

Memorias, confesiones y protestas de Alfredo Bryce Echenique

Julio Ortega



© Félix Basso

Alfredo Bryce Echenique

Alfredo Bryce Echenique, autor de Un mundo para Julius, El huerto de mi amada, Guía triste de París es un escritor cada vez más necesario. Su obra agrisulce y tragicómica ha enriquecido el registro emocional de nuestra lengua. En este ensayo Julio Ortega analiza Permiso para sentir, memorias que compara con otras autobiografías de la literatura universal.

Si Don Quijote en vez de salir de La Mancha hubiese tenido la peregrina idea de volver a ella, habría protagonizado no las aventuras de la improbable justicia en este mundo, sino la biografía de su desvivir melancólico. Alfredo Bryce Echenique, en esta segunda salida de sus memorias, narra su regreso a casa como una empresa qui-

jotesca de signo melancólico: aunque decide abandonar Europa y volver al Perú, el desengaño lo obliga a otra partida. Cervantes no sólo se negó a recordar el origen de Don Quijote sino que cuando tuvo que hacerlo, regresar a su pueblo, lo liberó con una pronta salida; al final, vencido y condenado a volver, a Don Quijote no le queda



Pintura de Herman Braun Vega

sino recuperar la razón y, con ella, la muerte. En esa lección ilustre, Bryce Echenique entiende que debe recuperar el relato de sus idas y vueltas, la medida de su peregrinaje peruano, ese drama de su identidad narrativa. La Mancha, se diría, pertenece a lo literal, allí donde lo real es un menoscabo y donde los hombres son demasiado legibles. De esa tinta derramada, que borra los nombres, Don Quijote se encamina hacia Barcelona, donde finalmente visita la imprenta y reconoce su origen imaginario, la escritura.

La aventura de Bryce Echenique es memorialista: el suyo es un “relato filosófico”, según se conoce al género que ensaya las posibilidades de autoconocimiento del yo. Pero esta exploración adquiere la forma de un proyecto novelesco capaz de dar sentido a la apuesta y los quebrantos de esa agónica vuelta al Perú, reiterada demanda biográfica impuesta al relato desde la primera página que escribió el autor en su primer libro, apenas instalado en Europa. A la sombra del *Quijote*, este relato pleno de humor hace camino de tristeza.

EL MODELO CERVANTINO

Permiso para sentir (2005), el segundo tomo de las “Antimemorias” de Bryce Echenique (Lima, 1939) declara

desde el comienzo su stirpe cervantina. En primer lugar, porque pertenece a la indeterminación de la novela moderna, a la interpretación permanente de lo vivido, más allá de los códigos y las normas previstas, en el lenguaje abierto por esa sílaba desencadenante *yo*, cuyo registro es un escenario de celebraciones, purgaciones y exorcismo. Pero, en segundo lugar, porque la empresa quijotesca de Bryce Echenique es restaurar en el mundo una justicia emotiva: la ética de los afectos. Esto es, la pasión gregaria del diálogo que reconoce su tribu peregrina entre viajes de ida y vuelta, en el tránsito circular de la memoria, y gracias a los vasos comunicantes del ágape.

Este Eros de la comunicación preside, con su empatía y simpatía, las “Antimemorias” de Bryce Echenique. Su elocuencia feliz, su probada capacidad de encantamiento narrativo, sostiene una estrategia de la emoción como matriz estética, moral del camino, y juicio de valor. Sin embargo, nada es menos sentimental que la emoción, porque no se debe a la mera expresividad de los sentimientos sino, justamente, a la puesta en crisis del lenguaje. Porque si fuese del todo decible, sería dudosa: vence al balbuceo pero lleva la materia ardiente de su demanda. La memoria recontada es, por eso, una economía del olvido: su relato se libera del peso de lo cotidiano, que es melodramático, y se impone aliviada de explicaciones, puro presente, única y fugaz. De allí su

estética de lo excepcional, que cultiva las revelaciones de la ternura, la complicidad amistosa, el entendimiento amoroso; las señas, en fin, de una identidad emotiva, capaz de propiciar el favor de lo casual y la simetría de las confluencias. Todo lo cual es de por sí novelesco.

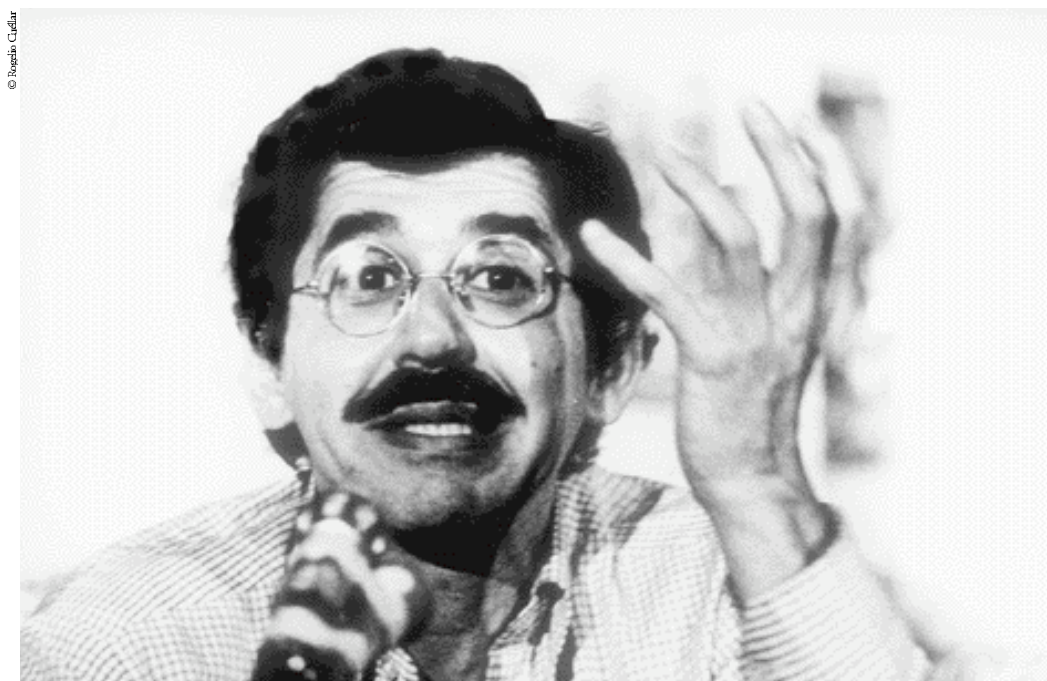
Una imagen del *sujeto* se construye en esas aventuras, que hacen camino entre los afectos, y que trazan una geografía de albergues en el lenguaje. El libro mismo, en último término, es el mapa de esa ciudadanía emocional, de esa libertad del camino. Por ello, en lugar del código caballeresco que secó el seso de Don Quijote, se gesta en este libro el código de la amistad, que alimenta el corazón abundante de un *narrador* en estado incandescente de diálogo. Hecha por el uno en el otro, por un valor sin rédito, esta moral de los afectos no es una ley escrita sino una verdad mutua: una aventura narrada, descubierta en la pareja pasajera, en los interlocutores propicios, en el turno de los compañeros de viaje. Aunque el lector, inevitablemente, leerá estas “Antimemorias” como un testimonio de las aventuras e infortunios de la vida privada y pública del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, me gustaría sugerir que el libro invita a varias otras lecturas. Y lo hace, precisamente, porque no es una autobiografía documental sino unas “Antimemorias”, esto es, unas memorias novelescas. La distinción es relevante para relativizar las versiones del testimonio sino para situar el relato en su pluralidad: toda la obra de Alfredo Bryce Echenique está escrita para forjar la identidad imaginaria del *sujeto*.

Dijo Barthes, “escribir *yo* es entrar en la ficción”. Nos dice Bryce: escribir *yo* es entrar en la charla. Esto es,

hacer del habla el lugar sin fronteras de una saga tribal compartida. En este libro, además, el sistema afectivo y su misma retórica persuasiva, elaborado por el “autobiografismo” bryceano, es puesto a prueba por la crisis del retorno: sin proponérselo, el autor ha escrito la historia de la subjetividad peruana de este fin de siglo de autoritarismo y corrupción, de violencia y autonegación. Y lo ha hecho en su centro menos evidente: la intimidad del valor mutuo, allí donde la urdimbre social empieza en la estimativa del otro, y culmina en la civilidad y la urbanidad. Pero incluso ese testimonio en sí mismo valeroso y solitario no es todo el libro, que se resuelve en su propia novelización y que nos convoca a una mayor aventura, la de ser parte de la suerte del diálogo, en las ideas y vueltas tramadas como una indagación abismada. Y no es sólo una conversación amena y literaria, sino también pasional sobre la capacidad del relato memorialista de poner a juicio el valor del *yo* en el *tú*, del árbitro en el arbitrio. Quien pregunta por el Perú, se diría, se juega la vida.

LOS MODELOS DE STENDHAL Y PROUST

Si lo literal sólo puede ser realista y, por eso, trabajar del lado de la muerte, lo emotivo intenta ser tolerante, urbano y civil; trabajar, así, del lado de los sentidos. Lo emotivo pide, por eso, “permiso para vivir,” primero, y “permiso para sentir”, después. En verdad, licencia para recordar, y gracia para escribir. Porque “sentir” en estas “Antimemorias 2”, equivaldrá a “escribir”. La emoción



© Rogelio Cuelar

En el caso de *Permiso para sentir*, Bryce Echenique despliega una ética de los afectos y una estética de la emoción genuina.

escrita, ese culto de las *memorias del egotista*, consagrado por Stendhal, es un modelo de vehemencia evocativa que Bryce Echenique cultiva con deleite. En este modelo, el Eros de la reminiscencia anima al discurso con su apetito por contar y alabar; aunque el humor del autor nos libera del arrebató meramente romántico, gracias a que la ironía y el estoicismo transforman cualquier pérdida en una comedia de las emociones desentrañadas. Nadie como Bryce Echenique ha vuelto cómico, antiheroico, al hedonismo.

Así, el relato amoroso, recurrente como las volutas de un concierto barroco, fluye interpolado, casi como un contrapunto con Stendhal. Está libre, eso sí, del *yo* dominante del “egotista”, siempre atrapado “entre dos mujeres” a las que Stendhal reconocía haber reemplazado por sus libros. Y aunque en la lección del maestro, Bryce Echenique hace de la historia amorosa una “convulsión”, su *narrador* “antimemorialista” convierte a la amada en cuento de simultaneidad episódica: todo comienza y todo termina al mismo tiempo. Este *narrador* está lejos del catálogo de conquistas, ya que más bien relata sus naufragios amorosos, una y otra vez abandonado. Ésa es la primera acepción de la antimemoria: la del recuerdo, que ocurre en su contradicción, no literalmente sino figurativamente, no a nombre de la verdad del juicio sino a imagen del juicio de la verdad. Los grandes amores son los desdichados, aquellos que no llegaron a la normatividad cotidiana de la familia, esa “fábrica de la locura” que dijo Laing.

“He aprendido a conocerme a mí mismo y he visto que era a las puertas del templo de la Memoria que yo debía llamar para encontrar la felicidad”, escribió Stendhal en su *Diario*. En cambio, Bryce Echenique no se debe a ese templo sino a su ausencia:

Y cómo habría sido mi vida desde entonces y para siempre. La nostalgia surge siempre de lo irrecuperable, pero posee al mismo tiempo una asombrosa carga de vida latente que la hace mucho más compleja que el recuerdo. Éste, en efecto, sólo puede ser bueno, malo, regular o indiferente y, a lo más, alegre o doloroso. Pero está ahí, existe mientras no se lo trague el olvido. La nostalgia, en cambio, nos invade cuando el hecho que la motiva es irrecuperable o irremediable. O cuando fue mal vivido, vivido a medias o mal comprendido.

La nostalgia, en fin, está llena de vida narrativa: las “Antimemorias” son su guía insondable, un verdadero diccionario amoroso donde todas las definiciones son de emociones.

Ante una realidad depredada por la violencia (las clases sociales aparecerán también en este libro como el infierno ideológico peruano), que sólo puede imponer en el sujeto la melancolía (la destrucción del deseo por la fureza banal de lo real); se reafirma aquí la fuerza (quijotesca) del sueño y la nostalgia (virtuosismo bryceano) del nuevo mundo emotivo. Ese espacio sin norma ni sanción carece de fronteras, y discurre entre Perú y Europa como un trayecto permanente del discurso prometido, perdido y perseguido. Se trata de un proyecto, evidentemente, proustiano. Varias veces alude el autor al modelo de Proust, incluso para negarlo, porque recobrar el tiempo le resulta antitemporal, ya que las memorias no son de acumulación documental sino el golpe de la contracorriente, porque carecen de afán recuperador y consagran la pérdida como el íntimo placer del dolor afectivo.

En lugar de las “magdalenas” parisinas que traen al narrador de Proust toda una época de su vida gracias a la “memoria involuntaria”; nuestro *narrador* consagra “el cebiche peruano”. Escribe:

Lo aprendí a hacer para Maggie, y lo dejé de hacer el día que me abandonó. La canción había terminado para siempre, pero también para siempre quedó la melodía. La canción era mi famoso cebiche a la peruana. La melodía era Maggie.

De modo que, irónicamente, el objeto desencadenante, un platillo típico, produce el olvido, no la memoria. El cebiche pertenece a lo literal (de cuya receta no puedo acordarme), mientras que su melodía pertenece a la emoción: es la voz de lo perdido. Las “Antimemorias”, a su modo, hacen hablar no a la memoria sino al olvido. Por eso, el relato tiene, en sus mejores momentos, la fluidez sensible y la *recurrencia* elegante de un andante mozartiano. No se debe a las evidencias del cuento sino a la simpatía del recuento.

Ese recuento, en efecto, está hecho del entrecruzamiento de los tiempos (proustianos) de la duración y los tiempos deseantes (bryceanos) del descuento. En ese suplemento del juego, al margen de los tiempos norma-

dos por las reglas sociales y las normas familiares, en esos minutos descontados (rencuentros, desencuentros, fugas...) se gesta el destiempo del desbalance. Allí el relato gana el aliento de su paradoja, el humor de su vitalidad, y la ternura de saberse gratuito, del lado de la pérdida.

Para haber naufragado tantas veces, estas memorias contra la corriente navegan sus seiscientas veintiocho páginas con buen viento y felicidad.

Por lo demás, *Permiso para sentir* son “Antimemorias” no por alusión a Malraux sino a pesar suyo. No hay aquí nada que remita al heroísmo ceremonial del hombre de letras testigo de su época, sino todo lo contrario: la estrategia, por lo demás evidente de Bryce Echenique, no es consagrarse como un monumento nacional sino denunciar su propia estatua de pluma y tintero, su lugar en la plaza pública de los discursos de orden.

Se puede, por lo mismo, concluir que las “memorias” son la confirmación de la cárcel de lo literal; en este caso,

todavía más degradado por la corrupción política del gobierno del ingeniero Alberto Fujimori y el doctor Vladimiro Montesinos, esa pareja siniestra del autoritarismo perverso y la violencia vulgar, que extiende su mancha de tinta derramada, indeleble y sombría, a lo largo de las clases. Esa sombra del mal, a su vez, genera en las clases medias y altas un racismo feroz, que confirma la mala calidad de la vida cotidiana peruana, viciada por la negación del otro, por la recusación de la diferencia. En términos de salud anímica, ello implica el suicidio ético del sujeto, porque la ética sólo puede ser el lugar que ocupa el otro en mi *yo*, lo que me configura como agente del diálogo. Entre el clasismo y el racismo (pestes ideológicas y pasiones bastardas de los peores tiempos peruanos), el sujeto nacional termina por corromperse inobjetablemente. Por eso, en la segunda parte de este libro, el *narrador* deambula en un infierno sin círculos, mero laberinto repetido entre falsedad y mezquindad; y levanta, no sin espanto, su furia desolada y su agonía melancólica, acosado por gentes que trivializan la lectura. Cada persona disminuida por el medio representa una danza de la muerte, grotesca e inapelable. Hasta la propia familia decae y se extravía sin remedio. Lo literal, después de todo, es incólume como el cinismo e irreversible como las pesadillas.

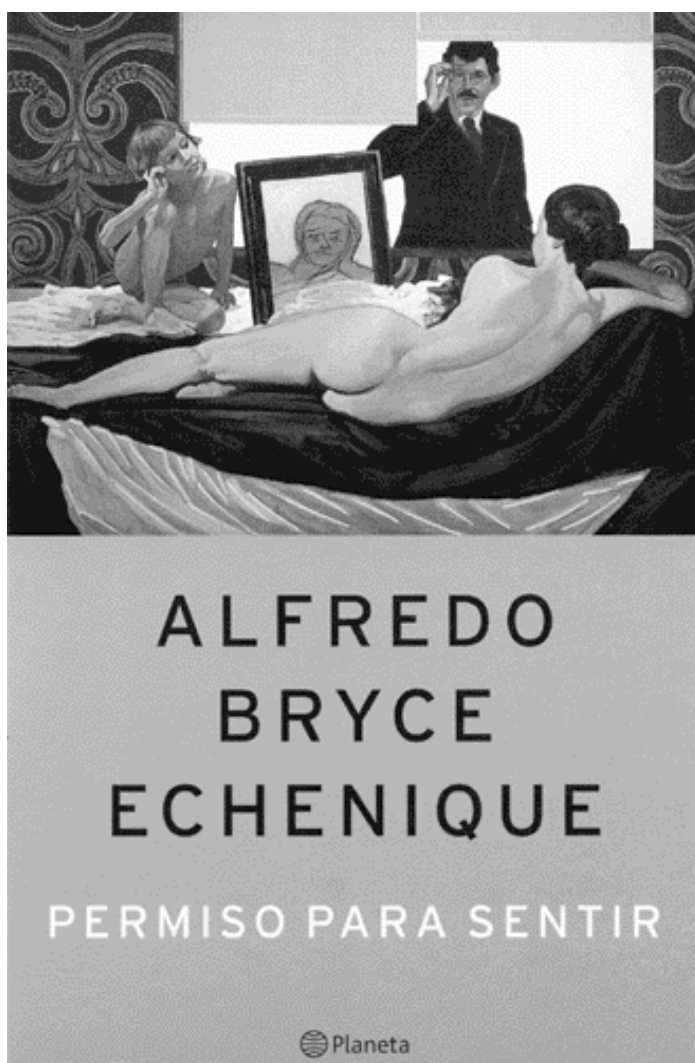
Las memorias, por eso, son la cárcel del emotivo. Las “Antimemorias”, en cambio, son su libertad.

Leemos: “Así, inmenso y lleno de aire y de libertad o del aire de la libertad de inventar y crear por encima de toda amarra, así es el recuerdo de Pasalacqua...”. ¿Cómo puede ser un recuerdo liberado de su propia representación literal? Gracias a que, como en este caso, se trata de un gran arquero, evocado por el *narrador* como “un hombre volando”. Ese instante del arquero en el aire, esa vehemencia del recuerdo, libera a la memoria para convertirla en emoción pura, salvada por el habla.

Estas epifanías de la memoria nos devuelven a Flaubert, que en la primera página de este libro ha sido convertido por el autor en un escritor emotivo. Liberándolo de la imagen común del fanático picapedrero que logra una frase por día, Bryce Echenique lo sitúa entre los escritores epifánicos, aquellos que se miden por su capacidad de perder a cambio de algún milagro. Cortázar, nos dice Bryce Echenique, perfeccionó esa capacidad de vuelo; Julio Ramón Ribeyro, no menos memorable, daba lecciones de abismo.

EL MODELO DE LA CONFESIÓN

En su ensayo “Confession and Double Thoughts: Tolstoi, Rousseau, Dostoievski”, J.M. Coetzee advierte que la confesión, esa otra fecunda matriz autobiográfica, está asociada al autocastigo. En su memorable tratado *La*



confesión: género literario, María Zambrano había reconocido que estamos ante un “género de crisis,” que nace con San Agustín, en el cual el *yo* no puede encontrar una verdad para él solo porque la verdad, “cuando se encuentra, se encuentra ya compartida”. Por eso, nos dice: “toda confesión es hablada, es una larga conversación”. Pero la culpa que asociamos a la confesión no sólo es de origen religioso, forma parte también de esas “dobles acepciones”, de los significados latentes implicados en la “figura de la trama” que Coetzee, como novelista de culpables irredentos que alegorizan el mal de su tiempo, desentraña impecablemente.

Observa Coetzee que en sus *Confesiones* San Agustín cuenta que de chico robó con sus amigos una bolsa de peras al vecino no para comerlas sino por el placer de lo prohibido. Escribió que lo hicieron “buscando del acto vergonzoso nada sino la vergüenza misma... Estábamos avergonzados de no tener vergüenza”. Este aprendizaje gesta la confesión, en la que se reconoce el *yo*. Coetzee encuentra que el predicamento de San Agustín “es en verdad abismal”, y concluye que la vergüenza “vive en el hombre moderno”. Añade que en sus *Confesiones* Rousseau declara también un robo: cuando estuvo empleado como criado robó de su amo una cinta, pero al ser confrontado acusó a la criada, la que fue despedida en el acto; sin trabajo, especula él, bien puede haberse quitado la vida. La confesión declara la culpa y duplica el castigo. Pero, en la retórica de la confesión, como sabemos, la desnudez del corazón culpable construye el ritual de la purgación y, por esa vía agonista, la exculpación final. La mejor confesión, por lo mismo, es la más pecadora, no por más desnuda sino por más persuasiva. Esto es, la confesión literaria construye un *yo* redimido. Por eso escribe Zambrano: “El hombre nuevo que irá a surgir ya no se sentirá hijo de nadie. Irá perdiendo la memoria de su origen y se irá sintiendo cada vez más original”. De la confesión a las memorias y de éstas a la novela, el peregrinaje del *yo* recorre las estaciones de su libertad.

Sólo que, en español, se ha puesto a prueba una nueva estrategia: el *yo* autorial (Gabriel García Márquez en sus memorias, Bryce Echenique en sus “Antimemorias”) se ha hecho más complejo y se desdobla en un *yo* testigo, y aún en otro más, novelesco. El primero es el autor de novelas bien conocidas, el segundo da fe del primero, y en el caso del tercero tenemos a un personaje que sigue el dictamen de Nietzsche: “todo lo que es profundo necesita una máscara”; “máscara de su desesperación”, acota Zambrano, que le permite vencer el pudor y contar más. En el caso de García Márquez, en *Vivir para contarla*, sus novelas se convierten en la historia familiar del *yo* literario, cuya gestación *a posteriori* demuestra que la pasión de escribir es una moral clásica, estoica, forjada desde la pobreza, sin protesta y fielmente, haciendo mucho con muy poco. Esa sabiduría es, por cierto, colectiva,

y está culturalmente situada como una historia mayor. En el caso de *Permiso para sentir*, Bryce Echenique despliega, como hemos visto, una ética de los afectos y una estética de la emoción genuina; pero toda su historia personal, familiar y nacional es de despojamiento y pérdida.

García Márquez, más aristotélico a pesar de las licencias del “realismo mágico,” es ajeno a la culpa y, por lo tanto, a las confesiones. Mario Vargas Llosa en su autobiografía de infancia interpolada con sus memorias de candidato a la presidencia, *El pez en el agua*, produjo unas confesiones sin culpabilidad porque buscaba, más bien, afirmar la culpa de los demás y la victoria final de un *yo* en posesión de la violencia de la verdad; sus memorias, por lo mismo, son más interesantes en esta dimensión donde la fuerza latente de lo reprimido no vence a su relato, no excede la ley del padre, ese pecado de violencia. Bryce Echenique, en cambio, debe ser el único escritor de esta estirpe memorialista y confesional que ha asumido la culpa como el dolor de la pérdida, y se sitúa en todos los escenarios conflictivos de la derrota nacional, colectiva, histórica, y social; no para resolverlos con un *yo* robusto de verdades a mano, sino para mostrar sus heridas íntimas como parte implicada en esa vasta depredación humana. No en vano, a propósito de la pérdida del origen que anotaba Zambrano, escribe Bryce:

En el destierro 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 regresado 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 llanamente se había llevado a la mierda mi colegio. Y uno podía dar de alaridos ante los muros y los techos derrumbados. Ninguna voz familiar, limeña, trujillana, serrana, piurana, chinchana, iqueña, gringa, alemana, italiana, respondería jamás.

Esta emoción es una forma de luto, prevista por Freud para el sujeto itinerante, y duplicada, es cierto, por la vulnerabilidad de una ciudad varias veces víctima de los terremotos y los alcaldes, como dijo Héctor Velarde, arquitecto peruano (ese leve oxímoron lo convirtió en humorista), no ajeno a la mitología limeña (la noción fundacional de una capital que empieza lamentando su desaparición), y presente también en estas “Antimemorias”. Pero el luto por las pérdidas nacionales es más interno, y en este pasaje sobre el colegio arrasado, el país mismo aparece representado por la diversidad del diálogo. Esa “voz familiar” es un diálogo plural, casi la verdadera escuela en este colegio inglés creado para albergar a los hijos de la burguesía peruana con vocación

transnacional. Luego nos enteraremos que esa clase dominante desapareció del escenario nacional con la reforma agraria de 1969, decretada por el gobierno del general Juan Velasco Alvarado, entonces tildado de “revolucionario” pero que hoy se entiende como el proyecto económico de la “sustitución de importaciones”. Se llegó a decir en esos años que entre Bryce Echenique y Velasco Alvarado habían dado cuenta de la oligarquía peruana. Pero hasta ese breve interregno nacionalista ha sido borrado, por un viento neoliberal, y en este libro esa pérdida aumenta sin pena ni gloria la lista de los fracasos peruanos. Y sigue Bryce:

Y perdonen la tristeza (verso de César Vallejo), 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.

Nada es más clásico en la confesión que el lenguaje de las lágrimas. El corazón en la mano, el corazón al desnudo, la historia del corazón, tienen en el llanto su mayor elocuencia, su poder más persuasivo. Pero, ¿cuál es la culpa que jura a nombre de la verdad?

LA CONFESIÓN Y LA CULPA

El psiquiatra y gran memorialista Carlos Castilla del Pino había explicado que en español no eran frecuentes las autobiografías debido al “pudor”. Esa auto-censura, sin embargo, es parte interna del género, y a favor de ella se gesta el valor de la confesión; en primer lugar, por la audacia de exceder la medida, según la lección agustiniana de la desvergüenza. El pudor es el buen nombre de la vergüenza. Juan Goytisolo y el mismo Castilla del Pino fueron de los primeros en romper esas barreras. En Perú, inevitablemente el género lleva el pecado original de la clase social, ese gravamen del origen que, anacrónicamente, decide el porvenir. Por eso, *Memorias de una paria*, de Flora Tristán, sigue siendo el modelo autobiográfico más crítico: una hija natural que reclama su herencia es negada por su familia. Ese esquema del melodrama nacional responde por el origen trabajoso, el pasado étnico familiar, el contrato matrimonial y, en fin, la lógica del poder en una sociedad donde, como dijo Velarde y cita Bryce, “ser y no ser es lo mismo”; lo que alude a la comedia de las representaciones, al culto de las apariencias. Carlos Rodríguez Saavedra lo dijo mejor: “Lo limeño es una pasión intrascendente”.

Pero quien pide “permiso” es porque ya se lo ha tomado. El término está cargado de una ominosa semántica

adolescente: se pedía permiso de la mesa materna, de la casa paterna, y siempre por excepción, dentro de las reglas, como sujeto de lo codificado. Aunque, bien visto, las fronteras de lo permitido ponen en tensión al código social, y lo permisible se hace pronto licencia. En la lección agustiniana: a nombre de lo permitido ensayábamos lo prohibido, por temor de vivir bajo permiso. Por otra parte, en el código de las buenas maneras, expresar las emociones es lo permisible, mientras que controlarlas es lo educado. Este es un terreno del espacio de la subjetividad hispánica donde modelos distintos disputan su legitimidad.

Stendhal observó que la expresión de las emociones en el pueblo era capaz de estropear el lenguaje a nombre de la sinceridad. Y con todo lo que creía él en el amor a primera vista (una mirada demorada, es cierto), anhelaba un amor más poderoso que el amor a su propia carrera de escritor. Como Proust, Stendhal debe haber sufrido la pesadilla de lo que llamó “accidentes del amor propio”. El amor propio es una categoría heroica del *yo* burgués, sólo comparable a la capacidad de ofensa de la clase media, y al orgullo herido de los propietarios venidos a menos, que José María Arguedas retrató dramáticamente, gracias a su experiencia regional y a sus lecturas de los novelistas rusos. En cualquier caso, la demanda “permiso para sentir,” en la lógica de la retórica biografista bryceana, postula el margen antiretórico de hablar de los sentimientos. Implica, quiero decir, vencer la violencia de la censura.

Este es el poder de la confesión: exceder el decoro de lo decible, del protocolo de lo privado, y desbordarse, pasarse, salirse de madre. No se trata del chisme (esa épica limeña) sino de la libertad de decirlo casi todo; de confesarse entre pecadores perpetuados por el secreto a voces. “Sentir”, en todo caso, no es normativo, y escribir tampoco: el mundo emocional no busca tener razón, busca restaurar una verdad más tierna. La confesión, en fin, es la legitimidad zozobrante del que está siempre partiendo y tercamente de vuelta, como si no supiera que cambiar dos veces de país puede ser mortal, como decía Gombrowicz en su *Diario*.

Una de las fuentes de la culpa que genera la confesión que genera las memorias que a su vez gestan las “Antimemorias”, es la escena familiar. El primer robo que ocurre en las memorias de Bryce Echenique es la llave del bar paterno. Se podría argüir que en esa primera confrontación con el padre, el *narrador* roba su propia voz, que es la del ágape en su forma bohemia, la bacanal adolescente del rebelde con causa célebre. La charla interpolada o parentética de Bryce Echenique, género que le pertenece por derecho propio, crece a partir de ese destiempo bohemio, donde el culto de la digresión forma parte de la tertulia, el banquete y la fiesta. Por eso, la rebelión contra el padre será acallada pero recurrente en su

obra. En estas “Antimemorias” se confirma esa biografía paterna, que hace del padre responsable de las decisiones sobre la propia vida del autor (estudiar abogacía en Lima, por ejemplo, en lugar de aceptar una plaza de estudios en Cambridge); pero cuya figura, además, es una representación de la autoridad, la fuente del “permiso” y la fuga del “sentir”. “Mi padre no me autorizó a viajar” anuncia quien para rechazar la autoridad tendrá que pedir permiso. Todo el libro está lleno de protestas de amor filial (bien fundadas, el artista adolescente aceptó la guía paterna), pronto remplazadas por la complicidad materna, cuya vocación francesa responsabiliza al culpable imaginario de la tarea insoportable de volverse un escritor francés. La literatura, más pronto que tarde, deja al autor sin familia. La narrativa de Bryce Echenique es una larga desautorización de las instituciones sociales de control y de poder. La “culpa” del rebelde viene, sin embargo, enmascarada por la sociabilidad, y hasta por el regusto hedonista de los usos de una vieja aristocracia criolla, anacrónica desde la primera novela del autor, y convertida en la mitología fantasmática de una causa perdida.

La confesión, entonces, busca el lugar de la culpa, y la descubre compartida: entre París (nostalgia materna) y Perú (autoridad paterna), el *narrador*, sin embargo, lleva en su nombre el inglés patriarcal y el vasco matriarcal, así como la historia familiar peruana. Entre la pertenencia y el desarraigo, su universo original en lugar de disiparse en Europa se hará cada vez más peruano, al punto de que las muchas vueltas a Lima y el regreso definitivo, cuya cancelación ulterior supone el retorno a Barcelona, dramatizan los tramos del buen viajero con las culpas del

ausente. El escritor, estando de viaje, está siempre fuera. Pe rotratándose de un escritor no sólo talentoso sino del todo distintivo y único, no ha de extrañar que su mayor empresa biográfica sea la peruanización de Europa. Todo, en efecto, en su obra es una traducción del mundo al vivir y desvivir peruano.

RETRATO DE GRUPO

Inevitablemente, en este ir y venir, el autor termina encontrándose consigo mismo:

Pero he tomado este vuelo Lima-Madrid-Lima varias veces ya y, la verdad, creo que siempre será una fuente de inagotables sorpresas, de tremendas emociones y sensaciones. Para empezar, el tiempo se vuelve absolutamente subjetivo y elástico. Pasado, presente y futuro se mezclan una y otra vez, incontrolable y agotadoramente, agradable y detestablemente...Durante un tiempo inmenso, estuve en mil lugares y escuché tantas voces y mis ojos se perdieron en un desfile de miradas y por ahí apareció en el puerto de Dunkerque un tipo llamado igual que yo aunque más parecido a otro tipo igual con tremendo abrigo y una pipa y la boina que traje de Lima a París...

Entre ires y venires, entradas y salidas, países y mujeres, la conclusión es melancólica: “Sólo los hoteles permanecen abiertos siempre”.

“Perdonen la tristeza y la rabia”, concluye, porque sólo queda clamar al viento: “Pobre, pobre país”.



© Ricardo Cárdenas

Más complejamente, la culpa requerida de expiación es el juicio de valor.

La retórica de esta confesión jura por la verdad pero su estrategia pasa por la mentira (piadosa, correctiva, aliviadora):

El engaño defrauda, incumple, da gato por liebre, estafa. La mentira, en cambio, es autónoma, y creo que puede ser considerada como una de las bellas artes, ya que como el arte, también, no expresa nada que no sea más que a sí mismo. El engaño corre veloz hasta sobrepasar a la realidad, convirtiéndola en una estafa; la mentira, en cambio, está siempre por delante de la realidad y de la vida misma.

Y añade: “Abrí, pues, la caja china, y saqué otra mentira de adentro”.

¿Cuál es esta verdad que requiere de la mentira para ser más cierta? La verdad, claro, de la ficción. Y, en este caso, la ficción de unas memorias liberadas por la práctica de la “Antimemoria” que, como la antipoesía, desmonta los edificios de la verdad única, de la representación dominante, con las interpretaciones múltiples y las versiones disímiles, incluso contrarias. En lugar, pues, de la distancia elemental entre verdad y mentira, Bryce Echenique en sus “Antimemorias” practica la mentira de la verdad (la noción de que todo saber común es construido y arbitrario) y la certeza de la ficción (la apuesta por la imaginación como la libertad del *yo* en el lenguaje). Casi una definición de la nueva “nueva novela” transatlántica.

Lo más cierto es la demanda de la emoción: la urgencia de certidumbre, la necesidad de comunicación plena, la nostalgia de la pareja. Esa ética de los afectos es la estética de la empatía, la gracia de coincidir plenamente, y el azar de compartir fugazmente.

Tampoco es casual que algunos comentaristas indignados hayan disputado ciertas versiones de estas “Antimemorias.” Esas reacciones literales no deben extrañar por la intervención de este libro en la vida cotidiana limeña puede ser problemática, empezando por la misma familia del autor, cuya historia está hecha de angustia y pocas respuestas. El abandono del hermano mayor, sordomudo y ciego, en manos tiranas, ¿a quién responsabi-

liza? La fábula de los amos vencidos por el tiempo y en manos de sus criados, ¿qué culpas deduce? La pérdida, en fin, de la familia es paralela a la pérdida del país, sólo que la última salida del *narrador* se parece a una cura en salud. Entretanto, una tía anciana ha tenido tiempo de decirle que él no es hijo de su padre sino de su tío, como para confirmar el mejor melodrama edípico. (Esta tía merecería una novela del sobrino liberado.) La madre, no menos anciana, deja de hablar y se mete a la cama por los próximos años, hasta que se muda al asilo con su criado más viejo, expulsados ambos del pasado. El poeta Martín Adán decía que las grandes familias limeñas no duraban cien años. La de Bryce Echenique, al menos, ha prolongado su desaparición festiva a favor de estas novelas de desengaño de corte y de aldea.

No en vano, estas “Antimemorias” novelescas requieren dos tomos y cada uno de ellos dos partes: la historia del sujeto se reparte entre dos mundos, comparte varios tiempos y contratiempos, demasiados amigos, y esa vida pública se hace privada en las voces del relato, multiplicando los espejos. No puede ser literal y mucho menos autobiográfica una sola vida en todos estos libros, verdadera *comedia emotiva*; sólo puede ser novelesca desde un sujeto imaginado como otro, protagonista azaroso de la historia ingeniosa, divertida y pasional del peregrinar peruano en la gesta de su existir, tan dilatada como el lenguaje.

De modo que escribiendo sus “Antimemorias” este *narrador* desapacible nos ha dado un lugar en la historia emotiva de este fin de siglo: no todo está dicho, no son todos los que parecen, pero entre tantas idas y vueltas el relato se encuentra con su lector a plenitud. De pronto, estamos todos implicados en su historia del corazón de la época. Pillándole los dedos a quienes no tendrían el valor de confesarse, estas “Antimemorias” corren el riesgo de su libertad de prejuicios, afincadas en el valor de quien, habiéndolo perdido casi todo, habita la furia amorosa de su página en blanco.

Es un encuentro clásico de reconocimientos finales, a pesar de los parientes heridos y las amistades perdidas, que se produce en la dimensión a la vez crítica y encantada donde la memoria ya no es traumática gracias a que la escritura, con terca esperanza, redime la casa del diálogo. ■

La narrativa de Bryce Echenique es una larga
desnaturalización de las instituciones
sociales de control y de poder.