



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez
Chile

Mac-Millan, Mary
TEORÍA Y PRÁCTICA DE UN MENTIROSO: PERMISO PARA VIVIR (ANTIMEMORIAS)
DE A. BRYCE ECHENIQUE
Literatura y Lingüística, núm. 35, mayo, 2017, pp. 31-45
Universidad Católica Silva Henríquez
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35252277002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

TEORÍA Y PRÁCTICA DE UN MENTIROSO: *PERMISO PARA VIVIR* (*ANTIMEMORIAS*) DE A. BRYCE ECHENIQUE*

Mary Mac-Millan**

Resumen

El texto autobiográfico *Permiso para vivir (antimemorias)* (1993), del novelista peruano Alfredo Bryce Echenique se constituye en un cuestionamiento de la escritura autobiográfica como medio para acceder a una verdad. De ahí que sea necesario transparentar la teoría ya implícita en el título *Anti-memoria*. Para ello se retoman las referencias intertextuales a la obra de André Maulraux y a Oscar Wilde. De esta operación surgen los conceptos de «mentira artística» y de «exageración». En un segundo momento, y a la luz de esta teoría, se intenta un juicio a la propia puesta en práctica del texto en cuestión. Tarea que revelará las paradojas que subyacen a estas *Antimemorias*: juego del mostrar y del ocultar, de la verdad y la mentira.

Palabras clave: Bryce Echenique, autobiografía, memorias, anti-memorias.

THEORY AND PRACTICE OF A LIAR: *PERMISO PARA VIVIR* (*ANTIMEMORIAS*) OF A. BRYCE ECHENIQUE

Abstract

The autobiographical text *Permiso para vivir (antimemorias)* (1993), from the peruvian novelist Alfredo Bryce Echenique constitutes a questioning of the autobiographical writing as a mean to access a truth. From there it is necessary to transparency the theory that's implicit on the title *Anti-Memoirs*. For that purpose intertextual references are taken from the work of André Maulraux and Oscar Wild. From this operation comes the concepts of «artistic lie» and «exaggeration». On a second moment, and in light of this theory, an intent of judgement is put on the practicity of the text itself. Task that will reveal the paradoxs that underlie this *Antimemoirs*: the game of showing and hiding, the truth and the lie.

Keywords: Bryce Echenique, autobiography, memoirs, anti-memoirs.

Recibido: 27-01-2016

Aceptado: 14-03-2016

* El presente artículo se enmarca en el contexto del Grupo de Investigación de Literatura Chilena y Latinoamericana del Magíster de Literatura Comparada de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez.

** Chilena. Doctora en Filosofía y Letras de la Universidad de Friburgo, Alemania. Académica de la Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile. mary.macmillan@uai.cl

Hemos titulado este artículo *Teoría y práctica de un mentiroso* ya que el texto autobiográfico de Alfredo Bryce Echenique¹ contiene un postulado estético literario muy claro, es decir, una teoría y, al mismo tiempo, la anti-memoria en sí se constituye en una práctica.

Primeramente explicaremos en qué consiste este postulado literario, el que se fundamenta en dos autores: André Malraux y Oscar Wilde. En un segundo momento intentaremos evaluar críticamente *Permiso para vivir (antimemorias)* mostrando la puesta en práctica de la teoría en la propia escritura de su antimemoria².

1. Teoría de un mentiroso

1.1. Malraux y Wilde

Bryce Echenique plantea desde el título mismo un modelo de lectura: habremos de leer *Permiso para vivir* no como una memoria sino como una «antimemoria». El término es tomado de André Malraux, uno de sus escritores favoritos. «Antimemoria» implica plantearse crítica y más bien escépticamente frente a la posibilidad de llegar a escribir o a dar cuenta sobre uno mismo. Y no porque el escritor no sea honesto al escribir sus memorias, sino que se le escaparía irremediablemente el acceso a sí mismo: «Malraux dixit que las memorias ya han muerto del todo puesto que las confesiones del memorialista más audaz o las del chismoso más amarillo son pueriles si se las compara con los monstruos que exhibe la exploración psicoanalítica» (*Permiso* 17)³. Para Malraux las memorias del siglo veinte tienen una doble naturaleza: por un lado, son un informe de lo que ha acontecido y, por otro, un camino que conduciría a la

¹ Alfredo Bryce Echenique nació en Lima en 1934. Entre sus obras se destacan: *Un mundo para Julius* (1970), *Tantas veces Pedro* (1977), *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985) y *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981).

² Aclaramos que nuestro centro de interés es el texto mencionado de Bryce Echenique, la descripción de los postulados expresados en éste y una posterior evaluación crítica. De ahí que no entraremos en una teorización sobre el género en cuestión. Para una mirada panorámica sobre las, a estas alturas, complejas y disímiles concepciones acerca de la autobiografía, recomendamos el artículo de Franco Rodríguez titulado «El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial». En este artículo se realiza un recorrido histórico desde un origen situado en Wilhelm Dilthey (*El mundo histórico*), siguiendo con Philippe Lejeune («El pacto autobiográfico»), pasando por Bernd Neumann («La identidad personal») y Georges Gusdorf (*Condiciones y Límites de la autobiografía*) hasta llegar a Paul de Man (*La autobiografía como desfiguración*). En este recorrido las concepciones de lo biográfico van variando: desde una escritura centrada en la identidad clara y sin cuestionamiento, pasando por un reconocimiento de lo ficcional hasta la postura más extrema de De Man basada en una lectura retórica.

³ Todas las citas se refieren a la edición de 1993.

interioridad del hombre. Y es aquí donde radica el gran problema de las memorias modernas: después de la luz que han otorgado los estudios del psicoanálisis resulta difícil seguir creyendo en la eficacia de la literatura (al menos no de la misma manera). La siguiente anécdota grafica este hecho. Se cuenta que el psicoanalista Carl G. Jung, al ser interrogado por el animal tótem de su tribu (en un viaje de investigación a Nuevo México), contestó que en Suiza no tenían ni tribus ni menos un animal tótem. Al terminar la reunión los indígenas descendieron de la sala por una escalera según su costumbre, con la espalda en dirección a ésta y mirando de frente hacia afuera. Al bajar, Jung descendió al revés, es decir, con el rostro hacia la escalera. Abajo, sorprendido y en silencio, el jefe de la tribu señala al visitante: el oso es el único animal que al descender del árbol lo hace con el rostro vuelto hacia el tronco. Es decir, Jung llevaba en sí mismo al tótem que había negado verbalmente. Solo ese acto inconsciente y automático reveló lo que ni él mismo sabía de su persona. Maulraux, al resaltar este hecho y problematizarlo, obliga a replantear la finalidad y la posibilidad que la escritura autobiográfica tiene frente a esta limitación. ¿Cómo escribir memorias? Memorias que ahora se llamarán antimemorias, puesto que ya se es consciente de su limitación. Si la verdad del hombre se encuentra sobre todo allí donde se le oculta, ¿qué poder tiene la escritura? Para Maulraux, la antimemoria solo tendrá sentido en la medida en que el escritor sepa encontrar y profundizar en las preguntas adecuadas. La escritura misma no se constituirá en una respuesta, sino en la búsqueda de una pregunta: «Mas el hombre no avanza hacia los fundamentos de lo humano, no encuentra su imagen al interior de los conocimientos adquiridos, sino que encuentra una imagen de sí mismo en las preguntas que plantea» (Maulraux 14)⁴. La pregunta más importante es aquella que, según la creencia de los gnósticos, los ángeles le hacen a cada muerto: ¿de dónde vienes?

Junto al énfasis en la pregunta se destaca la recurrencia a la fantasía como segundo rasgo que caracteriza las antimemorias de Maulraux: «[...] en ellas [antimemorias], con frecuencia ligado a lo trágico, se encuentra una irresistible y silenciosa contemporaneidad, la cual se asemeja al gato que se desliza en la oscuridad: ya que sin querer he despertado al duende

⁴ Las traducciones de todos los textos no españoles son nuestras desde el alemán.

del mundo de la fantasía, cuyo nombre es le farfelu, a nueva vida» (17). Es decir, en la medida en que seamos conscientes de la ingenuidad de pretender alcanzar la verdad del ser humano, la escritura podrá tener un sentido si asume la profundización en la pregunta más que en una respuesta, y apelando al mundo de la fantasía.

La explícita intertextualidad de Bryce Echenique con Malraux nos sitúa en el campo de la incredulidad o de la pérdida de confianza en la escritura. Bryce Echenique no le adjudica a su trabajo un valor de verdad sino de «invención». El escritor peruano, al igual que Malraux, propondrá su propia salida al problema de esta escritura incapacitada de acceder a la verdad del ser humano. Para ello se basará en los postulados de Oscar Wilde, los que explicaremos a continuación.

La primera parte de *Antimemorias* lleva un epígrafe del poeta Konstantino Kavafis. El poema en sí no interesa tanto como la nota añadida por Bryce Echenique: «digamos que andante ma non troppo y que, muy probablemente, el gran poeta que fue Kavafis debe exagerar en su afán de embellecer» (*Permiso* 9). Un poco después se dirá que las «únicas autobiografías que existen son las que uno se inventa» (17). Es decir, exageración e invención son los moldes que se ofrecen en las primeras páginas. Ya más explícitamente Bryce Echenique trae a colación un ensayo de Oscar Wilde titulado *La decadencia de la mentira* (1970) y se manifiesta un abierto defensor y propulsor de las ideas expuestas mediante el diálogo de Cyril y Vivian.

El ensayo de Wilde plantea la libertad del arte y su derecho a utilizar la mentira como medio artístico para enfrentar la pálida naturaleza. No se trata de la mentira cotidiana de aquél que quiere esconder la verdad, sino, muy por el contrario, es aquella que se eleva y se constituye en una nueva realidad: la del arte. Según Vivian, el personaje del ensayo, esta mentira consiste en lo siguiente: «Así como reconocemos al poeta en su alegre tono, así también reconocemos al mentiroso en su habla de opulento ritmo» (397). Podríamos establecer aquí una sinonimia entre el adjetivo «opulento» y la citada exageración de Bryce Echenique, en el sentido de abundancia, de una escritura que se nos ofrece lejos de la parquedad y la sobriedad. Vivian continúa su defensa: «De la literatura esperamos dignidad, encanto, belleza y fantasía» (400). Así, la literatura, tal como la propone Wilde y la asume Bryce Echenique, no tiene necesariamente que ver con la verdad, puede que la alcance o no, pero de ningún modo es su

objetivo. La verdad, lisa y llanamente, será una pregunta de estilo. Otro aspecto que de este punto se deriva es un cierto grado de «amoralidad». Vivian, criticando y burlándose del realismo, comenta en relación a cierto escritor: «Además posee la mala costumbre de extenderse en sin sentidos moralizantes» (399). Wilde ironiza duramente sobre la literatura que tiene como «mala costumbre» inclinarse hacia el juicio moral. Puesto que éste es un ámbito que no le competiría a la escritura, la cual se movería en una esfera muy distinta: «Ya que el objetivo del mentiroso es simplemente encantar, fascinar y predisponer al placer» (410).

Una última característica que resalta en relación a la «mentira artística» es la condición que para ella se ha de poseer: «Algunos jóvenes comienzan la vida con un natural don a la exageración. Con el correr del tiempo y los años, esta inclinación que no es otra que la fantasía, es aplacada y extinguida por el mundo de los adultos, los cuales conducen la fantasía propia de la infancia hacia una dañina inclinación hacia la verdad» (410).

1.2. Exageración y dramatización

Expuesto el sentido de «mentira artística», podemos ahora contestar la pregunta planteada anteriormente. ¿Qué salida ofrece Bryce Echenique al problema de las antimemorias? Hasta cierto punto su camino se asemeja al de Maulraux, en la medida en que también apela al mundo de la fantasía. Sin embargo, Bryce Echenique se aleja ostensiblemente de la búsqueda originaria de su antecesor ya que opta por la invención. Situando así la autobiografía en el mismo plano de la creación novelesca o la ficción literaria⁵. Todo esto nos lleva a la compleja situación de la máscara como vía de acceder a la identidad velada. Bryce Echenique, al apelar a la mentira artística, se declara abiertamente un escritor de la máscara, que oculta su verdadera identidad bajo un cúmulo de palabras y palabras y más palabras: «Lo nuestro es inventar máscaras y caricaturas

⁵ Es ya un cierto lugar común de la crítica posmodernista señalar la indistinción estructural entre texto ficcional y texto autobiográfico o referencial, como lo afirma Javier Sánchez Zapatero en su artículo «Autobiografía y pacto autobiográfico» (2010): «En la medida en que el lector ha de aceptar sin cuestionamiento alguno el pacto de lectura, queda evidenciado que no hay desde el punto de vista formal ninguna característica que permita distinguir la ficción de la autobiografía. Así lo aseguraba De Man, y así lo han mantenido otros autores como Molino, para quien 'nada distingue intrínsecamente la autobiografía de la novela [...], sólo la relación exterior con el sistema de creencias del lector'» (9). Concretamente, en relación a *Permiso para vivir* y su rasgo ficcional, recomendamos el artículo de Milagros Socorro (1995), «Poder de la invención en las antimemorias de Alfredo Bryce Echenique», el que se centra en esta problemática.

orales. Estos son nuestros escondites preferidos, aunque pueden doler mucho también» (*Permiso* 218). La pregunta que brota de inmediato es la finalidad de esa máscara. Según el propio escritor nos confiesa, es para esconderse, es decir, no se revelaría la identidad, sino que se encubriría bajo una mentira. Pero: ¿conduce la máscara realmente a un ocultamiento de la verdad o nos revelaría ella la verdadera identidad del sujeto? O planteado de otra manera: si Bryce Echenique, al escoger la mentira artística como estética literaria, simplemente ha abandonado la búsqueda de la verdad postulando el reemplazo de la realidad por la ficción, o por el contrario, intenta acceder a la verdad a través de la mentira artística. Dejaremos de momento el problema en reposo y lo retomaremos en una segunda parte.

Ahora bien, de todas las posibles manifestaciones que tiene la mentira artística, la más propia y persistente en la escritura de Alfredo Bryce Echenique es la exageración⁶. Recordemos aquí el título de su novela central: *La vida exagerada de Martín Romaña*. La exageración como recurso literario, según el crítico Roy Pascal (1998), es precisamente uno de los peligros en los que se puede caer al escribir autobiografías ya que desvía al escritor de alcanzar la supuesta verdad deseada. La sobredimensión de la realidad se produce de dos maneras. La primera es mediante la recurrencia a la fantasía, los juegos o el sueño. Consiste en «adornar» un recuerdo del pasado, de la infancia, por ejemplo, de excesiva fantasía. Esta fantasía es un rasgo que el hecho mismo que se recuerda no posee, es el escritor desde su presente quien se lo adjudica. De tal manera se falsea un momento de nuestra historia al cargársele de elementos que más pertenecen por propiedad a la poesía que al género autobiográfico. Sobre el trabajo de Chateaubriand, para dar un ejemplo, Roy Pascal sentencia: «En relación a las narraciones de Chateaubriand es mucho más probable que haya estado sumido en salvajes juegos de ensoñaciones y fantasía. En este punto, pasado y presente no se han fundido con éxito, ya que el presente cubre y oscurece el pasado» (101).

El segundo modo de falsear la autobiografía mediante la exageración es la inclinación a la dramatización: «Notamos la inclinación a retocar lo

⁶ En relación al uso de la exageración como una herramienta en la obra general de Alfredo Bryce Echenique, ver: «Alfredo Bryce Echenique y la estética de la exageración», de Julio Ortega.

vivido, a dramatizarlo, a hacerlo más escabroso» (102). Pascal sostiene que el riesgo de falsear un recuerdo mediante cualquiera de estas dos formas se nota especialmente cuando la exageración [«mentira»] es el resultado de una intención calculada. Pero no será algo negativo cuando esa exageración pueda considerarse como parte esencial del ser, de la persona del escritor: Pero si desde un comienzo tomamos al escritor como a un exaltado, como en el caso de Haydons y Celline, cuando su impulso vital es en sí mismo extravagante, fantasioso, quijotesco [...] entonces percibimos sus invenciones y sus contorsiones como una parte de su ser, como su verdad. (103)

El problema que se suscita es que el crítico no aclara cómo distinguir entre un exageramiento ficticio que falsea el texto autobiográfico y un exageramiento propio de la verdad constitutiva del escritor.

Volviendo a Bryce Echenique, este se inclina claramente por una dramatización de los hechos. Si esta exageración es falseada o no, en el sentido de buscada, deberemos inclinarnos por ambas posibilidades al mismo tiempo: Bryce Echenique busca la exageración como un recurso literario, pero al mismo tiempo le resulta absolutamente natural y espontáneo. Al menos eso es el efecto que se produce en la lectura, que Bryce Echenique es un mentiroso perfecto, y que si exagera lo hace estupendamente bien, tan bien como si fuera parte constitutiva de su persona. ¿O será nuevamente una máscara tan perfectamente montada que no alcanzamos a percibir la diferencia?

Al dramatizar, lo que Bryce Echenique hace es convertirse él mismo en un personaje de los acontecimientos. Transforma sus experiencias y sus recuerdos en escenas de un teatro cómico. Es decir, dramatizar va de la mano del humor, que no es más que otro modo de crear distanciamiento. El verse a sí mismo cómicamente dentro de una situación en realidad dramática, le ayuda a sobrellevar ese hecho. Pareciera que sólo a Bryce Echenique pueden pasarle las cosas que le pasan: le roban la redacción de su primer libro, lo toman por un profesor de dactilografía, encierra a los gatos equivocados en el departamento del escritor Mauricio Wacquez provocando un caos total, escribe una tesis doctoral por error sobre Montherland cuando en realidad se trataba de Maeterlinck, etc., etc., etc. Y lo extraño es que justamente las cosas «le pasan» a Bryce Echenique. Da la sensación de que él no tiene ingerencia ni responsabilidad alguna en los hechos ocurridos. Estos son narrados como si le cayeran del cielo y él

solo fuera un agonista de la realidad. Esta es la dramatización del autor, ponerse a sí mismo como un personaje que padece los acontecimientos. Hay un capítulo decidor en relación el tema, en donde se muestra cómo la exageración era absolutamente necesaria para mostrarnos una realidad, o más bien dicho, una verdad. Nos referimos a «Verdad de las caricaturas / verdad de las máscaras». En el capítulo se narra la escena en que Bryce Echenique, junto a su hermana y cuñado, asiste a una pomposa cena en la casa de un adinerado embajador peruano. La situación es en extremo desagradable para el escritor ya que se siente nada más lejano y en directa oposición con tal tipo de sociedad. Resultado: se pone a temblar y para enmascarar el temblor, que a su vez no es más que el enmascaramiento de su inhabilidad para enfrentar la situación, recurre al alcohol. Tenemos dos enmascaramientos o dos exageraciones, si se les quiere llamar así: temblor y alcohol. Pero el hecho es que si no fuera por esa brutal exageración de Bryce Echenique (¿temblará realmente tanto como dice?) no resultaría tan palpable, tan evidente su verdadera incapacidad, su temor profundo a cierto tipo de círculos. Es la caricatura misma, el imaginarse a un Bryce Echenique todo tembloroso y tomando trago tras trago, lo que hace comprender lo enorme de ese miedo, de esa, su verdadera condición. Este es un ejemplo de cómo la dramatización a veces revela la verdadera identidad del yo que bajo ella se esconde.

No estamos del todo seguros de que el enmascaramiento siempre lleve a la mostración intencionada de la verdad. Creemos más bien que es un resultado indirecto e involuntario al leer a Bryce Echenique. Y que su verdadera intención fue buscar lo mismo que buscaba Wilde: el encantamiento, la diversión. Pero para comprender esta aseveración se hará necesario una segunda parte.

2. Práctica de un mentiroso

2.1. Rol social

¿Qué hace interesante o provechosa la lectura de una memoria? ¿Por qué leer (o no leer) el texto autobiográfico titulado *Permiso para vivir* (*Antimemorias*) del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique? En un primer instante se podría pensar que lo que avala la lectura es el prestigio

y el renombre del escritor⁷. Leer *La plenitud de la vida*, por ejemplo, implicaría reconocer el grado de importancia de Simone de Beauvoir y el rol que ella jugó en determinado movimiento literario y en su relación con Sartre. Es decir, es el nombre del escritor el que valida su lectura.

Recordamos aquí el rasgo dominante que según Bernd Neuman (1970) debe poseer una memoria: «Las memorias están indisolublemente atadas a un rol social [...] Como sujeto de una memoria se existe tan sólo en la medida en que se asume el rol integrante de una sociedad» (12).

Pero, ¿cuál es el rol social que le cabe a Bryce Echenique? La pregunta se orienta a su oficio como escritor y a la posible participación de su persona en el desarrollo de una determinada corriente literaria, como podría ser el caso de un Gabriel García Márquez en relación al realismo mágico o un Mario Vargas Llosa en relación a su incursión política en el Perú (*El pez en el agua*, 1993). En el caso de Bryce Echenique estamos frente a un escritor solitario, ya que cuesta insertarlo ya sea dentro de la gestación de una corriente literaria o como miembro de alguna. Tampoco se caracteriza por tener algún grado de ingerencia social, política o ideológica como podrían ser un Julio Cortázar, un Alejo Carpentier o un José María Arguedas. Así, el rol social que como hombre de letras le correspondería a Bryce Echenique es más bien débil.

Ahora bien, un texto autobiográfico no sólo puede resultar provechoso por el rol social de su autor, sino por la calidad literaria del mismo. A veces resulta decepcionante la lectura de una autobiografía de alguien famoso debido a que el texto en sí no nos revela nada especialmente nuevo sobre la condición humana. El caso de Anais Nin⁸ es un buen ejemplo de texto autobiográfico que se avala por la belleza del texto mismo y no por su renombre de escritora. De hecho, el renombre de Anais Nin proviene justamente del hecho de haber escrito los diarios que escribió y del modo en que profundizó en la condición femenina y la escritura como medio en sí mismo de sanación y descubrimiento psicológico.

⁷ Franco Rodríguez (2000), en su artículo «El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial», centra el interés de una autobiografía en la figura del individuo: «[...] el nacimiento del género corresponde al establecimiento y consolidación de la burguesía de Occidente; concretamente responde a su valoración exacerbada del concepto de individualidad. La autobiografía es el resultado, entonces, de la conciencia individual que se considera digna de interés tanto para los demás como para la historia» (22).

⁸ Anais Nin (1903-1977). Su obra consiste fundamentalmente en los siete tomos de sus *Diarios*, además de algunos ensayos y cuentos eróticos de poca importancia.

Algunos argumentarán que en el caso de Anais Nin también juega un rol importante su «amistad» con Henry Miller, y suponiendo que esto llegara a ser en parte cierto, si obviamos este punto, nos encontraremos con una riquísima obra autobiográfica escrita por casi una completa desconocida. Planteemos finalmente la pregunta que aquí interesa: ¿Qué méritos posee *Permiso para vivir*?

De los capítulos pertenecientes a la primera parte, ocho son de contenido autobiográfico (se refieren a la infancia y a la juventud del autor): «Primeros contactos con el pueblo», «Hugo jugo», «Escrito después de una partida», «El seminarista, Abogado asociado», «Después del amor primero», «La mujer incompleta», «Breve retorno visual a la infancia». Otros diez podrían ser reunidos bajo la categoría de memoria por tratarse de reflexiones o hechos relacionados con su rol de escritor: «Una novela y sus consecuencias», «Pude haber sido un escritor precoz», «Mis diez libros preferidos», «La corta vida feliz de Alfredo Bryce Echenique», «De escritor profesional al más extraño cliente», «Doctor por error», «Los hombres sin horario», «La hora veinticinco», «Verdad de las caricaturas/verdad de las máscaras» y «El vizconde de Calafellel». Y por último, hay dieciocho capítulos restantes de difícil clasificación que aquí denominaremos como anécdotas, las que a su vez son de variado tipo: amorosas, de amistad, de viajes, etc. La segunda parte, que relata la estadía en Cuba, merece reflexión aparte. El hecho de que gran cantidad de la memoria esté basada en estas anécdotas no implica en sí un juicio literario. Sin embargo, si leemos algunas de ellas, veremos que por muy bien escritas que estén y aunque gocen del consabido humor de Bryce Echenique, éstas no logran elevarse de la graciosa historia que un amigo podría contarle o otro mientras se toma una cerveza en el bar (ver a modo de ejemplo: «Los gatos del escritor Mauricio Wacquez», «Pánico a volar», «Crónicas Sevillanas», «Mi hijo, el del correo»). Es decir, la anécdota no revela un especial modo de ver la condición humana, ni ilumina con nuevas facetas la escritura de Bryce Echenique. En relación a los capítulos amorosos o pertenecientes a la vida afectiva-sexual del autor, surge la pregunta sobre la necesidad de estos. Si bien es cierto que el hecho amoroso o sexual constituye un momento central de todo individuo y podría convertirse en una vital demostración de lo humano, no podemos afirmar que los capítulos de *Permiso para vivir* nos muestren de ese modo el tema en cuestión. A lo más se constituyen en un momento más de la

«exagerada vida de Alfredo Bryce Echenique», sobre todo los episodios referidos a «Claudia X». En los capítulos de rasgos autobiográficos (infancia y juventud) y los con rasgos de memoria (rol de escritor) se cae nuevamente en lo anecdótico (por ejemplo: el primer amor de Teresa o la aventura como seminarista). Es decir, están excelentemente bien escritos, con gracia y soltura, pero tampoco logran revelarnos alguna singularidad que ilumine el hecho de la infancia o la adolescencia en sí. El mayor interés que suscita la lectura de *Permiso para vivir* está en los capítulos restantes: aquellos en los que se duda sobre la condición de escritor y se revelan tanto las dificultades como los logros en el proceso de reconocerse definitivamente como tal. Y es solo en relación a este punto que el resto de los capítulos citados adquiere algún valor: en la medida en que iluminen o amplíen la historia de este proceso de convertirse en escritor.

La segunda parte de estas *Antimemorias* otorga importantes luces sobre la escritura de Bryce Echenique. Se trata, primero, de un hecho histórico-político de profunda relevancia (al menos para un lector hispanoamericano) como fue la revolución cubana y, segundo, se centra en la figura del gestor de esa revolución: Fidel Castro. Bryce Echenique tiene acceso directo a este hecho histórico, vive y trabaja en Cuba durante un largo periodo y se relaciona amistosamente con el propio Fidel y su gente. Recordemos de paso que fue la revolución cubana y un hecho emanado de ella, el «caso Padilla», el que provocó la profunda división entre los miembros del llamado *Boom* Literario Hispanoamericano. La revolución prácticamente no dejó a ningún escritor latinoamericano indiferente. Algunos, como Julio Cortázar, se declararon abiertos partidarios y otros, como Mario Vargas Llosa, terminaron siendo detractores. ¿Qué ofrece esta segunda parte de *Permiso para vivir*? Nuevamente el relato está basado en anécdotas divertidas y llenas del ya tan conocido humor de Bryce Echenique. El escritor peruano explicitará su postura vital: jugará la primera parte del partido por un equipo de fútbol y la segunda mitad por el otro. O sea, se mueve por el valor de la amistad. Es aquí, en este punto, donde el valor de memoria en el sentido anteriormente citado de Bernd Neuman, como un rol social, hubiera cobrado su punto más álgido. Pero Bryce Echenique elude este rol y se mantiene siempre en el plano del amigo. Como si la amistad le impidiera asumir una determinada postura. Insistimos: es en la reflexión y juicio como protagonista de un

hecho social y en última instancia moral, donde una memoria cobra verdadera proyección. Sin embargo, Bryce Echenique nos deleita una vez más con divertidísimas situaciones todas absolutamente exageradas y muy propias de su estilo. Así, *Permiso para vivir* se constituye en una negativa a asumir el rol social propio de una memoria. Esto lo podemos ejemplificar con patente claridad en el discurso que Bryce Echenique leyó en el acto inaugural del concurso Casa de las Américas, donde una vez más prima el tono de broma y anécdota.

3. Balance final

Recopilemos: un texto autobiográfico puede resultar interesante debido a dos motivos. Primero, por ser el autor del texto un personaje relevante dentro del campo ya sea artístico, político o histórico al cual pertenezca. Y segundo, si el texto da luces sobre la condición humana o nos muestra un determinado aspecto de ella comprendido o enriquecido desde la experiencia de un yo cercano y personal. Notable y misterioso es constatar que el mismo material literario resulte tan logrado al escribirse en una novela y tan poco feliz al ser traspasado a un texto autobiográfico. Decimos el mismo «material literario» porque resulta evidente que tanto *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* como *La vida exagerada de Martín Romaña*, novelas cúlmines de Bryce Echenique, poseen un fuerte substrato autobiográfico⁹. ¿Quizás no fue Echenique suficientemente mentiroso? ¿O será que la mentira artística, como dice Wilde, necesita de un mayor distanciamiento y que la máscara de Bryce Echenique deja traslucir el rostro? El planteamiento estético y literario que asume Alfredo Bryce Echenique, el de la mentira artística, con todas las características que ella implica: divertir, exagerar, encantar, etc., no parece, al llevársela al plano de la autobiografía obtener el efecto deseado. Puesto que *Permiso para vivir* ya no encanta sino que desencanta. Traemos a colación el caso del escritor español Enric Marco, quién publicó *Los cerdos del comandante* (1978) bajo el pacto autobiográfico, es decir, su texto se leyó

⁹ En relación a este tema, Michela Craveri (2000), en su artículo sobre «*Permiso para vivir*: La lectura simbólica de la vida exagerada de Bryce Echenique», afirma: «La estrecha relación entre vida y literatura se puede considerar como constante en su producción, desde las obras de la trilogía *La vida exagerada de Martín Romaña*, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* y *La última mudanza de Felipe Carrillo*. [...] Dichas novelas se pueden leer como una autobiografía anunciada desde el punto de vista formal y por la expresión metafórica de su experiencia vital» (268).

como un testimonio. Al saberse la verdad, es decir, que Marco no había estado en un campo de concentración, el texto perdió toda su fuerza y razón de ser. El lector se sintió engañado. Lo mismo ocurre con el texto autobiográfico que nos ocupa: todos sus logros narrativos ficcionales se trastocan al insertarlos dentro de una lectura autobiográfica. El problema se presenta al trasladar una misma teoría, válida y de hecho positiva para la obra de ficción, al plano de la autobiografía. La máscara que supuestamente debió haber escondido a Bryce Echenique se revela en contra del autor y, más que esconderlo, lo ha desenmascarado en su más profunda y triste verdad: el descompromiso total con el rol social y moral que conlleva el acto de escritura. Hacemos hincapié en este rasgo, pues si bien las definiciones que la crítica maneja para los géneros de memoria y autobiografía son siempre discutibles y difusas¹⁰, suele haber un acuerdo en el componente social para el caso de las memorias: «Las distinciones entre los dos primeros tipos textuales citados [autobiografía y memoria] se basan en el hecho de que en la autobiografía el énfasis se pone en la intimidad, mientras que en las memorias es importante sobre todo el aspecto social: la relación de una persona con los acontecimientos de relevancia histórica que ha presenciado o con la gente a la que ha conocido» (Sánchez Zapatero 4). Ejemplo cruel y palpable de la negativa del escritor peruano a asumir su rol social es la anécdota de la monjita. Bryce Echenique recibió una carta de una ex monja que al leer su libro *Huerto cerrado* se sintió de tal modo tocada que decidió abandonar sus votos religiosos y pedir consejo al autor del libro que tanto le había marcado. La respuesta de Bryce Echenique fue enviar una nota firmada por su mujer diciendo: «Alfredo Bryce Echenique murió hace un año en accidente automovilístico» (*Permiso* 17).

Extrañamente, la escritura de *Permiso para vivir* se constituye en una paradoja: queriendo esconderse se ha mostrado. Bryce Echenique, en el puntual caso de su antimemoria, es un mentiroso que, fracasando en su mentira, nos conduce a la revelación de su verdad: el rostro bajo la

¹⁰ En relación al estatuto genérico que le cabe al texto que estudiamos, más allá de la referencia al género de las memorias desde el título mismo, también se le puede considerar, siguiendo los criterios esbozados por Franco Rodríguez, como una autobiografía parcial que desemboca en memoria: «Es autobiografía cuando el texto relata el período de la infancia, la adolescencia o la vejez, en el sentido de que son acontecimientos privados, propios del sujeto, de su vida íntima. Por su parte, las memorias son el relato del período productivo de la persona, es decir, cuando desempeña un cargo reconocido socialmente» (11).

máscara. A la luz de la lectura llevada a cabo, consideramos que, más allá de la discusión sobre las definiciones del género, *Permiso para vivir* (*Antimemorias*), muestra claramente que una autobiografía no puede, ni debe renunciar a su rol social. Es de este centro, más que del despliegue escritural o ficcional, de dónde sigue brotando su sentido y razón de ser.

Referencias bibliográficas

- Beauvoir, de Simone. *La plenitud de la vida*. Barcelona, Edhasa, 1987.
- Bryce Echenique, Alfredo. *La vida exagerada de Martín Romaña*. Barcelona, Seix Barral, 1981.
- _____. *El hombre que hablaba* de Octavia de Cádiz. San Isidro, Peisa, 2005.
- _____. *Permiso para vivir (Antimemorias)*. Barcelona, Anagrama S.A., Narrativas Hispánicas, 1993.
- Craveri, Michela. «La lectura simbólica de la vida exagerada de Bryce Echenique». *Atti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*. Salamanca 12-14 settembre 2002. Associazione Ispanisti Italiani, AISPI, 2004.
- Marco, Enric. *Los cerdos del comandante*. Barcelona, Argos Vergara, 1978.
- Maulraux, André. *Anti-memorien*. Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1968.
- Neuman, Bernd. *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt, Atthenäum Verlag, 1970.
- Ortega, Julio. «Alfredo Bryce Echenique y la estética de la exageración». *Cuadernos hispanoamericanos*, no. 521, 1993, pp. 71-86.
- Pascal, Roy. «Die Autographie als Kunstform. *Die Autographie*». Ed. Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, pp. 48-157.
- Rodriguez, Franco. «El género autobiográfico y la construcción de un sujeto autorreferencial». *Filología y Lingüística*, vol. XXVI, no. 2, 2000, pp. 9-24.
- Socorro, Milagros. «Polos de la invención en las antimemorias de Alfredo Bryce Echenique». *Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 30, 1995, pp. 66-78.

Wilde, Oscar. «Der Verfall der Lüge. Eine Betrachtung». *Werke in zwei Bänden. Erster Band*. Rainer Gruenter (Ed.). München, Carl Hanser Verlag, 1970, pp. 398-428.

Zapatero, Javier Sánchez. «Autobiografía y Pacto Autobiográfico: Revisión Crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica». *Revista Ogigia*, no. 7, 2010, pp. 5-17.