



Entre la realidad y el mundo: mil años con Bryce Echenique*

José Luis de la Fuente

Desde hace 30 años, la obra de Alfredo Bryce Echenique ha venido mostrándonos una manera original de afrontar el fin de siglo y de apropiarse de la milenaria tradición occidental. Sus personajes deambulan por el filo de un trozo de centuria literaria en el que se ha convertido en difícil solución el averiguar los verdaderos límites entre la realidad y la ficción. Junto a ello, otros valores sirven a los personajes para afrontar su mundo y deambular por sus perfiles, como les resultan el amor, la reflexión sobre la escritura y su alcance, y el poder extraordinario de la conversación, que trasvasa la charla y se convierte en un medio eficaz como soporte del discurso.

Como maestro o practicante, Alfredo Bryce Echenique ha seguido la senda que abrieron Manuel Puig, los autores de la Onda mexicana y él mismo, y sobre la que han acabado transitando los santones del *boom* y los más jóvenes narradores: el humor y la parodia, los géneros de la subliteratura, la carnavalización y el recurso a los medios de comunicación de masas como instrumentos para la comprensión del personaje y el mundo que le rodea. De la observación proveniente de estos medios y de su resultado en el momento de afrontar la vida, advierte que existen dos perspectivas para enfocar el mundo y la existencia, cuales son la del artista y la del resto de los mortales. Los caminos del arte no son habitualmente sencillos y abren senderos falsos que permiten escapes temporalmente satisfactorios que a la larga son de complejos resultados para la integridad del protagonista.

Cuando Alfredo Bryce Echenique ha concluido *Huerto cerrado* y se dispone a comenzar la escritura

de *Un mundo para Julius*, recupera otra parte de sus recuerdos pero los inserta en un molde nuevo que se constituirá en el auténtico marco sobre el que transite toda la narrativa de Bryce, desde esa primera novela y desde el cuento "Con Jimmy, en Paracas". Lo que se ha producido entonces es que la literatura de Bryce Echenique da un salto cualitativo que fracciona la narrativa del momento en dos períodos. No es él el único, pero sí quien repentinamente opera ese cambio de tono. Ya no firma como Alfredo Bryce sino como Alfredo Bryce Echenique y sus antecedentes se amplían. El texto comienza un auténtico diálogo –que habían tratado Caviedes y Palma– no sólo con algunas de sus instancias sino, sobre todo, consigo mismo, con su propio pasado y con una tradición universal que cuando menos ha cumplido ya mil años pero que en realidad se pierde en los orígenes literarios de la tradición occidental. Una muestra de ese diálogo es el inicio de "Con Jimmy, en Paracas":

Lo estoy viendo realmente; es como si lo estuviera viendo; allí está sentado, en el amplio comedor veraniego, de espaldas a ese mar donde había rayas, tal vez tiburones. Yo estaba sentado al frente suyo, en la misma mesa, y, sin embargo, me parece que lo estuviera observando desde la puerta de ese comedor, de donde ya todos se habían marchado, ya sólo quedábamos él y yo, habíamos llegado los últimos, habíamos alcanzado con las justas el almuerzo.¹

La oralidad, la digresión, la intertextualidad y el humor

Ese cambio de rumbo es el dado por el uso de la oralidad, que, en definitiva, es la adopción para la literatura de las posibilidades y necesidades comunicativas humanas. Los personajes y asuntos de la obra de Bryce exigen ese tipo de discurso y su propia personalidad lo precisa. Por otro lado, y como derivación de ese discurso oral, surge a veces un uso de la digresión que barroquiza estructuralmente la narración pero que responde a una misma motivación cual es la de la construcción de un mundo que se sustenta en la capacidad comunicativa del ser humano: por eso los personajes charlan animadamente en un bar, los jóvenes discuten sobre una muchacha o el narrador mantiene un diálogo con el narratario. Esta es, precisamente, la razón –a otro nivel– del recurso a otros intertextos de diferentes ámbitos. Por eso, el cuento o la novela dialogan también con Cervantes, Sterne, Rabelais, Ribeyro o, las más de las veces –el posmodernismo es un nuevo renacimiento²–, con la obra de un peruano llamado Alfredo Bryce Echenique, con quien el protagonista muestra una cierta animadversión en los *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire* y con quien se desquita en "Una carta a Martín Romaña":

Quienes hayan leído *La vida exagerada de Martín Romaña* o *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, recordarán tal vez que algunos personajes, entre los mencionados por Martín Romaña, desaparecen sin que el lector vuelva a tener noticia alguna de ellos. Y aunque su autor reunió ambos libros bajo un solo título, *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire* (cuadernos azul y rojo), con excepción de Octavia de Cádiz, por supuesto, de Julio Ramón Ribeyro, y del propio Martín Romaña, muy pocos son los personajes de la primera novela de los que nos da noticia en la segunda. Paso por alto mi caso, pues creo que a Martín le basta la sola mención del nombre Alfredo Bryce Echenique, para perder toda objetividad y empezar a escribir con el hígado antes que con la cabeza.³

El humor es uno de los aditamentos de la conversación que trasvasan este código para introducirse en el utilizado por el narrador. Pero el humor no es un mero adorno o un descanso en el que se solaza el narrador de los avatares de la vida, sino que se convierte en un mecanismo que llega de la sátira menipea, pasa al barroco y Cervantes y

alcanza a Bryce Echenique, en quien el humor es un procedimiento para enmascarar la realidad; es un humor triste; como un nuevo bálsamo de Fierabrás que evita el dolor de las heridas de la vida, pero cuyo efecto es semejante al cervantino, porque los dramas de la vida acaban por imponerse y superponerse a panaceas como el humor, el alcohol y los abandonos del protagonista a los mundos de ficción que –como Alonso Quijano o Aureliano Babilonia– crean otra realidad. De ahí la lucha constante que se manifiesta entre la realidad ficcional y el mundo objetivo, cuyas fronteras sontan débiles que el lector, de la mano del narrador y del personaje, las traspasa. Eso ocurre en el excelente relato "Muerte de Sevilla en Madrid". La conversación, además, es uno de los mecanismos que propician ese traslado –como a otro nivel el recurso a la intertextualidad– y el humor, como la oralidad, la digresión o las citas ajenas son igualmente un índice de ese cambio. Por esa razón también surge la carnavalización de los personajes y la parodia de sus discursos y comportamientos, que vinculan el texto a otros anteriores con los que dialoga en la misma forma que lo precisan los protagonistas. Un ejemplo de esa carnavalización, frustrada, sucede en "Baby Schiaffino":

... se vio varias películas de Sinatra y decidió que colocándose un sombrero de lado [...], sonriendo de cierta manera y utilizando determinadas expresiones en inglés era posible parecerse al artista, crear un ambiente psicológico parecido al que se desprendía de sus actuaciones del cine. Esto y whisky porque Sinatra era de los que se tomaban sus buenos tragos no sólo en el cine sino también en la vida real. Faltaba solamente que llegara la ocasión. Whisky, sentimientos latinos, modismos norteamericanos, sombrero ladeado, Baby sucumbiría".⁴

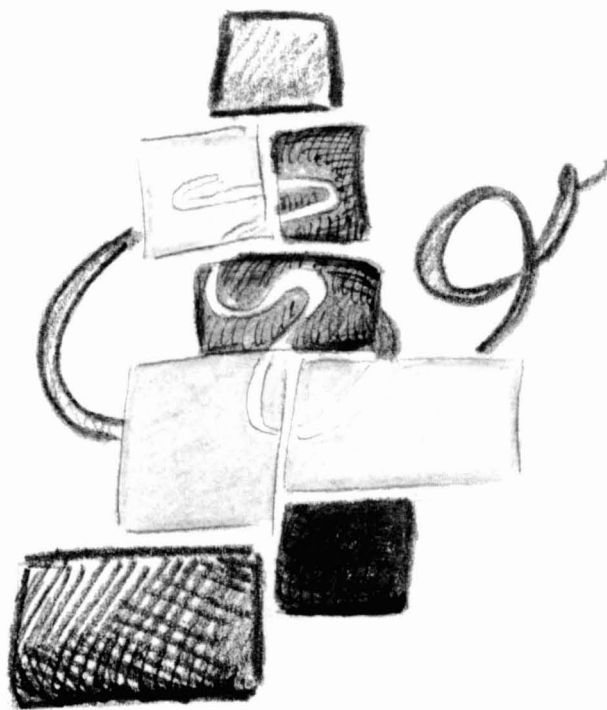
Otras de las novedades son el llamado tonito Bryce, que es criollo, pero, que, creo, nadie ha sabido imitar y –a través suyo– lograr anclar al personaje en los bordes mismos de ese espacio indefinido en que se unen la ternura y el drama. Esto se consigue en el diálogo pero sobre todo en un elemento muy de Bryce Echenique, quien lo resuelve a la perfección. Como resulta que buena parte de sus narraciones son narradas por el protagonista, el efecto de la autoconmiseración atenuaría los resultados que ha de percibir el lector. Por eso, Bryce Echenique utiliza el sofisticado procedimiento de la "doble distanciación"⁵, que han retomado otros autores más

jóvenes y que destaca muy especialmente Zoé Valdés, por ejemplo, en la apertura de *La nada cotidiana*.

La sátira menipea y el realismo grotesco

Los recursos carnavalizadores –la sátira menipea, el realismo grotesco y la máscara– responden a una necesidad de des-realizar la vida, de escapar del ritmo habitual para someterse a otro con distintas leyes. Bajo esas normas diferentes sí que es posible el ritual de los sexos, como en los bailes de *Un mundo para Julius*, *Tantas veces Pedro* o *No me esperen en abril*.

Las máscaras del mundo de la cultura que adoptan los personajes obedecen a la misma necesidad y así el protagonista se convierte en James Bond, Frank Sinatra o Richard Cantwell, dependiendo de lo que exija la situación. No de otra manera ocurre con los procedimientos de la sátira menipea que despliega Bryce Echenique: subida a los cielos del personaje –Martín Romaña–; mezcla del elemento místico-religioso con el mundo de los bajos fondos, en un ambiente naturalista y hasta grosero –"El Papa Guido Sin Número"–; las aventuras que surgen en los caminos –"Dijo que se cagaba en la mar serena", "En ausencia de los dioses", por ejemplo–; en prostíbulos –"Yo soy el rey"–; en bares –"Dos indios", "Un poco a la limeña", "Antes de la cita con los Linares",...–; en comidas; y debatiendo temas de relieve en la sociedad del momento, como la decadencia de la oligarquía, la necesidad de la reforma agraria en Perú, el amor, la muerte, la amistad, el desarraigo, la literatura, el arte... La sátira menipea es una especie de periodismo de la Antigüedad y al tiempo el "diario de un escritor", concepto de muy estrecha proximidad con la narrativa



de Bryce Echenique, con las novelas y cuentos que protagonizan escritores de profesión o simples iniciados y aficionados. También en la sátira menipea se experimenta con la psicología de los personajes: "La representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias ("temática maniacal"), desdoblamiento de personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en la locura, suicidios, etc."⁶. Así ocurre con los personajes de Bryce Echenique. Desde *Huerto cerrado* y *Un mundo para Julius* el protagonista muestra su rechazo por medio de los

vómitos o se hunden en la locura o en otro tipo de delirios, psicosis o alucinaciones, como el Manolo de "Extraña diversión", el escritor de "Antes de la cita con los Linares", Pedro Balbuena, Martín Romaña o Max Gutiérrez, quienes, además, como Manongo Sterne, someten sus sentidos a unas pasiones amorosas, ya irrealizables, que se tornan obsesivas⁷.

Del amor cortés al barroco

Desde los cuentos de *Huerto cerrado* hasta *Reo de nocturnidad*, la mayoría de los personajes se enamoran de unas imágenes de mujer que no siempre se corresponden con la realidad. En las narraciones, la perspectiva del protagonista cambia y son varias las formas bajo las que se contempla a la mujer. Esto es resultado de los orígenes sobre los que el personaje ha fraguado su imagen de la amada: el amor cortés – y los cuentos de hadas que tanto se mencionan, con enamorados medievales⁸– que se retroalimenta y se idealiza hasta tal punto de que personalidades como Sophie, Octavia u Ornella se van difuminando frente al caballero galante, enamorado y cortés que se va

paulatinamente quijotizando y que termina por confundir su realidad con el mundo, o "el buen amor" que se encuentra en los caminos y que puede corresponderse con una feroz bretona o una dulce descendiente italiana. Ornella dice a Max Gutiérrez: "Y yo que pensé que se llamaba usted don Quijote". Efectivamente, el hidalgo manchego –y su heredero Tristram Shandy– se pasea por las páginas de la obra de Alfredo Bryce Echenique para librar nuevas batallas que resultan tan infaustas como las sostenidas por Alonso Quijano, para mantener nuevas conversaciones con cualquier Sancho que se le cruce en el interior de algún bar o para hallar una nueva Dulcinea que colme todos sus sueños, como sucede en el cuento "Bizquerita de Inés y locura de Martín en Cádiz", incluido en el primer volumen de los *Cuadernos de navegación*.

Un caso muy particular es el ocurrido en el cuento "Antes de la cita con los Linares", en el que se establece una relación de proximidad con otras obras literarias. En esta ocasión es fundamentalmente el *Quijote* por la mezcla entre la realidad y la literatura, evidente en los diálogos y resuelto en la escritura del cuento⁹. El protagonista lee e incluso contempla a otros personajes conforme a sus parámetros de lectura, lo que se añade al hecho de que su relato contenga, además, varias referencias literarias que actúan como términos de comparación a situaciones y personajes. Frente a las monjas, Sebastián, el protagonista, no puede leer al marqués de Sade; llama Sigfrido –el héroe de *Los Nibelungos*– al joven alemán que encuentra en Barcelona; y como punto de referencia para su evaluación de España está el *Quijote*, cuya estructura, basada en el carácter del hidalgo manchego y en sus diálogos con Sancho, parece servir de modelo a las disparatadas y exageradas conversaciones entre Sebastián y su psiquiatra. Como el protagonista de la novela cervantina, el del cuento de Bryce Echenique sufre de alucinaciones, sueños y transformaciones de la realidad, en buena medida producto de su cultura literaria. Al final, literatura y vida se imbrican en la particular batalla del protagonista con su relato, a modo de parodia del texto de Cervantes. Otra curiosa manera de parodia cervantina –tan frecuente en la obra de Bryce Echenique– resulta de la conversación entre Carlos y su padre en el relato "El Papa Guido Sin Número" cuando el joven reinventor de la otra realidad se niega a terminar su historia –como Sancho ante don Quijote– a menos que su padre le dé permiso para que ésta apeste [MP, 95].¹⁰

Esta es una de las vertientes que –junto a otros autores– ha recuperado Bryce Echenique y que él ha vertido a un molde contemporáneo, con unos personajes actuales y en unas circunstancias coetáneas. La trayectoria que retoma la literatura de los umbrales del siglo XVII castellano resurge en nuestra centuria, donde lo neobarroco ha sido reivindicado como una de las estéticas predominantes en Hispanoamérica. Dos pilares fundamentales del estilo de Bryce Echenique como son la oralidad y la digresión nacen de una libertad estilística que aprende en Cortázar pero que proviene del barroco –cuando no de mucho antes: Plutarco, Apuleyo, Rabelais...– y que se revaloriza en Laurence Sterne y alguno de los otros modelos del escritor peruano. Esa oralidad que llega de Caviedes, pasa por Palma y reinventa de forma precisa Bryce Echenique –si pasamos por encima de *Duque* y *Los cachorros*– vuelve de manera quizá más forzada, por ejemplo, en las primeras novelas de Jaime Bayly –*No se lo digas a nadie* y *Fue ayer y no me acuerdo*– pero de manera más exagerada y al extremo descarnada en su última narración, *La noche es virgen*.

No olvidemos la definición de barroco que dio Carpentier:

Tenemos, en cambio, el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica, estilo donde en torno al eje central –no siempre manifiesto ni aparente– [...] se multiplican lo que podríamos llamar los "núcleos proliferantes", es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia afuera. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes.¹¹

Severo Sarduy, por su parte, ya se había ocupado de su cosmología en la época clásica, lo que con otros aspectos reúne en un volumen posterior, donde recoge los elementos que había analizado previamente: la inestabilidad, la simulación, la cosmología, el erotismo o la revolución, por ejemplo, que encuentran hoy su matizado equivalente en lo camp y lo kitsch¹². Bryce Echenique echa mano de la cultura pop y de todo aquello que le brindan los

medios de comunicación de masas para formar una realidad que se enfrente al mundo, llenando cada relación con un diálogo, cada presentación con una larga narración y, cada narración con un número y carácter que hacen de sus digresiones un espacio donde el vacío no cabe y donde la realidad adquiere unas tonalidades nuevas en la relación con el mundo. Por ejemplo, en el encuentro entre Octavia y Martín, se dice que ocurrió "de una manera que sólo puedo calificar de real maravillosa"¹³, señala el escritor peruano; por un lado, por la descompensación entre las medidas del mundo real y el que la imaginación ha deseado fabricar, y, por otro, por el mismo marco en que se inserta esta historia concreta, pues queda enmarcada como cuadro que brilla en el fondo, ilumina toda la novela y determina la verdadera tonalidad que ha de adquirir toda la obra, que si no es real-maravillosa sí posee una composición interna basada en lo que podríamos llamar "lo mágico de la realidad", dado que el camino que sigue la escritura, la historia y la lectura son inversamente proporcionales a como se realizaba en las llamadas narraciones del realismo mágico o lo real maravilloso puramente americano.

La novela de artista

Otro de los elementos más diferenciadores que han heredado algunos de los más jóvenes novelistas es el sentido balzaquiano de la escritura que posee el autor limeño y que se evidencia en numerosos de sus relatos y novelas, en los que el protagonista es un escritor o un artista. Rafael Calvo Serraller opina que el diferente y socialmente incomprendido, el artista está fatalmente predestinado a la desdicha, como pensaba Balzac¹⁴. La incompreensión que sufre alguno de los personajes de *Rayuela* no es diferente de la que han de padecer varios de los escritores de Bryce Echenique, ya sean profesionales, simples aficionados o adolescentes que toman la pluma impulsados por las más variadas circunstancias.

Aun a pesar de esa marginalidad, el artista utiliza su escritura como un arma: en última instancia esta es la función de la perspectiva adoptada por "Con Jimmy, en Paracas". El autor es consciente de que es un simulacro que puede ser utilizado con todo su poder. Manolo termina su carrera solitaria gracias a la imaginación en "El camino es así"¹⁵. Y en "Una mano en las cuerdas", sus experiencias se refortalecen por medio de la escritura del diario adolescente que retrata los sentimientos del primer amor:

11 de enero

Hoy he visto a la chica más maravillosa del mundo. Es la primera vez que viene a la piscina, y nadie la conoce. Llegó cuando ya iban a cerrar la puerta. Sólo vino a recoger a un chiquillo que debe ser su hermano. Me ha encantado. ¿Qué puedo hacer? No me atreví a seguirla. ¿Quién será? Todo sucedió tan rápido que no tuve tiempo para nada. Me puse demasiado nervioso. Hacía rato que estaba sentado en esa banca, sin saber que ella estaba detrás de mí. No sé cómo se me ocurrió voltear. Se ha dado cuenta de que la he mirado mucho, pero no nos hemos atrevido a mirarnos al mismo tiempo. Si no regresa, estoy perdido. Tengo que ir a la piscina todos los días, por la mañana y por la tarde. Tengo que...

15 de enero

Parece que seguiría viniendo todos los días. Nadie la conoce, y tengo miedo de perderle ayuda a Carlos o Enrique. Serían capaces de tomarlo a broma...

16 de enero

La he seguido. No se ha dado cuenta de que la he seguido. Vive cerca de mi casa. No me explico cómo no la he visto antes. Tal vez sea nueva por aquí... ¡Qué miedo me dio seguirla! Ya sé donde vive. Tengo que conocerla. Mañana...

20 de enero

¡Se llama Cecilia! No sé qué pensar de Piltrafa. Todos dicen que es un ladrón, que es maricón, y que es un hipócrita. No sé qué pensar, porque a mí me ha hecho el más grande favor que se me podía hacer. Me la he presentado. Y, sin embargo, tengo ganas de matarlo. Me cobró un sol. Yo hubiera pagado mil. Fue la forma en que me la presentó, lo que me da ganas de matarlo. Me traicionó. Le dije que yo le había pagado un sol para que me la presentara. Ella se rió, y yo no sabía qué cara poner. Se ha dado cuenta de que me gusta. La quiero mucho, pero me molesta que lo sepa desde ahora. Mis amigos dicen que eso me ayudará. No sé...¹⁶

Julius compone también su redacción sobre el padre de Fernandito Ranchal para vengarse de su compañero; Pedro Balbuena emborriona cuartillas en un intento de crear otra realidad ajena a la frustrante que le ha dejado el abandono de Sophie; Martín Romaña escribe a la vez que cree hablar con Octavia de Cádiz y así vengarse de Inés, de la clase social que ha impedido su unión definitiva con esa Octavia

y de toda una época de convulsiones sociales y estremecimientos personales. La victoria sobre la realidad y su cura son también las razones de la novela *Reo de nocturnidad* que ha compuesto el personaje Max Gutiérrez.

La literatura es, por tanto, en estos escritores, un arma de la que se puede echar mano ante ciertas dificultades y, como otros artistas, la comprenden, asimismo, como una manera de vencer su debilidad y a la realidad que le hostiga. Todo ello no es producto más que de la equivalencia que a un nivel inconsciente realiza el artista, para quien vida y literatura se intercomunican a través de los muy variados canales que ofrece esta nuestra época de los simulacros.

El narrador y su narración

Por otra parte, en los relatos de Alfredo Bryce Echenique, como en otras narraciones últimas, el papel del narrador omnisciente ha ido perdiendo las funciones que tradicionalmente le asignaba el autor tradicional. Como el personaje, el narrador sufre un menoscabo de su papel, como producto, tal vez, de la decadencia de los "grandes relatos" que dice Lyotard¹⁷. El narrador queda desplazado porque presta su espacio a otras voces, a los personajes, o utiliza éstas para canibalizarlas y transformarlas en el interior de su discurso en diferentes formas. M. Carmen África Vidal opina que en la posmodernidad "el autor, incapaz de entender su propio yo, su propia circunstancia, sus propias acciones, deja de ser un autor omnisciente; sus personajes saben a veces más que él, y, en ocasiones, llegan a mofarse de su propio creador"¹⁸. Así ocurre en las novelas de Bryce Echenique y en su cuento sobre Martín Romaña. Mario Vargas Llosa señalaba que el narrador omnisciente utiliza unas facultades divinas como la ubicuidad, la omnipresencia y la omnipotencia¹⁹. Existían ya esas "mudas" del narrador de que habla Vargas Llosa²⁰ al estudiar a Gustave Flaubert, pero ahora se convierten en habituales y sirven a la deconstrucción del propio relato, pues éste se niega a sí mismo, lo que deriva de la debilidad en el discernimiento de la realidad y la ficción. El narrador, en consecuencia, omite datos de la historia porque los desconoce o porque la intención última es abrir la narración a la interpretación libre y trabajosa del lector. Éste se encuentra desvalido y su vulnerabilidad, ante engaños, ocultamientos y otros obstáculos desperdigados, obligan a una lectura

meditada y sensible que ha de descubrir íntimamente las soluciones, pero con la certeza de que, como la resolución no es unívoca, la suya difícilmente va a llegar a captar el significado último que el autor pretendió para su narración²¹.

Del realismo mágico a "la magia de la realidad"

Conocidas son las definiciones de Arturo Usler Pietri²² y Alejo Carpentier²³ de aquello que, respectivamente, llamaron el realismo mágico y lo real maravilloso americano, de los que tanto se usó y se llegó a abusar hasta la década de los sesenta. A partir de entonces, surge una novísima narrativa que entiende la realidad hispanoamericana desde otro ángulo, desde la individualización de lo universal – nacional, regional o personal– y se centra en el personaje y su problemática. La realidad (americana) no es la que posee esos caracteres mágicos sino que es el propio protagonista el que dispone de las facultades de transformar la realidad, voluntariamente o no. El realismo mágico tradicional se parodia porque se desamericaniza. Este parece ser el elemento fundamental que marca el cambio narrativo de la generación del "boom" con respecto a la de los más jóvenes y aquellos que actualmente están iniciando su obra. Esto ocurre por medio de diferentes simulacros: la música, que –muestra de una cierta androginia–, abunda en las novelas de Bryce Echenique²⁴ y de tantos otros autores; el cine, en Manuel Puig y fundamentalmente en *El beso de la mujer araña*, como en Jesús Díaz de forma más reciente en *La piel y la máscara*; la fotografía en *Farabeuf* de Salvador Elizondo; la perspectiva inicial en *Hasta no verte, Jesús mío* de Elena Poniatowska, como los puntos de vista en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco o el enamoramiento en su novela *Las batallas en el desierto*, cuyo final –como en *La tumba* de José Agustín– no podemos situarlo en la realidad del personaje o en la que crea su imaginación; las voces que se entremezclan en *Gazapo* de Gustavo Sáinz, que obligan a entender que pueden ser varias las versiones de la realidad; las manchas del techo de la habitación en *Fotografías de gusanos* de Agustín Prieto; o cierta literatura en –como ejemplo más reciente– *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda; e incluso del paisaje caribeño renovado de esas que pueden llamarse "las nietas de Carpentier", encabezadas por Mayra Montero y cuyas magias provienen de un Haití

y un Caribe cuya factura contrasta con el punto de vista del narrador o de ciertos personajes ajenos al mundo del vudú y los olores de las islas o de ciertos sueños ancestrales en Zoé Valdés. De la misma forma podríamos hablar de los autores del "gratin del boom", pero tan sólo será necesario recordar el marco estructural de *Donde van a morir los elefantes* de José Donoso y analizar en detalle la estructura y el magistral epílogo de la novela.

Estos son algunos ejemplos que en diferente o semejante manera aparecían en la obra de Bryce Echenique, quien no solamente lanza su obra a más de mil años atrás sino que la instala en la problemática de la novela actual y del hombre contemporáneo. Algo así ocurre en, por ejemplo, *No me esperen en abril*, donde la recurrencia a la novela de Gabriel García Márquez explica perfectamente la propia de Bryce Echenique. Como José Arcadio, Manongo recorre sus bares y *Violetas* hasta que se queda en una en sus retornos –en aquella en la que revive a la Tere del pasado– y le llega la muerte. Como el personaje macondino, tocado por Tere, "se queda allí para siempre, creyendo que era el cuarto real"²⁵. Sin embargo, el mismo recuerdo de Manongo de la novela colombiana, anula cualquier dosis de "realismo mágico" para significar algo más: la frustración ante la vida y un sueño al que vence la realidad²⁶.

En el caso de los *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*, en cuyo primer volumen, *La vida exagerada de Martín Romaña*, consta:

Y en esa bendita o maldita playa se vio envuelto en una situación extraña, realmente extraña, una situación que él sólo pudo calificar de exagerada. [...]

Martín decidió darse un remojón para alejar tantas ideas, y porque sus lágrimas, depresivas y burguesas, se le estaban llenando de granitos de arena que empezaban a joderle aún más su andar tan triste en esa playa tan bonita. Una muchacha alta, delgada, y morena estaba en la playa en el momento en que él se incorporó limpiándose muy cuidadosamente los ojos ahora para ver mejor. El pelo era largo y castaño y muy lacio, el traje de baño marrón y clásico, las piernas largas y delgadas y torneadas y graciosas; sí, graciosas. [...] Decidió urgentemente volverse loco un rato, y a eso de las tres de la tarde se dirigió a la habitación en que ella [Inés] estudiaba concentradísima, tras haber comprobado que ya empezaban a hacerle algún efecto los calmantes que se había tomado mientras

trataba de comprender qué tipo de locura, no decidida por él, lo había llevado a encontrarse en una playa con Octavia de Cádiz, en una escena que no había existido y que al mismo tiempo sí había existido porque él estuvo presente en ella y porque ahora, de golpe, acababa de sentir otra vez el espanto y el dolor de que además fuese cierto. No, no lo era, porque por más que él regresara, por más que él buscara, ninguna Octavia volvería a aparecer en ninguna playa, en ninguna parte.²⁷

Pero en el volumen *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* vuelve la visión o ésta se convierte en realidad:

- Octavia Marie Amélie, Martín. ¿Cuál de los tres nombres te gusta más?
- Octavia, definitivamente, pero ésa es otra historia.
- ¿Qué historia, qué historia, qué historia, Martín? Supe que estaba pensando que yo había amado muchísimo a una mujer llamada Octavia. Y supe que estaba sufriendo por eso y supe que había venido a consolarme por eso. Pero, ¿por qué diablos había venido a consolarme por eso?
- Dime cómo te llamas, cuál de los tres nombres usas. ¿O usas los tres?
- Nunca. Me llamo Octavia.
- Octavia no es un nombre francés.
- Mi abuela materna es italiana y mi mamá adora Italia. Por eso todos en mi casa me han llamado siempre Octavia.²⁸

Pueden hallarse sus orígenes literarios, que comprueba en la *Historia personal de Francia* de François George:

Yo sigo adorando a Octavia de Cádiz, y lo peor del asunto es que nuestra historia de amor, hasta su primer matrimonio, hay momentos, ya me lo dirán ustedes, en que no pudo parecerse más a una novela que hasta de caballería no para, con batallas de amor perdidas, princesa lejana, terrible injusticia medieval, espesos muros como de convento, y por lo menos un amante del Tajo, yo, Martín Romaña, porque una noche sí que me cayeron a montón los enemigos...²⁹

En la última novela, *Reo de nocturnidad*, Max no es capaz de adivinar la realidad por la invasión de los que llama fantasmas de su cerebro, que al tiempo le van redimiendo de un trauma antiguo. La solución última la marca el informe del doctor: "El señor Maximiliano Gutiérrez ha perdido todo contacto con

la realidad". Como Bryce Echenique, Max es ese "mentiroso que dice siempre la verdad". Como Pedro Balbuena se inventa a Sophie; Martín Romaña, a esa muchacha que entre ensoñaciones conoce irrealmente en Cádiz; y, como Manongo Sterne, enfrentado a la muerte, sueña con la Tere que quiso ser auténtica y que dejó de serlo durante todas esas décadas de una vida que se acaba. Cada alter-ego de Bryce Echenique crea una realidad paralela con la intención de vencer a la realidad auténtica; cada personaje busca su Dulcinea, en viajes sentimentales a lo Sterne por caminos infestados de fantasmas como en *La Mancha*. Como don Quijote y, a veces, en los ámbitos urbanos de la sátira menipea antigua, deambula buscando sus torneos de conversador; como Lowry, Fitzgerald y Hemingway, en las transformaciones operadas por los libros, el protagonista sufre crisis dipsomaníacas que empapan aun más los ya de por sí borrosos límites que demarcan el territorio de *La Mancha*, también llamada Santa María, Comala o Macondo.

Este contraste de mundos –ofrecido por el de la cultura y la subcultura– se produce desde los mismos inicios de la narrativa de Bryce Echenique y lo heredan algunos de los narradores más actuales. En "Con Jimmy, en Paracas", la perspectiva es doble porque la imaginación narradora ha de imponerse al tiempo, vencer la nostalgia y superponerse a los traumas que haya podido producir el pasado sobre el personaje que años después se decide a narrar su historia. Lo mismo sucedía en "Dos indios", que, como en el cuento anteriormente indicado, escamotea al lector el verdadero trauma del protagonista. La narración se vuelve huraña, medrosa y esquiva y la imaginación divaga desde el recuerdo frustrado hasta el silencio. Este hecho marca el resto de los cuentos y fundamentalmente los de *Huerto cerrado*, donde ya se inicia una exploración del mundo de la adolescencia y un diálogo con los tiempos pasados que no encuentra unas respuestas halagüeñas, como sucederá en el resto de los relatos y en las novelas, desde *Un mundo para Julius* hasta *Reo de nocturnidad*. Un ejemplo de "Dos indios", tras un largo diálogo...

Eran las once de la mañana cuando desperté. Manolo dormía profundamente, y junto a su cama, en el suelo, estaba su botella de vino casi vacía. "Sabe Dios hasta qué hora se habrá quedado con su recuerdo", pensé. Mi botella, en cambio, estaba prácticamente llena, y había puchos y cenizas

dentro y fuera del cenicero. "Me siento demasiado mal, Manolo. Hoy no puedo ocuparme de ti". Me dolía la cabeza, me ardía la garganta, y sentía la boca áspera y pastosa. Todo era un desastre en aquel pequeño y desordenado cuarto de hotel. "He fumado demasiado. Tengo que dejar de fumar". Cogi un cigarrillo, lo encendí, ¡qué alivio! El humo, el sabor a tabaco, ese olor: era un poco la noche anterior, el malsano bienestar de la noche anterior, y ya podía pararme. Manolo no me sintió partir.³⁰

Y concluye con la decisión del regreso de Manolo a Perú:

Entré. Mi hotel era pequeño y barato. Una escalera muy estrecha conducía hasta el tercer piso en que estaba mi habitación. Subía. "¿Por qué se va?" Aquella noche del vino y de los recuerdos había terminado demasiado pronto para mí. Me había dormido mientras Manolo continuaba hablando, seguro que entonces tomó su decisión, algo le oí decir, lo último, algo de que los indios se habían quedado sentados en un cuarto oscuro, "esperándome", creo que dijo.³¹

Sin embargo, la divergencia que comentaba entre el mundo de la realidad ficcional y su plasmación escrita supone un hecho más significativo y que se corresponde con una discrepancia entre la realidad y la imaginación que han heredado otras narraciones. De cualquier forma, ha de tenerse en cuenta el retorno a la ficción que se está experimentando en los últimos años, lo cual, a menudo, significa ciertas prevenciones que tampoco atienden las llamadas metaficciones historiográficas de Abel Posse, Miguel Otero Silva, Tomás Eloy Martínez, Ignacio Solares, etc. La de Bryce Echenique es una vuelta a la ficción que no deja de utilizar ciertos viejos métodos de la imaginación narrativa. Por eso, Max Gutiérrez es el mentiroso que dice siempre la verdad, desconocemos la auténtica realidad de Sophie, Giuliana, Florence, Octavia y Ornella, y el narrador nos encamina por unos vericuetos que, en ciertos recodos, dificultan enormemente la marcha del lector.

El lector distanciado

En "El Papa Guido Sin Número", la operatividad del lector se reduce entre los diálogos de los personajes por su propia concepción de la conversación. La irrealidad se instala en el coloquio en razón de la inventiva del protagonista –como en

"Antes de la cita con los Linares", "El breve retorno de Florence, este otoño", "Tiempo y contratiempo"-. A lo oído o leído por el lector no se corresponde una comprensión total de la significación implícita porque los tránsitos producidos entre diálogo e imaginación, entre realidad ficcional e invención, se escamotean. El límite es débil y sólo una comprensión cabal, pausada, reflexiva de la historia puede permitir el hallazgo, nunca unívoco, especialmente en relatos como "¡Al agua patos!", "Desorden en la casita" o "Dos indios", donde las lagunas narrativas que va diseminando el autor en la conexión de los dos tiempos –pasado y presente: vivencia y recuerdo– desarticulan signíficamente el cuento en favor de la mayor evocación que permite la multiplicidad interpretativa. Esta voluntad autorial viene determinada por la ambigüedad propia de los recuerdos y del análisis de los sentimientos que llega hasta Bryce Echenique, para quien en algunos cuentos sirven las reflexiones de Ricardo Gullón sobre la distancia entre los personajes y los elementos de la estructura de la novela³². Es precisamente la eliminación de esa distancia lo que en ciertos relatos de Bryce Echenique provoca la oclusión de algunos detalles; también, el requerimiento autorial de una mayor aproximación del lector a la materia narrada. Esa cercanía solicitada significa comprensión en el ejercicio de revivir los acontecimientos pasados, como en "Dos indios", "¡Al agua patos!" o "Desorden en la casita". El lector, como el narrador tiempo atrás, no dispone de todos los datos que más tarde ha acaparado, no siempre de una manera lógica, aparentemente, como en "Magdalena peruana". Tal vez en el presente tampoco posea los mínimos indicios y el relato se convierta en un intento de hallazgo –discontinuo, fragmentado, diseminado– que lleva a la frustración del protagonista en "¡Al agua patos!" o "En ausencia de los dioses", a la nada como respuesta en "Apples", o a la resignación pasiva en "A veces te quiero mucho siempre". El ejercicio

no es sencillo para el lector porque se le exige una mayor actividad y una mayor compenetración con la historia y sus personajes, de tal manera que pueda salvar las lagunas, averiguar, sensiblemente, qué hay bajo la parte visible del iceberg³³.

La realidad se escamotea porque no es unívoca, porque no es fácil de desentrañar (si no, tendría su solución el trauma o el caso problemático) y el arte advierte su incapacidad para aportar soluciones a la vida. Esto heredan los autores jóvenes, la idea de que la literatura hoy ya no salva nada, sino que es meramente placentera como tal arte, aunque, eso sí, lo cierto es que el poder de la ficción acostumbra a enmascarar una cierta denuncia que se queda en meras palabras porque el compromiso se ha quedado en denuncia tímida de resolución imposible. El arte ha fracasado como motor social y ha retornado a su papel de entretenedor y simple conmovedor de conciencias. La literatura, como la vida, queda abierta a un destino incierto que no resulta fácilmente escrito por el autor onnisapiente ni sencillamente descifrado por un lector anónimo que afronte con mayores expectativas esa otra vida que llamamos ficción. Bien es cierto que esa apertura permite al lector unas nuevas posibilidades en lo que se refiere a la reconstrucción de la historia y junto al autor camina de la mano en la formación –en cada lectura– de una nueva ficción³⁴. Ésta, así, es tan amplia como el número de sus lectores, que en el caso de Bryce Echenique se convierten fácilmente en amigos que recogen el encargo de acompañar con mimo a sus personajes más queridos.

Alfredo Bryce Echenique acumula la tradición y emprende una nueva cosecha. Recoge esa tradición, la reivindica, se apropia de ella, la renueva y la deja roturada como herencia para la novela futura, a pesar de la pesimista premisa barthiana de la contemporánea "literatura del agotamiento".

notas

⁰ El texto corresponde a la conferencia pronunciada en el curso "La literatura del fin del milenio. Lecturas para el próximo siglo", en el día 6 de agosto de 1998 dentro de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense en El Escorial.

¹ *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 31.

² Según Alfonso de Toro, en "Hacia un modelo para el teatro postmoderno". *La Torre (NE)*, V, 19, julio-septiembre, 1991, p. 346. Carlos Fuentes ha llamado, a los autores posteriores al boom, los escritores del boomerang, lo que no deja de ser cierto dado los antecedentes que retoman y renuevan.

³ *Cuentos completos*, cit., p. 337.

⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁵ Definida por Milagros Ezquerro, en *Alfredo Bryce Echenique, Co-textes*, 9, mayo, 1985, p. 70-72.

⁶ Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F. C. E., 1986, p. 164.

⁷ Retomado de mi "En busca del mundo perdido: métodos de fuga en la obra de Bryce Echenique", *Co-textes*, 34, 1997, pp. 63-76, y en mi libro *Más allá de la modernidad: los cuentos de Alfredo Bryce Echenique*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 194 y ss. Véase también mi *Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique*, Madrid-Gijón, Júcar, 1994, para los casos de las novelas anteriores a *No me esperen en abril*.

⁸ *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989, p. 18.

⁹ Véase el juicio de Ana María Moix con respecto a la vinculación, bajo la forma de parodia, entre la obra de Bryce Echenique y Cervantes, en Fernando R. Lafuente, ed., *Alfredo Bryce Echenique*, Madrid, Cultura Hispánica, 1990, pp. 35-36. También Albert Bensoussan, en su reseña a la traducción francesa de *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, "L'amour fou", Magazine Littéraire, septiembre, 1985, p. 66.

¹⁰ *Quijote*, I, cap. XX.

¹¹ Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1981, p. 117.

¹² Severo Sarduy, *Ensayos sobre el barroco*, México, F. C. E., 1987, p. 149. Véase Susan Sontag, "Notas sobre lo camp", *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 2ª ed., 1984, pp. 303-321.

¹³ *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, cit., p. 19.

¹⁴ *La novela del artista*, Madrid, Mondadori, 1990, pág. 55. Véase Honoré de Balzac, *De los artistas, Obras completas*, VI, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 778 y ss.

¹⁵ Este iba a ser el título de su primer libro de cuentos y que es cambiado por Julio Ramón Ribeyro. Véanse los textos de Bryce Echenique donde explica el caso: "Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417, marzo, 1985, p. 66. También en "La corta vida de Alfredo Bryce", *Blanco y Negro*, 27 de agosto, 1989, p. 6.

¹⁶ *Cuentos completos*, cit., pp. 69-71.

- ¹⁷ *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 40.
- ¹⁸ *¿Qué es el posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989, p. 39.
- ¹⁹ *La orgía perpetua (Flaubert y "Madame Bovary")*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 216.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 213.
- ²¹ De *Más allá de la modernidad*, cit., p. 43.
- ²² Arturo Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, México, F. C. E., 1948.
- ²³ Alejo Carpentier, "Prólogo", *El reino de este mundo*, México, EDIAPSA, 1949, pp. 10–17.
- ²⁴ De ello trata el escritor en una entrevista con Carlos Rubio Rosell, "Bryce Echenique: «El artista y el poder me resultan despreciables»", *Ajoblanco*, 2, invierno, 1995, p. 21.
- ²⁵ *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, p. 124.
- ²⁶ En *No me esperen en abril*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 608.
- ²⁷ *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona, Plaza & Janés, 3ª ed., 1988, pp. 189–194.
- ²⁸ *El hombre que hablaba de Cádiz*, cit., p. 61.
- ²⁹ *Ibid.* p. 18.
- ³⁰ *Cuentos completos*, cit., p. 29.
- ³¹ *Ibid.*, p. 30.
- ³² *Espacio y Novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, pp. 128–129.
- ³³ Tomado parcialmente de *Más allá de la Modernidad*, cit.
- ³⁴ Véase mi "A través del espejo: la parodia en Alfredo Bryce Echenique", *Hispanic Review*, University of Pennsylvania, LXVII, 1, invierno, 1999, pp. 37–50.