

dran otras hijas sin renunciar a su soltería. Las mujeres tienen entonces que defenderse solas, usando solamente a los hombres para sonsacarles hijos (condenándolos entonces a la muerte o a la impotencia — p. 61) o dinero. Pero en las dos Yolandas sucesivas se reencarna una autoridad paterna, inspirada en la fidelidad a los antepasados. Sólo la segunda Clara logra romper el orden establecido. Ella lleva signos peculiares: es hija única, engendrada por la primera Yolanda y un cura, tiene la tez más oscura que las demás de su generación a pesar de no ser mestiza (p. 69), fue estudiante destacada, y de las siete Hartmann de la segunda generación es la única que se atreve a vivir con libertad, sexual y políticamente, al reunirse con los enmontados. Gracias a Clara, que escapó de la autoridad formalista de la segunda Yolanda, puede ser cierta la afirmación de que “las Hartmann no se acabarían y que cualquier día, con las manos listas para la venganza, regresarían a su país” (p. 57). En Clara se da una ruptura con la letra, y se continúa, se renueva y profundiza el espíritu de rebeldía. Su unicidad es lo contrario de la estéril soledad en que se encierran las otras seis, los tres pares de gemelas. Curioso juego entre lo colectivo y lo individual: Clara rompe una norma comunitaria paralizante y encuentra la vía de una verdadera fidelidad al pasado, a través de la acción. Hay una continuidad entre el barco de la travesía, el hotel portuario y el extraño prostíbulo de las primeras Hartmann, y el convento, el hotel pueblerino y la casa de los pinos (llamada significativamente una vez “este convento de flores” — p. 23) de las segundas. Clara sale de la institucionalidad de esas casas colectivas — conservatorios de criterios elitistas — y busca la movilidad y la inseguridad del monte para combatir mejor el poder violento de esas otras casas colectivas que son la escuela—cuartel, las gubernaciones y los palacios presidenciales. La que desde siempre rompió con la norma, al nacer sola, significa la posibilidad de continuar la historia —que parecía cerrarse con la muerte de Ramón Rodríguez.

Una historia nunca es lo que aparenta ser, parece decir Jorge Eliécer Pardo. Lo que el largo primer capítulo anunciaba como una clásica narración de la Violencia colombiana (nótese que el final de ese capítulo cuenta como un padre tiene que delegarle al hijo la responsabilidad de correr peligro — señal de que es un tema dominante de la novela) se aparta del molde literario que dejaba adivinar. La ficción dispone

atrevidamente del material histórico, lo modifica y le da dimensiones nuevas. La misma anécdota va revelando muy lentamente que leemos la historia de más de una generación, y que quizás el verdadero hilo no esté donde todo indica que está. Las evidencias encubren muchos secretos y muchas trampas. De allí la poesía que corre por esas páginas, de ahí las múltiples lecturas posibles que ofrece *El jardín de las Hartmann*. Jorge Eliécer Pardo recuerda en forma convincente que la historia, hasta la más contemporánea, se presta para la elaboración de infinitas historias, o para el reconocimiento de todas las que están más allá de los hechos. Como dice un personaje de Asturias, en *El papa verde*, “allí está el mal moderno: creer que porque el periódico lo dice es natural lo que pasa. No..., hay muchas, muchas cosas que no son así — no más, sino que tienen su cabe, según y cómo”.

JACQUES GILARD

La Torre, Alfonso: *La lira de Nerón*, Lima, Ediciones Capulí, 1979, 141 pp.

El marco geográfico elegido en el texto ha servido generalmente como punto de referencia para clasificar la literatura. Empero, en estas últimas décadas, más que por la dicotomía rural-urbana, la narrativa peruana está signada por la visión de la realidad que proponen los autores, que en última instancia se resuelven en alternativas ideológicas diversas.

Un ejemplo de cómo el medio geográfico desempeña una función anclar, lo ofrece el libro *La lira de Nerón* de Alfonso La Torre (Cuzco, 1929). En efecto, los nueve cuentos largos que conforman el texto, se desarrollan en diversas zonas de nuestro país a excepción de uno que transcurre en el exterior. Pero más que el aspecto situacional plasmado con ciertos detalles descriptivos, el autor maneja atmósferas y personajes en relación al desarrollo de una determinada visión del mundo: perspectiva individualista, desgarrada, en su continua búsqueda de valores en una sociedad alienante. La visión antes aludida guarda relaciones sutiles con los relatos breves de inspiración Zen, que anteceden a los cuentos: trasuntan una filosofía, una ética, “capaz de brindar al individuo la liberación completa y la perfecta iluminación” enten-

didá esta como el despertar a la experiencia en su sentido inmediato. (Cf. Chang, Chen-Chi : *La práctica del zen*. Buenos Aires, ed. La Pléyade, 1971).

Son estas enseñanzas las que el autor dramatiza y desarrolla con situaciones, personajes y moldes occidentales. Preocupado sobre todo por caracterizar individualidades, siempre examina las relaciones conflictivas de un "yo" con el mundo : personajes inmersos en una subjetividad que les impide canalizar sus relaciones con los demás. Salvo "Barro", los cuentos restantes se alinean en una determinada coordenada temporal : presente—pasado—presente. Es en el pasado donde se presenta la irrupción de un plano irreal, a través de sus variantes : la imaginación, el sueño, el recuerdo, que van a configurar y condicionar las actitudes vitales de los protagonistas. El libro propone que el sueño es parte integrante de la realidad.

Es indudable que con *La lira de Nerón* estamos frente a un libro de cuño personal. El afán reflexivo impreso en los cuentos, refleja la faz del crítico Alfonso La Torre, explícita en diversos diarios nacionales, y nos muestra también a un autor tan interesado, en los problemas existenciales como en los de orden cultural.

A nuestro parecer en el libro se dan dos líneas narrativas divergentes, que basan su oposición en la visión externa o interna con que se enfrenta el relato. En "Barro", las acciones son directamente observables en su aspecto exterior y a los personajes los conocemos por su conducta. Es un cuento tenso, que pone sobre el tapete el tema de la crueldad y la injusticia : los efectos de la propiedad privada, en este caso en manos del gamonal, quien es dueño del trabajo y de la vida de los que lo sirven. "Barro" es un cuento de clara filiación neo-indigenista, y el más logrado del volumen. Los cuentos restantes se insertan en la característica antes mencionada : creciente ahondamiento en lo psicológico. A excepción de "La montaña y el cabello", signado por una relación de odio y violencia en los personajes, o de "El río y el pincel", donde el protagonista intenta borrar su pasado tratando de acceder a una vida mejor y más libre cambiando de lugar, empeño en el que fracasa dejando ver el carácter represivo y castrador de la sociedad en que vivimos, todos los demás relatos ofrecen la imagen de un personaje uniforme : el intelectual apresado por las obsesiones que pueblan su mundo interior.

El plano temático es variado, mas los

cuentos poseen un ritmo interior que los peculiariza : así el tono sosegado y nostálgico que a manera de soliloquio nos entrega "El ciervo", cuyo recuerdo nos instala en una ruptura amorosa. De tono diferente sin embargo es la ruptura que se da en "La pipa y la cólera", en donde la actitud escéptica de Felipe viene a ser sacudida por la inesperada culminación de un viejo sueño : la posesión de Cristina, cuya realización conlleva una frustración, que lo hace retornar a su escepticismo inicial, para terminar : "resistiendo cada vez menos a la succión del vacío" (pág. 88). Un hálito de amargura recorre el cuento.

El personaje de "El camino" es incapaz de comprender la situación en que vive y de relacionarse. La actitud que torna frente a la reunión clandestina a la que fue invitado, denota que para él más que lo objetivo prevalece lo irreal. Un ejemplo de esto es la nitidez con que asume la imagen de un sueño anterior, transfigurando la realidad por medio de su interioridad : "La ritual autenticidad de aquellas imágenes reducía a caricaturas a estos seres precariamente agresivos, ambiguamente ataviados, con un hambre demasiado precisa burilando sus facciones" (pág. 98).

La visión circular que propone el libro se quiebra cuando el protagonista se enfrenta a una sociedad, cuyas relaciones son colectivas. Es el caso del último cuento del volumen, "Flamboyán" que se desarrolla en Cuba, en donde apreciamos la lenta y penosa metamorfosis del personaje merced a las condiciones sociales. Al contacto con esta comunidad, su estado afectivo pierde peso. "Flamboyán" asume un nivel metafórico, pues si bien alude a un árbol de ramas fosforescentes, el fruto representaría el cambio en potencia. Al recibir como intercambio amistoso la semilla del flamboyán, se da en el protagonista el inicio de una nueva percepción del mundo.

A pesar de los temas variados que recorren el texto y de las diversas caracterizaciones, lo que da coherencia y unidad al libro es el estilo metafórico, muy dado a la adjetivación. Sin embargo, La Torre no logra eludir la afectación en el discurso literario, lo que en el texto se traduce en una literalización de giros y frases que indudablemente circunscribe a sus lectores. Por ejemplo, es excesivo el matiz intelectualizante para sugerir una atmósfera : "Lie-gaba tarde. Y bien : tanto peor. Trepó el doble tramo de escaleras y le acogió la rauda voluptuosidad de Ella Fitzgerald." (pág. 81). Agréguese a esto la continúa re-

flexión del narrador, como prolongación de la conciencia del personaje, que denota el afán de querer hacer abstracción de las cosas. Este hecho cristaliza las acciones y resta espontaneidad a los cuentos. De ahí que los relatos más fluidos, menos artificiales, sean aquellos que brotan de las acciones mismas. En este sentido son ejemplares, "Barro", "El otro zapato, por favor" y "Flamboyán". Son estos dos últimos cuentos, de otro lado, los que rompen el tono nostálgico y solemne que trasmite el libro, para proponer la ironía y el humor sutil que fluye del accionar de los personajes.

El texto se abre con un relato corto, que presta el nombre al libro y propone una característica, que subyace en todos los cuentos: "la emoción estética de suscitar el dolor y, poéticamente, proponer su oblación" (pág. 7). Y si como quiere el autor lo juzgamos "por la cualidad inmisericorde con que sabe inventar y calar el dolor humano" (pág. 7), entonces con *La lira de Nerón* Alfonso La Torre nos entrega una muestra de madurez literaria.

#### AMERICO MUDARRA MONTOYA

**Benedetti, Mario: *El recurso del supremo patriarca*. México, Nueva Imagen, 1979, 175 pp.**

El presente volumen reúne trece trabajos escritos en los años 1977 y 1978 por Mario Benedetti. La mayoría son enfoques críticos sobre diversos autores, personajes y problemas de la vida cultural y política hispanoamericana leídos en conferencias, encuentros y ponencias realizados en diversos lugares: Caracas, Sofía, La Habana, México y artículos inéditos o aparecidos en algunos periódicos de dichas ciudades.

Los trece trabajos nos ofrecen un claro muestrario de las preocupaciones, tanto culturales y literarias como políticas, que ocupan y han ocupado al autor (Benedetti aclara en una nota que este volumen es de alguna manera complementario de otros tres: *Literatura uruguaya siglo XX*, 1963; *Letras del continente mestizo*, 1967 y *Sobre arte y oficios*, 1968). Si bien los trabajos no están organizados por temas más generales, no resultaría difícil agruparlos bajo ciertos rótulos: los de crítica literaria; los de crítica sobre la crítica literaria; los de crítica cultural e ideológica y aquellos que

quieren relieves actitudes y comportamientos ético-morales revolucionarios de personajes políticos o autores literarios.

Los trabajos de crítica literaria propiamente dicha son: *El recurso del supremo patriarca*, *Borges o el fascismo ingenioso*, "*El pan dormido*": *hazaña de un provinciano* y *Lezama Lima, más allá de los malentendidos*. El primero de ellos (y que da título a todo el volumen) es un análisis de las tres novelas sobre la figura del dictador de Carpentier, Roa Bastos y García Márquez, siguiendo dos puntos de vista: el de ver en cada autor su producción anterior en relación con la aparición de esta última novela y el de cotejar las tres novelas entre sí. En el caso del primer cotejo, según Benedetti, quien sale más favorecido es Roa Bastos. Explica que si bien las anteriores novelas de Roa lo habían situado en un lugar relevante en la literatura paraguaya, la aparición de *Yo el Supremo* lo coloca ahora muy positivamente dentro del panorama de la nueva novelística hispanoamericana. En el caso de Carpentier, éste no logra con *El recurso del método* "la complejidad intelectual de *Los pasos perdidos* ni la estructura catedralicia de *El siglo de las luces*", pero no pierde en rigor ni en eficacia. García Márquez, por el contrario no está a la altura de sus mejores novelas. En el segundo cotejo, el autor resalta los méritos de Roa y Carpentier: la ironía distanciadora frente al personaje; la implícita crítica desobjetivadora que el humor permite; la presentación del dictador como un ser complejo, cruel y afectivo; el ser novelas políticas donde la ideologización no echa a perder las formas y leyes novelescas. En cuanto a García Márquez, en este cotejo resulta ser también el más afectado: su hiperbole rompe los límites de credibilidad necesarios al novelar; la excesiva importancia dada a la imaginación que termina por ser el personaje central; la maniquea presentación monstruosa del personaje: el exceso de retórica. Finalmente menciona Benedetti una característica definitoria y posibilitadora de las tres novelas sobre dictadores: la distancia tomada con los sucesos del pasado, es decir, el hablar del pasado desde el presente, lo que le lleva a concluir su artículo diciendo "que tres notables novelistas como García Márquez, Carpentier y Roa Bastos hayan coincidido en elegir la figura (promedial o histórica) de un dictador del pasado, es un categorico juicio sobre el presente, desgraciadamente pródigo en ellos."

El artículo *Borges o el fascismo inge-*