

Entrevista a Alfredo Bryce Echenique

Reina Roffé

–En el prólogo a la edición de sus *Cuentos Completos*, Julio Ortega dice que sus novelas son «biografías imaginarias, que se deben al arte del sujeto digresivo». ¿Está de acuerdo?

–Yo diría que hay un tono muy confesional en algunos de mis libros, muchos de ellos escritos en primera persona; primera persona que apela al lector de una manera directa. El lector se puede palpar. El sujeto narrante recrea relatos a partir de la memoria, hay una reconstrucción de vida a través de relatos. Los personajes son, en general, perdedores que narran historias de desencantos, de heridas; pero, en la medida que recuentan con humor los distintos episodios de su vida, recuperan la dignidad.

–Los personajes viajan, escriben, cuentan historias en dos planos que parecen fundirse, el imaginario y el real. ¿Son aventureros trashumantes, como señalan los críticos?

–Son personajes que mezclan la ficción con la vida misma y que se mueven mucho, van a distintos países, incluso a continentes distintos. Después de *Un mundo para Julius*, que es una novela fundamentalmente anclada en Lima, entre los años 40 y 60, y de los cuentos de *Huerto cerrado*, que también están ubicados en Lima, en mi tercer libro, *La felicidad ja ja*, ya aparece algún relato sobre París. Este libro me dio la luz verde para hablar sobre otros lugares. A mí me llamaba mucho la atención que los escritores del llamado *boom* latinoamericano –que eran mis maestros, mis mayores, algunos de los cuales conocí y traté mucho, con algunos incluso tuve amistad–, que vivían fuera de su país desde hacía años, como Cortázar, no miraran más la sociedad del lugar donde residían, pues hablaban casi exclusivamente de sus países de origen. Yo tuve la enorme suerte de ingresar en la enseñanza universitaria francesa en el año 68. En la universidad, tenía un colega que era profesor de literatura latinoamericana y un excelente traductor al francés; recuerdo que le di para leer mi primer cuento sobre París. Me dijo que no era mejor ni peor que los otros que yo había escrito, pero que éste era un cuento insólito, porque esa mirada de París que yo refleja-

ba no la podía dar ningún parisiense, y él lo era. Yo pensaba que un artista –por ejemplo Picasso, que toma de las artes africanas y asiáticas– debe recoger de todo. Mi curiosidad iba por ahí. Entonces, a partir de mi tercer libro, aparecen asomos a personajes situados en contextos que no son necesariamente peruanos. Y con la novela *Tantas veces Pedro*, surge también el tema del viaje, de la errancia.

–*Hay quienes dicen que sus protagonistas son trasuntos de usted mismo. ¿Coincide con esta opinión?*

–Cada vez estoy menos de acuerdo con eso, porque yo recojo mucho de la observación, de lo que veo en los otros. Tal vez lo que hago es apropiarme de los demás y hacerlos convivir conmigo durante tanto tiempo, todo lo que dura el proceso de una novela, que ya forman parte de mí, pero son personajes, los devuelvo en forma de personajes.

–*Así como algunos de sus textos periodísticos contienen la tensión del relato ficcional, sus cuentos, en cambio, no obedecen a las pautas del género, las que dieron Poe y también los rioplatenses Horacio Quiroga y Julio Cortázar, entre otros. ¿Por qué?*

–Mis cuentos se permiten, yo creo que los de Cortázar también, ciertas licencias que horadan el cuento básico, el que exige tensión y desenlace insólito, porque contienen digresiones y relatos dentro del cuento. Hay un relato en *La felicidad ja ja* que tiene cuatro cuentos mezclados. Es decir, tienen la extensión del cuento, pero no tienen gran *suspense* ni elemento de sorpresa final. Recuerdo que Julio Ramón Ribeyro, que es un cuentista extraordinario y gran amigo mío de muchos años, cuando leyó el manuscrito de mi primer libro de cuentos, me dijo: no tienen desenlace, no te llevan a donde uno creía que te iban a llevar e incluso crean una atmósfera claustrofóbica. De ahí vino el título, *Huerto cerrado*.

–*¿Podríamos decir que para usted gravita más la vitalidad del lenguaje, sobre todo del lenguaje oral, que la fábula en sí?*

–Para mí es muy importante crear un tono. Ese tono, lógicamente, es el lenguaje. Yo he querido recuperar –no creo que fuera una empresa consciente al comienzo, ahora lo es, han pasado muchos años y he teorizado un poco sobre lo hecho– esa capacidad que tenemos en América Latina de contar y de escuchar. A veces escuchamos a personas que nos cuentan cosas

cosas que sabemos que no son reales, que son casi sueños, y las dejamos hablar, no las interrumpimos. Yo busqué y creo que encontré ese tono oral, hablado, que está en uno de mis primeros cuentos, «Con Jimmy, en Paracas», que pertenece a *Huerto cerrado*. Después escribí otro, que sale en *La felicidad ja ja*, que se llama «Antes de la cita con los Linares». Ese cuento se quedó en el aire durante mucho tiempo, porque empecé a escribir otro, «Las inquietudes de Julius», y es ése el que desembocó realmente en el tono oral, hablado, en un contar lleno de digresiones que me caracteriza, el cual se alargó y se transformó en la novela *Un mundo para Julius*. Yo quería contar una anécdota que fui guardando como epílogo a medida que el relato se extendía, pero luego me di cuenta de que se había diluido por dentro del cuento y que ese epílogo ya no era necesario. Es decir que la historia de partida, inicial, nunca fue contada, se metió toda la novela en el medio. Cuando a mí me preguntan cuánto hay de autobiográfico en *Un mundo para Julius*, yo digo que lo más autobiográfico es el goce de la escritura, pues con esa novela me descubrí escribiendo, por fin, como Alfredo Bryce, después de haber titubeado mucho.

—Un mundo para Julius, que aparece en 1970, es una novela muy distinta a las de la época. ¿Qué recepción tuvo en su momento?

—Cuando esta novela se publicó en Perú y también en España, se la consideró bastante excepcional dentro de la narrativa latinoamericana. Carlos Barral decía que esta novela no tenía precedentes ni tendría continuadores, que era como una isla. Yo no creo que sea así. En nuestro continente hay toda una tradición de narradores orales, que no han escrito porque se les ha ido la vida contando cuentos. Ahora hay un cierto renacer del relato oral, hay muchos grupos que cuentan cuentos. Y yo me adhiero bastante a eso, me gusta mucho el tono de espontaneidad que logran los narradores orales. Hay gente que me dice que yo escribo como si estuviera hablando. Y no es cierto, porque es muy difícil escribir como se habla. Yo puedo crear la ilusión del discurso oral en lo escrito, pero no puedo escribir como hablo, porque es imposible repetir el habla tal como surge. La escritura requiere una serie de mediaciones que no permiten una reproducción mimética del habla.

—Hay elementos que se trasladan de una obra a otra. La instrumentalización de la memoria, en su caso, es uno de esos elementos constitutivos que vuelven a reaparecer cada vez con más énfasis. ¿La memoria como

una apuesta contra el olvido, el que imponen los Estados a ciertas sociedades civiles?

—La memoria que mis personajes recuperan o lo que se recupera con ellos, es una memoria de algo muy ligado al individuo, no a la sociedad. Las mías son historias con hache minúscula. Claro que también están las ciudades, el contexto, pero funciona más la memoria individual, personal, la de los sueños, las frustraciones, la de los deseos, la memoria de lo vivido, de lo no vivido, de lo que no se entendió en su momento.

—Quizá su propuesta estética, sobre todo a partir de Un mundo para Julius, se presenta a contramano de las obras que se producían en los 60 y 70, cuyos autores intentaban contar la historia completa, digamos, hacer la novela total. Porque en sus libros, como en los de Manuel Puig, funciona particularmente una mirada fragmentada de la realidad, como si usted no aspirara a tratar grandes temas, sino asuntos relacionados con el proceso interno, íntimo de los personajes.

—Yo estaba a punto de citar a Manuel Puig, porque creo que él fue el primero que pasó de la hache mayúscula a la minúscula; pasó de la explicación totalizadora, de la metáfora de nuestra historia que intentaron otros autores de la época, muchos de ellos del *boom*, que trabajaron con la historia no oficial, la no contada, la oculta por los gobiernos. Esta fue la ambición, no planificada, de los escritores del *boom*, aunque sí hubo correspondencia entre algunos de ellos para encarar el tema de la novela del dictador. Cada uno se atribuye un dictador y de ahí surgen novelas muy importantes: *Yo, el Supremo*, *El recurso del método*, *Los sueños del patriarca*. En fin, salen varias. En cambio, Manuel arranca con una cosa sumamente novedosa que, en su momento, no se comprendió muy bien. Incluso se lo tomó como un escritor menor, cuando era muy importante lo que él estaba haciendo. Porque anunció lo que vendría después de esa literatura del *boom*. A lo que hacía Puig, yo lo llamo literatura sentimental, que tiene una cierta tradición en la novela dieciochesca, la que habla de la intimidad del hombre, de sus sueños, de sus traumas, sin tener, por ello, aspectos lacrimógenos, y donde se puede observar un contenido irónico muy grande. Manuel, precisamente, se mete de frente con los sueños de las masas, utiliza los medios masivos de comunicación para sacar de ellos procedimientos técnicos. Trata la cultura popular con el mismo respeto con que se trata la alta cultura. Tan importante puede ser un verso de Quevedo como la letra de un bolero, porque ambos reflejan, aunque de distinto modo, lo que es el