

Alfredo Bryce Echenique y la estética de la exageración

I. Dialógica del inter-locutor

La estética de la exageración en *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) forma parte del arte del recuento, esa virtud oral de recobrar por expansión digresiva la aventura de lo vivido como una celebración paradójica. Arte, por lo tanto, de la conversación, de la autorreflexión en un espejo dialogado, allí donde los interlocutores comparten la suspensión de la realidad estricta a nombre de la vehemencia empática del decir. Ese ligero sobresalto verbal, ese trazo de la hipérbole barroca de la oralidad amical, se genera en la complicidad del recuento, en el cuento de hablarnos los unos a los otros como si todo fuese, en la enunciación, posible; esto es, decible.

Esa economía de la charla es un intercambio no de información sino de valoraciones: los signos adquieren el valor del ingenio, la ocurrencia humorística, la simpatía común, el hallazgo feliz, la moral de la gracia, la ironía certera; y, en fin, el valor de discernir, verbalmente, la inteligencia de las interacciones humanas, su legitimidad gratuita y su sentido ulterior. Si las opciones vitales son modulaciones de un discurso u otro, lo que impone una perspectiva valorativa a la información, la charla es una figura que demora esa licencia, esa retórica del yo, esa cómica grandilocuencia. La exageración es el camino natural del recuento: hace fieles a los sujetos dentro de sus idelectos. Se trata, entonces, de una economía del derroche, esto es, de una *performance*. El lenguaje acontece como una enunciación teatralizada por su derroche: el mundo es un espectáculo vocálico, una proliferación silábica, un desencadenamiento lingüístico. Y esta ocurrencia tiene su ley en la duración: con ser expansiva es, sin embargo, exacta. Porque es locuaz pero irónica. Tiene la materia exuberante de la

glosa pero requiere la forma aguda del ingenio. La duración es un circunloquio, un soliloquio circular, un coro de voces que se expanden en la Voz. ¿Quién habla aquí? La vida/muerte, la transformación del sujeto, que cambia de piel al desnudarse en los discursos que lo dicen y desdicen, y, en el proceso, lo hacen. Las noticias sobre mi vida son grandemente exageradas, parece decir este sujeto desde su grado cero del habla: escrito, es un signo a posteriori; hablado, es una ocurrencia en el presente de la duración, que es un tiempo cenital e intransitivo.

Ahora bien, si lo «exagerado» es una figura de amplificación que ocurre en el habla, quiere decir que rebasa la racionalidad económica del *mot juste*. Esta noción, que es la base de un consenso crítico sobre la objetividad, supone que la impersonalidad es la transparencia del mundo en el lenguaje. En cambio, más cerca de Stendhal que de Flaubert, Bryce parecería creer que el mundo se decide en las versiones que lo interpretan. Esa subjetividad relativista, lo hemos visto, implica un ensayo permanente de valoración: hablar no es sólo representar y clasificar, es sobre todo connotar, proyectar la naturaleza de las cosas en la cualidad siempre metafórica, equivalente, de los nombres. La verdadera palabra justa sería aquella que nos liberase de la constricción del nombre, esa apariencia de realidad sin ser. El logos no está en la nominación: las cosas, en verdad, carecen de nombres prefijados, y están en pos de una ex-orbitancia que verdaderamente las diga. En *Martín Romaña* se debate, precisamente, esta supuesta objetividad del mundo en las palabras. Y se demuestra, en primer lugar, que si hay más de una objetividad, ésta sólo es un subproducto de la perspectiva que privilegia su lugar en el mundo como un habla monolingüe, esto es, como el único lenguaje posible; y, en segundo lugar, que estas versiones se disputan el poder de nombrar para imponerse como verdad y autoridad. Monolingüismo y autoridad derivan en faccionalismo y represión. El logos no está, pues, en las palabras que lo dicen sino en las que no lo dicen: el lenguaje es, en sí mismo, radicalmente relativizador.

La exageración (*exageratio*) enuncia, figurativamente, exaltación, y en la retórica, amplificación. Y este es el centro de la novela: lo exagerado contra-dice lo medido. La medida es la virtud clásica de la retórica, y convierte a la persuasión en una economía moral: el bien decir es un bien común. Contra el precepto aristotélico, la exageración bryceana anuncia no solamente la confrontación de la retórica y su readaptación burguesa en el discurso de la productividad modernizadora; anuncia así mismo que la subjetividad carece de otras reglas que las del código natural de una comunicación autenticadora. Por lo mismo, este descentramiento de la economía del habla conllevará la excentricidad del aprendizaje de Martín Romaña: su aventura a través del habla digresiva, circunloquial, hiperbólica, señala el camino

parabólico que debe tomar su con-versión escrita. La escritura no viene después sino que impone rehacer todo el camino: es en ella donde el habla se expande, renovando su *pathos* expresionista. Y es en ella donde el «loco», el ex-céntrico, actúa extrapolado a los códigos y dictámenes, haciendo de su propia búsqueda de la letra el encuentro de su identidad creadora; es decir, discursiva.

Por otra parte, desde la primera frase, la novela plantea el eje de la hipóbole en la noción de crisis: «esta es la historia de mi crisis positiva», lo que induce el recuento y el aprendizaje; y, al centro, la noción de cambio. Cambio, mudanza, crisis: la transición, el tránsito, demanda el habla digresiva, trashumante. Esta fluidez de lo desatado por dentro declara la filiación cuasi-romántica de la individualidad como espacio en mutación, por explorar y forjar; y, por lo tanto, la confianza en el cambio como fuerza que, abierta hacia adelante, es esclarecedora. Sólo que, en un gesto de la postmodernidad, este sujeto referido por su propia experiencia, no traza su vida como una progresión necesaria sino como un derroche casual y residual. Lo positivo de la crisis no está en ninguna ganancia producida por ella sino en que el lenguaje puede, en efecto, darle todo su desasosiego y asumirla. Esta práctica exorcizadora de la crisis, que evoca algunos ejercicios disolutivos del yo en la experiencia, propuestos por Julio Cortázar, está incluso libre de la necesidad asociativa y articuladora de la misma *Rayuela*, donde el cambio demanda del sujeto una especulación paralela. Todo es más casual y sin justificación en *Martín Romaña*, cuyo método está en el desplazamiento, en el cambio de perspectiva, discurso, escenario, al punto de que todo podría ser un prólogo a una novela subyacente, virtual, por venir. Y no sólo porque ésta sea la primera parte (independiente) de un díptico (autorreflejado); sino porque la dinámica cambiante tiene esa consecuencia: no es acumulativa sino disolutiva, y al final del libro la novela está, como al comienzo, por hacerse. Lo cual sugiere que la historia de una crisis es otra historia: de ella no renace un sujeto sino como discurso, hecho específico por la novela.

Como en *Rayuela*, la historia es contada después de los hechos; pero aquí es contada a posteriori a alguien ulterior, Octavia de Cádiz, mediadora del relato, a través de diálogos sucesivos. Ese dialogismo es inclusivo, alterno y periódico. Uno de los interlocutores, el mago Charamama, cifra su consejo así: «entender, en cambio, interpretar, en cambio, enfrentarse, en cambio, escribir, en cambio». Esta actividad alterna define bien el programa de la novela en tanto diálogo pluralizado. Pero es un programa sin resoluciones, hecho de su propia actuación: su actor es su autor. De allí esta conclusión: «A la gente le gusta que haya siempre un loco a su alrededor, y me habían elegido a mí para desempeñar ese papel. Y a mí no me gusta».

ba desilusionar a la gente. Total, el desilusionado era yo. Decidí cambiar, y en el momento de atravesar la frontera pedí una cerveza y encendí un cigarrillo». El «loco» como espejo anuncia el teatro del yo; en ese teatro asistimos a la configuración del sujeto entre escenarios alternos. Pero cambiar es ahora cruzar una frontera y volver a los gestos desdramatizados del yo sin escenario, sin papel. Desligado, ese yo está hecho de diálogos interpuestos y sumados: «inacabables diálogos en los que los tres, cuatro, y hasta siete interlocutores eran yo, hablando solo, hablando y hablando tantas veces de ella y de mí». Por eso, el yo es la representación del tú que lo habla: «convertido en el vivo espejo del vivo espejo». Todo lo cual deduce una conclusión característica: «No me cabe la menor duda de que mi carácter ha tenido mucho más que ver en mi destino que los astros, las cartas o el *I Ching*». Lo cual alude a la remota noción de la personalidad como el espacio cambiante de revelaciones donde el yo trágico (el héroe del teatro isabelino, por ejemplo) descubre su destino; por lo tanto, alude a la subjetividad determinante. Desde ella, la escritura equivale a combatir «el desamparo a punta de minuciosidad». La vida exagerada es, al final, la escritura vivida: «Esta escritura en mi cuaderno azul me devuelve la vida por momentos». En la escritura, en sus caracteres, el sujeto descubrirá su otro destino, ya no escrito en los astros ni en la cábala sino en el espejo poblado de la página, momento pleno de celebraciones. Como para no concluir ni siquiera allí, la novela desdobra de su sujeto otro personaje en el espejo de la página: «Un día le conté esta historia al escritor Bryce Echenique y a él le interesó». El programa, sin embargo, limita con su propia paradoja, con su imposibilidad: «Y tal vez lo único verdaderamente peligroso, pensé, es que andamos cerca de los treinta años comportándonos como un par de niños infames y aprovechando la única ventaja que puede representarle París a un extranjero marginal e intelectual: la de prolongar la adolescencia hasta que lo sorprenda la muerte». La lucidez de esta conclusión indica que la subjetividad no se disolverá en el irracionalismo del yo hipertrofiado, y que esa prolongación de la persona presocial es otra licencia del discurso de las exageraciones del diálogo, que ahora la escritura cierra con su ajuste de cuentas y cuentos.

En *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985), la exageración como perspectiva se hace más interna al recuento, y es ahora «el excelso exceso», lo que subraya la coincidencia del nuevo discurso amoroso y el *roman comique*. Escritura y habla disciernen aquí su trama de vida y novela desde otra perspectiva, que ya no es el trazado de la crisis sino su exaltación, el lirismo de la crisis: «quien escribe sobre ustedes escribe sobre mí y así resulta que sobre mí escribe sobre ustedes o, lo que sería tal vez lo mismo: escribo estando en mí mientras que antes hablaba estando