

cundante, como en el relato que da título al libro, tenemos otra nota estilística distintiva del conjunto. En estos relatos de Rivera Martínez interesa mucho el discurrir del pensamiento, sus oscilaciones y dudas, la tensión dramática que los sucesos exteriores suscitan en el espíritu de los personajes. En "Azurita" el acontecimiento visible se reduce a sólo dos funciones (apropiación, renuncia); pero el acontecimiento de veras importante es el flujo cargado de contradicciones del personaje, Tadeo, su lucha interior entre las acciones pasadas y las posibles en el futuro inmediato. Igualmente en "Vilcas", el relato se detiene ampliamente en las impresiones que el drama exterior suscita en la consciencia de Celio, el personaje niño de ese cuento. De esta manera la narrativa de Rivera Martínez establece un contrapunto dramático entre el acontecer cosmológico y el del mundo psíquico de los personajes, entre la "lógica" secuencial exterior y una suerte de "alógica" interna, impulsada por el curso de las reflexiones que arrastran indefinibles proyecciones existenciales.

Vemos, en suma, en *Azurita* la afirmación de un escritor y, más exactamente, de su escritura. Lo que implica, al menos, la distinción de un estilo, el trazado seguro de un ámbito de representaciones y la postulación de un sentido que trasciende el marco de la obra para recalcar como llamada, intención o sugerencia en el ánimo de los lectores.

Raúl Bueno Chávez

Bryce, Alfredo: *TANTAS VECES PEDRO*, Lima, Libre-1, 1977, 280 pp.

Mientras buena parte de la nueva novela hispanoamericana se viene concibiendo y realizando más como *arte de composición* que como *arte de narración*, privilegiando a veces con exceso la disposición estructural del texto y haciendo casi desaparecer la natural fluencia del relato, Alfredo Bryce Echenique insiste en asumir su producción novelesca, desde su primera obra de este género (*Un mundo para Julius*, 1970), en tér-

minos abierta y claramente narrativos. Su última novela, *La Pasión según San Pedro Balbuena, que fue Tantas veces Pedro y que nunca pudo negar a nadie*, largo título que se concentra en *Tantas veces Pedro*, confirma esta opción de Bryce: la de hacer, sin riesgo de tautología gracias al contexto, una novela narrativa. Para ello cuenta con su excepcional talento de contador de historias, sucesos y anécdotas, talento que le permite vencer con inusual soltura y eficiencia, acudiendo con frecuencia a los recursos de la narrativa oral, las dificultades inherentes a todo relato extenso y complejo como es *Tantas veces Pedro*.

Relato complejo, contra lo que pudiera aparecer a primera lectura y bajo el recuerdo de la simplicidad de *Un mundo para Julius*, porque a lo largo de toda la novela se desarrolla una aguda ambigüedad en el nivel de lo narrado y una permanente duda acerca de la naturaleza de los sucesos que vive el protagonista. En efecto, caracterizado como un mitómano incurable, capaz de *hablar* todas las novelas que no pudo *escribir* y de *inventar* todas las experiencias que no pudo *vivir*, Pedro Balbuena se presenta ante el lector rodeado de un halo de total incertidumbre, incertidumbre que el propio narrador de *Tantas veces Pedro* no deja de alentar a través de un sutil juego de aproximaciones y distanciamientos con respecto a su personaje. A la larga si la historia de Sophia es una gran mentira, nacida del primer y único cuento escrito por Balbuena, que la novela reproduce como epílogo, también las otras historias, las de Virginia, Claudine o Beatrice, podrían ser otras tantas y tan grandes mentiras, generadas por mecanismos similares, y la novela que el lector tiene entre manos, paradójicamente, la prueba irrefutable de una última y englobante mentira: aquella que insiste en afirmar que Pedro Balbuena jamás pudo escribir la novela que, precisamente en este momento, estamos terminando de leer. . .

Naturalmente no es ésta la única lectura que suscita *Tantas veces Pedro*, pues su misma ambigüedad permite otras y muy distintas interpretaciones, pero en todo caso

parece evidente que en el centro mismo del texto hay una obsesionada preocupación por esclarecer el sentido de la necesidad humana de fabular, que deriva en ficción o mentira según se quiera ver, y que para ese esclarecimiento se ha optado por ejercer la invención en ambas direcciones y dentro de un mismo espacio textual. De aquí que al interior de la primera ficción, que es la novela en su conjunto, se inyecten ficciones y/o mentiras parciales, con límites siempre dudosos, siguiendo tal vez la imagen contenida en el texto de Virginia Woolf que sirve de epígrafe al epílogo de la novela: los pequeños trozos de pescado que sirven para seguir pescando.

Es claro que un sistema narrativo de esta índole podía convertir la novela en un delirante juego de espejos y fantasmas en cuyo manejo y solución hubiera tenido que intervenir muy activamente una poética de la novela o —si se quiere— una posición intelectual que definiera el sentido de la ficción novelesca y pudiera procesarse en términos narrativos y no teóricos. En este caso *Tantas veces Pedro* hubiera culminado como una novela sobre la novela (tentación cada vez más común entre los narradores hispanoamericanos) o como un ejercicio de autoconciencia del narrador enfrentado a su propio oficio. Y *Tantas veces Pedro* no es exactamente esto: aunque en su núcleo está presente, como se ha dicho, una preocupación por la ficción como elemento primordial de la novela, ese núcleo encuentra su desarrollo narrativo en otro nivel del relato, concretamente en la caracterización del personaje y en el seguimiento de sus distintas acciones.

Tal vez aquí esté el mayor tropiezo de *Tantas veces Pedro*. De hecho hay una cierta incoherencia entre el núcleo problemático de la novela y su desarrollo narrativo: en efecto, el planteamiento sobre el significado de la fabulación se diluye en parte, sin resolverse en el propio texto, al quedar librado a la interpretación que se da a la siempre confusa vida de Pedro Balbuena y al peso creciente que adquiere su caracterización psicológica. Digamos, simplificando el proble-

ma, que hay demasiada distancia entre el nivel en que se plantea el problema y el plano en que se le resuelve.

Hay que reconocer, sin embargo, que el cambio de registro, aunque recorta la línea que pudo ser de mayor trascendencia en la novela, permite compensatoriamente una lectura liviana, extraordinariamente entretenida, que apela a la clave psicológico-realista y va revelando el acaecer de un personaje memorable: Pedro Balbuena. En el tratamiento de este personaje se reencuentra esa mezcla de ternura e ironía con que Bryce caracterizó a Julius, pero ahora, con nitidez creciente, esa ironía tiene algo más de amargura y esa ternura algo más de tristeza. El tono anímico de *Tantas veces Pedro* tiende al desengaño, al escepticismo. No es que Bryce haya perdido su notable capacidad de humor (sigue siendo el único novelista peruano actual que de verdad la tiene), pero ahora ese humor es menos ligero, menos despreocupado, menos global que en sus cuentos anteriores y en *Un mundo para Julius*.

Sucede que en la envolvente simpatía de Pedro Balbuena —en esta otra clave de lectura— subyace una historia trágica, la del hombre que apuesta a favor de un recuerdo falaz, que clausura su existencia, o la hace aleatoria, en espera de que el pasado se instale nuevamente en su futuro y que en el transcurso de este proyecto hechizo va perdiendo todo, inclusive su capacidad de convivir con sus semejantes. Envuelto en sus fantasías, Pedro Balbuena pierde exactamente lo que buscaba: la posibilidad de encarnar en el presente un acto de memoria. Por esto, si el milagro que invoca se produce, haciendo presente lo pasado y real lo fingido, ese milagro ya no podría ser gozado por Balbuena: él mismo se ha convertido, en dirección opuesta, en pasado y en ficción.

No parece correcto afirmar, como se ha hecho, que esta historia soporta una representatividad latinoamericana. Las referencias a la región, o más concretamente al Perú, resultan siempre circunstanciales y has- ta en cierto sentido al menos, prescindibles.

En cambio no sería descaminado buscar, en un análisis más detenido otro nivel de representatividad, más bien social que regional, alusivo al curso histórico de la aristocracia. Englobado en el proceso de deterioro de su clase, Pedro Balbuena soporta también la irreversible pérdida de su *status* originario, del que sólo le queda un poco de dinero y un incómodo temblor en las manos, y traspone la necesidad social de pasado, de regreso al antiguo régimen, al plano personal de un viejo recuerdo sentimental que quisiera revivirse, de la misma manera que toda su clase (lo que no deja de ser sentimental) quisiera revivir un estado anterior de la historia. Si se intentara profundizar esta homología, que obviamente no tiene por qué estar en la conciencia del narrador, tal vez se podría asociar el decepcionante regreso de Sophia y la violencia que genera, que incluye la muerte de Balbuena, con otra imagen social: el retroceso en la historia sólo puede producirse con violencia (la violencia del fascismo por ejemplo) y en ese retorno ni Pedro Balbuena ni su clase podrían sobrevivir. Sophia no será más la gracil amada de un Pedro Balbuena *démodé* y arcaico; es, con todo el peso de la realidad, la frívola y cínica mujer del rubio, saludable y poderoso Hans.

Naturalmente un estudio detenido de *Tantas veces Pedro* podría afinar (o rechazar) esta otra lectura social. Si fuera correcto, la última novela de Bryce significaría mucho más de lo que promete.

Antonio Cornejo Polar

Higa, Augusto: *QUE TE COMA EL TIGRE*, Lima, Lámpara de papel, 1977, 116 pp.

Con notable retraso en referencia a su fecha de creación, lo que evidencia la precariedad e insuficiencia de nuestro sistema editorial, y también, en muchos casos, su nada inocente orden de preferencias, acaba de aparecer el primer libro de Augusto Higa Oshiro: *Que te coma el tigre*, volumen que contiene seis cuentos: "El equipito de Mogollón", "La toma del colegio", "Parados mirando las gaviotas", "Lolita guau guau", "El edificio",

"Que te coma el tigre", la mayoría de los cuales —en sus primeras versiones— eran ya conocidos a través de su publicación en revistas.

*Que te coma el tigre* se inscribe en la línea narrativa que partiendo del aporte de Enrique Congrains (Lima, 1932; *No una sino muchas muertes*, 1958) y de Oswaldo Reynoso (Arequipa, 1932; *Los inocentes*, 1961) opta por un doble proceso de selección con respecto al referente del relato: por una parte, los estratos populares urbanos, opción que implica el tratamiento de cierto paisaje citadino y también de una determinada problemática social; y, por otra parte, la acción de jóvenes y adolescentes que viven dentro de ese universo concreto. Como señala Gregorio Martínez en su breve presentación de *Que te coma el tigre*, se trata del "mundo generalmente desolado del joven que habita la quinta, el callejón, el edificio tugarizado, y que estudia indefectiblemente en ese conglomerado monstruosos que se llama gran unidad escolar".

Este es el asunto escogido por Augusto Higa (Lima, 1946) y en su sola preferencia hay indicios del orden de significación y de la perspectiva ideológica del volumen que comentamos; pues no es exacto —contra lo que gusta afirmar cierto rebrote romántico-irracionalista— que el escritor sea irresponsable en relación a los temas y espacios de sus relatos, que se le impondrían compulsiva y extranconcientemente, al margen por completo de su voluntad y albedrío. Precisamente al revés, nosotros pensamos que en la selección del universo por narrarse subyace todo un sistema de opciones y que en la presencia o ausencia de determinados niveles de la realidad está contenido, en germen al menos, el rumbo semántico del relato y, con toda nitidez, la actitud del narrador ante la multiplicidad de solicitaciones que recibe de la realidad. Esta operación previa no es ni misteriosa ni gratuita; es, más bien, una manifestación muy clara de la posición ideológica del escritor.

En lo que toca al primer libro de Higa, la doble operación selectiva, a favor de lo popular y lo juvenil, tiene una visible orienta-