

**UNIVERSIDAD DE CHILE**

Facultad de Filosofía y humanidades

Departamento de Literatura

**TANTAS VECES PEDRO:**

Una conciencia expuesta literariamente

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura

Hispánica

Alumna:

Ximena Guzmán Castro

Profesor Patrocinante:

Francisco Aguilera

**Enero 2004**

ALFREDO  
BRYCE  
ECHENIQUE

TANTAS  
VECES PEDRO



*Dedicado a mi madre, porque no hay madre más incondicional en todo el mundo, gracias por estar siempre junto a mi, sin tu apoyo me hubiera derrumbado mil veces, mi padre, porque la preocupación es una linda forma de cariño y se demuestra de muchas maneras...*

## Agradecimientos

*A mi hermano Sergio, por el respeto que siempre demostró por mi trabajo, por las tantas veces que me ayudó, haciéndome el trabajo más fácil. A mi abuela, porque el trabajo de toda una vida tiene éste tipo de recompensas. A mi familia, a mis amigas y amigos, a mis compañeras y compañeros universidad, GRACIAS.*

(...) pero la belleza, la verdadera belleza, acaba donde empieza la expresión intelectual. La intelectualidad en sí misma es un modo de exageración y destruye la armonía de cualquier faz. Desde el momento en que uno se sienta a pensar, se vuelve uno todo nariz o todo frente, o algo así de horrible.

### **Oscar Wilde, El retrato de Dorian Gray**

“¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño:  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.”

### **Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño***

# INTRODUCCIÓN

El presente estudio tiene el objetivo de analizar la segunda novela del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique titulada Tantas veces Pedro publicada por primera vez bajo el sello Ediciones Libre-I, en Lima el año 1977.

La novela Tantas veces Pedro se sitúa dentro de la generación del 72' compartiendo la visión de mundo y el modo de entender la realidad que sus representantes proponen a través de sus obras. Esto tiene relación con las teorías que proponen la fragmentariedad y la intersticialidad como la forma en que el hombre puede aprehender el mundo.

Esto se hará explícito en la novela a través del juego de niveles diegéticos. La obra funciona sobre la base de dos niveles narrativos. En ambos encontraremos tres tipos de narradores - cada narrador de la primera diégesis tendrá su equivalente en el de la segunda diégesis. Los tres tipos de narradores que podremos identificar comparten ciertas características importantes, una de ellas es la *perspectiva*. La perspectiva estará relacionada con el humor. Los tres narradores retratarán el mundo a través del humor.

El humor estará relacionado con la oralidad ya que será el juego de palabras, el “escribir como se habla” el que lo provoque. Hay situaciones a las cuales podremos acceder a través del diálogo. Ellas también están construidas sobre la base del humor, es decir, las acciones y no sólo la forma en que se narra y se utilizan las palabras.

Los personajes también estarán presentes en los dos niveles. Esto permitirá demostrar que la conciencia del autor implícito no representado se volcará en la novela y será en ésta donde todas las voces y niveles encuentren unidad –el autor implícito no representado actúa como un “pequeño dios” dentro de la ficción narrativa- provocando una equivalencia con el modo en que el ser humano entiende la realidad, pero con una modificación: La literatura al ser la espectacularización del lenguaje permite resolver las aporías presentes en nuestra forma de entender el mundo.

Pedro Balbuena, el protagonista de la novela resolverá las aporías de su existencia convirtiéndola en literatura “Ya ves, otra historia que no ha terminado, otro libro imposible

porque no se acaba en la vida, porque puedo abrirlo y cerrarlo cuando quiero, y porque no se termina ni siquiera cuando lo vuelvo a cerrar”<sup>1</sup>.

La confusión de niveles se produce por la inserción de los escritos y recuerdos de Pedro Balbuena dentro de la primera diégesis sin marcas textuales –aunque en un comienzo los escritos tienen título, estos ya no aparecerán al finalizar la novela.- que indiquen el cambio de un nivel a otro.

Un elemento que ayuda a la no distinción de los niveles es la utilización del tiempo con respecto al relato (el discurso u objeto, oral o escrito que los cuenta)<sup>2</sup>. Es discurso (todo discurso organiza, administra, manipula de alguna forma el tiempo de la historia y crea una nueva dimensión temporal) está construido sobre la base de analepsis y prolepsis lo que dificultará diferenciar si lo que se cuenta es un recuerdo de Pedro o una invención de este.

Esto es lo que se intentará demostrar a lo largo del presente análisis.

---

<sup>1</sup> Bryce Echenique, Alfredo: Tantas veces Pedro, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997. P. 70.

<sup>2</sup> Genette, Gérard: Nouveau discours du récit, Seuil, París, 1983.

# I. CRÍTICA DE DATOS.

## 1.Contexto literario

Esta novela, por una serie de características que iremos viendo en este apartado, se situará al interior de la *Generación del 72*<sup>3</sup> también llamada *Novísimos*<sup>4</sup>.

Esta generación asume un cambio paradigmático en la literatura hispanoamericana. Se postula otra forma de aprehender el mundo. El hombre no puede dar cuenta del mundo en su totalidad, sino sólo de forma fragmentaria. *“Esta tendencia fragmentadora es la misma que se registra en los narradores marcados por la influencia de los sistemas modernos de comunicación de masas (periodismo, revista ilustrada, cine, televisión) que operan concentraciones breves de la más alta significación y conjuntamente ruptura del discurso, cuya hilación ya no se desprende de una continuidad explicativa sino del ensamble de materias disímiles, provocativamente yuxtapuestos apelando justamente a su desemejanza para originar, como en la metáfora, una selección sémica que consiga enlazarlos y los articule en una secuencia de sentido”*<sup>5</sup>.

La realidad –que alcanza a registrar sólo una parte de lo que compone el mundo en su totalidad, es configurada en la mente del hombre a través de lenguaje, por lo tanto lo que concebimos como realidad es individual. Las obras literarias –compuestas de lenguaje espectacularizado- que pertenecen a esta generación tratan de alcanzar lo que la razón nos niega *“Aparece, entonces, en los textos narrativos, la presencia de una figura humana configurada, ya sea en el plano narrativo o en el de las historia imaginarias, como un recolector de experiencias, en la esperanza de descubrir un orden no accesible al ejercicio*

---

<sup>3</sup> Así se denomina al grupo de escritores que reúnen en sus obras estas características Goic, Cedomil :Historia de la novela hispanoamericana, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.

<sup>4</sup> Así es denominado el grupo por Rama, Ángel :Novísimos narradores americanos en marcha (1964-1980), Marcha Editores, México, 1981.

<sup>5</sup> Ibid. P. 41.

*exclusivo de la razón.*”<sup>6</sup>. La razón ya no será el instrumento que el hombre utilice para aprehender la realidad -se presienten nuevas formas no retratables a través del lenguaje común no espectacularizado-.

En la época moderna cambia el paradigma anterior, la fe es abandonada por la razón. El modernismo del siglo XX prosperó y creció más allá de sus desenfrenadas esperanzas de eterno progreso entendido como evolución constante. En el siglo XX donde se producen las ideas de más alta calidad también hay mucho de que atemorizarse y avergonzarse. Un ejemplo de esto son las guerras mundiales. Se comprueba así que el progreso no siempre significa evolución. No sabemos usar este modernismo, hemos roto la relación entre cultura y vida, hemos perdido el arte de integrarnos y ser participes del arte, todo esto por la especialización de las distintas disciplinas, encendiéndose la relación entre conocimiento profesional y vida cotidiana<sup>7</sup>. El mundo ya no es un lugar cobijante.

En esta búsqueda de lo otro, de lo no alcanzable a través de la razón aparecen en literatura las concepciones binarias del mundo. “ *El vínculo con la otredad, de lo visible con lo invisible, de la vigilia con el sueño, de la realidad con la fantasmalidad... se convierte progresivamente en tema recurrente, con variables de singular riqueza en novelistas empapados de un pluvial existencialismo*”<sup>8</sup>. Los Novísimos ya no ven al mundo como binariedad, sino de forma fragmentaria o intersticial. Lo oculto se presenta en la superficie. Se presienten estas formas, pero no hay acceso a ellas.

En palabras de Cedomil Goic estas obras “(...)no sólo no rinden servilismo alguno a lo ajeno y traido, sino que muy al contrario, con su apropiación genuina despliegan su aptitud creadora,

---

<sup>6</sup> Aguilera, Francisco: “El origen y destino de las novelas hispanoamericanas actuales”, en: Revista de Humanidades, 2000. P. 50.

<sup>7</sup> Habermas, Jürgen : “Modernidad, un proyecto incompleto”, en: Nicolás Casullo (ed.). El debate modernidad.posmodernidad, Editorial Punto Sur, Buenos Aires, 1989.

<sup>8</sup> Aguilera, Francisco: “El origen y destino de las novelas hispanoamericanas actuales”, en: Revista de Humanidades, 2000. P. 50.

innovadora, polémica, que modifica y destruye la herencia, para recrearla en otro estadio de la eterna metamorfosis.”<sup>9</sup>

El concepto de intersticio cobra mucho valor ya que las generaciones posteriores derivarán de la fragmentariedad del mundo a la intersticialidad. El concepto de intersticialidad en literatura tiene relación con la aniquilación del sujeto producida por un momento epifánico o de revelación. El sujeto observa desde otra perspectiva “la luz es la frase al medio de abismo”. Aquí es *la frase* la que revela y genera el cambio. Pero esto no está presente en Tantas veces Pedro, ya que ésta adopta características que tienen relación sólo con la fragmentariedad.

Se propone entonces a la novela como discurso alternativo para entender la existencia. La espectacularización del lenguaje permite tener acceso a lo que antes nos era negado por la razón.<sup>10</sup>

La realidad está hecha de fragmentos y los personajes dentro de la obra literaria son recolectores de estos fragmentos. Ya no se percibe al mundo como binariedad. Lo profundo, las zonas oscuras, e inaccesibles salen a flote y se dan en el mismo plano por lo tanto no hay profundidad, sólo superficie. Lo profundo al salir a flote se hace desconocido.

---

<sup>9</sup> Goic, Cedomil :Historia de la novela hispanoamericana, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980. p. 275.

<sup>10</sup> Aguilera, Francisco :Novelas Hispanoamericanas que se Escriben Hoy”, en: Hora Actual de la narrativa Hispanoamericana, Eduardo Godoy (Editor), Valparaíso, 1994.P. 206-207. Wittgenstein distingue dos actos (operaciones) del espíritu con respecto a la segunda dice “(...) consiste en distinguir lo que puede ser simbolizado de aquello que no puede serlo, sino “mostrado” en la palabra misma, hecha sustancial respecto de lo que nombra. En esta operación, la fábula supera al lenguaje común así como la palabra supera a la ciencia. Justamente, lo que no puede ser semantizado es de qué manera se relacionan las proposiciones con la realidad experiencial, debido a que el “decir” cae más allá de la posibilidad afirmativa atribuida a los juicios asertivos y, por lo tanto, no constituye sentido. Solo es posible “mostrar” esa relación en la categoría que, en teoría literaria se denomina ficcionalidad. Pliegue del lenguaje en el que el hombre se muestra como espectáculo de sí mismo, trasmutado en ficción de lenguaje, la que hace posible aparecer mutado en los fantasmas substanciados en lenguaje, que su fantasía provee.”

Las novelas contemporáneas actuales tratan “la condición de **viajero de los bordes** del hombre contemporáneo, a la manera de un pertinaz intento por no ir más allá de formas cosmificadoras de integración, sino de consagrar la fragmentariedad de la experiencia.”<sup>11</sup>

## 2. Contexto teórico

Para poder identificar los diferentes elementos presentes en la narración, es decir los narradores y los niveles narrativos, y contextualizar teóricamente la novela *Tantas veces Pedro* utilizaré la maravillosa síntesis que hace Pozuelo Yvancos, José María :Teoría del lenguaje literario, Editorial Cátedra, 1991, ya que como bien dije, hace una síntesis de la teoría literaria más utilizada y aceptada hasta el día de hoy. Para profundizar en algunos ámbitos utilizaré a Bal, Mieke :Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología), Editorial Cátedra S.A., Madrid, 1990; Genette, Gérard :La voz, en Figuras III, París, Seuil, 1972; Martínez Bonati, Félix: La ficción narrativa. Su lógica y ontológica. Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2001, entre los más destacados.

1.Pacto narrativo. En el mundo de la ficción, que es el mundo de la literatura, permanecen en suspenso las condiciones de verdad referidas al mundo real. El lector transmuta su noción de realidad. A esto le llamaremos *pacto narrativo*. Dentro de la obra literaria y fuera de ésta se produce una situación Enunciación-Recepción diferente. Hay por lo tanto dos ámbitos, uno narratológico y otro hermenéutico-general. Dentro del ámbito hermenéutico-general, que tiene relación con la interpretación y la subjetividad, encontramos que sus componentes son susceptibles de cambios profundos. Los que componen el ámbito hermenéutico-general son: autor real, autor implícito no representado, lector implícito no representado y lector real. El plano narratológico es invariable, por lo tanto no está sujeto a la interpretación personal y sus componentes no son variables. Aquí encontramos las siguientes categorías: autor implícito representado, lector implícito representado, narrador, relato y narratario.

2. Narrador y niveles narrativos. Gérard Genette y Todorov han sistematizado los problemas discursivos en torno a cuatro grandes categorías: A) aspecto, focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador; B) la voz o registro verbal de la enunciación de la historia; C) el modo o tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la

---

<sup>11</sup> Aguilera, Francisco: “El origen y destino de las novelas hispanoamericanas actuales”, en: Revista de Humanidades, 2000. P. 50.

historia (narración, descripción, etc.); D) el tiempo o relaciones entre tiempo de la historia y tiempo del discurso o narración.

A). Aspecto, focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador. El aspecto o focalización tiene relación con las preguntas ¿quién ve los hechos? Refleja un carácter de elección. “*Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo percibimos, aunque de manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta. Es a los diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato a los que nos referimos con el término aspectos del relato (tomando esta palabra en una acepción próxima a su sentido etimológico, es decir, <mirada>). Más precisamente, el aspecto refleja la relación entre él (de la historia) y un Yo (del discurso)*”<sup>12</sup>.

Dentro de este nivel encontramos la perspectiva. “B. Uspenki propuso en Poetics of composition que el fenómeno de la perspectiva era un fenómeno composicional de primer orden que afectaba a muy diferentes niveles analíticos: el espacio temporal, el psicológico, el fraseológico y el ideológico.”<sup>13</sup>

B). La voz o registro verbal de la enunciación de la historia. El ámbito de la voz responde a la pregunta ¿quién dice? No existe simetría entre voz narrativa y persona gramatical. La elección se hace entre actitudes narrativas, no entre personas gramaticales.

i) El análisis de la voz debe hacerse desde la oposición afuera/adentro. Genette llama a esto oposición entre relato *homodiegético* (el narrador es parte de la historia de cuenta) y *heterodiegético* (el narrador está fuera de la historia que cuenta). La homodiégesis tiene grados: la autodiégesis (aquellos relatos en que la homodiégesis lo es del héroe protagonista que narra su propia historia) <sup>14</sup>.

ii) La categoría de la voz en relación con el tiempo. Al producirse un acto narrativo siempre lo situaremos en el pasado, el presente o el futuro.

Hay tres relaciones tiempo-voz narrativa.

---

<sup>12</sup> Todorov, T. :Las categorías del relato literario, en: AA. VV, 1974. P. 177.

<sup>13</sup> Pozuelo Yvancos, José María :Teoría del lenguaje literario, Editorial Cátedra, 1991. P. 245.

<sup>14</sup> Genette, Gérard :La voz, en Figuras III, París, Seuil, 1972.

- a) Narración ulterior. Tiempo pasado con respecto a la voz común
  - b) Narración anterior. Relato predictivo, generalmente el futuro, pero también en presente.
  - c) Narración simultánea. Relato en presente simultáneo a la acción.
- C). Niveles narrativos Dentro de un relato pueden darse cambios de narración y de situaciones narrativas. Ello crea niveles de inserción de una narraciones en otras. La estructura propuesta por Genette es la siguiente<sup>15</sup>:

El más alto es llamado extradiegético: aquel que comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo. Es extradiegética la primera instancia que origina la diégesis. Dentro de ésta diégesis se llamará intradiegético o diegético al relato que nazca dentro de él. Un relato de G. Genette llama metadiegético y M. Ball llama hipodiegético es un relato en segundo grado y por lo tanto dependiente del acto narrativo que da origen. S. Rimmon<sup>16</sup> establece tres funciones de la hipodiégesis:

- a) Función anticipatoria.
- b) Función explicativa.
- c) Función temática (de analogía similaridad y contraste).

D). El modo o tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia. Atiende el tipo de discurso utilizado por el narrador, al cómo se relatan los hechos, con que palabras se narra una historia. Dentro de la modalidad encontramos dos cuestiones:

a) Los tipos de discurso verbal (directo, indirecto, indirecto libre) a través de los cuales se transmite lo acontecido. Platón en La República (Libro III) habla de modos de narración. El poeta habla en su propio nombre sin pretender que es otro el que habla (diégesis). El poeta habla en boca de los personajes su discurso (mímesis). En la forma mixta se dan narraciones y diálogos. Tanto al modo diegético como al modo mimético se los bautizará con los nombres *estilo indirecto* y *estilo directo*.

Mac Hale hace un síntesis de tipologías narrativas que Genette acepta como una ampliación de la suya. Las distintas tipologías son las siguientes<sup>17</sup>: i) Sumario diegético; ii) Sumario

---

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Rimmon-Kenan, S.: Narrative fiction contemporary poetics, Londres y Nueva York, M, 1983.

<sup>17</sup> En el desarrollo de este informe y a medida que el texto lo exija presentaré de forma más acabada presentaré la definición de cada categoría.

menos puramente diegético; iii) Discurso indirecto libre; iv) Discurso indirecto parcialmente mimético; v) Discurso indirecto libre; vi) Discurso indirecto; vii) Discurso indirecto libre.

b) La frontera entre narración y descripción o representación de cosas o espacios.

E) El tiempo o relaciones entre tiempo de la historia y tiempo del discurso o narración. El problema del tiempo en el relato<sup>18</sup> es la medición de dos tiempos: el de la *historia* (todo hecho sucede en un orden causal, tiene un ritmo de desarrollo y una frecuencia) y el *discurso* (todo discurso organiza, administra, manipula de alguna forma el tiempo de la historia y crea una nueva dimensión temporal).

Según Genette la falta de correspondencia entre el discurso y la historia puede medirse en tres ejes:

- i relaciones entre orden temporal de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están puestos en el discurso.
- ii Relaciones de duración : el ritmo o rapidez de los hechos de la historia frente al ritmo del discurso.
- iii Relaciones de frecuencia: repetición de hechos en la historia y repeticiones en el discurso.

En el desarrollo del presente análisis ocuparé los elementos teóricos aquí enunciados, siempre es pos de comprobar la hipótesis que más adelante expondré.

---

<sup>18</sup> Relato entendido como el “discurso u objeto, oral o escrito que nos cuenta” presente en Nouveau discours du récit, Seuil, París, 1983.

## II. OBJETIVOS

El objetivo principal de este análisis es distinguir los distintos tipos de narradores presentes en la novela, así como también los distintos niveles narrativos que los contienen, a través de los elementos teóricos antes enunciados en unión a mi interpretación personal. Se pretende hacer una analogía entre la conciencia del autor implícito no representado explicitada en la novela, con la conciencia del hombre dominada y estructurada a través de la razón. Esto trae como consecuencia la imposibilidad de aprehender el mundo en su totalidad mientras que la conciencia del autor implícito no representado al explicitarse de forma literaria –se construye a través del lenguaje espectacularizado puede resolver las aporías.

Me serviré de otros elementos para cumplir los objetivos antes enunciados entre los que estarán el humor, algunos intertextos presentes en la novela (sólo los más relevantes y que sirvan para cumplir los objetivos), la función de los epígrafes –paratextos-, la relación entre la concepción de viaje y la de pícaro y conceptos ya enunciados como por ejemplo la fragmentariedad.

### III. HIPÓTESIS DE TRABAJO

Se postula como hipótesis la siguiente: El autor implícito no representado en su conciencia organiza los diferentes niveles diegéticos presentes en la obra. Estos en su difícil diferenciación reflejan la fragmentariedad de la existencia. La disposición narrativa se vuelve un enigma que hay que resolver.

La realidad, tal como lo postulan los escritores de la Generación del 72' se puede entender sólo de forma fragmentaria ya que la razón<sup>19</sup> y todo lo que proponía la realidad como unidad, por ejemplo la idea del eterno progreso que postulaba la modernidad, a quedado invalidado por diversos sucesos históricos (por ejemplo las guerras mundiales).

La novela en un primer momento es un reflejo del mundo inaprensible. Aunque hay ciertas pistas que nos darán la impresión de que en algún momento se alcanzará la totalidad. En la novela el momento epifánico, es decir, donde se produce la unidad, será el cuarto y último capítulo. Ambos niveles, tanto el diegético como el metadiegético, se fusionan, por lo tanto es posible dejar atrás la percepción fragmentaria ya que encuentra la totalidad. Los diferentes niveles diegéticos encuentran unidad, al igual que las voces, al ser parte de la conciencia de autor implícito no representado. Éste que expone su conciencia de forma literaria –a través de la espectacularización del lenguaje. El capítulo donde esto de hace manifiesto se titula SOPHIE. Sophie es un personaje que está presente –aunque asumiendo distintas formas- en todos los niveles diegéticos.

Pedro Balbuena –protagonista de la novela- se espectaculariza a sí mismo convirtiendo sus vivencias en lenguaje literario. Los lectores sabemos que ambos planos están compuestos de lenguaje literario, pero la novela, en una primera instancia, pretende reflejar la forma en que el hombre construye su concepción de realidad, es decir, de forma fragmentaria, para luego demostrar que a través de la literatura se alcanza la unidad. Esto se produce como consecuencia de la espectacularización del lenguaje. Al estar todo el mundo que se nos

---

<sup>19</sup> Entendemos que la ciencia, la filosofía y todas las disciplinas que tratan de entender la realidad utilizando como herramienta la razón se transforman en un acto de fe ya que los límites de la razón humana no concuerdan con los límites de la realidad.

presenta en la novela compuesto de literatura, las zonas que antes sólo eran intuitas se hacen perceptibles. A través de la historia el hombre a tratado de encontrarle un sentido a la existencia. Este sentido funcionaría como unidad. ¿Qué es la vida?. La vida es sueño y los sueños, sueños son.

Un epígrafe que Bryce Echenique utiliza en El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz dice así “La ciencia explica el universo, la psicología explica los seres, pero hay que saber defenderse, no ceder, no dejarse arrancar las últimas migajas de ilusión” que pertenece a Los pájaros van a morir al Perú de Romain Gary.

La identidad del ser humano se busca y se encuentra en la ficción. Lo intuito se representa. Los personajes viven en el borde de su existencia<sup>20</sup> tendiendo siempre a disolverse, pero en este eterno disolverse en lo otro explicitado por la confusión de los niveles diegéticos, se encuentra la unidad. Lo irreal. También entendido como la ficción literaria- contiene lo irreal y lo real “ *Lo representado en la ficción literaria es ficción por que se lo piensa como existente en nuestro mundo real y a la vez se lo sabe inexistente*”, “*El hecho de que, como lectores de ficción, pensemos ese mundo como propiamente mundo en todos los alcances de la palabra y además, como real, como nuestro mundo (...), explica la posibilidad esencial de toda ficción de incluir dentro de sí la distinción de lo real y lo ficticio, lo realista y lo fantástico, lo posible y lo imposible*”<sup>21</sup>

Un elemento muy importante, y que ayuda a producir la confusión de niveles diegéticos además de explicitar la eterna búsqueda del ser humano, es el tópico del viaje. Se viaja para configurar una visión de mundo, para buscar la unidad perdida. La que posteriormente se encontrará al unir vida y literatura.

El humor también juega un papel muy importante ya que se entiende como la renuncia a entender la realidad. El humor muestra la tensión que existe entre sujeto y objeto al que no se puede acceder. El humor aparece ocultando la inmanencia del fin. El fin llega pero con esto se alcanza la unidad

---

<sup>20</sup> Heidegger, Martín: “La procedencia del arte y la determinación del pensar”, Traducido por: Feliza Lorenz y Breno Onetto.

<sup>21</sup> Martínez Bonati, Félix: La ficción narrativa. Su lógica y ontológica. Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2001. P. 65.

Los diferentes intertextos y epígrafes –paratextos- presentes en la novela cumplen un papel importante que muchas veces serán el reflejo de lo que sucede dentro de la novela.

## IV. METODOLOGÍA

Para organizar los diferentes narradores y planos diegéticos presentes en la novela y postular la unidad de las voces en el último capítulo titulado *Sophie*, utilizaré los conceptos teóricos que resume el libro de José María Pozuelo Yvancos: Teoría del lenguaje literario, Editorial Cátedra, 1991.

Para tratar el tema del humor entendido como renuncia a entender la realidad que se presenta de forma fragmentaria utilizaré el libro de Henri Bergson :La risa, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires.

Los personajes están situados en lo que se denomina el borde: zona de la existencia en que algo amenaza con disolverse en lo otro. En oposición al concepto de límite: aquello en torno a lo cual las propiedades de algo se reúnen para venir a la presencia. La existencia de los personajes amenaza con disolverse. Ellos están permanentemente en el borde de los niveles diegéticos porque no alcanzan unidad.

Se establecerán los distintos tipos de narradores presentes en cada nivel utilizando las herramientas teóricas presentes en el libro de José María Pozuelo y su relación con esta tendencia a disolverse por su estar en el borde constantemente.

El autor implícito no representado expone su conciencia, la mente es quién arquitecturiza. La novela está hecha de sustancia mental “soliloquio permanente del espíritu”. Se produce la alquimia del lenguaje, es decir, se destruyen los materiales con los cuales está compuesto éste para poder alcanzar lo que antes era imposible.

# V. DESARROLLO

## 1. Confusión de niveles diegéticos

La novela Tantas veces Pedro<sup>22</sup> tendrá como característica principal el juego de niveles diegéticos. El lector no siempre podrá diferenciar el nivel diegético del metadieético<sup>23</sup>. Al nivel metadieético pertenecen los escritos de Pedro Balbuena. Éstos al comienzo son identificables porque tienen título, pero en el transcurso de la novela los títulos desaparecerán y se confundirán con los relatos<sup>24</sup> ficticios que Pedro Balbuena va insertando, casi siempre a modo de recuerdo falso, dentro de su vida. El lector no sabrá si son parte del pasado vivido de Pedro o invenciones.

Los narradores presentes en la primera diégesis serán los mismos de la metadiégesis lo que provocará confusión en un lector poco atento. Los escritos serán una proyección de lo que podría haber sido su vida con las distintas mujeres con quienes vive un amorío (Beatrice en LAS CAMPANAS DE SANTA CLOTILDE) o escenas de encuentros con Sophie (RELACIONES EXTRAÑAS CON LOS PERROS BÓXERES) que justifiquen su gran amor por ella y su posterior alejamiento. También habrán escritos que rescriban situaciones ya vividas, es decir, escribe como le hubiera gustado que se desarrollaran ciertas situaciones (SE CITAN EN VENECIA EL DESTINO Y LA PENA).

Se postula en este análisis que el juego de niveles encontrará unidad en la conciencia del autor implícito no representado<sup>25</sup>. Éste, como imagen ideal de autor, depurado de sus rasgos reales,

---

<sup>22</sup> Desde ahora TvP.

<sup>23</sup> Genette, Gérard : "La voz", en Figuras III, París, Seuil, 1972.

<sup>24</sup> Llamaré *escritos* a lo explícitamente escrito por Pedro, es decir parte de su creación literaria y *relato* a lo que cuenta de forma oral y no es parte de la producción literaria concreta de Pedro Balbuena

<sup>25</sup> Pozuelo Yvancos, José María : Teoría del lenguaje literario, Editorial Cátedra, 1991. La imagen de autor implícito no representado "No puede ser sometida a una identificación <correcta> en tanto es una idea de autor, una imagen de <quien> escribe, lo único pertinente es seguir indicando que no es

pondrá su conciencia de manifiesto en la novela, es decir, en él encontrarán unidad tanto las distintas voces narrativas como los niveles diegéticos, produciéndose que Pedro Balbuena sea Tantas veces Pedro. Al comienzo de la novela esto aparecerá a través de la confusión que vive Pedro al no separar sus vivencias con su creación literaria. Esta igualación se producirá explícitamente en el cuarto y último capítulo titulado SOPHIE donde ambos planos se convierten en uno solo. Los distintos sucesos, tantos los presentados en la primera diégesis como en la metadiégesis son parte de la realidad que crea la mente del autor implícito no representado.

Hechos de toda índole son incorporados en las novelas de ésta generación y tratados de un modo diferente “*se trata de hechos aislados, sacados de la linealidad que la razón impone en la racionalización de la existencia que de ordinario tratamos de enunciar en el discurso histórico, e incorporados en un cosmos animado, el de la conciencia del propio narrador*”<sup>26</sup>.

El hombre crea su concepción de realidad a través de lenguaje. En las generaciones anteriores la concepción del mundo era binaria, es decir se la entendía como una parte visible y otra oculta. Una nueva forma es a través de la fragmentariedad –TvP adopta esta forma de ver el mundo-. Lo oculto del mundo sale a flote pero el hombre no tiene acceso a ello, sólo a través de fragmentos “*La realidad tiene la profundidad de la superficie*”, o mejor dicho: *la medida de la profundidad de lo real es su superficie, pero esto se ofrece a la mirada de estos poetas-narradores como fragmentaria en el tiempo y dispersa en el espacio*”<sup>27</sup>. La concepción que el hombre tiene de la realidad está limitada por el lenguaje. La naturaleza no es sólo lenguaje por lo tanto hay aspectos que el lenguaje –en su forma racional y no literaria- no puede abarcar<sup>28</sup>,

---

<quien existe>”, “*Es el autor tal como se revela la obra, depurado de sus rasgos reales y caracterizado por aquellos que la obra postula*”. P. 238.

<sup>26</sup> Aguilera, Francisco: “Novelas Hispanoamericanas que se Escriben Hoy”, en: Hora Actual de la narrativa Hispanoamericana, Eduardo Godoy (Editor), Valparaíso, 1994. P. 214.

<sup>27</sup> Aguilera, Francisco: “El origen y destino de las novelas hispanoamericanas actuales”, en: Revista de Humanidades, 2000. P. 54.

<sup>28</sup> Martínez Bonati, F.: “La retirada de la razón”, en: Revista Chilena de Literatura, No 5, 2000. “Se oye a epistemólogos repetir que sólo una parte de la realidad es accesible a nuestros métodos científicos y ello parece legitimar otros modos de supuesto conocimiento. Se recordará que, desde Bergson, este

pero sí el lenguaje literario.<sup>29</sup> El acto poético tiene rasgos genésicos. Tiene la capacidad de crear realidades.

Si bien en los primeros tres capítulos se distinguen ambos planos –aunque hay pistas que evidencian la incipiente unidad que se pondrá de manifiesto más adelante-, esto sucede porque lo que pretende la novela es presentar la primera diégesis como equivalente a la realidad. Pero los lectores bien sabemos que se trata de literatura, lo que permitirá que en el cuarto capítulo los planos se reduzcan a uno.

Ya el título Tantas veces Pedro nos dice que Pedro será muchas veces él. Esto se entiende si pensamos que Pedro está presente en la novela en ambos planos –hasta en un nivel extradiegético ya que a modo de epígrafe aparece un texto suyo-. Aparece como Pedro en un primer nivel y como Petrus en la metadiégesis. En el último capítulo será llamado Pedro y Petrus indistintamente. En su cuento, que aparece en el epílogo (Un cuento de Pedro Balbuena) QUE BIEN SE ESTA CON MAMA EN EL BAÑO MENTIROSO, será llamado Pedro. La novela cuenta con un subtítulo *La pasión según San Pedro Balbuena que fue tantas veces Pedro, y que nunca pudo negar a nadie*. Nos remite a la pasión de Cristo. El apóstol Pedro no es evangelista así que no existe La pasión según San Pedro, pero sí la pasión de Pedro Balbuena –la novela-. Ésta puede entenderse como un tratado sobre la pasión, ya que es la pasión por Sophie la que impulsa a Pedro a convertir su vida en literatura “-Durante los

---

argumento es frecuente en la filosofía contemporánea, y fundamental en la de Heidegger y sus seguidores”.

<sup>29</sup> Aguilera, Francisco: “Novelas Hispanoamericanas que se Escriben Hoy”, en: Hora Actual de la narrativa Hispanoamericana, Eduardo Godoy (Editor), Valparaíso, 1994. P. 206-207. Wittgenstein distingue dos actos (operaciones) del espíritu con respecto a la segunda dice “(...) consiste en distinguir lo que puede ser simbolizado de aquello que no puede serlo, sino “mostrado” en la palabra misma, hecha sustancial respecto de lo que nombra. En esta operación, la fábula supera al lenguaje común así como la palabra supera a la ciencia. Justamente, lo que no puede ser semantizado es de qué manera se relacionan las proposiciones con la realidad experiencial, debido a que el “decir” cae más allá de la posibilidad afirmativa atribuida a los juicios asertivos y, por lo tanto, no constituye sentido. Solo es posible “mostrar” esa relación en la categoría que, en teoría literaria se denomina ficcionalidad. Pliegue del lenguaje en el que el hombre se muestra como espectáculo de sí mismo, trasmutado en ficción de lenguaje, la que hace posible aparecer mutado en los fantasmas substanciados en lenguaje, que su fantasía provee.” P. 206-207.

últimos años, he sido un personaje”<sup>30</sup> impidiéndole escribir algo completo “Mil años hacía que le habían expedido ese pasaporte, mil años desde aquella oficina donde él declaraba sí, señor, profesión escritor, y ahí en el aeropuerto esa mañana continuaba tan inédito, y tan sin algo inédito siquiera (...)”<sup>31</sup>. Pasión por Sophie, su único y eterno amor “Porque si eres la misma, Sophie (él insistía siempre en que eran exactas), entonces nunca habré amado a nadie más que a ti, entonces te he querido toda mi vida...”<sup>32</sup>. Lo que le niega la posibilidad de terminar la novela que tratará sus amores con Sophie, pero a la vez le permite convertir su vida en literatura. La novela Tantas veces Pedro es el resultado de esto, interviniendo en nuestro propio nivel de realidad.

***La pasión según San Pedro Balbuena que fue tantas veces Pedro, y que nunca pudo negar a nadie.*** Uno de las características que definen a Pedro es que nunca puede despedir ni siquiera a los que acaba de conocer “Y sólo por no haberle podido decir adiós a alguien que acaba de conocer (...)”<sup>33</sup>. San Pedro niega tres veces a cristo<sup>34</sup>, pero Pedro Balbuena sólo se ha traicionado a sí mismo, nunca a otra persona “A la única persona que he traicionado en toda mi vida, Sophie, es a Pedro Balbuena”<sup>35</sup>. Esto traerá como consecuencia el no oponer resistencia a lo nuevo, a la aventura, etc. Lo que le permitirá vivir nuevas experiencias que son un camino y también un viaje en busca del sentido de la vida. Sólo cuando decide eliminar los caballitos salvajes para dejar de amar de la manera como lo ha hecho toda su

---

<sup>30</sup> Tvp. P. 19.

<sup>31</sup> Ibid. P. 11.

<sup>32</sup> Ibidem. P. 229.

<sup>33</sup> Ibidem. P. 95.

<sup>34</sup> Traducción del nuevo mundo de las santas escrituras, Publicadores Watchtower Bible and Tract Society of New York, INC. 1967. “34 Jesús le dijo: En verdad te digo: “Esta noche antes que un gallo cante, me repudiarás tres veces.” 35 Pedro le dijo: “ Aún cuando tenga que morir contigo, de ningún modo te repudiaré”. P. 1086 ; “69 (...) Pedro estaba sentado fuera en el patio; y se le acercó una sirvienta, diciendo: “¡Tú, también, estabas con Jesús el galileo!” 70 Pero él lo negó ante todos (...)” .P.1087.

<sup>35</sup> Tvp. P. 231.

vida, traicionará. Con la traición a Sophie, que es el último caballito salvaje, encontrará la unidad. Vida y literatura se unieron lo que provoca el nacimiento de Tantas veces Pedro.

El eterno buscar a Sophie lo hace transitar constantemente por el mundo<sup>36</sup> lo que llevará más a la confusión de niveles narrativos ya que muchas veces lo que sucede en la primera diégesis termina con un viaje y lo que sucede en el nivel metadieético comienza con el término del viaje del cual se habla en la primera diégesis (por ejemplo el viaje a La Ventosa). El viaje es una característica de la novela contemporánea. Se tratan de encontrar las respuestas a la existencia. Pedro es un pícaro que viaja en busca de Sophie, del sentido. Este viaje le permite configurar una visión del mundo como cosmos en desintegración.

El humor adopta un carácter desintegrador de la conciencia de lo existente<sup>37</sup>. El humor es un juicio de la existencia y muestra la tensión entre sujeto y mundo.

Las situaciones narradas se sitúan en el borde de su consistencia –narradores, personajes y situaciones- modificándose, a través de la difícil distinción entre los niveles narrativos, como consecuencia del eterno viaje del personaje Pedro Balbuena.

Un elemento, que aún antes de introducirnos en la ficción misma nos indica el juego de niveles, son los epígrafes de Pedro Balbuena y de Pedantius. En los epígrafes opera el autor implícito no representado de forma explícita. Ellos no son parte de la ficción de la obra literaria pero sin embargo a Pedantius lo podemos definir como una más de las personas imaginarias con que Pedro se comunica. Él escribe: *“No podía encontrar más que la muerte en la fuente que le dio la vida”*. El hecho de que en esta instancia, es decir, aún no situados en la ficción narrativa misma, este presente un escrito de un personaje imaginario nos remite a la idea de que si nuestra concepción de la realidad se produce a través del lenguaje, es posible percibir como “verdad” lo escrito por Pedantius y Pedro mismo. El epígrafe en sí cobra mucho sentido ya que lo irreal –Sophie fue primero imaginaria- le dio sentido a la vida de Pedro, además de motivarlo a escribir. Lo que fue irreal aparece corpóreamente en la vida de

---

<sup>36</sup>Ovares, Flora y Rojas, Margarita: “In vino veritas: La narración del viaje”, en: Taller de letras, N° 29, 2001. Se puede proponer un paralelismo entre viajar y leer: “Leer es un viaje, una entrada insólita dentro de otra dimensión, que a menudo, enriquece la experiencia.”

<sup>37</sup> Aguilera, Francisco: “Novelas Hispanoamericanas que se Escriben Hoy”, en: Hora Actual de la narrativa Hispanoamericana, Eduardo Godoy (Editor), Valparaíso, 1994. P. 216.

Pedro, para desaparecer después por circunstancias que no se explican en la novela –o mejor dichos hay muchas explicaciones pero ninguna cierta totalmente-. Sophie vuelve a ser imaginaria y a ser el personaje de la novela que eternamente está escribiendo Pedro.

Al producirse la unión del nivel diegético con el metadieético los personajes de ambos niveles comparten en un mismo ámbito. Será Sophie quien de muerte a Pedro permitiéndole terminar su novela, ya que su vida se ha convertido en literatura.

El texto de Pedro Balbuena que aparece como epígrafe es el siguiente “...*que nunca volví a quererte como te quise, en nadie*” este texto aparecerá dentro de la ficción narrativa cuando le dice a Sophie “(...) y escribirte a la dirección que no conozco, decirte que nunca volví a quererte como te quise, en nadie”<sup>38</sup>, lo que nos permite afirmar que Pedro hizo de su vida una obra literaria.

Como ya he dicho, en los primeros tres capítulos se pueden distinguir los escritos de Pedro Balbuena –que conforman la metadiégesis- de lo que es realmente vivido por Pedro. Lo que causa problema hasta aquí son las historias que él inventa con respecto a su pasado con Sophie. El lector no sabe si es un invento o si de verdad sucedieron. En el último capítulo esto cambia. Aparecen títulos que no nos indican el paso de un nivel a otro ya que estarán fusionados, sólo resaltan la idea de lo que sucederá a continuación. Se llamará SOGA la parte en que Pedro engaña a Pámela-pan diciéndole que podría dar cátedra en la Universidad de Windsor, ciudad natal de Pámela. Todo esto para matar al quinto caballito salvaje que le permitirá dejar de amar a cada mujer encantadora que se le ponga por delante, quizá por eso de “no poder negar ni siquiera a los que viene recién conociendo”.

Otro título habitual será HAY QUE ANDAR CON LOS OJOS BIEN ABIERTOS EN ESTE MUNDO DE VIVOS O USAR ANEJOS DE LA CASA WALDO OLIVOS que servirá de moraleja para los caballitos eliminados.

## **A. Narradores**

Según Mike Bal los “*Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde este punto de vista gramatical, SIEMPRE será una <primera*

---

<sup>38</sup> TvP. P. 182.

*persona*>. De hecho el término <narrador de tercera persona> es absurdo: un narrador no es un <él> o una <ella>. En el mejor de los casos podrá narrar sobre algún otro, un <él> o una <ella>. Por supuesto que ello no significa que carezca de valor la distinción entre narraciones de <primera y tercera persona>. ”<sup>39</sup>

En TvP encontraremos tres tipos de narradores presentes tanto en la diégesis como en la metadiégesis. El primero es el narrador que encontramos en el comienzo de la novela “*Quien lo hubiese visto desembarcar esa mañana, en el aeropuerto Charles de Gaulle, jamás habría dicho que estaba más solo que los muertos del poema de Bécquer en sus peores momentos. Ni él mismo lo sabía aún (...)*” quien más adelante dirá “*Mil años hacía que le habían expedido ese pasaporte, mil años desde aquella oficina donde él declaraba, sí, señor, profesión escritor, y ahí en el aeropuerto esa mañana continuaba tan inédito, y tan sin algo inédito siquiera(...)*”. Este narrador adopta una focalización externa, ya que domina toda la visión. Esto lo encontramos en la frase “*Ni él mismo lo sabía aún*”. Con respecto a la perspectiva que en esta novela adquiere un carácter ideológico, será el humor la ideología que adopten todos los narradores de la novela. Este puede ser entendido como ideología ya que es una renuncia a comprender la totalidad de la existencia y toda renuncia es siempre ideología. “*Fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico*”<sup>40</sup>. El hombre tiene restricciones para comprender el mundo. Lo cómico exagera lo humano y su incapacidad para comprenderlo.

El humor, en la novela, estará asociado a situaciones cómicas pero también a el uso de las palabras. Alfredo Bryce Echenique se caracteriza porque “*escribe como se habla*”<sup>41</sup> Esta oralidad se relacionará con el humor. Muchas veces lo gracioso ocurre por la repetición de las frases o las palabras que al ser dichas nuevamente pero ahora en otro resultan muy

---

<sup>39</sup>Bal, Mieke: Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología), Editorial Cátedra S.A., Madrid, 1990. P. 127.

<sup>40</sup> Bergson, Henri :La risa, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires. P. 13.

<sup>41</sup>Fernando Lafuente :Afredo Bryce Echenique, Editorial Semana del Autor. España 1999.

graciosas<sup>42</sup>. El humor es un denominador común en toda la novela. Todos los narradores adoptan la misma perspectiva, es decir ocupan un discurso de característica oral.

No sólo los discursos de los narradores contienen este toque de humor sino también las mismas situaciones serán humorísticas. Dentro de ellas los personajes ocupan también el discurso de característica oral. Un ejemplo de esto es la situación que se describe a continuación

“-Soy un general francés en retiro, padre.-Habla usted muy bien castellano. Es que me gasto mi pensión de retiro en México y en el Perú. Putas, padre. ¿Cómo dice? Putas, padre. Las putas sin putas.”<sup>43</sup> Esto nos afirma la idea de que en la conciencia del autor implícito no representado encuentran unidad todas las voces y los planos diegéticos, es él quien dispone dotando todo de esa oralidad que siempre irá relacionada con el humor. Los narradores ocupan un discurso oral-humorístico, los personajes ocupan este mismo discurso, las situaciones humorísticas se estructuran de la misma manera. Es la conciencia del autor implícito no representado la que genera el universo de la novela. Es el director de este gran teatro que es la novela ““Y él, él, él (aquí, acordes iniciales de la Quinta Sinfonía de Beethoven, por la Orquesta Sinfónica de la Orden, bajo la dirección del Ladilla Oficial del Reino(...))”<sup>44</sup>. En el cuarto capítulo titulado SOPHIE Pedro hace alusión a Pedro Calderón de la Barca. Ya en el nombre Pedro encontramos similitudes. Ambos se llaman Pedro. Ambos serán directores de sus obras. Se hace referencia a La vida es sueño y a El gran teatro del mundo cuando le dice a Pámela Pan “-¿No has leído El gran teatro del mundo?! –Te confieso que no. ¿Dé qué se trata?-Trata de que la vida es sueño y los sueños sueños son”<sup>45</sup> Pedro, en el cuarto capítulo SOPHIE planea liquidar siete caballitos salvajes para terminar de amar como ha amado hasta ahora. Sophie le pide a Pedro que cuando se vuelvan a encontrar él liquide algunos de los caballitos salvajes que le quedan. Pedro le responde “-No te preocupes... No te

---

<sup>42</sup>Bergson, Henri :La risa, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires. “(...) nunca es ridícula en sí misma la repetición de una frase. Nos hace reír porque con elementos morales simboliza un juego completamente mecánico”. P. 61.

<sup>43</sup> Tvp. P. 78.

<sup>44</sup> Ibid. P. 237.

<sup>45</sup> Ibid. P. 242.

fallaré... Toda la puesta en escena corre a cargo de Pedro Calderón de la Barca.” Más adelante dirá “El gran teatro del mundo, todos somos actores, Sophie (...)”<sup>46</sup>.

El El gran teatro del mundo<sup>47</sup> plantea la idea de que todos representamos un papel. Dentro de la novela esto se muestra claramente ya que Pedro Balbuena será, al finalizar, uno con Petrus, es decir, siempre se es un personaje –en cualquiera de los niveles que se encuentre- dentro del gran teatro del mundo. La vida es sueño<sup>48</sup> plantea la idea de que la vida es un sueño. El sueño es irrealidad y la irrealidad contiene la realidad y la irrealidad. Al finalizar la novela nos daremos cuenta que la vida es un sueño, pero que este sueño puede contener la vigilia. Se encuentra la unidad buscada al responder la gran pregunta de la existencia ¿qué es la vida? Un sueño donde la vida es una novela. Con respecto a la utilización de la voz, el primer narrador que aparece en la novela utiliza un relato heterodiegético (el narrador está fuera de la historia que cuenta). Con respecto a la relación tiempo-voz utiliza una narración ulterior (de tiempo pasado con respecto a la voz común). Está situado en el nivel extradiegético (aquel que comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo). Es extradiegética la primera instancia que origina la diégesis. Dentro de los tipos de discurso que utiliza, el que más produce problemas y el que más nos indicará que es el autor implícito no representado el que organiza y crea todos los niveles y elementos que componen la obra es el estilo indirecto libre “*Mil años hacía que le habían expedido ese pasaporte, mil años desde aquella oficina donde él declaraba, sí, señor, profesión escritor, y ahí en el aeropuerto esa mañana continuaba tan inédito, y tan sin algo inédito siquiera(...)*” la frase “*sí, señor, profesión escritor*” no sabemos

---

<sup>46</sup> Ibidem. P. 246-247.

<sup>47</sup> Calderón de la Barca, Pedro: El gran teatro del mundo, Ediciones Cátedra, Madrid, 1991. “Si soy Autor y si la fiesta es mía, /por fuerza la ha de hacer mi compañía. /Y pues que yo escogí de los primeros /los hombres, y ellos son mis compañeros, /ellos, en el teatro /del mundo, que contiene partes cuatro, /con estilo oportuno /han de representar. Yo a cada uno /el papel le daré que le convenga, /y porque en fiesta igual su parte tenga /el hermoso aparato /de apariencias, de trajes el ornato, /hoy prevenido quiero /que, alegre, liberal y lisonjero, /fabriques apariencias /que de dudas se pasen a evidencias./Seremos, yo el Autor, en un instante, /tú el teatro, y el hombre el recitante.”

<sup>48</sup> Calderón de la Barca, Pedro : La vida es sueño, Edición de obras castellanas, Barcelona, 1963. Soliloquio de Segismundo: “Yo sueño que estoy aquí/destas prisiones cargado,/y soñé que en otro estado/más lisonjero me vi./¿Qué es la vida? Un frenesí. 25/¿Qué es la vida? Una ilusión,/una sombra, una ficción,/y el mayor bien es pequeño:/que toda la vida es sueño,/y los sueños, sueños son.” 30

si esto lo dice el narrador o Pedro Balbuena. En el estilo indirecto libre el narrador adopta la perspectiva del personaje<sup>49</sup> que en TvP será común a todos los narradores, incluyendo a Pedro Balbuena. La perspectiva será el elemento que nos permita postular que el autor implícito no representado, al tratar en un comienzo de la novela reflejar la realidad que se nos presenta de forma fragmentaria, está dando pistas que más tarde nos llevarán a postular la unidad –al responder la pregunta sobre la vida, es decir que es sueño, y esto permita unir arte y vida-, ya que no logra despojarse de su individualidad dotando a los narradores y a Pedro de un elemento que lo caracteriza a él.

Este mismo narrador –con sus mismas características- lo encontraremos en la metadiégesis. Por ejemplo lo que sucede en SE CITAN EN VENECIA EL DESTINO Y LA PENA “*Malatesta parecía una isla parado en medio de su propia meada. Y no le faltaba razón(...). Era uno de esos momentos en los que a Sophie la encantaba que Petrus encontrara soluciones divertidísimas.*” Más adelante dirá “*(...) a Sophie le asomaron unos lagrimones que no eran los de esa risa, sino los del día en que esa misma risa ya no la haría reír más así (...)*” un poco más adelante dirá “*(...) continuaban encontrándole nuevos detalles para morirse de risa a la escena de los dos colgados del balcón, tratando de treparse esta vez, asomándose a la habitación donde el perfecto servidor de los señores los miraba desde la puerta, y ellos mirándolo, y los tres mirando a Malatesta que saltaba y saltaba porque quería venirse al restaurant con nosotros... Sí. La señorita sí deseaba que le alcanzaran su perrito.*”<sup>50</sup>. Adopta una focalización externa –sabe lo que le agrada a Sophie.

La perspectiva ideológica que tendrá relación con el humor también está presente “*(...) continuaban encontrándole nuevos detalles para morirse de risa a la escena de los dos colgados del balcón, tratando de treparse esta vez, asomándose a la habitación donde el perfecto servidor de los señores los miraba desde la puerta*”. El narrador vuelve a utilizar la repetición de palabras para provocar la risa del lector –o por lo menos una leve sonrisa-. La

---

<sup>49</sup> Cita de G. Reyes: Polifonía textual. La citación en el relato literario, Editorial Gredos, Madrid, 1984 “Llamaremos E. I. L. a la técnica narrativa que consiste en transcribir los contenidos (pensamientos, percepciones, palabras pensadas o dichas) de tal modo que se produzca una confluencia entre el punto de vista del narrador y el del personaje (...)” P. 242. En Pozuelo Yvancos, José María: Teoría del lenguaje literario, Editorial Cátedra, 1991. P. 257.

<sup>50</sup> TvP. Pp. 27-28-29.

repetición de palabras es una característica de la oralidad. Hay que destacar también que la situación misma está dotada de humor.

El narrador será heterodiegético y utiliza la narración ulterior. Con respecto a los niveles narrativos podemos decir que se encuentra en un nivel extradiegético. Utiliza el estilo indirecto libre “... Sí. La señorita sí deseaba que le alcanzaran su perrito.” Será difícil distinguir si el Sí es enunciado por el narrador o por el “*perfecto servidor*”. Damos cuenta con esto que es el mismo narrador en ambos planos de la narración.

Cuando ya no exista diferenciación entre el plano diegético y el metadiegético, es decir, cuando no hayan marcas textuales que indiquen el paso de un nivel a otro, seguirá operando el mismo narrador, pero serán las situaciones las que funcionen en un solo plano.

El segundo tipo de narrador que podemos identificar tiene las mismas características que el primero, sólo varía en que utiliza una narración simultánea. Esta presente, al igual que el anterior en el nivel diegético como en el metadiegético. En el primer nivel lo encontramos diciendo “*Observando a Virginia buscar la llave se su maleta. Madre mía que estás en Lima y en mi corazón, compartiéndolo con esta gringa ahora*”<sup>51</sup>. También lo encontramos cuando dice “*Virginia en la cama, pensando que es el mejor piropo que le han dicho en su vida. Pedro pensando que aunque no ha sido muy elegante que digamos, acaba de dar en el clavo*” más adelante dirá “*Quiere decirle Virginia, pase lo que pase, te voy a querer siempre, pero omite hacerlo al ver la cólera y el miedo reflejados en esa cara que sus manos (...)*”<sup>52</sup>. Como se puede apreciar es de focalización externa, utiliza el humor –ahora parafraseando el *Ave María*<sup>53</sup>-, utiliza un relato heterodiegético, pero narra de forma simultánea a como suceden los hechos. Sigue situado en un nivel extradiegético y utilizando el estilo indirecto libre. Dentro de la metadiégesis lo encontramos en LAS CAMPANAS DE SANTA CLOTILDE.

---

<sup>51</sup> Ibid. P. 22.

<sup>52</sup> Ibidem. P. 31.

<sup>53</sup> Los intertextos bíblicos que aparecen en TvP son muchos y sería muy interesante un análisis completo de éstos. El presente análisis tiene otra finalidad y por eso serán incluidos sólo cuando sean absolutamente pertinentes.

El tercer y último narrador que podemos identificar en TvP aparece cuando Pedro Balbuena dialoga con Sophie o Malatesta (también llamado Alter Ego). No aparecerá en la metadiégesis ya que aquí Malatesta y Sophie son corpóreos y la comunicación podrá explicitarse a través del diálogo. A continuación un ejemplo donde Pedro dialoga con Malatesta<sup>54</sup>. Están en el aeropuerto decidiendo ir a México al encuentro de Virginia, para esto Pedro extrae trozos de las cartas que le ha enviado Virginia “...*Cuál es el origen de la fortuna de tu familia? ¿Eran latifundistas? A éstos, en particular, los odio. ¿Cómo perdieron esa fortuna? Y si la han perdido, ¿por qué tú sigues viviendo como si no hubiese pasado nada?. – Invéntale una revolución y mándales tu estado de cuenta bancaria. Tal vez con eso deje de pensar tanto en el dinero. –No Malatesta. Cueste lo que cueste seré siempre profundamente honrado con Virginia.*”<sup>55</sup> Con Sophie la conversación será así “*Un hijo de puta insistiendo como un enamorado. Y te diría que aún he visto cosas no sé si peores o simplemente más tristes. Un adolescente insistiendo como un hijo de puta enamorado, por ejemplo. Mi Sophie...*”<sup>56</sup> Este narrador tendrá un foco interno y fijo. No podrá saber lo que sucede en el interior de los demás personajes. Adoptará como perspectiva ideológica el humor y la oralidad donde la repetición de palabras y frases es clave para producirlo. Es un narrador homodiegético que utiliza la narración ulterior y simultánea. Con respecto a los niveles está situado en la intradiégesis.

Aparecerá en el Último capítulo titulado SOPHIE –donde la diégesis y la metadiégesis encuentran unidad “*Cuarta vez, pero ésta la peor de todas, si no llega Amore mio... Éstas, cuando uno sufre se llaman todas Claudine.*”<sup>57</sup> y también en el Epílogo (Un cuento de Pedro Balbuena). Todo el cuento será narrado por éste narrador –será una narración autobiográfica pero paradójicamente aparecerá como una ficción literaria reafirmando la idea de que la ficción integra a lo real.

---

<sup>54</sup> Malatesta como bien dice Pedro será su Alter Ego, esto se demuestra en este episodio porque es Malatesta el que es más lúcido al momento de emitir opinión.

<sup>55</sup> Ibidem. P. 48.

<sup>56</sup> Ibidem. Pp. 78-79.

<sup>57</sup> Ibidem. P. 217.

El cuento de Pedro Balbuena QUÉ BIEN SE ESTABA CON MAMÁ EN EL BAÑO, MENTIROSO estará contenido fuera de la novela ya que es un epílogo. En el cuento están presentes dos niveles diegéticos. En el segundo nivel encontramos a el último tipo de narrador que hemos caracterizado, me refiero al homodiegético que se encuentra en un nivel intradiegético. Aquí será Pedro quien narra su vida de adolescente y sus amores imaginarios. El primero fue Rosario. Con ella hablaba de noche y con la luz apagada. Rosario era peruana “*Era puro, alegre y dicharachero entre mis amigos, primero de la clase, y hablar sólo de noche en la cama con mis compañero de colegio y otras personas reales o imaginarias me producía una especie de exaltante taquicardia sentimental*”<sup>58</sup>. Un día Pedro encuentra una fotografía. “*Continuaba siendo exacta, inmóvil, sonriéndome sin aparecer un día*”<sup>59</sup>. Su amor entonces se extrapolará a Clarole que será el nombre con que bautice a la muchacha de la fotografía (Pedro siempre amará a la misma persona, pero esta adoptará distintos nombre y formas a lo largo de la novela). El cuento culminará con el momento en que la madre de Pedro lo encuentra escribiendo con la luz apagada. En el cuento aparecerá el acto escritural explícitamente “*Pero ahora de puro impaciente me he puesto a escribir este mismo cuento que ayer Carlos me rompió a medio camino (...)*”<sup>60</sup>. Luego aparece un narrador heterodiegético que esta ubicado en un nivel extradiegético y que utiliza la narración ulterior (el primer narrador que identificamos en la novela). En este momento nos encontramos en otro nivel dentro del cuento. Este narrador nos comunicara que Pedro ha terminado el cuento y nos dice que es “purita autobiografía”. Pedro llega a París y conoce a una muchacha llamado Sophie a la cual le pregunta “*¿Cómo te llamas, Carole?*”<sup>61</sup> lo que nos habla de la extrapolación de su amor, ama siempre a la misma persona que adopta distintas formas. También es imposible no darse cuenta que la utilización de las palabras es la misma que hace Pedro a lo largo de la novela. Este sería el nivel diegético. La narración de su adolescencia sería el plano metadiegético. El hecho de que Sophie aparezca en el plano diegético adoptando corporeidad, es decir, lo que era imaginación ahora es “real”<sup>62</sup> provocará la

---

<sup>58</sup> Ibidem .P. 268.

<sup>59</sup> Ibid. P. 264.

<sup>60</sup> Ibidem. P. 265.

<sup>61</sup> Ibidem P. 266.

<sup>62</sup> Lo “real” entendido esta vez como lo que sucede en el plano diegético.

imposibilidad de escribir de Pedro llevándolo a vivir su vida como si fuera una novela, no diferenciado lo real de lo ficticio. Será el perro de Sophie el que rompa el cuento. La irrealdad se volverá real. El perro de Sophie, entidad supuestamente imaginaria, destruirá lo autobiográfico. La idea de que lo autobiográfico esté contenido en lo literario –el cuento- es el punto de partida para asumir los planos que en un comienzo intentaron estar separados pertenecen a una misma realidad.

La función del epílogo muchas veces será la de contarnos lo que ha sucedido en la vida de los personajes después de finalizar la novela. En este caso la función del epílogo es indicarnos el momento en que a Pedro Balbuena se le confunde lo vivido con lo puramente literario ya que lo imaginario asume corporeidad. Los dos narradores que encontramos en los dos niveles del cuento nos vuelven a reafirmar la idea de que es en la conciencia del autor implícito no representado donde todo encuentra unidad. Desde ella salen todas las voces. El que organiza el epílogo es el mismo que organiza la ficción narrativa de los cuatro capítulos que componen la novela. Es por esta razón que aparecen dos de los tres narradores que pudimos identificar en los distintos capítulos.

Con relación a los relatos, éstos siempre serán enunciados por Pedro Balbuena o serán retratados a través del diálogo –excepto en el cuarto capítulo donde, al no diferenciarse los niveles serán todos los narradores ya caracterizados los que tomen la palabra. Un ejemplo de ficción relatada por Pedro utilizando una narración de primera persona y también una ficción retratada a través de diálogo son los siguientes “-Soy un general francés en retiro, padre.-Habla usted muy bien castellano.-Es que me gasto mi pensión de retiro en México y en el Perú . Putas, padre. –¿Cómo dice?. --Putas, padre. Las paso putas sin putas.” Nos daremos cuenta más adelante que serán puras invenciones las que se nos muestran. Pedro habla con Sophie “Y un viaje hasta La Ventosa me dio la gran oportunidad. Era buena la historia, y contada por tamaño charlatán, estoy seguro de que la iba a espantar para siempre”<sup>63</sup> también dice “¿Qué de dónde saqué tanta información? Mapas y guías, Sophie, en México los hay muy buenos.”<sup>64</sup>. Es un narrador de focalización interna. Es heterodiegético y en relación con los niveles es intradiegético. Este narrador tendrá las mismas características que los narradores enunciados anteriormente. Su narración tendrá características orales las que estarán unidas

---

<sup>63</sup> Ibidem. Pp. 72-73.

<sup>64</sup> Ibide. P. 84.

con el humor. Por ejemplo cuando dice *“Un hijo de puta insistiendo como un adolescente enamorado. Y te diría que aún he visto cosas no sé si peores o simplemente más tristes. Un adolescente insistiendo como un hijo de puta enamorado. Por ejemplo. Mi Sophie...”*<sup>65</sup>

## **B. Personajes**

Muchos de los personajes van a estar presentes tanto en el nivel diegético como en el metadieético. Pedro Balbuena escribe de forma autobiográfica. El mismo Alfredo Bryce Echenique dice con respecto a esto *“(…) lo que trato de probar es que estoy haciendo literatura, que no estoy escribiendo una autobiografía ni nada por el estilo. El resultado de ello es que el gran mentiroso soy yo, el autor de la novela; esta es una manera más de no tomarse en serio.”*<sup>66</sup> Pero antes al referirse a la ficción literaria dice *“La mentira dice la verdad. La irrealidad es mentira, las cosas reales e irreales, son más verdaderas que la propia realidad”*<sup>67</sup>.

QUÉ BIEN SE ESTABA CON MAMÁ EN EL BAÑO, MENTIROSO al ser un cuento será una mentira, una mentira para que cumpla su función, es decir la de engañar, debe parecerse a la realidad, por lo tanto dará la idea de ser autobiografía, pero como bien dice Bryce Echenique las cosas reales e irreales son más verdaderas que la propia realidad. El hombre, como ya he enunciado anteriormente, configura su concepción de realidad a través de lenguaje. El lenguaje nunca abarcara la totalidad de las cosas, pero el lenguaje espectacularizado, sí. La mentira, la irrealidad, la ficción resultan ser más verdaderas que la propia realidad. Pedro Balbuena, al espectacularizarse resuelve las aporías de su existencia *“Pliegue del lenguaje en el que el hombre se muestra como espectáculo de sí mismo, transmutado en ficción de lenguaje, la que le hace posible aparecer mutado en los fantasmas substanciados de lenguaje”*<sup>68</sup>. Tanto Pedro Balbuena como Petrus, estarán contruidos de lenguaje literario lo que permitirá unir lo que sucede en la diégesis como lo que sucede en la metadiégesis. El autor implícito no

---

<sup>65</sup> Ibidem. P. 78-79.

<sup>66</sup> Fernando Lafuente :Alfredo Bryce Echenique, Editorial Semana del Autor. España 1999. P. 89.

<sup>67</sup> Ibidem. P. 28.

<sup>68</sup> Aguilera, Francisco: *Novelas Hispanoamericanas que se Escriben Hoy*”, en: Hora Actual de la narrativa Hispanoamericana, Eduardo Godoy (Editor), Valparaíso, 1994. P. 206-207.

representado al poner su conciencia de manifiesto literariamente permite la unión de ambos planos.

Pedro y Petrus aparecerán en un comienzo como entidades diferentes –aunque hay una obvia la identificación del nombre Pedro con el nombre Petrus-. Pedro pertenecerá a la diégesis y Petrus a la metadiégesis. Petrus será la espectacularización de Pedro. Ya en LAS CAMPANAS DE SANTA CLOTILDE habrán indicios de unidad entre los planos, Petrus adoptará el apellido de Pedro y se llamará Petrus Balbuena<sup>69</sup>. En cuarto capítulo titulado SOPHIE se encontrará la completa unidad de los planos. Pedro se llamará indistintamente Pedro o Petrus.

Al comienzo son dos entidades diferentes. Petrus es la espectacularización de Pedro. Ambos está compuestos de lenguaje literario. A través del lenguaje literario, es decir a través de la literatura podemos tener acceso al mundo, a lo que antes la razón nos vedaba, lo que nuestra realidad no abarcaba *“Aparece entonces en los textos narrativos, la presencia de una figura humana configurada, ya sea en el plano narrativo o en el de las historias imaginarias, como un recolector de experiencias, en la esperanza de descubrir un orden no accesible al ejercicio exclusivo de la razón lógica”*<sup>70</sup>. Hay que tener en consideración que las obras literarias incluidas en lo que se denomina la generación del 72’, modifican el plano de las historias imaginarias, más que el plano narrativo en sí, ya que las generaciones anteriores extremaron tanto los cambios en este sentido, que la generación a la que hoy aludo –la del 72’- , para expresar lo que se deseaba tuvo que poner énfasis en el ámbito de “las historias imaginarias”.

Petrus y Pedro están contruidos a través de lenguaje, nuestra realidad esta configurada a través del lenguaje. El autor implícito no representado configura su realidad a través de lenguaje –pero esta vez literario- lo que le permite igualar en uno los planos diegético y metadieético. La espectacularización del lenguaje permite encontrar una solución a los problemas de Pedro Balbuena convirtiendo su vida en una novela *“Ya ves, otra historia que no ha terminado, otro libro imposible porque no se acaba en la vida, porque puedo abrirlo y*

---

<sup>69</sup> Esto sucede en LAS CAMPANAS DE SANTA CLOTILDE. Pedro escribe como podría ser su vida junto a Beatrice. Al referirse a su familia que estaría compuesta por Beatrice, Pedro y la hija de ambos, utiliza el apellido Balbuena, los llama “los Balbuena.

<sup>70</sup> Aguilera, Francisco: “El origen y destino de las novelas hispanoamericanas actuales”, en: Revista de Humanidades, 2000. P.50.

*cerrarlo cuando quiero, y porque no se termina ni siquiera cuando lo vuelvo a cerrar*”<sup>71</sup>. Más adelante dirá el narrador extradiegético, heterodiegético en relación con los niveles y que utiliza la narración ulterior “(...) *redactando su vida con el mismo talento con que había vivido tiempo atrás.*”<sup>72</sup>

Un elemento que puede servir para demostrar la paulatina unión entre Petrus y Pedro es que ambos utilizan las mismas frases. Pedro acaba de llegar a París con Virginia, la relación ya no se perfila como lo vivido en Berkeley, a Virginia no le agrada París y le molesta como Pedro se desenvuelve en su vida. En este contexto Pedro le dice “-Virginia no llores. Por favor, ya no llores más. Mira, te voy a decir una cosa. Las mujeres bonitas como tú hacen llorar a los hombres.”<sup>73</sup>. Petrus a su vez en SE CITAN EN VENEZIA EL DESTINO Y LA PENA le dice a Sophie, Petrus y Sophie están en el cuarto del hotel donde se alojan al llegar a Venecia “-Y prohibido llorar aunque sea riéndote al mismo tiempo. Además, las mujeres bonitas nunca lloran por un hombre. Las mujeres bonitas hacen llorar a los hombres. -¡Petrus! ¡De dónde has sacado esa frase! ¡Deberías usarla en un libro!”<sup>74</sup>. Sophie le dice que debería usar esa frase en un libro y paradójicamente SE CITAN EN VENEZIA EL DESTINO Y LA PENA es parte de la novela que eternamente está escribiendo Pedro, donde hablará sobre la historia de su amor con Sophie. Para Pedro vida y literatura se unen, su vida va adquiriendo en el transcurso de la novela características cada vez más literarias. El acto escritural, aparece referido en ambos niveles reafirmando la idea de que al ser todo lenguaje literario pueden haber eternas metadiégesis que en algún momento pueden aparecer para permitirnos acceder a aquellos ámbitos que con la razón no se puede acceder.

En el último capítulo Pedro y Petrus se convierten en uno “-Pero si tu eres Petrus Primero. – Sí y no. No olvides Julie que el escudo lleva dos corazones humanos. –No entiendo nada,

---

<sup>71</sup> TvP. P. 70.

<sup>72</sup> Ibidem. P. 24.

<sup>73</sup> Ibid. P. 17.

<sup>74</sup> Ibidem. P. 26.

*Petrus. - ¿Pero es divertido?. – Bueno, divertido sí que lo es. Todo lo que has hecho desde que llegaste a Perusa es divertido. – Lláname Pedro, a secas.*”<sup>75</sup>.

Sophie y Malatesta serán personajes que estarán presentes tanto en el nivel diegético –de forma fantasmal aunque tienen voz, lo que les permite dialogar constantemente con Pedro- y en plano metadieético –como personaje que asumen corporeidad-. Sophie es el gran amor de Pedro Balbuena. Como ya sabemos por la información que nos transmite el epílogo (Un cuento de Pedro Balbuena) que se titula QUÉ BIEN SE ESTABA CON MAMÁ EN EL BAÑO, MENTIROSO, Pedro tiene primero un amor imaginario al que llama Rosario. Luego la muchacha cambiará de nombre al momento que Pedro encuentra una fotografía. Ahora la llama Carole. Hasta este momento siempre fue sólo parte de su imaginación. Al llegar a París esta muchacha aparece frente a él. Lo que era imaginario se vuelve real *“la realidad que le soltó la vida hizo pedazos lo que él siempre había creído que era la única verdad que existía”*<sup>76</sup> No sabemos bien lo que realmente sucedió con Sophie. Pedro cuenta varias historias inverosímiles para poder justificar su separación *“En fin, si Sophie era la hija del Papa, o la sacrificada y comprometida heredera del emperador de Etiopía, respectivamente, él era Pablo Picasso”*<sup>77</sup> La carta del Doctor Chumpitaz dirá *“Pero créeme que de toda esa historia que contabas sobre la tal Sophie, lo único que te creí fueron las lágrimas. Eso era lo importante, ¿no?”*<sup>78</sup> . En el presente para Pedro Sophie es una amiga imaginaria con la que habla habitualmente y también un personaje de la novela que –novela que constantemente está escribiendo-, novela que sólo terminará cuando termine su vida. Literatura y vida se unen *“lógica del amor dentro de un ratito, que se viene a bajo al menor almanaque y que sólo triunfa del transcurso del amor en la maravillosa ficción del amor imposible, que para durar toda la vida necesita del punto final de una novela”*<sup>79</sup> La obsesión por Sophie puede entenderse con lo siguiente *“Un hombre que siente la misma incontrolable ternura cada vez que encuentra al ser que ama, no dejará de amarlo jamás. Y lo mismo le ocurriría en el caso*

---

<sup>75</sup> Ibidem. 207.

<sup>76</sup> Ibidem. P 177.

<sup>77</sup> Ibidem. P. 196.

<sup>78</sup> Ibidem. P. 198.

<sup>79</sup> Ibidem. P. 162.

*de ser olvidado, pues, le resultaría más fácil olvidar, que a un domador enfrentarse sólo con siete caballitos salvajes al mismo tiempo”<sup>80</sup>*

En el tercer capítulo LOS DOS CORAZONES HUMANOS Pedro le regala a Beatrice siete caballitos de seda y les adjunta la LEYENDA DEL SABIO THO Y EL MÁS JOVEN DE SUS DISCÍPULOS<sup>81</sup> –escrita por él-. En el cuanto capítulo se dedicará a matar caballitos salvajes para no amar como lo ha hecho hasta ahora. Las situaciones extremas divierten a Sophie haciendo de ella una ideal compañera para Pedro, en comparación a Virginia y Beatrice quienes no soportaban la manera de ser de Pedro y sobretodo su sentido del humor. Muchas veces los escritos de Pedro –que son parte de la novela que acabará sólo cuando cabe su vida- reflejarán a esta Sophie con el mejor sentido del humor. Ella lo alienta a realizar locuras para entretenerse y se divierte mucho al saber como han sido eliminados los primeros cuatro caballitos salvajes *“Por la misma razón por la que en los dos meses siguientes Soledad (española), Clara (colombiana) y Claudine (francesa –fue atroz liquidar esa coincidencia) podrán olvidar hasta que vivieron en Perusa, pero jamás esa palabra con la que Pedro Balbuena, escritor medio loco peruano, masturbaba una tarde a un sacerdote en una sacristía, diciéndoles aprovecha para mirar los cuadros, schifoso (...)”<sup>82</sup>*. Sophie le propone liquidar los caballitos que le quedan de otra manera. Él preparará todo para cuando Sophie regrese a París, tendrá todo listo para ofrecerle es espectáculo. Será entonces el director del gran teatro del mundo. Pedro masturba al cura en frente de las muchachas que acaba de conocer, para eliminar esa forma de amar *“Pedro Balbuena habría dicho tres meses cinco días, y las últimas veinticuatro horas que fueron atroces, agregando tal vez, por fin, de que no haber sido por Sophie, esas últimas veinticuatro horas habrían sido el comienzo de aquella vida apacible que se había prometido alcanzar poniéndole en práctica el método que le robo a Beatrice, y que él había perfeccionado hasta el punto de que en Perusa no consistía ya en domar siete caballitos salvajes al mismo tiempo, sino en irlos liquidando uno por uno ante su propia vista y paciencia, lo que equivalía perfectamente a acostumbrarse de una vez por todas a que hubiese mujeres adorables en este mundo, sin que tuviera que estarlas*

---

<sup>80</sup> Ibidem. P. 175.

<sup>81</sup> Los escritos de Pedro recuerdan las historias intercaladas dl Quijote. Sería interesante hacer una analogía entre ambas.

<sup>82</sup> TvP. P. 214.

*adorando todo el santo día para lograr convencerse de que era posible repetir exacto en esta vida lo que continuaba sintiendo por Sophie, que en eso se le estaba yendo la vida*”<sup>83</sup> . Pedro dice a lo largo de la novela que su relación con Sophie duró *“tres meses, cinco días y las últimas veinticuatro horas que fueron atroces”*. Esta frase recorrerá toda la novela. Eso fue lo que duró su romance con Sophie la primera vez que se vieron y también eso durará su segundo encuentro, el que termina con la muerte de Pedro. Muchas veces la frase será parte de los escritos de Pedro. Será un elemento más que nos indique la fusión entre literatura y vida. El liquidar caballitos salvajes es un método que le robó a Beatrice. Beatrice, como una forma de olvidar a Pedro y de vengarse de él por no haberle dado importancia a su amor de adolescente, lo abandona con los preservativos en la mano. Será este estilo de venganza la que Pedro adopte para eliminar caballitos salvajes. El último caballito salvaje será Sophie, pero esto acabará con su vida, y con la novela. Sophie lo mata para que la siga amando para siempre, además como bien dice Pedantius *“No podría encontrar más que muerte en la fuente que le había dado la vida”*. La muerte es el punto final para su vida que ya hace tiempo se había convertido en novela *“(…) otro libro imposible por que no termina en la vida (…)”* <sup>84</sup>

Hay una serie de sucesos que son referidos con las mismas palabras, es decir utilizando las mismas frases. Pedro está constantemente actualizando a través de sus escritos lo vivido junto a Sophie. Muchas veces los extrapola a su realidad actual. La visión caleidoscópica del autor implícito no representado funciona también a nivel de sucesos. Pedro Balbuena dirá en algún momento *“... que nunca volví a quererte como te quise, en nadie.”* También aparece a modo de epígrafe al comenzar la novela. En el cuento de Pedro Balbuena se nos dice varias veces con respecto a Sophie *“La risa que le dio, la prisa que no tenía, el acento tan divertido del barbudo...”*<sup>85</sup>. Pedro Balbuena dirá del cura *“La risa que dio, los ojazos que abrió, las cejotas que enloqueció, no no no no no...”*<sup>86</sup>. El dolor de estómago también será algo recurrente con Sophie *“(…) a uno de los dos le sonó el estómago de una forma de lo más extraña, realmente*

---

<sup>83</sup> Ibid. P 196.

<sup>84</sup> Ibidem. P. 70.

<sup>85</sup> Ibidem. P. 267.

<sup>86</sup> Ibidem. P. 210.

*fue como en el cine, cuando se va a desencadenar una tormenta*”<sup>87</sup>, también con Claudine “*se negó a escuchar los efectos sonoros cinematográficos que tres meses cinco días más tarde, la víspera de sus famosas y las últimas veinticuatro horas, sonaron una vez más mientras él estaba tendido a orillas del lago Trasimeno adorando a Sophie*”<sup>88</sup>. Vuelve a parecer la frase “*tres meses, cinco días y las últimas veinticuatro horas*” que nos habla de este constante estar escribiendo su novela en vida. Hechos que se repiten por el afán de revivir el período de vida que compartió con Sophie.

Malatesta es el perro de bronce que siempre acompaña a Pedro en sus viajes. Será un recuerdo de Sophie lo que nos permitirá acceder a un elemento concreto dentro de la primera diégesis que nos permita evidenciar –a los lectores y a los personajes de la primera diégesis- la existencia de Sophie, no sólo como personaje de la novela que escribe Pedro, sino como parte del pasado vivido por él. Gracias al último capítulo sabremos que fue un regalo de Sophie hacia Pedro, sin mucha importancia, pero que él convertirá en su Alter Ego, nombre que adopta se vez en cuando. De hecho teme haberle dicho a Virginia que el perro se llama Malatesta “*–Me imagino que no habrás olvidado el nombre de mi perro, Virginia. –A estas alturas creo que todo Berkeley lo sabe. –Pero yo lo he olvidado y quiero que tú lo repitas. –Alter Ego. –Excelente Virginia. Nota aprobatoria.*”<sup>89</sup>. Para la mayoría de los personajes el hecho de que Pedro viaje con un perro de bronce será síndrome de una incipiente locura. De hecho muchas veces se lo describe como el escritor peruano medio loco. La oralidad vuelve a estar relacionada con el humor. Malatesta en este sentido se puede traducir como mala cabeza, es decir que sé es un poco alocado. El perro adoptará el nombre de Malatesta aunque muchas veces será más acertado y lucido que Pedro. Como cuando conversan sobre ir o no en busca de Virginia a México.<sup>90</sup> Malatesta, el perro de bronce estará en constante conversación con Pedro en el primer nivel diegético. En el segundo nivel, es decir cuando aparece como

---

<sup>87</sup> TvP. P. 250.

<sup>88</sup> Ibidem. P. 206.

<sup>89</sup> TvP. P. 40.

<sup>90</sup> Aquí Pedro selecciona los fragmentos más representativos de las cartas que le ha enviado Virginia para decidir ir a su encuentro o no. Malatesta será en esta ocasión el más acertado en sus juicios.

personajes dentro de los escritos de Pedro, algunas veces cobrará vida<sup>91</sup> y otras será un perro, sin las características humanas que en el primer nivel de la diégesis adopta<sup>92</sup>.

Pedro Balbuena termina hablando con los perros porque desea crear distancia y tiempo con lo sucedido con Sophie.

Estos tres personajes están contruidos en el borde, es decir donde una entidad tiende a disolverse. En este disolverse pasan de un nivel a otro. Pedro será tantas veces Pedro porque vive en dos niveles, porque la conciencia del autor implícito no representado organiza la novela utilizando una visión caleidoscópica, produciéndose que la imagen de un objeto se multiplique muchas veces.

### **C. Relación tiempo-relato**

El lenguaje es temporalidad porque se desarrolla en la sucesión. La literatura esta compuesta de lenguaje. La estructura discursiva implica necesariamente una organización temporal.<sup>93</sup>

TvP, en relación con el orden temporal, es decir la relación que se establece entre *historia* y *discurso*, encontramos una serie de anacronías, esto es, discordancias entre el orden de la sucesión en la *historia* y orden del *relato*, que ayudan mucho a la difícil determinación de los niveles diegéticos, sobretodo porque la mayoría de las veces no habrán marcas textuales que nos indiquen la presencia de uno u otro nivel. Por ejemplo se nos narra desde un presente: Pedro está con Malatesta en el aeropuerto decidiendo si ir o no al encuentro de Virginia en México. Se presenta la escena a través del diálogo. Luego se nos presenta otra escena donde se nos muestra a Pedro Balbuena en La Ventosa. Desde ahí Pedro nos cuenta (narrador que

---

<sup>91</sup> En las páginas 187 y 188 de TvP Pedro nos cuenta que para Beatrice Sophie fue la hija del Papa. Después de esto nos narra esta nueva ficción. Nos dice que conoció a Sophie en Venecia, cuando su perro pedía fuego para fumar su puro.

<sup>92</sup> TvP. Lo que sucede en las páginas 25-26-27 en SE CITAN EN VENECIA EL DESTINO Y LA PENA.

<sup>93</sup> Pozuelo Yvancos, José María :Teoría del lenguaje literario, Editorial Cátedra, 1991. Todo *discurso* organiza, administra, manipula de alguna forma el tiempo de la historia y crea una nueva dimensión temporal. *Historia* es el hecho que se sucede en un orden-lógico-causal, tiene un ritmo de desarrollo y una frecuencia.

anteriormente caractericé como homodiegético, que según el nivel de narración es intradiegético) lo que ha sucedido entre su discusión con Malatesta y su llegada a la Ventosa. Todo lo que nos comunica será una fusión entre lo realmente vivido por Pedro y lo que el inventa.

Genette distingue dos tipos de anacronías: a) la analepsis o anacronía del pasado (retrospectiva) y la prolepsis o anacronía hacia el futuro. Ambos tipos de anacronías están presentes en TvP.

# CONCLUSIÓN

La conciencia del autor implícito no representado se expone en TvP de forma literaria, es decir, adopta la forma de una novela. Los elementos que permitieron evidenciar que es la conciencia del autor implícito no representado la que es expuesta en la novela, son los siguientes: todos los narradores que pertenecen a la primera diégesis, están presentes en la metadiégesis. Por más que en los primeros capítulos se intente un reflejo de la realidad fragmentaria, el hecho de que los narradores del primer nivel tengan su correspondiente en el segundo, habla de que es una conciencia la que estructura, sólo la conciencia, que es donde configuramos la realidad, permite estas discordancias ilógicas, sobretodo si esta se configura a través del lenguaje espectacularizado.

Estos narradores adoptan siempre la misma perspectiva, la del humor, permitiendo postular que el autor implícito no representado, no fue capaz de deshacerse de una de sus características, su perspectiva.

Esto permite encontrar la unidad que el mundo nos niega ya que el hombre sólo puede aprehender una parte de éste, porque el lenguaje no literario ocupa como instrumento la razón, y ésta es sólo un acto de fe, es decir, su visión es fragmentaria. La unidad tienen relación con la pregunta que recorre toda nuestra existencia. ¿Qué es la vida? Al encontrar la respuesta encontramos la unidad. ¿Qué es la vida? Un sueño, una ilusión. Estos dos elementos pertenecen al ámbito de la ficción y la ficción puede contener tanto lo real como lo irreal, ambos componentes del mundo. La literatura une ficción y vida, Tantas veces Pedro es el resultado de esta fusión. El viaje es una búsqueda de esa unidad. Lo último que puedo agregar es que fue posible comprobar la hipótesis expuesta en un comienzo de éste análisis.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Aguilera, Francisco: "El origen y destino de las novelas hispanoamericanas actuales", en: Revista de Humanidades, 2000.

-----: Novelas Hispanoamericanas que se Escriben Hoy", en: Hora Actual de la narrativa Hispanoamericana, Eduardo Godoy (Editor), Valparaíso, 1994.

Bal, Mieke: Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología), Editorial Cátedra S.A., Madrid, 1990.

Bergson, Henri: La risa, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires.

Bryce Echenique, Alfredo: Tantas veces Pedro, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.

Genette, Gérard: La voz, en Figuras III, París, Seuil, 1972.

Goic, Cedomil: Historia de la novela hispanoamericana, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.

Fernando Lafuente :Afredo Bryce Echenique, Editorial Semana del Autor. España 1999.

Martínez Bonati, Félix: La ficción narrativa. Su lógica y ontológica. Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2001.

-----: “La retirada de la razón”., en: Revista Chilena de Literatura, No 5, 2000.

Pozuelo Yvancos, José María: Teoría del lenguaje literario, Editorial Cátedra, 1991.

Rama, Ángel: Novísimos narradores americanos en marcha (1964-1980), Marcha Editores, México, 1981.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Calderón de la Barca, Pedro: La vida es sueño, Edición de obras castellanas, Barcelona, 1963.

-----: El gran teatro del mundo, Ediciones Cátedra, Madrid, 1991.

Genette, Gérard: Nouveau discours du récit, Seuil, París, 1983.

Habermas, Jürgen: “Modernidad, un proyecto incompleto”, en: Nicolás Casullo (ed.). El debate modernidad.posmodernidad, Editorial Punto Sur, Buenos Aires, 1989.

Heidegger, Martín: “La procedencia del arte y la determinación del pensar”, Traducido por: Feliza Lorenz y Breno Onetto.

Diccionario ilustrado Océano de la lengua española, Editorial Grupo Océano, Barcelona, 1990.

Ovares, Flora y Rojas, Margarita: “In vino veritas : La narración del viaje”, en: Taller de letras, N° 29, 2001.

Rimmon-Kenan, S.: Narrative fiction contemporary poetics, Londres y Nueva York, M, 1983.

Traducción del nuevo mundo de las santas escrituras, Publicadores Watchtower Bible and Tract Society of New York, INC. 1967.

Todorov, T.: Las categorías del relato literario, en: AA. VV, 1974