

Rastros de posmodernidad en las antimemorias de Alfredo Bryce Echenique

Por *Alfredo* RAMÍREZ MEMBRILLO*

LA POSMODERNIDAD constituye un concepto esquivo que a partir de la década de 1980 ha dado pie a incontables polémicas y tomas de posición.¹ Tras las profusas discusiones que imposibilitan el ofrecimiento de respuestas unívocas, al menos se ha arribado al acuerdo de aceptar las enormes dificultades que implica definir con exactitud la idea de posmodernidad, así como la categoría de literatura posmoderna. Existen al respecto numerosos textos canónicos, contradicciones, prejuicios, libelos y lugares comunes que oscurecen aún más el asunto. Sin ánimo de arribar a una delimitación rígida, en términos generales se considera a la posmodernidad como un conjunto de fenómenos intelectuales, estéticos, culturales y sociales situados históricamente en un periodo que cubre aproximadamente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, fase con frecuencia descrita como el predominio sistémico del capitalismo avanzado, cuyos principales síntomas se vinculan a las lógicas de la sociedad de consumo y la influencia capital de las tecnologías de información. Aunque no existe un verdadero consenso en cuanto a sus fronteras temporales o al probable enlistado de sus cualidades definitorias, el término se ha fortalecido en un intento por articular la conciencia de un cambio de época, cuyos contornos son aún imprecisos y ambivalentes, aunque su experiencia central apunta al fin de un proyecto ideológico.² Entre los tópicos más reiterados para explicar su carácter se encuentran: la conciencia del autoengaño del proyecto moderno —fundado en los principios de la

* Profesor del Centro Universitario Amecameca de la Universidad Autónoma del Estado de México, e-mail: <aramembrillo@yahoo.com.mx>.

¹ Para una rápida revisión de la historia del término, así como de su “hiperinflación”, véase Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 257-261; Carlos Rincón, “Sobre el debate acerca del postmodernismo en América Latina: una revisión de *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina”, en Alfonso de Toro, ed., *Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica*. “Hibridez” y “globalización”, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 99-100.

² Albrecht Wellmer, “La dialéctica de modernidad y posmodernidad”, en Josep Picó, comp., *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 2002, p. 103.

razón y el progreso (noción en deuda con el romanticismo); la proclamación de la existencia de un mundo multicultural en el que conviven heterogéneas (y a menudo no hegemónicas y contrastantes) corrientes filosóficas, estéticas y literarias; la caída (o el desprestigio) de las denominadas metanarraciones que conduce a la deslegitimación de doctrinas redentoras y a la prevalencia de un escepticismo político esencial; la proclamación de la libertad del signo en relación con los metarrelatos paradójicamente ha llevado a un culto por el texto; como producto de todo lo anterior, la predilección por un sistemático eclecticismo en los más diversos terrenos de la vida humana que en el arte implica, entre otras cosas, la ruptura de fronteras (en defensa de la condensación y la fusión) entre expresiones populares (o de masas) y arte culto, la relativización de los límites entre ficción y realidad, así como el permanente ataque a cualquier forma de purismo al postular que los creadores pueden hacer libre uso o ejecutar laxas combinatorias de técnicas provenientes del pasado canónico a partir del amplio banco de datos de nuestra cultura.

Con base en puntos cardinales de esta índole se han generado diversas interpretaciones y valoraciones de la posmodernidad que corren desde las más apasionadas apologías hasta los más crudos y radicales cuestionamientos acerca de su validez, llegando incluso a ignorarse como término, a etiquetarse como moda académica y a ser objeto de recurrentes mofas. En este sentido, los defensores de la posmodernidad han aceptado que es explicable que aún no tengamos la distancia analítica pertinente para realizar una disección precisa de nuestra época y que, debido a ello, no contemos con el aparato crítico cabal para construir una definición irrevocable; pero también afirman —y quizás aquí se encuentre la fortaleza de sus hipótesis— que lo anterior no conduce *a priori* a la negación de que en un sector importante de nuestra cultura se ha asistido a una notable transformación en las prácticas cotidianas, la sensibilidad estética y la formación de discursos.³ Con el apoyo de este argumento se defiende la idea de que la posmodernidad apunta a un nuevo orden que —si bien aún es nebuloso o simplemente forma parte de la propia modernidad— señala una vertiente histórica distinta. Sólo el paso de los años confirmará o refutará tales conjeturas.

Así sea por simples razones de datación, Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939) ha sido catalogado frecuentemente dentro de los ámbitos cronológicos de la literatura posmoderna. Su obra se ha centrado sobre todo en la narrativa y desde 1968 hasta nuestros días ha publi-

³ Andreas Huyssen, “Cartografía del postmodernismo”, en *ibid.*, p. 193.

cado una prolífica serie de novelas, cuentos, crónicas, artículos de opinión, reseñas, ensayos y memorias (o *antimemorias*) anclados en la estética de su tiempo. En particular sus antimemorias, objeto de este trabajo, han aparecido en dos volúmenes: *Permiso para vivir* (1993) y *Permiso para sentir* (2005).⁴ Cabe decir al respecto que la sola (y arbitraria) periodización, aunque no decisoria, resulta importante ya que los textos de Bryce Echenique se integran a todo un cúmulo de problemáticas e imaginarios representativos de las últimas tres décadas del siglo xx y la primera del siglo xxi. Bryce Echenique no se ha definido a sí mismo como posmoderno ni se ha referido a sus obras como exploraciones en esta órbita, sin embargo, como ocurre con otros autores contemporáneos suyos, son varias las propiedades de su escritura que coinciden con determinadas descripciones de las poéticas y de las representaciones del mundo conectadas con ciertas nociones en torno a la posmodernidad. Debido a tal situación y a los obstáculos que la historia literaria enfrenta —como cualquier sistema clasificatorio cuando insiste en etiquetar y en englobar su objeto de acuerdo con moldes fijos— uno de los principales métodos para delinear una filiación de esta clase ha consistido en llevar a cabo un señalamiento de propiedades discursivas o temáticas que vinculan a un determinado escritor con esquemas estilísticos convencionales.⁵ Ejercicio que a mi vez llevaré a cabo en lo que concierne a las antimemorias de Bryce Echenique. Así, con base en tales premisas, en dichas antimemorias del autor plantearé la indicación de ciertos atributos que pueden considerarse posmodernos y que dividiré en dos rubros: el primero en función de algunos elementos estructurales, y el segundo en relación con algunos aspectos semánticos, retóricos y políticos.

⁴ El autor ha anunciado el título del tercer volumen de las antimemorias, *Arrabal de senectud*, aunque sin precisar la fecha de publicación ni si se dedica a ello de manera sistemática. Véase Cecilia García Huidobro, “Entrevista a Alfredo Bryce Echenique: ‘Siempre tendré un cuento que contar’”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, núm. 55-56 (primavera-otoño del 2002), p. 228.

⁵ Para un tema como el que ahora me ocupa, este procedimiento resulta en buena medida adecuado, pues se ha descrito a la literatura posmoderna no como una corriente con perfiles específicos, sino como una sintomatología de variadas ramificaciones. Los autores de la posmodernidad tienen heterogéneas visiones del mundo y sus estilos pueden diferir ampliamente.

*Algunos aspectos estructurales
de la configuración autobiográfica*

EN relación con su posible talante posmoderno, la primera peculiaridad de las antimemorias susceptible de análisis se encuentra en el subtítulo mismo que engloba a este sector de la obra de Bryce Echenique. El epíteto que encabeza dichos textos —indicio inmediato de interpretación— implica desde la portada una ambigua directriz sobre el tipo de escritura que el lector tiene en sus manos. Sin mayores pretensiones de originalidad, en los capítulos introductorios Bryce Echenique afirma que ha tomado la palabra de las *Antimemorias* (1967) de André Malraux:

Bueno, pero aunque todos conocemos a Malraux, ¿por qué antimemorias como Malraux? Pues precisamente por haber leído demasiado sobre memorias, autobiografías y diarios íntimos, antes de ponerle un subtítulo a esta sarta de capítulos totalmente desabrochados en su orden cronológico y realmente escritos “por orden de azar” y “a mi manera” [...] La tendencia a mezclar estos tres géneros se generaliza, sobre todo cuando de memorias se trata.⁶

Esta aseveración resulta muy útil para entender su proyecto así como para su ubicación estética y revela una propiedad insoslayable enlazada con ciertos patrones posmodernos: el empleo de términos de cariz vanguardista que al correr del tiempo han perdido los afanes de transgresión vigentes en el periodo en que fueron acuñados. Aunque Malraux propuso el neologismo de una manera un tanto iconoclasta, paralelo a otros similares utilizados en la contracultura de los años cincuenta y sesenta —antipoesía, antinovela, antiteatro, antidiseño etc.—, en 1993 Bryce Echenique simplemente retoma el vocablo y no abunda de modo exhaustivo o sistemático en otra clase de experimentalismos. Una adopción léxica que conduce a ciertas consideraciones acerca de sus implicaciones. En primer lugar una etiqueta de este tipo, cuya acidez rupturista causaba escozor décadas atrás, en la actualidad ya no irrita a nadie. Y en segundo, toda vez que afirma haber copiado el término de André Malraux, Bryce Echenique asume que su decisión no constituye un gesto fundante de programas heterodoxos, agresivos o renovadores.

El autor se revela consciente de que el concepto *antimemorias* se ha integrado a la enciclopedia institucional de la contracultura de los

⁶ Alfredo Bryce Echenique, “Nota del autor que resbala en capítulo primero”, en *Permiso para vivir (antimemorias)*, México, Cal y arena, 1994, p. 17.

años sesenta y que por ello, lejos de manifestarse como un aspaviento radical, forma parte de una serie de discursos canónicos. Dicha característica se ha mencionado en diferentes tipologías del arte de la posmodernidad y brevemente se ha descrito como la anulación de la búsqueda obsesiva de novedades formales y por una libertad creativa cuyo sello es una mirada ecléctica hacia la tradición: “Los artistas encuentran que el único camino para hacer algo nuevo es pedirlo prestado del pasado”.⁷ No hay una negación rotunda de los modelos previos, de los autores consagrados ni de las autoridades. Actitud plenamente revisionista que en ocasiones arriba a la configuración del pastiche entendido como parodia-homenaje: “En un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario”.⁸ En el caso de Bryce Echenique, desde la propia elección del subtítulo se sugiere la fusión de un género moderno como la autobiografía con una realización contemporánea de la misma: acto cobijado en un sincretismo de posvanguardia que retoma algunos elementos de la contracultura de los años sesenta pero sin identificarse con ella.

Vinculado al anterior, el segundo aspecto estructural corresponde al aparente caos narrativo de la obra. Como Bryce Echenique lo refiere en sus notas introductorias, al igual que en Malraux su libro se ensambla a partir de un conjunto de “capítulos totalmente desabrochados en su orden cronológico”. Si bien de su modelo copia la fractura en la sucesión ortodoxa del relato de vida —que implica una secuencia que tradicionalmente arranca desde el nacimiento o la infancia para concluir en el tiempo presente—, muy pronto se descubre que no hay una total pulverización del orden calendárico, pues la obra se sostiene a partir de una jerarquía temática que revela un tácito encadenamiento temporal. Pese a la carencia de un eje estricto sustentado en fechas, como si se tratara de un rompecabezas intuitivamente el lector termina por reinstaurar la secuencia autobiográfica a través de la dispersión de los fragmentos, ya que en buena parte de los capítulos se sitúa un contexto de época que en mayor o menor medida aclara la edad que tenía el autor-narrador en el instante que rememora. En ese sentido resultan numerosos los *leitmotiv* que cohesionan el conjunto. Los vacíos históricos se van llenando acumulativamente y no se produce una auténtica

⁷ Josep Picó, “Introducción”, en Picó, comp., *Modernidad y posmodernidad* [n. 2], p. 35.

⁸ Frederic Jameson, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en Hal Foster, sel. y pról., *La posmodernidad*, Barcelona/México, Kairós/Colofón, 1988, p. 172.

desorganización.⁹ Las propias anécdotas, sobre todo las más decisivas o impresionantes, terminan por funcionar como las coordenadas de una progresión en apariencia anárquica —setenta y un “desabrochados” capítulos en *Permiso para vivir* y cincuenta y seis en *Permiso para sentir*. Los almanaques pasan a un virtual segundo plano para ceder la tutela a un orden regido por preferencias afectivas, fobias, inquietudes y cavilaciones reiteradas, o bien por ciudades, calles, casas, objetos, libros, congresos y universidades. Una vez rechazado el modelo lineal, la anotación escalonada se abandona al ritmo de la selección por tópicos. Al igual que en el subtítulo, el experimentalismo de su obra resulta poco extremo o prácticamente nulo en la configuración narrativa del tiempo. El intercalado cronológico no representa de manera alguna un exabrupto vanguardista. Por tanto, el concepto *antimemorias* se refiere, ante todo, a la flexibilidad en el empleo de géneros concomitantes —ensayo, cuento, crónica—, a la defensa de la subjetividad creadora por encima de toda pretensión de cotejo empírico y, como se verá a continuación, a la imposibilidad de imponer fronteras rígidas entre la realidad y la ficción, cualidades que en las órbitas contemporáneas de la literatura no constituyen ni se acercan a un sofisticado descubrimiento.

Evaluada en su conjunto, se advierte que las antimemorias de Bryce Echenique no rechazan las pautas de la autobiografía o de las memorias tradicionales. Si con una actitud deliberadamente dirigida al fracaso y la crisis, la rebelión de la vanguardia implicó el rechazo a ideas tales como el orden, la inteligibilidad e incluso el éxito editorial, Bryce Echenique asume el *status quo* en consonancia con los moldes posmodernos y desde ahí organiza su escritura. Rinde culto a paradigmas previos y apenas subvierte principios estructurales, narrativos o lingüísticos. Aunque con ironía, la obra se inserta en los cánones vigentes de la prosa autobiográfica más convencional.

⁹ “Pero si Bryce pretende crear deliberadamente un caos narrativo [...] en realidad el supuesto caos no se materializa. Lo que se percibe en esta obra en cambio es un efecto de dispersión que se contrapone a la idea de unidad tradicional; más aún, la dispersión substituye un concepto particular de unidad por otro”, Ismael P. Márquez “... Y lo hizo a su manera: las antimemorias de Alfredo Bryce Echenique”, en César Ferreira e Ismael P. Márquez, eds., *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: textos críticos*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994, pp. 314-315.

Algunos aspectos semánticos, retóricos y políticos

1. El juego ficción-realidad

PESE a que en esencia las antimemorias se rigen por la implantación del denominado pacto autobiográfico,¹⁰ lo cierto es que Bryce Echenique despliega en dichos volúmenes reiteradas reflexiones en torno a los límites entre la realidad y la ficción —característica que, por otro lado, comparte con muchísimos autores de la literatura moderna y posmoderna. En ese sentido, y dicho de otro modo, aunque Bryce Echenique propone el eminente carácter fáctico de su obra, se concentra de continuo en señalar que su propósito se encuentra muy lejos de una visión positivista o historiográfica. Si en congruencia con lo postulado en sus notas introductorias declara su intento por anclar la escritura en la reconstrucción del pasado, por otro lado retorna a permanentes dubitaciones acerca del hoyo negro que suponen las inexactitudes, las omisiones y la amnesia. Bryce Echenique se mueve con cabal soltura en estos terrenos. Parece disculparse de antemano por la descomunal aspiración de atrapar retrospectivamente su vida íntima. A trechos se detiene a meditar acerca de los obstáculos que ha venido sorteando. Previene al lector y se previene a sí mismo sobre lo inevitable de las imperfecciones. El pacto autobiográfico resulta entonces paradójico o, mucho mejor, se encuentra matizado por una total lucidez respecto a la imposibilidad de resumir, a través del lenguaje, el complejo recorrido de cualquier existencia. La ambición de capturar el “pasado real”, “tal y como ocurrió”, resulta descartada en el discurso por considerársele pueril. El autor asume que el pasado deviene irreal en sentido estricto: ya no existe, ya no es un aquí y ahora y, por tanto, no puede ser sometido a verificación o falsedad. Hay resignación respecto a que todo conocimiento en estos terrenos no puede ser

¹⁰ Los rasgos discursivos característicos de dicho género son: identidad autor-narrador-personaje, adscripción a un género específico (dado por el subtítulo), así como la presencia de notas aclaratorias respecto al carácter factual del relato. El *pacto autobiográfico* consiste, a grandes trazos, en un tácito entendimiento entre autor y lector: supone la aceptación pragmática por parte de quien lee de que el emisor dice (o intenta decir) la verdad y que lo hace sobre sí mismo y sobre su pasado. La autobiografía se considera, entonces, integrante de un conjunto verbal más amplio regido por los llamados pactos referenciales: manifestaciones en las que se pretende aportar una información sobre una realidad exterior al texto y que, por tanto, resultan susceptibles de ser sometidas a pruebas de verificación. Tal es el caso de los discursos policíacos, jurídicos, científicos o periodísticos. Para mayor información sobre este tema véase Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

más que inexacto. La verdad acerca del yo y acerca del mundo ya no será un punto tangible que se descubra, sino una idea compleja que se construye. Ecurridiza actitud que rompe con la añeja falacia del saber concreto.¹¹

Como autobiógrafo contemporáneo, Bryce Echenique se manifiesta convencido de estar instaurando una versión contingente de su relato de vida. Y aunque asegura que los capítulos abordan aconteci-

¹¹ Éste es también uno de los tópicos más abordados, desde diferentes perspectivas, en los debates de la posmodernidad: “La verdad no puede estar ahí afuera —no puede existir fuera de la mente humana— porque las proposiciones no pueden tener esa existencia, estar ahí afuera. El mundo está ahí afuera, pero las descripciones del mundo no. Sólo las descripciones del mundo pueden ser verdaderas o falsas. El mundo de por sí —sin el auxilio de las actividades descriptivas de los seres humanos— no puede serlo [...] la verdad es algo que se hace más que algo que se encuentra”, Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 25, 27. “La idea de verdad pertenece a la retórica del poder [...] Siempre que se asevera la veracidad de una creencia, es porque la aceptación de dicha creencia es objeto de disputa o se prevé que pueda serlo [...] El arte constituye actualmente una de las muchas realidades alternativas [...] Y cada realidad posee su propio acervo de supuestos tácitos y de procedimientos y mecanismos declarados públicamente para su autoafirmación y autenticación. Cada vez resulta más difícil preguntar, y todavía más decidir, cuál de entre las muchas realidades es ‘más real’, cuál es principal y cuál es secundaria, cuál habría de servir de punto de referencia y de criterio de corrección o adecuación para el resto. Aunque preguntas como éstas se sigan planteando por la fuerza de la costumbre, no está nada claro por dónde empezar la búsqueda de una respuesta”, Zigmunt Bauman, *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2001, pp. 144, 128.

Las ideas anteriores se conectan a su vez con los principios defendidos por el constructivismo. Esta corriente epistemológica postula que la realidad es una elaboración hasta cierto punto “inventada” por quien la observa, o bien que es el producto de una actividad de “construcción”, en la cual el papel constitutivo lo desempeña ya sea la mente (o el cerebro), la sociedad (o formas específicas de poder institucional) o el lenguaje, véase Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 2004, pp. 221-222.

“La realidad es siempre una construcción; no es nada más que una valoración ontológica regulada por las ‘convenciones de asignación de índices de realidad’ que, en nuestra sociedad, varían de un sistema de acción social a otro”, Siegfried J. Schmidt, “La auténtica ficción es que la realidad existe: modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura”, en Antonio Garrido Domínguez, comp. e introd., *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997, p. 228.

Toda vez que la realidad no se considera un fenómeno objetivo, se infiere que el sujeto (y la sociedad) terminan por producir una serie de *modelos de realidad* (modelos de mundo) a los que se adjudican niveles de explicación y de fiabilidad sobre la base de la propia experiencia. La realidad vendría a ser una interpretación subjetiva cuyos modelos de mundo —resultantes de las tareas cognitivas— representarían mapas de la realidad, nunca una explicación perfecta de ella: sólo documentarían resoluciones que hayan sido adecuadas a los propósitos de origen: “Los observadores no pueden hablar del *objeto en sí* o del *objeto como tal*; por tanto, lo que un observador puede únicamente hacer y, de hecho, hace, es *describirse* un objeto a sí mismo [...] La construcción de la realidad, de la percepción en adelante, es un espejo de la propia ontogénesis del perceptor: éste va literalmente produciendo el mundo en que vive al ir viviéndolo”, en *ibid.*, pp. 212-214.

mientos que deben ser interpretados como referenciales, también indica que los textos han sido generados con absoluta libertad —lo que implica que prevalece un punto de vista flexible. Esto no significa que los textos posean el valor de un texto de ficción, por el contrario, se declara el carácter testimonial de los volúmenes, pero siempre a condición de admitir que la literatura carece del poder para congelar la realidad.¹² Caminando por el hilo del equilibrista, Bryce Echenique sabe que sus relatos y juicios se encuentran en permanente peligro de caer en la mistificación. Por ello no cesa en su intento de persuadir al lector de que sus palabras son sinceras y auténticas, si no propietarias de la exactitud histórica, al menos alejadas de la tentativa de engañar:

Valga este preámbulo [...] para llegar también a algo que me encantaría resaltar en este momento y que es el inmenso parecido que hay entre los límites de la realidad y la ficción, y los límites entre la verdad y la mentira, que pueden parecer y hasta ser lo mismo, por instantes, pero que, aparte de la penumbrosa indefinición que hay entre sus límites, precisamente, contienen *per se* millones de matices que las hacen muy diferentes.¹³

Bryce Echenique dedica distintos pasajes a deliberar sobre la enmarañada naturaleza del recuerdo. Reconoce que las imágenes de su evocación provienen de una fuente frágil y borrosa. Con una actitud irónica —siempre haciendo gala de laxitud, despreocupación e incluso cinismo— deja avanzar la narración llevado por el placer del texto y por la licencia poética. A las inútiles aspiraciones del objetivismo responde con muecas escépticas, con salidas sentimentales y con un goce desenfadado de la autonomía literaria:

¹² En 1987 Bryce Echenique definiría a su libro en ciernes como “especie de memorias anticipadas y en forma ficcional”. Sin embargo en 1999 propondría, con mayor apertura, la aceptación del carácter fáctico de su libro: “En *Permiso para vivir*, claro, son hechos puntuales, vividos, que me tomó trabajo constatar”, Fernando R. Lafuente, *Alfredo Bryce Echenique: semana de autor*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 26; Miguel Rojas Mix, “Iberoamérica al alimón: diálogo con Alfredo Bryce”, en César Ferreira e Ismael P. Márquez, eds., *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: nuevos textos críticos*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, pp. 670-671. Y finalmente, en 2001, ante el peso de las convenciones genéricas, concluiría por hablar de las antimemorias en términos francamente vinculados con el pacto referencial: “En definitiva [*Permiso para sentir*] es un libro autobiográfico en un cien por ciento, y hablo también de los seres que más quiero”, Manuel Erásquin, “Memorias con filo”, en *Libros peruanos: Alfredo Bryce Echenique*, 2007, en DE: <<http://www.librosperuanos.com/autores/alfredobryce8.html>>.

¹³ Alfredo Bryce Echenique, “Un documento nacional”, en *Permiso para sentir*, Buenos Aires, Planeta, 2005, p. 271.

Rosita Limo nunca más volvió a aparecer por el Club Universitario de Deportes [...] O sea que voy a terminar los recuerdos emocionados que le consagro diciendo que se perdió en la historia privada de mis *Mil y una noches*. Lo prefiero así, lo creo así, lo he soñado así, y además lo he vivido así desde hace décadas, o sea que para qué discutirme o acusarme de inexacto.¹⁴

A lo largo de los capítulos Bryce Echenique apuntala esta guía programática. Sin detenerse en el respeto a inútiles pretensiones de completa verosimilitud, hilvana los relatos en una irresoluble tensión entre alegatos de certeza y la hegemonía de lo imaginario. Citando a Jorge Luis Borges, en un epígrafe corrobora la índole de su proyecto: “Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo”.¹⁵ Sin embargo, pese a estos guiños, cabe subrayar nuevamente que las antimemorias no alcanzan a transgredir patentemente las barreras de la autobiografía canónica. Si bien juega con los polos ficción-realidad, Bryce Echenique no llega a internarse en el subgénero —de mucho mayor radicalidad semántica— denominado autoficción o *faction*.¹⁶ Aunque su obra plantea cierto nivel de incertidumbre, no rebasa realmente las pautas esenciales de la más añeja tradición. De nuevo su propuesta permanece en las zonas clásicas del discurso autobiográfico.

¹⁴ Alfredo Bryce Echenique, “El campeón de la inmundicia”, en *ibid.*, p. 226.

¹⁵ Epígrafes y “El último adiós de Françoise C.”, en *ibid.*, pp. 7 y 74. El hecho de que la frase se emplee en dos ocasiones ofrece una idea de la poética del autor.

¹⁶ Se define a la autoficción o *faction* —este último término acuñado por Serge Douvrovsky para referirse a su obra *Fils* (1977)— como aquellos textos en los que el autor emplea su nombre propio real y aparece en el papel de narrador-protagonista pero que, pese a este rasgo constitutivo de la autobiografía, propone —implícita o explícitamente— una lectura de ficción. Se trata de un híbrido entre la autobiografía y la ficción autobiográfica —con un estatuto vacilante entre lo fáctico y lo ficticio. Tiene un carácter contradictorio: al tiempo que se exhibe una identidad nominal autor-narrador-personaje, el texto se plantea al lector como una novela. A diferencia de la autobiografía de un mayor peso fáctico— o de la ficción autobiográfica —situada en el ámbito de la ficción—, en la *faction* el protagonista se mueve en una zona ambivalente respecto de su carácter ficticio-factual. Se ha descrito a la *faction* como falsa novela o autobiografía fingida. Su lectura siempre resulta ambigua. “La autoficción supone la alteración de las claves de ambos géneros [...] podría ser considerada como un producto de ingeniería literaria [...] No son novelas ni autobiografías, o son ambas cosas a la vez, sin que el lector pueda estar seguro, mientras las lee, en qué registro se mueve”, Manuel Alberca, “En las fronteras de la autobiografía”, en *II Seminario Escritura Autobiográfica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1998, pp. 60, 58, 67, 71; véase también Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios* [n. 10], pp. 177-189. En la literatura hispanoamericana se encuentran algunas manifestaciones sobresalientes de autoficción o *faction*; dos buenos ejemplos son: *La Habana para un infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante, y *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa.

2. La construcción irónico-humorística de la autobiografía

Una de las cualidades más sobresalientes de las antimemorias apegadas a las descripciones de la estética posmoderna —localizable en la producción de Bryce Echenique en general— corresponde a la sistemática presencia de la ironía y del humor. El empleo de estos recursos, así como el tono cómico resultante, no constituyen, por supuesto, facultades inéditas en la historia de la literatura. Sin embargo, en el ámbito de las corrientes escriturales contemporáneas, sus particulares atributos y sus innegables poderes se han revalorado. El tema es amplio por lo que para los fines de esta aproximación sólo me detendré en la influencia del discurso irónico-humorístico en la representación autobiográfica.

Toda vez que las antimemorias se proponen como reconstrucciones narrativas apegadas a acontecimientos *efectivamente sucedidos*, la presencia de la dicción cómica trae consigo las deformaciones y las ambivalencias propias de estas formas de expresión en desmedro de la verosimilitud en obras de índole referencial. Tanto el retrato del autor-protagonista (y del resto de los personajes) como el hilo dramático que envuelve a las tramas, se encuentran imbuidos (o amenazados) por las dudas axiológicas y por el tratamiento burlesco. La tensión textual se sustenta en gran medida en un nivel considerable de deflación bufa. Enfocaré dos de sus aspectos básicos: la inestabilidad de sentido derivada del enunciado irónico-humorístico y, en un plano histórico-cultural, el problemático prestigio de la comicidad como herramienta literaria.

La principal fuente de dubitación para que en diversos pasajes de las antimemorias la verosimilitud adquiera mayor solidez parece residir, sin duda, en el propio carácter de la locución ambigua. Como se recordará, la ironía ha sido definida desde la retórica clásica como el tropo de dicción que consiste en “decir algo distinto de lo que se quiere decir”, o bien, en “decir lo contrario de lo que se quiere decir”. Asimismo, como figura de pensamiento, se ha subrayado su capacidad para exponer ideas de tal modo que, por la construcción o las marcas contextuales, los discursos sean comprendidos con un significado alterno al literal. Por ello, cuando el sesgo irónico-humorístico interviene en la narración autobiográfica, de manera deliberada se produce una inseguridad en el sentido de lo expuesto. Los enunciados pueden ser entendidos entonces en una o en otra dirección —y aun en varias— de modo que el receptor no tiene plena certeza de las intenciones del emisor. En esta cualidad radica justamente el funcionamiento de los

mecanismos irónico-cómicos. Ahora bien, si por un lado esta incertidumbre puede ser evaluada de modo positivo por cierta clase de lector debido a que constituye el centro de una apuesta poética, para otros lectores —sobre todo aquellos preocupados por el testimonio fidedigno— el mismo rasgo puede fungir como una obstrucción para el desarrollo de la confiabilidad. ¿Cómo establecer con exactitud cuándo se habla en broma y cuándo “en serio”? ¿Cómo confiar en una confesión de esta índole —que se supone fáctica— cuando las proposiciones pasan, abruptamente, de significados literales a otros derivados? Para una mente obsesionada por la precisión histórica tal indeterminación puede resultar exasperante ya que no puede fijarse una interpretación *estable, verdadera y única* del texto y, por tanto, los relatos resultan susceptibles de distintas lecturas. Dados los componentes de hiperbolización, distorsión y ambivalencia, el discurso apegado a la memoria adquiere nuevas connotaciones. Se corroe la densidad en el plano de la verosimilitud y, para un lector sin sentido de lo cómico, la puesta en marcha del contrato referencial puede mermarse en gran medida.

El segundo aspecto pertinente en este sentido corresponde a la equívoca reputación que posee la enunciación cómica como conductora de significados. Aunque las expresiones vinculadas con la risa ocupen un importante espacio dentro de las categorías literarias (antiguas y clásicas), es un hecho comúnmente señalado que la comicidad, a diferencia de otro tipo de registros —trágicos, testimoniales, históricos, académicos—, no recibe la misma evaluación en el imaginario social cuando se trata de esbozar un discurso de cualquier orden. Por el solo hecho de implicar un acto como la risa, la comicidad es objeto de prejuicios que la emplazan a círculos que supuestamente la alejan de verdades analíticas y exactas. El introducirse en la ridiculización pareciera sinónimo de frivolidad. Lejos de señalarse sus poderes para establecer procesos de desenmascaramiento y desmitificación, parece que detrás de su desprestigio subyace el temor a la eventual mofa en contra de cualquier objeto o sujeto (y, por supuesto, de sí mismo), la sospecha de que los pilares valorativos del orden social resultan socavados y, en suma, se aprecia un miedo sutil a la caricaturización de verdades metafísicas. Así, como contrapunto de dichos condicionamientos culturales, la estética posmoderna ha ensalzado la insustituible energía de la comicidad y, en el caso de Bryce Echenique, se han elogiado sus capacidades en dichas esferas.¹⁷ Y ello justamente porque

¹⁷ “Probablemente [Bryce Echenique] logró el camino correcto, no hay otro mecanismo sino el humor para llegar a representar el mundo interior de los afectos [...] El

gracias al humor, la ironía y la sátira, Bryce Echenique ha logrado acceder a sustanciosos territorios críticos. Sus relatos vapulean paradigmas sociales y morales a través de tratamientos detallados y crudos. No hay personaje o motivo que pueda salvarse de algún posible golpe imprecatorio —que no olvida la parodia de otras voces ni la representación autoparódica del narrador convertido en recurrente *clown* de signo eminentemente posmoderno. Bryce Echenique juega con las herramientas cómicas a fin de conformar una visión compleja y escéptica del mundo. Ya no se tratará de una verdad a secas alrededor del yo, sino de la versión de una verdad autobiográfica que pasa por el tamiz deformante de la risa.

3. La posición escéptica frente al poder

Desde los inicios de su carrera, a Bryce Echenique se le reprochó ser un escritor acomodaticio en lo que toca a sus posiciones políticas. Se le identificó como representante de las clases altas de su país, particularmente de los rescoldos de una vieja oligarquía limeña llena de nostalgia por el oropel de tiempos mejores. Pese a algunos tímidos intentos por romper tal imagen, Bryce Echenique no ha podido negar las implicaciones de su origen de cuna y reiterativamente ha generado un conjunto de textos que revelan su postura al respecto. Aunque no ha publicado libro alguno —sea autobiográfico, de ficción o de carácter periodístico— cuya preocupación central resida en esta clase de asuntos, resulta fácil reconocer distintas situaciones y personajes que, dis-

humor es una forma compositiva, un instrumento [...] La risa le permite vivir a pesar de esta enorme carga de sentimientos, a pesar de su ser desollado, al margen, tembloroso y adicto. La risa le permite vivir, y le permite escribir [...] La solemnidad, sabemos, lo enferma, lo excluye. No puede participar en la pantomima: no puede creer [...] La destrucción del idilio entronca aquí con la parodia de los estereotipos de nuestra sociedad, sus registros, sus valores rotos, la ineficiencia de sus premisas discursivas, la fatuidad de sus clases y sus convicciones [...] El mundo ‘histórico’ desaparece en virtud del mundo íntimo, cotidiano [...] La unión de esa farragosa aventura amorosa y la parodia da como resultado la expresión del mundo al revés, el grotesco y el carnalesco”, Stefania Mosca, “Bryce ante Bryce”, en *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 2004, pp. 353, 355, 357, 358.

“La crítica que el autor vierte en el texto narrado por el protagonista viene generalmente acompañada de un sentido del humor que atenúa el tono de la denuncia pero no su eficacia [...] El humor crítico cumple dos funciones fundamentales. En primer lugar, hay una censura del narrador protagonista de unos usos y modas con el objeto de desaprobarnos comportamientos y autojustificarse y, en segundo lugar, esa misma denuncia se atenúa con el humor que surge de una manera de ver el mundo y de entender la vida”, José Luis de la Fuente, *Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique*, Madrid, Júcar, 1994, pp. 140-141.

persos a lo largo de su obra, poseen como base dicha veta temática y reflejan su visión, lo cual es claramente discernible en las antimemorias.

Acorde con el principio posmoderno repetido hasta el cansancio y relativo a la “muerte de los metarrelatos redentores”, Bryce Echenique ha defendido una postura acodada en un escepticismo irónico con el que pretende obsesivamente deslindarse de cualquier interés de grupo, partido o doctrina. Ataca por igual a la izquierda apasionada, a la derecha contumaz, a las dictaduras de cualquier especie, a la pobreza endémica de Perú o a mandatarios peruanos de origen tan disímbolo como Alan García, Alberto Fujimori o Alejandro Toledo. Y para dar constancia de dichos resquemores me detendré, como primer ejemplo y punto de apoyo, en su relación con la izquierda revolucionaria de los años sesenta, a la cual aborda minuciosamente en su recuento autobiográfico.

Uno de los principales motivos en torno de dichas cuestiones se encuentra representado por la crítica a los radicales de café que nunca fueron (ni han sido) capaces —según sus propias palabras y promesas— de entregar la vida por la causa emancipadora. Aunque con cierta dosis de burla Bryce Echenique afirma respetar a los luchadores sociales auténticos, monta en cólera frente a la simulación de aquellos cuadros que se jactaban públicamente de una supuesta integridad y que, sin embargo, nunca tuvieron la valentía para pasar a la acción directa:

Pero eso no era tan grave por ahora, porque para ser militante, bueno o malo, se necesitaba abandonar París, regresar al Perú, y una vez allá, empuñar las armas o algo así. Yo vi partir a muchos, con ese fin, pero la verdad es que después, con el tiempo, me fui enterando de que lo único que habían empuñado era un buen puesto en un ministerio. Claro, es el drama de las clases medias, es el drama de Latinoamérica, y no hay que amargarse tanto.¹⁸

A pesar de este tipo de juicios, y congruente con el talante ambiguo que predomina en su conducta el propio Bryce Echenique sostiene que nunca llegó al punto de romper sus lazos de amistad con un buen número de simpatizantes marxistas ni dejó de establecer contacto con ciertos personajes históricos de dichas corrientes. Por ello, más allá de su acidez y lejos de elaborar un sobrio discurso crítico, Bryce Echenique se concentra en reconstruir una serie de episodios políticos desde la perspectiva del afecto. Ejecuta retratos desde la intimidad y evita caer

¹⁸ Alfredo Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Buenos Aires, Booket, 2005, p. 135.

en la propaganda, la condena o la apología. Muestra de ello son las páginas en que se ocupa de sus amigos de Cuba —país al que afirma tener mucho cariño— y en las que pasa por alto las polémicas del régimen de Fidel Castro para concentrarse en los gestos hacia su propia persona —como en el caso de Trini (funcionaria del Ministerio de Cultura) y de Conrado (chofer bigotón) con quienes trabó una conexión por demás afable.

En fin, Conrado es un cubano inmortal porque es exactamente [igual] a cualquier cubano que se exprese libremente. Y eso es lo que le gusta. Una buena guayabera, un buen trago de ron y un buen plato de cerdo y de moros y cristianos. Y así será siempre. Hagan lo que hagan su querido Che Guevara o su respetado comandante en jefe. Conrado es un cubano de antes, de durante, y de lo que por diablos y demonios venga después de la revolución. Por eso es eterno.¹⁹

Las alusiones de Bryce Echenique a la burocracia socialista cubana —en particular al hecho de que se deba hacer fila para cualquier servicio— y sus denuncias de cierta atmósfera policial apenas alcanzan acritud. Por el contrario, agradece las atenciones de que fue objeto cuando en 1986 fue operado de piedrecillas en la vesícula en un hospital de La Habana. Y de igual modo recuerda con gusto que durante la misma visita fungió como juez en el Premio Literario Casa de las Américas. Bryce Echenique se manifiesta moderado y hasta cierto punto complaciente en sus opiniones. Simplemente externa su reciprocidad por las atenciones a él dirigidas: “Y yo... Pues yo me limitaba a agradecer y a dejarme querer en Cuba”.²⁰ Asimismo, un ingrediente muy llamativo de las antimemorias descansa en las menciones que el autor realiza acerca de sus vínculos con personajes como Fidel Castro o Gabriel García Márquez, a partir de cuyas figuras narra diversos episodios y hace alarde de cultivar su amistad. Sin embargo, fiel a su costumbre, en tales fragmentos rehuye ensalzar sus imágenes —en gran medida míticas— para centrar su atención en debilidades caricaturescas, al tiempo que no se olvida de lanzar algunos proyectiles —solapados o abiertos— contra la parafernalia de la revolución. En algún capítulo se burla del nicaragüense Ernesto Cardenal —a quien reclama su actitud histriónica y su “misticismo”. De igual manera, quizás más grave para ciertas susceptibilidades, declara haber conocido y tener en buena estima a

¹⁹ Alfredo Bryce Echenique, “Razones del corazón”, en *Permiso para vivir (antimemorias)* [n. 6], p. 468.

²⁰ Alfredo Bryce Echenique, “Una casa en Guanabo”, en *ibid.*, p. 459.

Heberto Padilla y Reynaldo Arenas, dos de los exilados y opositores más famosos del régimen castrista.²¹ Esta clase de ambivalencias, repetidas a lo largo de su obra, se advierten también en su rememoración de la entrevista que, en relación con los regímenes de Perú, sostuvo con Juan Velasco Alvarado, dictador populista y jefe del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas entre 1968 y 1975, con el cual, afirma, existía una simpatía mutua. Y, por mencionar otros casos, lo mismo puede decirse de sus experiencias en la España franquista o en Estados Unidos en la época de Nixon, países en los que asevera haber disfrutado de un turismo ligero sin mayores complicaciones o culpas ideológicas.

Y es a partir justamente de esta clase de afirmaciones u oscilaciones —producto de una aparente lógica de la camaradería— que desde hace mucho se ha tachado al autor de inconsecuente, apático o cínico. Una ambigüedad que ha dado pie a duros reproches desde uno u otro flanco. No obstante parece que a él este tipo de acusaciones no le quitan el sueño. De hecho, hace alarde de su indolencia analítica.

Mi viaje [a Cuba] de 1981 había sido todo menos el viaje de un observador con espíritu crítico. Que, como siempre, había sido un viaje de placer, exacto a los que en la segunda mitad de los sesenta y la primera de los setenta hacía a la España franquista, y que tanto me criticaban los latinoamericanos de izquierda en París y mi propia esposa, Maggie, aunque por nada del mundo se perdía ella esos deliciosos veraneos de trotamundos muy pobres que empezaban a tener excelentes amigos en España [...] porque yo fui a Cuba por la misma razón por la que tantas veces visité la España franquista o el “perverso imperialismo yanqui”: “Por razones del corazón que la razón no entiende”.²²

Posición laxa que, de manera humorística, Bryce Echenique sintetiza en otra imagen también presente en su obra de ficción que alude a su

²¹ Aunque hay que aclarar que en los últimos años sus posiciones se han radicalizado. Así, en abono de las críticas a sus fluctuaciones, baste recordar un artículo conmemorativo publicado en enero del 2009, en el que Bryce Echenique ejecuta una feroz arremetida en contra del régimen: “Volver a Cuba al cabo de tres largos lustros es algo realmente patético, pues cualquier balance es negativo y en toda comparación hay algo que en tiempo pasado fue, por lo menos, menos malo [...] Regresé hace muy poco, desaparecido ya Fidel Castro de la escena [...] a aquel gigantesco despropósito de la historia, por decir a una de las dictaduras más crueles y duraderas que se han conocido en los tiempos modernos”, Alfredo Bryce Echenique, “Cuba 50 años: por dentro y por fuera”, *Caretas* (Lima), núm. 2060 (8 de enero del 2009), p. 57.

²² Alfredo Bryce Echenique, “¿Eran tan bromistas los cubanos?” y “Dejarse querer en Cuba”, en *Permiso para vivir (antimemorias)* [n. 6], pp. 438, 469.

poco recelo por mantener una supuesta congruencia: él puede integrarse a cualquiera de los bandos, siempre y cuando haya amistad de por medio,²³

por qué ya nunca se repetirán aquellos años escolares en que, por ser todos amigos, en los partidos de fútbol se me permitía jugar el primer tiempo en un equipo y el segundo en el otro. Me encantaba esa sensación. Me encantaba sentir lo que sentía el otro, sentir lo suyo, ponerme en su lugar. Eso se terminó, claro, cuando un día me tocó jugar por el equipo infantil peruano del Universitario de Deportes contra el equipo argentino Independiente. Pedí jugar en el segundo tiempo en el equipo argentino y mi entrenador y los titulares y los suplentes me botaron casi a patadas del Estadio Nacional de Lima. Alguien gritó “¡Traidor a la patria!”, incluso. “Algo así debe ser la política”.²⁴

Esta clase de fluctuaciones —adjudicadas muchas veces a los defensores de una ética pluralista posmoderna— han sido calificadas por los críticos de trincheras progresistas o reformadoras (o abiertamente marxistas) como resultado de una falta de sentido crítico o como evidentes manifestaciones de apoyo al *establishment*. Se ha achacado a estas actitudes el constituir un premeditado regodeo en hedonismos estéticos de color cínico (neoconservador) en sus implicaciones ideológicas —calificativo pertinente tanto para Bryce Echenique como para otros escritores (verdaderamente) adheridos a principios políticos y filosóficos posmodernos. Aunque los implicados en esta clase de peroratas han buscado justificar sus indefiniciones como resultado de la derrota de actitudes redentoras, heroicas o mesiánicas, lo cierto es que su comportamiento ha sido tachado a menudo como una nueva y efi-

²³ En lo que se refiere a la posmodernidad, en algunos textos este gusto por el cultivo de las virtudes y los placeres privados por encima de la militancia ideológica se ha descrito como la transfiguración del *Homo sapiens*, fundado en la razón, en el *Homo sentimental*, sustentado en las emociones. Las siguientes son algunas opiniones reveladoras en ese sentido: “Libertad y emancipación son suplantadas por microproyectos privados, personalizados [...] Fin de la utopía heroica colectiva; principio de un narcisismo ‘sicologizante’ [...] inicio de un individualismo ecuánime, suelto, ligero, apático, ingravido, lo que significa disperso y distraído. Una nueva sensibilidad que pasa de lo colectivo-temporal a la intimidad [...] Abandono de la esfera pública, entusiasmo por la esfera privada. La sensibilidad individualizada toma conciencia del ‘ego’ marginando la conciencia política [...] Las propuestas de una ética civil y ciudadana, junto a los conceptos de participación y pertenencia, van siendo desplazados por un intimismo incivil”, Carlos Fajardo Fajardo, *Estética y sensibilidades posmodernas: estudio de sus nuevos contextos y categorías*, México, ITESO/Universidad Iberoamericana León, 2005, pp. 263-264.

²⁴ Alfredo Bryce Echenique, “¿Herodoto era comunista?”, en *Permiso para vivir (antimemorias)* [n. 6], pp. 347-348.

caz forma de cómoda claudicación legitimadora de una democracia simulada que se funda en los imaginarios del consumismo y la publicidad. Aunque numerosos intelectuales contemporáneos hayan sido producto de las revueltas internacionales de 1968 —Bryce Echenique de hecho vivió en París en esos años—, su aparente indiferencia ha sido calificada como un conformismo que ni siquiera alcanza el excusable perfil del desencanto nihilista pues, se afirma, conlleva una soterrada colaboración con el capitalismo vigente. Bajo el amparo de la vanidad posmoderna la iconoclasia irónica ha llegado a ser evaluada no como transgresión de lo políticamente correcto, sino como muestra de un colaboracionismo reaccionario.²⁵ No obstante, en respuesta a tales objeciones, también se ha subrayado el otro lado de la disputa defendiendo los nuevos paradigmas como muestras de un pensamiento que no es conservador, ni revolucionario, ni progresista y en el que se hacen irrelevantes las distinciones de este tipo. En él no hay esperanza ni desesperación, se acepta el relativismo cultural, la adscripción neutra y, en suma, se busca establecer una ética basada en la resistencia personal estoica. Se defiende que alguien pueda sostener un principio utópico (de cualquier signo), pero también se reserva el irrenunciable privilegio de burlarse de cualquier quimera. Se minan las ideas de congruencia ideológica y de ensalzamiento del sujeto como ser de una

²⁵ “Hay una [...] contradicción dentro del posmodernismo, que es a la vez radical y conservador. Es un sorprendente rasgo de las sociedades capitalistas avanzadas que sean a la vez libertarias y autoritarias, hedonistas y represivas, múltiples y monolíticas [...] Aunque para mantener esta anarquía potencial controlada se requiera de fuertes fundamentos y de un firme marco político [...] La ambivalencia política del posmodernismo reproduce exactamente esa contradicción. Se puede aventurar, en una primera y cruda aproximación, que gran parte del posmodernismo es políticamente opositor pero económicamente cómplice [...] Los que soportan la tarea de aguantar el sistema saben que las ideologías trabajan para *legitimar* lo que se hace y no para reflejarlo [...] En realidad, hay quienes plantean que es esto precisamente lo que se está preparando hoy: que la ‘hegemonía’ ya no es importante, que el sistema ya no se preocupa por si se cree en él o no, que no tiene necesidad de asegurarse nuestra complicidad mientras hagamos más o menos lo que nos pide [...] En realidad, una parte importante del posmodernismo, con su gusto por la multiplicidad, la provisionalidad, la antitotalidad, los finales abiertos y todo lo demás, tiene el aspecto de un liberalismo corderil con ropajes de lobo [...] En contraste con la ética de la compasión, la solidaridad, la bondad del amor, la cooperación mutua, estas loas a la diferencia como objetivo en sí mismo se muestran peculiarmente sesgadas y empobrecidas. Las diferencias no pueden florecer plenamente mientras hombres y mujeres languidecen bajo formas de explotación, y combatir esas formas implica en efecto ideas de humanidad necesariamente universales [...] ¿O está el posmodernismo una vez más modelando todas las situaciones políticas de acuerdo con los criterios de los más privilegiados, en violación de sus propios principios pluralistas?”, Terry Eagleton, *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, 2004, pp. 194-197, 177-178, 188.

pieza desde hoy y para siempre. Se niegan las certezas absolutas y se aceptan todas las posibilidades. La obra de Bryce Echenique refleja estas cualidades del pensamiento posmoderno que, citando a Ágnes Heller, se pueden resumir con la siguiente fórmula:

El posmodernismo como movimiento cultural (no como ideología, teoría o programa) tenía un mensaje lo suficientemente sencillo: “todo vale” [...] “Todo vale” puede ser interpretado como sigue: *tú* puedes rebelarte contra lo que quieras rebelarte, pero deja que *yo* me rebele contra esa cosa concreta contra la que quiero rebelarme. O dicho de otra forma, déjame que no me rebele contra nada en absoluto porque me siento completamente tranquilo.²⁶

Por esta serie de indicios las antimemorias de Alfredo Bryce Echenique pueden ser catalogadas como un ejemplo factible de autobiografía posmoderna. En el nivel formal-retórico destaca su apego a convenciones literarias que en lo básico se alinean a las reglas vigentes en el mercado editorial contemporáneo. El autor retoma principios en apariencia rupturistas —de vanguardia— pero no despliega sus axiomas hasta las últimas consecuencias. Aprovecha el legado de la tradición clásica y coetánea para edificar un aparato narrativo ecléctico que sin ánimo heterodoxo procura fortalecer los lazos comunicativos con el lector. Se advierte apenas una ligera transgresión de patrones preestablecidos que se ajustan a una suerte de manierismo a partir de modelos canónicos. En el nivel filosófico-ideológico se manifiestan dos rasgos elocuentes: el empleo de la comicidad como conductor de significados y, en sus connotaciones políticas, la indefinición de un ideario, una tendencia o una militancia inequívocos. Todos estos elementos se encuentran imbricados en el germen del texto y, como producto de sus diferentes engranes, terminan por edificar un imaginario de significativas repercusiones. En su detallada explicación de la posmodernidad, Andreas Huyssen arriba a conclusiones que pueden aplicarse sin reparos a una definición del temperamento de las antimemorias de Bryce Echenique:

La sensibilidad posmoderna de nuestro tiempo es distinta tanto del modernismo como del vanguardismo, precisamente por el hecho de que plantea la cuestión de la tradición y conservación cultural del modo más fundamental, como problema estético y político [...] El posmodernismo contemporáneo

²⁶ Ágnes Heller, “Existencialismo, alienación, postmodernismo: los movimientos culturales como vehículos de cambio en la configuración de la vida cotidiana”, en Ágnes Heller y Ferenc Fehér, *Políticas de la posmodernidad: ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Península, 1994, p. 239.

[...] actúa en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la conservación y la renovación, entre la cultura de masas y el arte de élite, en el que los segundos términos ya no quedan automáticamente por encima de los primeros; un campo de tensión que ya no puede ser comprendido a través de categorizaciones como el progreso contra la reacción, la izquierda contra la derecha, el presente contra el pasado, el modernismo contra el realismo, la abstracción contra la figuración, la vanguardia contra el *kitsch*. El hecho de que tales dicotomías, que después de todo son fundamentales para las valoraciones clásicas del modernismo, se hayan desmoronado forma parte de [este] desplazamiento.²⁷

En consonancia con lo anterior, las antimemorias de Bryce Echenique cruzan sin problemas las fronteras entre la autobiografía tradicional (con afanes historicistas) y el relato (moderno y posmoderno) fundado en el libre ejercicio de la ficción. Su discurso fluctúa entre el temperamento sentimental romántico y la escritura lúdico-paródica común al tono de otros textos de nuestra época. En su conjunto la obra resquebraja los principios del objetivismo, rompe con perspectivas absolutas y se interna en la vorágine de un orden fársico. El autor-narrador ya no se configura como el héroe de una trama sublime, sino como un antihéroe fragmentario que flota en indeterminaciones de todo tipo. Al final, el *yo de la autobiografía*, así como la representación de su universo, abandona sustentos estético-ideológicos irrevocables para asumir, sin culpas, el tránsito por la difícil pero a un tiempo ligera existencia de un escritor de los siglos xx y xxi.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 2004.
- Alberca, Manuel, “En las fronteras de la autobiografía”, en *II Seminario Escritura Autobiográfica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1998, pp. 53-75.
- Bauman, Zigmunt, *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2001.
- Bryce Echenique, Alfredo, *Permiso para vivir (antimemorias)*, México, Cal y arena, 1994.
- _____, *Permiso para sentir*, Buenos Aires, Planeta, 2005.
- _____, “Cuba 50 años: por dentro y por fuera”, *Caretas* (Lima), núm. 2060 (8 de enero de 2009), pp. 57-59.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

²⁷ Huyssen, “Cartografía del postmodernismo” [n. 3], p. 236.

- Eagleton, Terry, *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, 2004.
- Erásquin, Manuel, “Memorias con filo”, en *Libros peruanos: Alfredo Bryce Echenique*, en DE: <<http://www.librosperuanos.com/autores/alfredo-bryce8.html>>. Consultada el 18-IV-2007. [Recogido de su versión original en *Correo* (Lima), 1 de junio del 2005].
- Fajardo Fajardo, Carlos, *Estética y sensibilidades posmodernas: estudio de sus nuevos contextos y categorías*, México, ITESO-Universidad Iberoamericana León, 2005.
- Fuente, José Luis de la, *Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique*, Madrid, Júcar, 1994.
- García Huidobro, Cecilia, “Entrevista a Alfredo Bryce Echenique. ‘Siempre tendré un cuento que contar’”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, núm. 55-56 (primavera-otoño del 2002), pp. 221-228.
- Heller, Ágnes, “Existencialismo, alienación, postmodernismo: los movimientos culturales como vehículos de cambio en la configuración de la vida cotidiana”, en Ágnes Heller y Ferenc Fehér, *Políticas de la postmodernidad: ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Península, 1994, pp. 232-247.
- Herrero-Olaizola, Alejandro, *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid, Verbum, 2000.
- Huysen, Andreas, “Cartografía del postmodernismo”, en Josep Picó, pref., introd. y comp., *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 189-248.
- Jameson, Frederic, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en Hal Foster, sel. y pról., *La posmodernidad*, Barcelona/México, Kairós/Colofón, 1988, pp. 165-186.
- Lafuente, Fernando R., *Alfredo Bryce Echenique: semana de autor*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.
- Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Lyotard, François, *La condición postmoderna*, México, Rei, 1990.
- Malraux, André, *Antimemorias*, Buenos Aires, Sur, 1969.
- Márquez, Ismael P., “... Y lo hizo a su manera: las antimemorias de Alfredo Bryce Echenique”, en César Ferreira e Ismael P. Márquez, eds., *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: textos críticos*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994, pp. 309-320.
- Mosca, Stefania, “Bryce ante Bryce”, en *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 2004, pp. 349-363. [Recopilado de *Imagen Latinoamericana*, núm. 100-101 (1994), pp. 7-11.]
- Picó, Josep, “Introducción”, en Josep Picó, pref., introd. y comp., *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 13-49.
- Rincón, Carlos, “Sobre el debate acerca del postmodernismo en América Latina. Una revisión de *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina”, en Alfonso de Toro, ed.,

- Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica: “hibridez” y “globalización”*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 93-128.
- Rojas Mix, Miguel, “Iberoamérica al alimón: diálogo con Alfredo Bryce”, en César Ferreira e Ismael P. Márquez, eds., *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: nuevos textos críticos*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, pp. 657-675. [Recopilado de *Con-Eñe Revista de Literatura Hispanoamericana*, núm. 8 (1999), pp. 57-69.]
- Rorty, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Schmidt, Siegfried J., “La auténtica ficción es que la realidad existe: modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura”, en Antonio Garrido Domínguez, comp. e introd., *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997, pp. 207-238.
- Wellmer, Albrecht, “La dialéctica de modernidad y posmodernidad”, en Josep Picó, pref., introd. y comp., *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 103-139.
- Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, UAEM, 1999.

RESUMEN

El presente artículo es una aproximación a las *antimemorias* de Alfredo Bryce Echenique a partir de la vinculación de dicha obra con ciertas nociones y poéticas atribuidas al problemático concepto de posmodernidad. El desglose del tema se lleva a cabo con base en dos ejes textuales: 1) los aspectos estructurales: el epíteto *antimemorias* y el orden fragmentario (en apariencia caótico) de la configuración autobiográfica; y 2) los aspectos semánticos, retóricos y políticos: el juego ficción-realidad, la construcción irónico-humorística de la autobiografía y la posición escéptica frente al poder.

Palabras clave: Alfredo Bryce Echenique, *antimemorias*, autobiografía, posmodernidad.

ABSTRACT

This article is an interpretation to Alfredo Bryce Echenique's *antimemorias* by linking said work to certain notions and poetics that are attributed to the problematic concept of postmodernity. The subject is developed on the basis of two textual axes: 1) Structural aspects: the epithet *antimemorias* and the fragmentary order (apparently chaotic) of the autobiographical configuration; and 2) The semantic, rhetorical and political aspects: the play between fiction and reality, the ironic, humoristic construction of the autobiography and the skeptical position before power.

Key words: Alfredo Bryce Echenique, *antimemorias*, autobiography, postmodernity.