

Polos de la invención en las antimemorias de Alfredo Bryce Echenique

Milagros Socorro

En la entrada correspondiente a **El discurso de la ficción**, del *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* de Ducrot y Todorov, los autores dejan establecido que «existe un discurso llamado **ficcional** donde el aspecto de la referencia se plantea de manera radicalmente diferente: está explícitamente indicado que las frases formuladas describen una ficción y no un referente real».

Más adelante, Ducrot y Todorov recomiendan evitar confusiones entre los términos *realismo* y *verdad* en

el sentido de la lógica formal, la cual atribuye a la verdad «una relación entre la manifestación individual de una frase y el referente sobre el cual la frase afirma algo». Tras lo cual, los autores se apresuran a puntualizar que el discurso literario carece de referente, que sus frases se manifiestan como expresamente ficcionales y, por lo tanto, el problema de su verdad no tiene sentido. Para avalar el aserto, Ducrot y Todorov citan a Gottlob Frege, quien describe el discurso literario en los siguientes términos:

Cuando oímos por ejemplo un poema épico, lo que nos fascina, fuera de la eufonía verbal, es únicamente el sentido de las frases, así como las imágenes y los sentimientos evocados por ellas. Si planteáramos el problema de la verdad, dejaríamos de lado el placer estético y entraríamos en el ámbito de la observación científica. Por eso, en la medida en que consideramos un poema como una obra de arte, nos es indiferente, por ejemplo, que el nombre 'Ulises' tenga o no un referente.

Ducrot y Todorov cierran el párrafo afirmando que «Investigar la 'verdad' de un texto literario es operación no pertinente y equivale a leerlo como un texto no literario».

He aquí el primer reto a la hora de acercarse a la obra de Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939). ¿Estamos ante un texto literario o nos hemos topado con un fragmentario testimo-

nial que adopta las formas de géneros diversos (cuento, novela, memorias, crónica periodística) para dar cuenta de un anecdotario personal? Si esto fuera así, sería preciso reconocer en la ya profusa obra de Bryce Echenique la presencia de una voz que da cuenta de esos eventos vitales. Pero la voz que habla-narra-recuerda-se contradice-avanza-se repliega no es exactamente la voz del autor Alfredo Bryce Echenique. Es la voz, esto habrá que convenirlo de entrada, de un personaje, usado por el autor para reflejar un punto de vista, una forma de percibir la realidad, esto es, lo que está afuera del yo interno de ese personaje fraguado a lo largo de varios títulos.

En ese caso, en la aceptación de que existe un personaje, estaríamos

admitiendo que estamos en presencia de una criatura distinta al autor que lo ha creado mediante una arquitectura verbal; y ello nos llevaría a admitir que se ha obrado una modificación intencional de la realidad con lo cual ésta queda temporalmente cancelada.

Partimos entonces de que la obra de Bryce Echenique no testimonia verdades, y que no estriba en esto su interés o su motivación. Bryce Echenique ficciona y lo que proponemos es profundizar en los canales de ficcionalización: cómo lo hace, a qué instrumentos apela para elaborar un discurso ficticio.

Antes de avanzar en esta línea, consideramos pertinente regresar a las reflexiones en torno al **personaje que** hacen Ducrot y Todorov.

*Una lectura ingenua de las obras de ficción confunde personajes y personas vivientes. Se olvida que el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un 'ser de papel'. Sin embargo, negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo; los personajes **representan** a personas, según modalidades propias de la ficción.*

Para indagar en los procesos mediante los cuales Alfredo Bryce Echenique construye ficciones o ficcionaliza un sustrato real que le sirve como material bruto para el constructo literario, seguiremos los planteamientos de Susana Reisz de Rivarola, desarrollados en su artículo *Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria*.

Y, con el objeto de dejar zanjada la primera interrogante: si la obra del autor analizado es literaria; nos basaremos justamente en la reflexión de Rivarola en relación a las diferencias que existen entre la *literatura trivial*, como ella dice, citando a Stierle, y el texto literario ficcional cuya recepción rebasa lo pragmático.

Todas las formas de literatura de consumo orientadas a satisfacer los gustos del gran público, están organizadas para suscitar una recepción exclusivamente quasi-pragmática. En esta clase de literatura el productor utiliza la lengua como simple medio para movilizar estereotipos de la imaginación y la emoción, para llevar la atención del receptor al otro lado del texto, hacia una realidad ilusoria, fundada en patrones colectivos de percepción, conducta y juicio y que, por ello mismo, reafirma la cosmovisión predominantemente estereotipada del receptor.

En el otro extremo podría ubicarse la obra de ABE, cuya utilización de la lengua no sólo no es *un simple medio*, sino que tiende más bien a constituir un fin en sí mismo: un disfrute de la exposición lexical más dirigida a lo lúdico y metadiscursivo que a lo meramente denotativo. (El propio autor, al referirse a *Un mundo para Julius*, 1971, ha declarado que: «Fue un libro donde la propia escritura fue generando su escritura»). Siguiendo con la definición anotada más arriba de *literaturas para el consumo masivo*, podemos oponer el hecho -en el caso de la obra de Bryce- de que el autor ciertamente moviliza las claves del imaginario latinoamericano, pero no con la finalidad de pulsar *los estereotipos de la imaginación y la emoción*, sino, todo lo contrario, para rastrear, a través de la emoción, el imaginario que el continente tiene de sí mismo para establecer con respecto a éste una distancia paródica que lo desnuda y desmante-la. El autor Bryce Echenique se apropia de la voz de un imaginario colectivo apelando a una emotividad individual (aspecto en que su obra es singular, con respecto al referente latinoamericano que suele privilegiar

la emotividad colectiva y continental). Bryce sale al paso de esos *patrones colectivos de percepción* mediante la elaboración de mundos ficticios que no los reproducen sino que tienden a su debilitamiento a través de la erosión de sus símbolos en una operación discursiva efectista en muchas ocasiones. El lenguaje de Bryce, al concatenar hechos y referencias constatables en la experiencia real con otros extraídos de su propia **imaginación**, los convierte en símbolos, nuevos símbolos ficticios que suplantán los anteriores.

Esta estrategia narrativa, fundamentada en un universo textual que distorsiona la realidad mediante una percepción selectiva (en ocasiones producto de la evocación y en otras, de la carnavalización) se coloca, por **tanto, en las** antípodas de lo que Rivarola ha definido como literatura trivial, orientada a satisfacer los gustos de un público masivo. Partimos, por tanto, de que nos hallamos ante un corpus estrictamente literario y ficcional; con la particular característica de que en la obra de Bryce el elemento trivial no está descartado de sus recursos discursivos. Más aún, **lo trivial en Bryce no aparece**

trivializado (si es que es válido plantear esta paradoja): partiendo de lo trivial, de lo banal, el autor activa estos estereotipos y los hace estallar desde adentro. Como sucede en el capítulo *El vía crucis rectal de Martín Romaña*, en *La vida exagerada de Martín Romaña*, **en que un quebranto de salud es sacado de quicio hasta alcanzar niveles de grotesco y dramatización de manera que lo banal queda destrivializado.**

Despejadas estas dudas plantea-das desde el comienzo, nos adentramos en la reflexión en torno a los procesos de ficcionalización de la realidad empleados por Alfredo Bryce Echenique en su discurso literario. Trabajaremos, en lo sucesivo, con *Permiso para vivir (Antimemorias)*, *La vida exagerada de Martín Romaña*, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, y *La última mudanza de Felipe Carrillo*.

La selección anterior obedece al hecho de que todas estas obras están escritas en primera persona, lo que podría complejizar la operación de separar las figuras de:

Autor - Productor del texto

Narrador. Voz de que se vale el productor: una fuente ficticia de lenguaje que puede llegar a constituirse

en persona gramatical (o personaje) y que como tal puede diferir mucho o poco de la persona real que registra (y/o pronuncia) el discurso. «El narrador es ficcional en la medida en que se constituye, a través de su propio discurso, en una entidad individual de rasgos bien definidos», anota Rivarola.

Personaje.

Oyente o lector presupuesto por dicha fuente.

En el caso de *Permiso para vivir*, la separación de las figuras de autor y narrador se hace compleja, ya que **el texto se nos presenta como una serie de anotaciones no ficcionales de vivencias del escritor Bryce Echenique.** Por fortuna, el propio autor subtitula el volumen con el remoque de *Antimemorias*, **lo que aligera al texto de una vinculación estricta con experiencias verificables en la realidad.** La voz que nos habla desde **sus páginas será considerada también como la de un narrador que proyecta un hablar ficticio y da cuenta, por consiguiente, de un mundo ficticio, o al menos, de un mundo verbalizado mediante una conciencia selectiva de las referencias a objetos y eventos de cuya existencia extratextual se tiene conciencia.**

La regla fundamental de la institución novelística, no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino previo a eso, aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó 'origo' del discurso) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria (Martínez-Bonati 1978, p. 142, citado por Rivarola).

Este hablar ficticio es el que se expone, siempre en primera persona, en las tres novelas seleccionadas para el presente trabajo.

Anota Bryce en la p. 343 de *Permiso para vivir*. «Ella leyó el manuscrito de mi recién terminada novela y, soltando algún lagrimón de mueca amarga, se limitó a opinar: `No recuerdo nada de nada. Sólo reconozco los lugares. Cada uno de ellos'. `Es que se trata de una novela sobre Octavia de Cádiz y no sobre tí', le dije yo...». Esto, a pesar de que unos párrafos más arriba se había dejado constancia de que: «Volví a escribir por las noches o por las mañanas los cuentos tristísimos que por las tardes le contaba a la futura Octavia de Cádiz de mi futura novela sobre aquella increíble relación que fue la nuestra».

Ficticio, entonces, no es sólo la voz que nana, sino también los atributos de unos personajes supuestamente basados en personas reales que al «leerse» no se reconocen en la criatura de papel. El narrador de las antimemorias sale en nuestro auxilio: no se habla allí de la *principessa*, sino de Octavia de Cádiz: un invento, una ficción. Como si esto no alcanzara a comprobar la torción operada en la realidad, nos permitimos incluir aquí otra cita tomada de las *Antimemorias* donde el narrador concede que: «...hacia las cuatro de la tarde estaba, ya estaba sentado escribiendo esa novela (*Tantas veces Pe-*

dro) donde, como nunca, confundí la realidad con la ficción.»

Esto invalida la suposición de J.R. Searle en el sentido de que el autor de la ficción simula ser alguien distinto (de quien es) que hace aserciones. No es así puesto que la voz que nana no pertenece al autor, sino - como ya se ha dicho - a una voz distinta a la suya que es la del narrador. «El autor, -establece Rivarola-, ni finge hablar ni finge ser alguien que habla sino que, independientemente de las personas gramaticales utilizadas o, para ser más precisos, del tipo de voz adoptado, se limita a producir, esto es, a imaginar y fijar el acto de habla de una fuente de lenguaje ficticia.»

Referencias a lo real y Modificaciones **Intencionales**

La principessa, sin embargo, «reconoce los lugares». Y esto da pie para traer aquí la refutación que Rivarola hace de J.R. Searle quien afirma que cuando el autor de una obra de ficción menciona sucesos efectivamente acaecidos, lugares o personajes existentes, se refiere realmente a objetos reales. Según Rivarola, «Aunque ciertos objetos mencionados en la ficción existan fuera de ella, su inclusión entre los objetos de referencia de un texto ficcional los modifica funcionalmente». De manera que las alusiones a lo real, al formar parte de un discurso

ficcional, devienen también referencias ficticias y no pseudorreferencias como apunta Searle.

Al comienzo de este trabajo nos referimos de paso a las *modificaciones intencionales* que el autor introduce en lo real al ficcionarlo. Este concepto, citado por Rivarola, fue introducido por J. Landwehr quien distingue los conceptos de «ficticio» y «ficcional». **Ficticios** -aquí reproduzco textualmente a Rivarola- son todos aquellos objetos y hechos cuya **manera de ser es modificada** intencionalmente por alguien durante cierto lapso, vale decir, aquellos objetos y hechos a los que un individuo adjudica transitoriamente una modalidad distinta de la que tiene vigencia para él -y para otros individuos de su ámbito cultural- en determinado momento histórico.

Y Ficcionalidad designa, en cambio, la relación de una expresión -verbal o de otro tipo- con los constituyentes de la situación comunicativa, a saber, el «productor», el «receptor» y las «zonas de referencia», a condición de que al menos uno de estos constituyentes sea ficticio, esto es, intencionalmente modificado en el modo de ser que normalmente se le atribuye.

De allí se extrae que por el sólo hecho de que uno de estos polos de la comunicación sea ficticio, todo el discurso es de por sí ficticio: es decir, que se opera la ficcionalización del sustrato referencial constatable fuera

del texto. Por este camino podemos deducir que si es cierto que existe una Universidad de Nanterre en Francia, pongamos por caso, al estar esta institución referida dentro de un texto ficcional -como sucede en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*; o La Soborna en *La vida exagerada de Martín Romaña*- su existencia en él es automáticamente ficcional, puesto que se ha obrado una modificación intencional en cuanto al sujeto que la nombra. Así, el correlato extratextual de ese objeto ficcionalizado, la Universidad que funciona en Nanterre con ese nombre, queda suprimida para dar paso a un objeto homónimo que sólo existe en el papel. Todos estos elementos dejan de ser referencias para convertirse en autorreferencias.

Este ejemplo es muy sencillo, pero el concepto que hemos querido ilustrar se aplica también a eventos sociales y políticos como el Mayo Francés, la Revolución Cubana, el exilio latinoamericano, el franquismo español, o las profundas contradicciones que escinden la sociedad peruana. Todos estos objetos sociales se encuentran referidos y ficcionalizados, dentro de la obra de Bryce Echenique, mediante una estrategia narrativa que les asigna una naturaleza particular, diferente en forma radical a la que le pudieran atribuir otros testigos o estudiosos de los fenómenos citados. Narrativizados por Bryce Echenique, todos estos hechos pasan a formar

parte de un discurso que se recrea en sí mismo, que no está dirigido a documentar estos eventos, sino más bien a «sumarlos» a un decir en el que se mezcla el afuera social con el adentro íntimo donde todo está colocado a un mismo nivel jerárquico. Se les concedería, para decirlo en palabras de Lanwehr, una existencia doble. «Por un lado, incluso durante la recepción de un texto ficcional, se mantiene la conciencia de su realidad pero, por otro lado, se presentan como funcionalmente modificados por su inclusión en un texto tal: son parte integrante del mundo ficcional».

«La modificación -lo explica Rivarola- puede consistir en adjudicar una manera de *ser real* a una

fFuente del lenguaje irreal (inexistente, imaginaria)». Y para que sea exitosa la comunicación literaria, es preciso que el receptor participe de esta modificación (de allí que incluyéramos este polo de la comunicación entre los sujetos de la ficcionalización). Durante la recepción del texto, el receptor debe *crear* en la versión ficcionalizada de objetos y eventos que poseen un correlato extratextual.

En torno a **la verosimilitud** y la credibilidad

En este punto entra el concepto de credibilidad, desglosado por Rivarola en estos términos:

Si por creíble, convincente o verosímil entendemos lo que está en conformidad con los criterios de realidad válidos para una determinada comunidad cultural en un determinado momento histórico, puede decirse que las referencias a hechos u objetos de cuya existencia no ficcional se tiene conciencia (...) colaboran a verosimilizar la ficción.

Bryce -el autor- juega con los polos de la comunicación, manteniéndose en la cuerda floja de la credibilidad: si bien desarrolla un discurso ficticio que coloca al receptor en el rol de receptor (o de lector fascinado por los estímulos del texto); también enarbola una textualidad paralela caracterizada por frecuentes alusiones a lo real, es decir, a eventos, personas y lugares que tienen un correlato en el mundo de la experiencia. Con esta doble articulación, el receptor del texto pasa, con ritmo vertiginoso,

de lector de ficción *a voyeur* de la vida del autor que utiliza la voz ficticia del narrador para mostrar hendijas de su intimidad y de sus puntos de vista con respecto a hechos y personas de cuya existencia extratextual, para usar las palabras de Susana Reisz de Rivarola, se tiene conciencia. Sólo que esas referencias no parecen convocadas al texto ficcional de Bryce con la determinación de hacerlo verosímil, sino de incorporarlo al discurso como elementos ficcionales inscritos en esa fuente de voz imagina-

ria -el narrador- que mezcla hitos del afuera con el adentro sin discriminarlas, fundiéndolas en el caldo de una subjetividad que parte de sí misma para organizar, con y desde el lenguaje, un mundo.

En cuanto al tipo de credibilidad que el autor propone, es preciso esbozar que la interpelación que se hace al lector no tiende a que éste acepte la realidad aludida en términos de su propia experiencia. Es decir, cuando el narrador de las ficciones de Bryce alude a los hechos de mayo del 68 o a determinadas descripciones espaciales de Lima, Montpellier, La Habana, París o Barcelona, la lectura que el receptor debe hacer de estos estímulos textuales no deberá atenerse solamente a su percepción personal de los objetos descritos (ya sea por conocimiento propio o por información adquirida en diversas fuentes), sino que debe acatar también las leyes impuestas por la comunicación literaria. En este sentido, puede existir una Lima prefigurada en la mente del lector -incluso de un lector lime-

ño- pero, para que se verifique la comunicación literaria planteada por el autor, es preciso que el lector adhiera a su visión previa de esa ciudad la que la ficción le propone para que pueda aceptarla como escenario (ficticio) de los hechos y emocionalidades (también ficticias). Lo que se plantea, entonces, es que los dos polos de la comunicación literaria deben interactuar en una circulación de contenidos; ambos deben dialogar para hacer común la visión de mundo que el autor presenta. Si este acuerdo se produce, el texto de Bryce habrá logrado a cabalidad su circulación como producto ficcional-literario, porque en ese caso, ambos polos de la comunicación (el productor y el receptor) habrán decidido que se encuentran en las puntas de un texto literario; y no, que sólo uno de los ejes *decrete* como tal la naturaleza del texto. Esta coincidencia es la que Susana de Rivarola designa como modificación co-intencional de ambos factores de la comunicación.

Si el Perú, tal como lo conocemos, -desapareciese bajo las raras violencias que lo asolan, los libros de Bryce Echenique terminarían siendo un documento de antropología fantástica sobre una vida verbalizada por su necesidad de rehacerse. (Julio Ortega en el artículo Bryce y Julius, Bajo Palabra, Diario de Caracas, 14/03/93).

Menos abarcador pero con similares resonancias son las referencias a La Habana y a la Revolución Cubana que Bryce elabora en la segunda

parte de *Permiso para vivir*. En estas, cómo llamarlas, crónicas, reminiscencias, anotaciones..., la ficcionalización apunta a quebrar la autorj-

dad mediante la parodia del texto cultural, con la característica nada subordinable de que al fracturar el tono autoritario, es decir, al replicarlo, el texto no parece pretender erigirse, a su vez, en texto autoritario. Se trata de la articulación de una memoria que ha seleccionado, desde una subjetividad exacerbada, los eventos y objetos *dignos* de ser narrados. Entre la avalancha de libros acerca de la *Castro's Cuba*, como el autor alude en varias ocasiones, el que está contenida en las *Antimemorias* es una Cuba personal, tan disparatada y peculiar como los escenarios en que se mueven Martín Romaña o Felipe Carrillo. En este caso, igual que en la

narrativa, es la voz del narrador la que reorganiza el entorno: las cosas le pasan a él, la Revolución Cubana lo condiciona y afecta a él...la historia se cose a su medida.

Esta práctica discursiva entrará dentro de la categorización establecida por Angel Rama en su conferencia titulada *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*. En este trabajo Rama esboza dos grandes líneas del análisis literario: «Para una, -dice Rama- la obra es una invención artística autónoma, válida en sí misma y capaz de desplegar suficientes significados sin ayuda de otros datos intelectuales».

Otra dirección, es la que, reconociendo también la validez autónoma de la obra literaria, busca sin embargo reinsertarla en un campo más variado y complejo que es el de la cultura, el cual, obviamente, desborda al de la literatura. En esta concepción, la obra alude, contesta, dialoga y desarrolla otros sectores intelectuales que no son literarios, en la misma medida y paralelamente al cumplimiento de un decurso específicamente literario. Lo anterior no significa que ella se vincule con una realidad concreta, aunque, en efecto, la existencia real es el sustrato de todas las operaciones posibles, sino que, más estrictamente, se integra a las obras de la cultura en las cuales la realidad se resuelve a nivel de la conciencia humana y forma el discurso cultural general que va desarrollando una sociedad para comprenderse y cumplir un destino histórico. (Angel Rama).

Ahora, ¿de quién es la conciencia en cuyo nivel se resuelve la realidad de la cultura? ¿Quién es el que alude, contesta, dialoga y desarrolla sectores intelectuales extraliterarios? No es Alfredo Bryce Echenique. Es la voz que nana lo observado en las *Antimemorias*, y son también Martín Romaña y Felipe Carrillo, además de fuente de lenguaje ficticia, persona-

jes. Ha llegado el momento de referirnos más profundamente a la figura del personaje.

El Personaje: uno para todos y todos para uno

Señala Bajtín, en *Estética de la creación verbal*, que «es imposible suponer una coincidencia a nivel teó-

rico entre el autor y el personaje, porque la correlación que se da entre ellos es de orden absolutamente distinto; siempre se desestima el hecho de que la totalidad del personaje y la del autor se encuentran en niveles diferentes».

Esta imposibilidad de coincidencia obedece a que el autor debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro; y sólo con la condición de ubicarse fuera de su propia personalidad puede completar su imagen para que sea una totalidad de valores extrapuestos con respecto a su propia vida. En ese nivel de consciencia se fragua la otra personalidad, la del personaje como creación íntegra de la voluntad artística. En este sentido, el autor ejerce, en palabras de Bajtín, una amorosa autoeliminación con respecto a su personaje (del cual sabe todo y lo abarca como totalidad incluso en sus manifestaciones parciales), una amorosa autoeliminación con respecto al espacio vital del personaje, para que quede libre el personaje y para su ser.

La imposibilidad de coincidencia entre el autor y el personaje a

que alude Bajtín, no anula sin embargo las coincidencias que se establecen entre el personaje que *narra* las Antimemorias, descrito en la página 345 en los siguientes términos: «Creo que para mí un buen epitafio, uno que me honraría, sería: 'Amigo, escritor, humorista a pesar de él'. No puedo mirar las cosas sin sentido del humor, por más que me muera de miedo y hasta necesite siempre sentirme amigo del jefe de Estado del país en que vivo por temor al mundo en que vivo», con los personajes que protagonizan las obras de ficción a que venimos haciendo referencia: Martín Romaña, Felipe Carrillo.

Incluso cuando se trata de autobiografías, Bajtín habla de una coincidencia entre el héroe y el autor, en el sentido en que el autor es un momento de la totalidad artística y el héroe es su otro momento: «la coincidencia personal 'en la vida' entre el individuo del que se habla y el individuo que habla no elimina la diferencia entre estos momentos en la totalidad artística; es posible pues la pregunta: ¿cómo me estoy representando, a diferencia de la pregunta, quién soy?».

No existe una forma brusca y fundamental entre una autobiografía y una biografía, lo cual es muy importante. Una cierta diferencia existe, desde luego, y puede ser grande, pero tal diferencia no se ubica en el plano de la principal orientación valorativa de la conciencia. Ni en la biografía, ni en la autobiografía el yo-para-mí (la actitud hacia uno mismo) viene a ser el momento de organización y estructuración de la forma. (Mijail Bajtín).

La estrategia de Bryce para construir los personajes protagónicos -o los héroes de sus tramas, ya sea en la ficción como en su particular *autobiografía*, es la de sobresaturar el discurso con el informador, en detrimento de la información en tomo a los sucesos que narra. En este sentido, el texto explicita su propio artificio: el personaje es la construcción que permite una puesta en escena de la visión de mundo del autor; y al incurrir reiteradamente en los mismos conflictos, las mismas situaciones y dilemas, el lector capta que no se le está contando un cuento, sino el proceso mismo de estructurarlo, con lo cual el receptor se incorpora en el juego (de la comunicación literaria) como coproductor del discurso ficti-

cio. Esta reiteración a que nos referimos es la que mantiene el acento en las constantes que el autor mantiene en las obras analizadas: miedo (miedos en general, y al fracaso en particular); narcisismo; amor imposible; mujer idealizada (siempre en contraposición a la mujer real con la que interactúa); imaginación contra realidad; ininteligibilidad de la vida; exilio; autoexilio; marginación; absurdo de la vida... contenidos todos que se mantienen a flote (y en ocasiones se diluyen) en la repetición de estas constantes y del discurso que las formula.

El propio Martín Romaña lo verbaliza en la página 280 de *La exagerada vida de Martín Romaña*, cuando expresa que:

A título de información general, y a riesgo que se me tome por el más grande de los repetidores de palabras, voy a decir lo que tantas veces se ha dicho y escrito en Francia sobre Mayo del 68. Es decir, que nunca se han dicho y escrito tantas cosas sobre un acontecimiento social como las que se han dicho y escrito en Francia sobre Mayo del 68. Y esto es lo mejor que se ha dicho y escrito sobre Mayo del 68.

A través de la insistencia, se construye un personaje (narrador en este caso) que anula al autor real. Operación que también se realiza en las Antimemorias, donde el narrador participa de los mismos recursos que despliega en sus ficciones y transcurre por las mismas constantes; siempre a través de un personaje que lo retrata y a la vez enmascara. Podríamos concluir que en las *Antimemorias*, se simula un personaje/narrador autobiográfico para construir

el objeto imaginario. De manera que, tanto en las memorias como en la ficción, lo real parece imaginario y viceversa: una concreción de la ambigüedad.

Cuando Bryce Echenique es irreal

En diversas ocasiones *el escritor Bryce Echenique* aparece mencionado en el discurso ficcional del autor Bryce Echenique. ¿Está esbozado este

nombre para otorgarle verosimilitud a una voz otra que es la del narrador?

Rivarola asoma una explicación

para este procedimiento de ficcionalización. En su artículo ella cita a A. M. Barrenechea:

La realidad del autor mismo entra así en las múltiples experiencias de la ficción, les presta el sostén de su existencia, y a su vez se deja penetrar del misterio, se siente amenazado por haberlo descubierto o traspasado por el milagro de la revelación; en última instancia queda siempre absorbido y desintegrado por lo fantástico. Por su parte, los seres ficticios que viven y se codean con el autor y sus amigos, están amenazándolos con su condición de simulacros, prontos a disolverlos en su nada. (Barrenechea, 1967, p. 179).

Vemos así que con el *truco* de presentarse **a sí mismo** como personaje, lejos de atribuirse una referencialidad real dentro de su propio discurso ficcional, ABE se adjudica a sí mismo el modo de ser irreal, para decirlo en palabras de Rivarola. Es pertinente entonces subrayar la alusión de Barrenechea en el sentido de que aún cuando el narrador alude

a un escritor Bryce Echenique, éste no tiene un correlato estricto con el Bryce Echenique que está sentado frente a la máquina de escribir, sino que se refiere a un simulacro que sólo adquiere volumen en el papel, esto es, en el lenguaje que lo nombra y le aporta corporeidad. Julio Ortega, en el artículo antes citado, lo dice así:

Es bueno advertir que al empezar una novela de Bryce el lector puede ser absorbido por la imprevista novelización de su propia biografía. Porque si todo es decible y cada vida es contable, también nosotros. los lectores, podríamos damos al cuento de nosotros mismos, como si soñando despiertos nos leyéramos en voz alta. La fabulación de estas novelas no está únicamente en sus historias sino en el acto de hacerlas cuento, y a favor de esa conversación es que nos contaminan de elocuencia. Como si hablar de lo vivido revelase la ficción final de vivir, al leer estas novelas bioplurales el lector se precipita en un biografismo ilusorio.

Que la rigurosidad biográfica en la obra de ABE es sólo ilusoria ha quedado, confiamos, suficientemente demostrado desde la primera línea de este trabajo; pero si así no lo fuera, dejamos que el propio Bryce lo suscriba, desde la p. 428 de las *Antimemorias*: «A mí, que jamás me ha importado un repepino si tal he-

cho que narro en tal novela tuvo lugar a tal hora, o tal día, o tal año, ni siquiera en tal siglo...».

Un concepto que puede arrojar luz a este asunto es el de alteridad, tal como lo expone Víctor Bravo en su libro *Los poderes de la ficción*, 1987: «Hablar de sí mismo es, en el lenguaje, la posibilidad de crear un ám-

bito 'otro' respecto al mundo; es poner en escena la alteridad». Desde luego que Bravo se refiere al lenguaje cuando es objeto de sí mismo -y no a un autor que elabora una autorreferencia-, pero es aplicable a lo que nos ocupa la posibilidad de que al nombrarse a sí mismo, el autor convoca a un Otro que lo habita y pone en escena su propia alteridad; un intento de anulación a través del simulacro en que se erige desemboca en la profundización de esa complejidad que lo constituye. Para decirlo con palabras de Víctor Bravo: «Lo literario se subordina o se aparta de lo real para reflejarlo o interrogarlo: para ser reproducción o para trocarlo en límite de sus propios territorios, de su propia realidad».

En la práctica discursiva de Bryce,

In otherfields -from linguistics to scientific philosophy - the question of self-reference has also become the focus of attention. The modern world seems fascinated by the ability of our human systems to refer themselves in an unending mirroring process.

Por qué no concluir que Bryce Echenique ha hecho de la autorreferencialidad un sistema ficcional que reproduce un juego de espejos. Al fin y al cabo, ¿lo que el espejo refleja es la realidad? No es así, sólo mediante un acto de fe puede un sujeto que se

la voz narrativa se aparta de lo real justamente para interrogarlo y cuando aborda los territorios de la memoria, lo hace para reorganizarla en una búsqueda de sentido que sólo la aporta el lenguaje devenido realidad única. De allí que cuando ABE aborda el género memorialístico lo que hace es canibalizar su propia narrativa -y no al revés, como podría pensarse-. Las *Antimemorias*, no por nada, adoptan el mismo tono de las novelas y cuentos, el mismo lenguaje, la misma respiración. ¿Dónde se ubican, entonces, los límites entre realidad y ficción, si es uno el lenguaje que los vehicula?

Linda Hutcheon se ha ocupado de esta autorreferencialidad en los siguientes términos:

observa aceptar que la imagen reflejada es su correspondencia idéntica, eso sólo se logra olvidando (o haciendo que se olvida) que lo que el espejo devuelve es exactamente la inversión de la realidad.

BIBLIOGRAFIA

- Bajtin, Mijaíl Mijáilovich: *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores, México 1990.
- Bravo, Víctor: *Los poderes de la ficción*. Monte Avila Editores, Caracas 1985.
- Bryce Echenique, Alfredo: *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Plaza & Janés, Barcelona 1988.
- Lu vida exagerada de Martín Romaña*. Plaza & Janés, Barcelona 1985.
- El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Plaza & Janés, Barcelona 1985.
- Permiso para vivir (Antimemorias)*. Anagrama, Barcelona 1993.
- Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan: *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Siglo Veintiuno Editores, México 1979.
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody*. Methuen. New York and London, 1986.
- Rama, Angel: *Edificación de un arte nacional y popular (La narrativa de Gabriel García Márquez)*. Colcultura, Bogotá 1991.
- Reisz Rivarola, Susana: *Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria*.