

bilidad de capturar la totalidad de un relato a favor de esa perspectiva y de ese lenguaje.

Aunque con tema de mayor envergadura, "La toma del colegio" deja ver los límites del realismo que al proponerse la revelación de sucesos populares no se anima, sin embargo, a representarlas con el lenguaje que les corresponde. Un estilo simple y llano, cercano al "grado cero", puede tal vez facilitar la comunicación, y no siempre, pero deja escapar por último la palpitación interior del suceso y sus resonancias —sociales y personales— más profundas. De aquí que los mejores fragmentos de este cuento sean, precisamente, los que liberan la fuerza del habla popular e imponen su propia norma narrativa.

Antonio Cornejo Polar

Reyes Tarazona, Roberto: *INFIERNO A PLAZOS*, Lima, Lámpara de Papel editores, 1978, 121 pp.

En el Perú, la narrativa no suele tener un ritmo continuado de aparición, sino largas intermitencias. Durante estos últimos tres años, viene dándose uno de esos períodos de actividad, de publicación de nuevos libros y la incorporación de nuevos nombres, en suma, aquello que los comentaristas han denominado "un buen momento de la narrativa peruana". Lo interesante de éste, como la gran mayoría de momentos anteriores, reside en la casi siempre observable confluencia productiva de diversas generaciones de escritores. Fenómeno que posibilita establecer correlaciones, líneas estilísticas, secuencias y contraposiciones ideológicas, amén de permitir visualizar los constituyentes del proceso. Es así que en estos últimos años hemos asistido a la publicación de textos de Julio Ramón Ribeyro (los tres volúmenes de *La palabra del mudo* y su novela *Cambio de guardia*), Eleodoro Vargas Vicuña (su libro *Nahuin*, que reúne toda su cuentística), C.E. Zavaleta (*El fuego y la rutina* y *Los aprendices*), Carlos Thorne (*Mañana, Mao*), la serie

novelística de Manuel Scorza, y Felipe Buendía (*Cuentos de laboratorio*); así como de las obras de escritores de la inmediata generación, como Mario Vargas Llosa (*La tía Julia y el escribidor*), Guillermo Thorndike (1879), Luis Loayza (*El avaro y otros textos*, magnífica expresión estilística de quien, esperamos, la reedición de su *Piel de serpiente*), Antonio Gálvez Ronceros (*Monólogo desde las tinieblas*, excelente irrupción en el universo del negro campesino de la costa del Perú), José Antonio Bravo (*A la hora del tiempo* y *Un hotel para el otoño*), Edgardo Rivera Martínez (*Azurita*), Juan Rivera Saavedra (*Cuentos sociales de ciencia ficción*); y de los penúltimos: Alfredo Bryce (*Tantas veces Pedro*), Gregorio Martínez (*Tierra de caléndula* y *Canto de sirena*), Raúl Keil Rojas (*Juguetería*), Isaac Goldemberg (*La vida a plazos de don Jacobo Lerner*), Laura Riesco (*El truco de los ojos*), Augusto Higa (*Que te coma el tigre*), Manuel Gutiérrez Sosa (*Me lo dijo Arturo* y, próximamente, *¡Oh sole mío!*), Harry Belevan (*Escuchando tras la puerta*, y la anunciada aparición de *La piedra sobre el agua*), Omar Ames (*Al ritmo de Celia Cruz o de Roberto Ledesma*) y Luis Fernando Vidal (*El tiempo no es, precisamente, una botella de champán*). No podemos dejar de integrar a este panorama un texto aparecido hace algunos años pero que, por méritos propios, hace necesaria su mención; se trata de *Los hijos del orden*, novela de Luis Urteaga Cabrera. Sabemos de algunos proyectos narrativos y de algunos textos casi en la antesala de la publicación. Tenemos noticia de que Antonio Gálvez Ronceros tiene listo un libro que llevará por título *Canción para matar un general*, que Oswaldo Reynoso posee ya la versión definitiva de *Los kantus* que, al parecer, verá luz con un nombre diferente. Por ahora, pues, solamente mencionaremos nombres y títulos en este fecundo período, en el cual el tiempo y la persistencia irán perfilando tendencias, deslindando entre lo permanente y lo pasajero, en un proceso que requiere de concentración y sedimentaciones. Sin embargo, podemos señalar que una de las más saltantes características de la narrativa peruana penúltima es su alto nivel formal, deri-

vación innegable de las búsquedas, de las sendas sugeridas, los éxitos, los desencantos y, por qué no decirlo, de las limitaciones, equivocaciones y fracasos de la llamada Generación del 50, de la cual provienen, en gran medida, esa aspiración por copar un más amplio radio de representación y la asunción de un compromiso más ajustado a las angustiosas condiciones de existencia de las clases explotadas del país. Aunque si hemos de ser justos, no debemos olvidar el reto que constituyó en su momento el primer Vargas Llosa (el de *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y, especialmente, *Los cachorros*) y las aperturas, por el lado del humor, de *Huerto cerrado* y *Un mundo para Julius* del espontáneo Bryce).

En todos los nuevos, sobre todo en los casos más remarcables, se observa una preocupación por el lenguaje y las formas narrativas, pero no entendidos en tanto objetos en sí, sino más bien en cuanto necesidad del uso lingüístico y narrativo más conveniente y/o adecuado a un compromiso ideológico, político –y en muchos casos, una militancia activísima–, tendente a la superación de la simple “mala conciencia” pequeño-burguesa. Y es que las formulaciones teóricas, las polémicas que se dieron entre nosotros desde la conformación de la denominada Generación del 50, el ejercicio poético ulterior, el avance cada vez más tangible de la conciencia popular (aunque no plasmado todavía en lectura activa, por razones que aquí sería largo enumerar), la aceleración de las contradicciones de clase, han dado lugar a una mejor captación de la responsabilidad del escritor en una sociedad en la que las luchas de clases se hacen cada vez más manifiestas.

Caballero Bonald, en el prólogo a una antología de la narrativa cubana, se interrogaba: “¿Cómo debemos entender, dentro de la dependencia estética mínimamente exigible, el concepto de literatura revolucionaria?”. La pregunta bien puede ilustrar la preocupación de nuestros escritores penúltimos, pues su actitud dista mucho de la automarginación o el exilio voluntario, sea en torres de marfil o en palacios de concreto y vidrio polarizado –que para el caso son lo mismo–,

o llegar a las lindes del silencio absoluto, sino la de hacer de su literatura una *estética* militante. Las búsquedas temáticas, estilísticas, técnicas, de tratamiento y exploración de personajes, ambientes y espacios, postulaciones interpretativas del referente socio-económico, son el eje mismo de las preocupaciones del escritor peruano actual. Por supuesto que no faltan los escapismos al influjo del opio de la fantasía que se autocontempla o el biografismo egolátrico, o la fiesta de la letra o el estridentismo irresponsable, pero estas tendencias son las más débiles. No se piense que por una sobrevaloración del *contenidismo*, la narrativa peruana penúltima olvida sus otros, muchos, deberes. Ya que, como repetimos, al lado de la reflexión teórica y la polémica ideológica, se está repensando el problema de las formas, tarea cada vez más ardua, pero también cada vez mejor encaminada. Así como el rescate de las posibilidades estéticas de algunos niveles de lengua, tenidos por aliterarios, empeño en el que los antecedentes se remontan al Diez Canseco de *Estampas mulatas* y a “El Corregidor”, Adán Felipe Mejía, lenguaje popular del cual diríamos, como hace varias centurias sentenciará el viejo Rabelais: “que nuestra lengua vulgar no es tan vil, tan inepta, tan indigente y tan despreciable como ellos estiman”.

Dentro de este contexto y compartiendo las mismas inquietudes que sus coetáneos, debe ubicarse a Roberto Reyes Tarazona (Lima, 1947). Doce son los cuentos que conforman *Infierno a plazos*, su primer libro. Los argumentos de los relatos, su temática, el tratamiento de los personajes y una cierta intencionalidad –más o menos establecida, por lo menos a nivel referencial, a partir de las entrevistas que ha concedido–, delatan su compromiso, su afán de análisis de los diversos estratos sociales de la ciudad, a partir de “sus tópicos clásicos: el burdel, la burocracia, las noches infinitas de los bares limeños, la barriada, las esquinas de los adolescentes, el callejón, el compadrito criollo y el gasto medido de la pequeña burguesía”. Hay, pues, un ánimo de volver a tratar asuntos ya tocados por narradores anteriores, pero tam-

bién el deseo de ahondar tal análisis hasta el colmo de la disección de los valores que constituyen el habitat burgués y pequeño-burgués. Análisis en el cual la realidad, ese referente caótico, lindante en lo absurdo, de la capital peruana, no es un telón de fondo o el escenario vacío donde resuenan los pasos de los personajes, sino una comarca normada, una agresión permanente, ante cuyo influjo el comportamiento de las criaturas de Reyes manifiesta un mosaico ideológico, de suyo amplio y demostrativo. Como bien lo ha señalado en una entrevista, parecería que la intención de nuestro narrador es la de develar la faz de ese monstruo que es la ciudad capital, pues su escritura es en gran medida un asedio a esa “curiosidad permanente de lo que realmente en esencia es esta ciudad en que vivo, y por lo tanto la necesidad de darle corporeidad a un ente abstracto, que muchas veces produce agobio, malestar” (*La imagen cultural de La Prensa*, Lima, 13. ago. 78). Como puede derivarse de lo dicho, no es la tan apreciada originalidad lo que obsede a nuestro narrador, sino más bien incidir en el análisis ya intentado por otros, pero ahora, con el ánimo de tentar lo esencial, lo estructural: “Los temas de mis cuentos ya han sido tocados por otros autores, por lo tanto no es lo más distintivo. Quizás en este mismo aspecto del tema, lo que intento no es circunscribirme a un grupo social, sino tratar de abarcar los diversos estratos que conforman la sociedad de la ciudad. Otro aspecto que me interesa es el nivel ideológico de mis personajes. Este es uno de los elementos que más me interesa trabajar; es el soporte en el desarrollo de los personajes. El otro soporte sería el funcionamiento de las relaciones económicas, sociales y políticas, que son las que mueven la sociedad en que vivimos” (*Suplemento dominical de El Comercio*, Lima, 23 jul. 78). En suma, un proyecto narrativo desarrollado a partir de varios puntos de vista, que intenta plantearle al lector las tensiones entre referencia y representación, pero sin concesiones ni a la imaginación lúdica, ni mucho menos al autobiografismo. Sin que esto último implique pura y simplemente *inventio*, ya que hay un margen necesario de experiencia vital para

insuflar autenticidad a los relatos: “No es que perdieran importancia mis experiencias personales, sino que a nivel de ser contadas no podían competir en interés con lo que narraba la gente” (Supl. dom. *El Comercio*). Porque el análisis que comporta la obra de Reyes intenta ir más allá de la inmediatez de la circunstancia, trascender los pequeños problemas cotidianos para calar en la mostración de sus causas reales. Intento de por sí arduo, tanto que muchas veces Reyes paga tributo a un cierto condicionamiento que priva de plasticidad a sus personajes, obstaculizando un más profundo análisis y/o el desarrollo más detallado de las contradicciones. Al decir esto, pienso en dos de los relatos del libro: “Una carta” y “Maruja”, en los cuales la predeterminación de los comportamientos no facultan un estudio más dinámico de las variantes conductuales, cayendo en acartonamientos que dañan incluso la narración.

Las postulaciones de Reyes, como señalá- bamos líneas arriba, apuntan hacia la disección de los basamentos axiológicos de la ciudad, vistos desde la perspectiva de valores dominantes, cuya pertenencia y estatuto son por demás conocidos. La relatividad de este universo, su hipócrita solidez son la resultante de la inmersión de Reyes. Fiel a esta pretensión analítica, es en la articulación de este mundo, que subyace al relato, que brinda las atmósferas y los criterios para la acción o inacción de los personajes, donde se hallan los mayores méritos de Reyes. Otro de los logros consiste en el buen manejo de los motivos. La trama argumental suele desarrollarse fluida y funcionalmente. Véase si no, para poner un ejemplo, ese magnífico relato “Reencuentro” –quizá si el mejor del volumen– en el que el suspenso se administra con gran oficio.

Finalmente, y aún cuando es notorio que el problema de las búsquedas narrativas, lingüísticas y de reestructuración del relato no son la principal preocupación de Roberto Reyes, pienso que le será preciso incidir en su problemática, ya que en muchos momentos de sus relatos la preeminencia del patrón de lengua escrita, el no establecimiento de

niveles de lengua, obstaculizan el libre vuelo de la oralidad, lo cual es notorio en el juego contrastivo de los diálogos.

En honor a la verdad, los méritos del libro de este joven narrador peruano son más que suficientes como para pedir de él una obra que totalice su intención analítica y esperar frutos sazonados y maduros. Los problemas de legibilidad que ahora lo circundan, como a todos los de su generación, y que ahora lo llevan a la utilización de un lenguaje bastante convencional, creemos habrán de ser superados por la vía de la experimentación bien encaminada. Por ahora, es reconfortante pensar con Lenin que “el escritor popular no presupone un lector que no piensa, que no desea o no sabe pensar; sino que, al contrario, en el lector poco desarrollado, presupone el serio propósito de trabajar con la cabeza y lo *ayuda* a efectuar esa seria y difícil labor, lo conduce, *ayudándolo* a dar los primeros pasos y *enseñándolo* a seguir adelante por su cuenta”.

*Luis Fernando Vidal*

Londoño, Jaime y Subercaseaux, Bernardo: *GRACIAS A LA VIDA. VIOLETA PARRA, TESTIMONIOS*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1976.

Una vida como la de Violeta Parra, que se identifica con las raíces más puras de la cultura popular chilena, y que es la representación típica del tenaz y difícil ascenso de esa cultura a un plano de reconocimiento definitivo en tanto expresión nacional auténtica (no es azaroso que su vocación artística se consolide durante el gobierno del Frente Popular, en 1938, y que sea valorada como la voz máxima de la cultura popular chilena durante el gobierno de Salvador Allende, requiere necesariamente de muchos acercamientos para ser explicada, ninguno de los cuales podría decir la última palabra.

Es esta convicción la que ha guiado el trabajo de Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño al preparar, siguiendo el método

de la literatura-testimonio, un texto destinado a evocar la vida de Violeta Parra.

Gestado en 1971, y por fortuna rescatado después del golpe, el libro constituye una respuesta a las inquietudes que, en el plano cultural, se manifestaron en el Chile de Allende en relación al reconocimiento de la cultura popular y a la necesidad de otorgarle un lugar destacado en el proceso de conquista de una identidad histórico-social.

El texto sobre Violeta Parra adquiriría, así, no sólo un sentido biográfico, sino que respondía a la necesidad histórica de redefinir el pasado desde la perspectiva de la clase social que tenía en sus manos la construcción de la nueva sociedad, y en ese sentido aparecía como un hito más en esa fecunda apertura intelectual que se estaba desarrollando en el país, buscando liberar un orden de realidades que hasta entonces habían permanecido desplazadas o negadas por la ideología dominante. Al haberse salvado de la inquisición fascista, el libro también es testimonio de la fecunda actividad cultural desarrollada durante el gobierno de Allende.

Uno de los aspectos que a primera vista aparece como un acierto del texto es la forma en que ha sido estructurado, a partir de una interrelación fluida de informes personales (entrevistas), recortes de diarios y cartas que van iluminando diversas facetas de la compleja vida de la folklorista. Al no existir un informante único, desaparece el narrador personal, y con ello la tendencia a imponer un punto de vista rígido, y en último término subjetivo, sobre la personalidad de Violeta Parra, una de las limitaciones que tiene la biografía como género. Esta reconstitución colectiva de la historia permite, de alguna manera, superar la fácil tentación de transformar a la Violeta en un ser idealizado, apto para la canonización pero sin el relieve (que en nuestra sociedad significa, básicamente, contradicciones dentro de las cuales hay que luchar) que sin duda presenta la mujer de carne y hueso, aquella que reconocemos como símbolo distintivo de los valores populares. Pero la diversidad de voces no significa la carencia de una perspectiva integradora. La originalidad del tra-