

César Ferreira / Ismael P. Márquez

Editores



Capítulo 24

LOS MUNDOS DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Nuevos textos críticos



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ / FONDO EDITORIAL 2004

Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (nuevos textos críticos)

Primera edición: setiembre 1994

Segunda edición: enero 2004

Tiraje: 500 ejemplares

© 2004, César Ferreira e Ismael P. Márquez (editores)
© 2004 de esta edición por Fondo Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú
Plaza Francia N° 1164, Lima 1
Teléfonos: 330-7410 - 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Diseño de cubierta: Erik Chiri
Corrección de estilo: Alberto Ñiquen
Cuidado de la edición: César Ferreira y Gerardo Castillo
Asistente de edición del Fondo Editorial PUCP: Nelly Córdova

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Derechos reservados

ISBN: 9972-42-579-7

Hecho el Depósito Legal N° 1501052003-3008

Impreso en el Perú - Printed in Peru

Realidad e irrealidad en *Tantas veces Pedro* de Alfredo Bryce Echenique

László Scholz
Oberlin College

En la obra narrativa de Alfredo Bryce Echenique se puede detectar una cesura muy marcada después de la publicación y rotundo éxito de *Un mundo para Julius*. No se trata de un simple desarrollo de los medios utilizados hasta entonces, sino más bien del inicio de una etapa de audaz experimentación. No cabe duda de que las novelas *Tantas veces Pedro*, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* y *La vida exagerada de Martín Romaña* constituyen obvias novedades en cuanto a su elaboración técnica y, si bien su realización cabal no nos parece perfectamente cumplida, los alcances artísticos son evidentes.

Veamos con cierto detalle la primera de esas tentativas. La lectura de *La pasión según San Pedro Balbuena que fue tantas veces Pedro, y nunca pudo negar a nadie* produce en el lector, más que nada, una sensación de caos. Al inicio se sospecha haber incursionado en una obra caótica que los capítulos posteriores aclararán dando una clave para armonizarlo todo, pero con el avance de la trama se hace el caos aun más denso, desembocando en un delirio estético total: *Tantas veces Pedro* es en sí una novela caótica. Y lo es intencionadamente: «... quise hacer una novela astuta, quise hacer una novela caótica, quise hacer una novela sobre un personaje absolutamente loco...», confiesa Bryce en una entrevista.¹ De caos sí que ha habido ejemplos en la nueva narrativa latinoamericana —pensemos en las obras de Cortázar, Onetti, Elizondo—, pero casi siempre se trataba de un *desorden* aparente que podría ser descifrado y recreado en un mundo comprensible por el lector *cómplice*. En el caso de *Tantas veces Pedro*, al

¹ «Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas», en *Cuadernos Hispanoamericanos* 417 (1985): 69.

contrario, el caos no cede; es de tal grado que llega a producir, al final, una sensación de vacuidad.

Según nuestra opinión, uno de los objetivos que persigue el autor con su obra «desordenada» —«... yo quise también hacer una novela de estructura caótica, desordenada»²— es justamente la representación artística de la vacuidad, más exactamente, de la inexistencia. *Tantas veces Pedro* es una novela de la inexistencia, del sentimiento de no ser; es una especie de furibundo *horror vacui* presentado por medios literarios.

¿Cómo dar existencia estética a la inexistencia? Es la difícil pregunta a la cual nos respondió Bryce en los hallazgos técnicos de *Tantas veces Pedro*. Su experimentación tiene sus bemoles; a veces parece olvidar los resultados de sus coetáneos latinoamericanos y europeos, así como uno que otro medio suyo se maneja con exageración de reiteración. Con todo ello, las mejores soluciones del autor peruano merecen un análisis un tanto detallado, a saber, el concepto de héroe, el proceso de narrar, el uso y abuso del diálogo y de la oralidad.

La no-existente dama

Macedonio Fernández había definido en los años 20 al personaje inexistente «cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealdad»,³ bautizándolo *NEC*, es decir, No Existente Caballero. Bryce creó, a su vez, una protagonista que cumple, con creces, con los requisitos del maestro argentino. En la *figura* de Sophie se nos representa —para volver a utilizar la terminología de Macedonio— un elemento de la novela que cobra tanta irrealdad que, a pesar de ser la entidad central de la obra, deja de existir. No se trata de un anti-héroe, tampoco de un personaje de rasgos inverosímiles o —a la Musil—, sin cualidades; es una figura que aparece y desaparece, que pertenece a las esferas ficticias del más dudoso origen y que no se ve sino en múltiples desdoblamientos y traslaciones.

Sophie nace doblemente ficcionalizada; es otro personaje novelesco, Pedro Balbuena, quien le da vida al descubrir su retrato de adolescente en una revista. La *prueba* de su existencia se nos facilita, entonces, como una figura literaria, un confeso mitómano, quien re-

² Ibid.

³ Los «elementos» de la novela, en N. Jitrik: *La novela futura de Macedonio Fernández* (Venezuela, 1973): 88.

cuerda, o más bien parece recordar en situaciones críticas aquella imagen publicitaria. La vaguedad del punto de partida se refuerza con unas referencias imprecisas al espacio y al tiempo, Pedro alude constantemente a un ficticio amor suyo *vivido* o sea, imaginado hace muchos años en su lejano país natal. En otras palabras, al inicio Sophie es el vago recuerdo de un amor nunca consumado de un joven soñador.

Su *existencia* tampoco se define en su futura vida novelesca; los planos y situaciones en los cuales aparece a lo largo de la obra son casi siempre intangibles. Surge ella cuando Pedro está delirando (129),⁴ está confuso (191), cuando necesita de algún consejo o consuelo de «otro mundo» (78); en un momento clave llegamos a saber que Sophie está en el cielo (99), y que, a lo mejor, es una espía doble, o la hija del Papa o la heredera del Emperador de Etiopía (182). Su comparecer siempre se ubica en una situación confusa, agitada, tumultuosa o, más exactamente, ella no se presenta por sí sola, actuando de tal o cual manera, sino surge como parte de una situación sin la cual simplemente no existe; y en lugar de actos suyos, tenemos solo reacciones de los demás personajes ante su *presencia*. La comunicación con Sophie es igualmente mediatizada: si bien Pedro —es decir, Petrus— le habla con cierta frecuencia, se trata evidentemente de monólogos solipsistas que merecen muy pocas y enigmáticas respuestas de parte de Sophie. En una oportunidad Pedro le envía «un telegrama mental» (112) como si conociera la opción inventada por Macedonio para guiar a NEC, a saber, poner avisos en los diarios...; Sophie, a su vez, le manda a Pedro «señales desde otros mundos» (55).

Sophie, por consiguiente, es una No Existente Dama o, según lo dijera Noé Jitrik, es un personaje hipotetizado.⁵ Y lo es de tal grado que su no ser no se limita a su figura, sino que llega a empapar la irrealdad a todos los demás, a toda la obra. ¿Cómo consigue entonces Bryce que cumpla ella —según hemos dicho— un rol central en la novela? Le atribuye un acto del cual depende la existencia del propio Balbuena, y con él, la de todo el mundo: Sophie mata a Pedro. Es decir, la figura hipotética dispone de la vida de su creador, y de esta manera tiene más importancia que Pedro. Esa lógica absurda produce un círculo vicioso, Sophie no existe sin Pedro, pero Pedro

⁴ Todas las citas se refieren a la edición de Madrid, Cátedra, 1981.

⁵ *El no existente caballero* (Buenos Aires: Megápolis, 1975): 75.

queda asesinado por Sophie; la doble inexistencia se debe a la figura de la No Existente Dama.

Bryce no se contenta, sin embargo, con ese procedimiento y recurre al conocido medio de la «grupalización».⁶ Sophie se desdobla en numerosos alter-egos creando todo un sistema de relaciones secundarias. Ella nos parece una idea platónica cuya realización cobra forma distinta en cada unidad de la novela. Se llama Virginia, Claudine, Beatriz, Helga, Soledad, Clara, Julie, Pamela; es norteamericana, francesa, alemana, española, colombiana, inglesa, respectivamente. Cuando no *está* en Lima, se ubica en California, en París o en Italia. La vida de esas jóvenes no es sino cierto fragmento del supuesto pasado de Sophie, revivido en nuevas circunstancias. Tal variedad se complica extremadamente por otros trucos del narrador, los dobles no solo llegan a tener contactos entre sí —sin la presencia de su dueña—, sino ocurre a veces que una muchacha toma a la otra por Sophie (170-173); Pedro les habla simultáneamente, les cambia los nombres y hace referencias indistintamente a Sophie ideal y a sus dobles de carne y hueso. Pedro naturalmente tiene sus propios desdoblamientos: Balbuena «fue tantas veces Pedro» cuantas chicas hay en la obra (su doble correspondiente a Sophie se llama Petrus); los demás personajes masculinos —el doctor Chumpitaz, el turco, Claude, etc.— encarnan posibles vidas de San Pedro. Se duplica incluso el perro de Pedro (Malatesta, Alter Ego).

Esta vasta red de relaciones que implican infinitas variantes le permite al autor cambiar de planos con toda facilidad; y a través de los cambios Bryce refuerza el sentimiento de inseguridad en el lector o, según diría Julio Cortázar, el sentimiento de «no estar del todo». Se nos lleva a un universo jerarquizado en el cual los movimientos bruscos de peldaño a peldaño hacen imposible encontrar un punto fijo. A través de los dobles, naturalmente, se despliega una buena cantidad de rasgos reales —Bryce nunca renunciaría a ellos—, mas el marco general los absorbe y convierte en inverosímiles. En última instancia, todos los caminos de todos los niveles nos llevan a Sophie, figura que nunca llega a existir de verdad, se nos escurre, se nos esfuma tan pronto como pudiera llenarse de vida.

⁶ Ibid.

Pedro el memorioso

A primera vista, el narrador protagonista de *Tantas veces Pedro* peca de menos inexistencia que Sophie. Su voz es perceptible a lo largo de la novela, sus dobles son fáciles de identificar, su humor parece de la misma estirpe. Mas engaña la apariencia; Bryce, en realidad, se vale de una complejísima máquina narrativa. La base de sus medios se articula en un sutil mecanismo de recordar. Pedro Balbuena no cesa de evocar; se acuerda de Lima, su madre, sus amores, amigos, viajes, libros. Los recuerdos fluyen, en gran parte, en la forma tradicional del monólogo interior; mas Bryce le da otras vueltas a la tuerca y explota toda la riqueza del recordar humano para matizar el proceso de narrar.

Siguiendo el ejemplo de Funes, Pedro Balbuena nunca llega a liberarse de su pasado, no olvida, «nunca niega a nadie». Los recuerdos de un momento dado no se excluyen, sino que se acumulan. El efecto producido es una actitud de plena desconfianza de parte del lector; si en lugar de una secuencia de acontecimientos rememorados se le presentan variantes de igual validez, con razón le asaltan las dudas. Después, esos recuerdos saturados ya en el mundo de la irrealidad, sufren otra traslación, cobran sentido tan solo con referencia a Sophie; dado que esta —como hemos visto— no deja de existir, todo lo relacionado a ella remonta un paso más hacia la vacuidad.

Bryce insiste, a la vez, en crear circunstancias particulares para las evocaciones de su narrador. Puede observarse que los recuerdos surgen casi siempre en una situación *loca*, en pleno estado de *embriaguez*, en estados febriles o desesperados (39, 64-68), o como en un sueño (64). Tal medio ambiente crea inmediatamente un nivel en el cual dejan de prevalecer las leyes de verosimilitud; desaparece lo poco que se ha conservado de la linearidad, se anula toda causalidad y nos queda, como el único punto firme, el momento de recordar. El resultado es una narración discontinua, atemporal, exenta de motivación; un recuerdo que no se refiere a un motivo anterior, que no establece relaciones y que no se remonta al pasado, deja de ser recuerdo.

Si los recuerdos no son recuerdos, el evocador nos engaña; y lo hace, además, abiertamente, con comentarios explícitos, confiesa ser un farsante (20) a quien se le permite aprovechar cualquier medio para dislocar el supuesto proceso de recordar. Le reprochan de ser «una máquina loca de recordar» (207) y, efectivamente, somos testigos de actitudes y comentarios histriónicos, si no escandalosos (39, 43-54, etc.). Después le acusan de ser mitómano (183), quien «ha inventado... mil historias» (213) de viajes nunca realizados, acusación

que Pedro ni siquiera niega. Un paso más y el narrador —cuyos *recuerdos* nos parecían el único punto de apoyo en el proceso de narrar— renuncia a su identidad personal y se pone a hablar de sí mismo desde fuera, en tercera persona (150, 155, 164, 226), haciéndonos creer que no es el único narrador de la obra. Tal desdoblamiento autorreflexivo alcanza sus mejores momentos cuando uno de los Pedros se convierte en conocidas figuras literarias, entre ellas, en J. R. Ribeyro o en un narrador peruano, de nombre Alfredo Bryce Echenique.

Si los recuerdos del monólogo interior dejan de ser recuerdos, es forzoso que se anule también la temporalidad pretérita de las *mil historias inventadas* y que la sustituya el autor por un futuro hipotético o por un casi-presente. Bryce opta por esta, y de una manera sutil, esparce sus frases minadas en toda la extensión de *Tantas veces Pedro*. Llegamos a saber que la historia nunca acabará («mis propias historias como que continúan siempre dándome menos impulsos y hasta empiezan de nuevo y terminan de nuevo», 65); que existe en «fragmentos, notas y materiales trabajables y hasta trabajados» (150); que, a lo mejor, es una novela sobre una gran pasión, sobre Sophie (11 y 167), es decir, una obra escrita por Pedro Balbuena, etc. De este modo, el mecanismo de recordar se convierte en una máquina autorreflexiva que nos entrega el texto en el momento de su producción y con todos sus accesorios, fallas, redundancias. Es la novela que se está escribiendo, y el supuesto narrador, San Pedro Balbuena, Funes el Memorioso, resulta ser una serie de Pedros anclados definitivamente en el presente.

El observador se observa observando

Los procedimientos narrativos señalados más arriba podrían dar, en principio, como resultado una obra demasiado *hecha* con una buena dosis de formalidad o artificialidad. Aunque tal peligro no está del todo eludido, a Bryce lo salva el bien conocido *tonito* reconocible prácticamente en todas sus narraciones. El ambiente estilístico se construye con un ritmo ligerísimo, de gran flexibilidad lingüística y de mucho humor. Al andamiaje súper-trabajado de la forma se le contrapone la constante burla que le permite al autor «arreglar la realidad».⁷

⁷ Véase «Confesiones...», 68.

De entre los numerosos elementos constituyentes de dicha actitud, destacaremos tan solo dos logros mayores de la técnica de Bryce. Según nuestro parecer, el primero de ellos se define en el desarrollo sistemático de las posibilidades inherentes a la forma del diálogo. Entre las distintas variantes encontramos, naturalmente, diálogos chispeantes de humor (79, 223-224), diálogos que tienden puentes entre espacios y tiempos muy lejanos (156-157), otros que son en realidad monólogos solapados (55), pláticas forzosamente realistas (122), así como conversaciones cerebrales (79), rememoradas (78), intercaladas (191-192), absurdas (64-67), para nombrar las más características. Las palmas se las lleva, sin duda, lo que llamaríamos el *diálogo loco*; es la forma en la cual dicho autor ha llegado a realizar varios objetivos a la vez y con mucho éxito. Se trata de *diálogos* interlocutores múltiples del más variado origen, presentados casi siempre en situaciones quiméricas, de tal manera que los cambios de planos, personas y ambientes produzcan una confusión arrebatadora. Son como una vorágine que se lleva al lector, sin posibilidades de escape; son como las enumeraciones caóticas barrocas: una vez entrada en ella, no hay manera de interrumpir el vertiginoso viaje.

Veamos un caso relativamente simple (76-78); el punto de partida es una conversación entre Pedro y Virginia; de un momento a otro, es decir, sin interrupción alguna, se intercala un diálogo rememorado como tal, en el cual a Pedro le tildan de Ribeyro (Julio Ramón Ribeyro) mientras él interviene, en español, con unos enmochilados mexicanos, y en inglés con una gringa que fuma marihuana. Los cortes rápidos de tal *diálogo* producen un compuesto vivísimo para noquearnos con el desenlace inesperado de que ninguno de los diálogos es *real*, pues Pedro *pensaba* decirlo todo a Sophie. Es decir, se trata de un diálogo en el cual el narrador se dirige a un ser ficticio; por ende, se acerca inmediatamente a la forma de un monólogo interior e irreal que después se desenvuelve en diálogos sumamente vivos y reales; su realidad prevalece solo entre los paréntesis abiertos por las respectivas traslaciones. Hay, pues, toda una dialéctica que envuelve al lector en un sutil juego entre realidad e irrealidad y entre personas íntegras y otras disueltas en confusos alter-egos.

Un caso más elaborado se da en las páginas 43-54, donde Bryce introduce formas y figuras que desembocan en un *diálogo loco* de verdad; el autor de *Tantas veces Pedro* se desdobra en Pedro, narrador de la obra, y ocurre que le llega una carta de Virginia, una de las dobles de Sophie. Pedro lee la carta en voz alta y después de cada fragmento recitado entabla un diálogo sobre lo leído con Malatesta, es

decir, su perro. Esta situación, por sí sola absurda y ridícula, se complica más: el autor incluye citas en la carta, cambia los lugares aludidos y nos hace entender en las últimas frases que todo ha sido invención suya. Después, la capa más profunda del texto, como remate, lanza el elemento auto-reflexivo que le permite al autor escrutar sus creaciones en el momento de la creación: entre Malatesta y el narrador se comenta la figura novelesca de Virginia; entre Virginia y Malatesta se pone en tela de juicio la existencia de Pedro. Se crea un fragmentarismo sistemático en el cual cada partícula narrativa cobra sentidos múltiples: el propio perro le acusa a Pedro que «Un párrafo, y más aún una frase, puede cambiar completamente de significado cuando se le saca de su contexto» (44). Con este proceder —como en los demás casos, ver págs. 169-170, 218-222— Bryce forja una unidad entre fondo y forma, produce una entidad narrativa múltiple y autorreflexiva que trata, a nivel de contenido, justamente el tema *del observador que se observa observando*.

El *diálogo loco* es portador también del dilema original del autor: su realidad es vibrante, múltiple, repleta de vida; mas lleva a vaciarse tan pronto como se lo ponen los paréntesis del mencionado marco narrativo. Si un mundo, por rico que sea, depende enfáticamente de una voz monologante, será un mundo proyectado, por consiguiente, inexistente.

El otro elemento clave en el cual nos gustaría hacer hincapié se define por el término *de la oralidad*. En las entrevistas, Bryce se refiere insistentemente a la necesidad de crear «un tono profundamente oral» que tome la literatura «como una simple contación de historias». ⁸ Formalmente la solución más frecuente consiste en el uso predominante de la primera persona del singular. No se trata solo de un *yo* tradicional con las respectivas funciones de narrar, sino —como hemos visto— la primera persona está latente incluso en los diálogos más tumultuosos: Bryce les añade un marco doble o que conlleva un yo que habla, recuerda o escribe. Lo más importante, sin embargo, se desarrolla a nivel del lenguaje de la novela; en la construcción de los estratos lingüísticos el autor de *Tantas veces Pedro* no cae en la fácil trampa de copiar el habla típica de sus protagonistas. No produce la manera de hablar peruana en el caso de Pedro, tampoco nos inunda el texto con mexicanismos cuando la trama se lo permitiría, ni aprovecha las frecuentes oportunidades de mostrarnos que algún personaje no es hispanohablante. Bryce crea un lenguaje *generalizado*, cla-

⁸ Jean-Marie Lemogodeuc: «Entrevista con Alfredo Bryce Echenique». (En *Poligramas*. Cali 1982: 38).

ro que con unos pocos matices peruanos que, a lo largo de la novela producen la impresión de ser un lenguaje vivo y real. Tal invención de un español oral inexistente se justifica no solo por las intenciones estilísticas del autor, sino por su concepto de héroe también: sus dobles son en gran parte intercambiables. Más exactamente —como vimos— todos participan del mismo personaje central ficticio; por consiguiente, su dependencia implica que haya un denominador común también a nivel de lengua.

Si analizamos los diálogos de *Tantas veces Pedro*, salta a la vista que las frases son cortas, acertadas, de mucho humor, pero sus secuencias no se definen suficientemente; tal como aparecen, podrían figurar en otra obra de otro autor, incluso en otro género. Se desplaza tanto a un lenguaje neutro, inexistente en términos sociográficos que, en última instancia, su sentido depende más de la situación en la cual se desarrollan que de los propios eslabones sintáctico-semánticos. Bryce *piensa* en situaciones —situaciones límites, de quimera, de locura—⁹ y pone en ellas a sus personajes con sus respectivas manifestaciones, sin individualización verbal.

Tomamos el caso del perro Malatesta/Alter Ego. A nivel lingüístico, sus palabras son de la misma naturalidad que el resto del texto; no solo son humanas, sino que están exentas de características individuales, habrían podido ser pronunciadas por cualquier figura, incluyendo al mismo narrador; el subyacente humor y las connotaciones de sus comentarios no se deben al hecho de que los formule un perro, sino a la situación que los incluye. (De esta regla se exceptúa solo el doctor Chumpitaz, quien sí habla con todo el sabor del lenguaje limeño; pero su caso constituye la otra cara —rechazada por el protagonista— de la vida de Pedro Balbuena).

El uso intencionado de un lenguaje oral sociográficamente neutro lleva a Bryce a la altura de una dialéctica casi borgiana: el autor de *Tantas veces Pedro* escribe una novela *imposible* por bajar constantemente los contextos de la trama, de los personajes, de los planos espacio-temporales; mas crea una obra a través de un lenguaje tan generalizado que su definición es plenamente dependiente de los contextos. El juego resulta sutilísimo, el lenguaje aplicado es *inexistente* y se llena de existencia solo por las situaciones novelescas, pero estas, en otro nivel, quedan sistemáticamente dislocadas quitando toda base de existencia a la estructura verbal. Como se ve, se produce otro círculo vicioso en el central cual *yace* la inexistencia.

⁹ Ibid, 89.

Realismo/Irrealismo

Habiendo visto algunas respuestas a la pregunta inicial —¿Cómo dar existencia a la inexistencia?—, es justo que volvamos al mismo planteamiento en busca de la motivación del proceso. Ante tanta inexistencia representada, surge una duda en el lector: ¿seguirá, acaso, Bryce huellas borgianas al dibujarnos mundos irreales? En «Avatares de la tortuga», Borges define uno de los principios de su poética de la manera siguiente: «Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealismo ha hecho: busquemos irrealidades que confirman ese carácter».¹⁰ Los medios que analizamos en el contexto de *Tantas veces Pedro* podrían crear universos alucinatorios, podrían llevarnos a territorios fuera de nuestra realidad, sea a espacios borgianos o a zonas de ciencia ficción.

Mas Bryce, a nuestro juicio, no renuncia, en ningún momento, a su tradicional realismo; la inexistencia de su múltiple representación en *Tantas veces Pedro* corresponde, de hecho, a un mundo inexistente, pero ese había existido en plena realidad, tan solo lo perdió el protagonista; o sea, se trata de un mundo real que dejó de ser para una persona dada. Pedro Balbuena no sueña con unos mundos viables solo para una metafísica; tampoco siente el *horror vacui* de los existencialistas; no profesa una variante moderna de la fenomenología para poner entre paréntesis el mundo real; simplemente es un peruano que vive en París con excursiones a California, México e Italia, y se siente confuso, esfumado, desvaneciente. El proceso que vive es totalmente real, sufre una especie de abandono vital de su ego limeño y el autor nos lo pinta tal como es. Bryce no simplifica, no sigue un «realismo a secas»,¹¹ sino que intenta abarcarlo en su totalidad y en su simultaneidad.

Ese realismo¹² de Bryce conlleva algunos méritos que le asignan un lugar muy destacado entre las figuras del llamado *boom junior*.

Primero, el autor de *Tantas veces Pedro* asimila toda una gama de recursos técnicos del *boom* (incluyendo los de los precursores), pero los usa sin renunciar a los medios *tradicionales*. El mejor ejemplo se da en la figura del doctor Chumpitaz; es un personaje novelesco de

¹⁰ *Obras completas*, (Buenos Aires: Emecé, 1974): 258.

¹¹ Véase 89, nota 8.

¹² En un texto de 1985, Bryce habla de un «costumbrismo de lo inacostumbrado», frase equivalente al «realismo de la irrealidad» arriba citado. Véase «Entrevista con Bryce Echenique» por A. Bensoussan en *Co-textes*, 9: 65.

molde antiguo, es un carácter en el mejor sentido de la palabra; actúa y habla idiosincráticamente; y además, siguiendo una técnica archiconocida, representa una posible contrapartida de Pedro: en contraste con este, él sí que guarda su peruanidad en el corazón de Europa. Huelga decir que la figura de tal doctor no alcanza la importancia de la de Balbuena, *su opción queda, además, descartada*—, pero de todas maneras está ahí, y con razón. Es que Bryce no exagera, en la mayoría de los casos, la experimentación técnica; no inventa por inventar, como algunos herederos del *boom*, sino que intenta llegar a un balance funcional.

Tercero, Bryce nos parece audaz no solo en la aplicación de procedimientos novedosos y antiguos a la vez, sino en volver, a nivel de contenido, al realismo más tradicional; en las peripecias de Pedro Balbuena el autor quiere mostrarnos una actitud típicamente peruana. La definió según sigue: «Yo creo, sigo creyendo, que los peruanos son maravillosos narradores orales y que son seres que reemplazan la realidad, realmente la reemplazan, por una nueva realidad verbal que transcurre después de los hechos».¹³

No nos preguntemos ahora si la alteración *post festam* de los hechos por la palabra es una tradición exclusivamente peruana o no; lo relevante, me parece, está en que el autor de *Tantas veces Pedro* insiste en representar algo típico, en atribuir a un proceso psíquico sumamente individualizado un *status* nacional.

Creo que Alfredo Bryce Echenique ha creado en su nueva narrativa un realismo sumamente moderno que por ello no deja de ser tradicional.

[*Revista Iberoamericana* 155-156 (abril-setiembre 1991): 533-542]

¹³ Véase «Confesiones...», 68.