

asume que aquella se plasma en el amor y el placer y ésta en la transformación de la realidad mediante la revolución. En ciertos diálogos definitivamente marcusionos ambas dimensiones se articulan en una gran utopía, que borra la oposición entre el principio del placer y el principio de la realidad, utopía que exigiría la puesta en marcha de una revolución infinita y total, según se desprende de los planteamientos de Santiago, el ex guerrillero, para quien "una revolución que sólo es una revolución no es una revolución" (p. 181). A este ideal *La danza inmóvil* contraponen la experiencia empírica que señala que la entrega a la revolución, y a la muerte que espera a los combatientes, excluye la opción del amor, al que hay que renunciar, de la misma manera que la entrega al amor, que es intensidad vital, excluye la opción de la revolución. O, como lo dice Marie Claire, la compañera de Santiago, "los muertos no tienen mujer" (p. 219).

Planteado el asunto en estos términos, la conclusión no puede dejar de ser trágica, como efectivamente acontece en *La danza inmóvil*. Pero sucede que en la opción del que abandona la guerrilla para entregarse al amor se produce insensiblemente la conversión de la intensidad del amor en un deseo de duración y permanencia (que es a lo que finalmente tendría que renunciar), repitiéndose en este caso el temple utópico al que se aludía en el párrafo anterior, ahora bajo la forma del antiguo sueño del amor imperecedero; y sucede también que la otra opción, la del guerrillero que renuncia al amor, está construida sobre una interpretación romántica del heroísmo revolucionario en tanto lo asocia al sacrificio de la vida. Por supuesto, el referente latinoamericano avala esta asociación y proporciona al respecto ejemplos preclaros, desde Túpac Amaru al Che Guevara, y miles de otros igualmente espléndidos aun en la humildad del anonimato, pero sería discutible la generalización de esa experiencia, a la que se podría oponer la de las revoluciones triunfantes de la independencia y las muy actuales de Cuba y Nicaragua, y sería decididamente cuestionable la ontologización de la revolución y el amor como alternativas esencialmente contradictorias. No es seguro que éste sea el sentido de la última novela de Scorza, aunque en el texto aparecen indicios que apuntan en tal di-

rección, pero en todo caso sólo la lectura del ciclo que inaugura *La danza inmóvil* permitirá dilucidar con certeza este asunto.

En el debate que cruza *La danza inmóvil* y que enfrenta a las dos alternativas tantas veces mencionadas, el narrador privilegia la forma dialógica mediante una red intercomunicativa cuyos núcleos son Santiago Marie Claire, Santiago-Ramiro (que es el compañero que intenta convencer a Santiago que no abandone la lucha) y Nicolás-Francesca. En la estrategia de la novela estos diálogos tienen funciones dramáticas, líricas e irónicas, pero es posible que contengan un muy sutil mecanismo que les permite dar razón de la verdad del debate en el que se inscriben y al mismo tiempo desmitificar la costa retórica que las expresiones de la revolución y del amor han ido acumulando hasta un punto cercano a la asfixia. En cambio, las secciones descriptivas y narrativas, singularmente las que constituyen la historia de Nicolás, son más simples y en ciertos momentos más eficaces.

La novela incluye también un cuadro sarcástico de la vida literaria, en especial de las relaciones entre escritores, editores y asesores editoriales, cuadro que se ambienta en un París hiperbólico representado con verdadera gracia y que merecería un desarrollo más sostenido.

*La danza inmóvil* abre muy sugestivamente el nuevo ciclo narrativo de Manuel Scorza y lo hace como él sabe hacerlo: como una invitación al diálogo y a la discusión. Sus lectores esperamos con impaciencia los siguientes títulos.

Antonio Cornejo Polar

Skármeta, Antonio: *La insurrección*. Hanoi, Ediciones del Norte, 1982, 239 pp.

El tema de la dictadura ocupa dentro de la literatura latinoamericana un espacio importante debido a la frecuencia con la que distintos escritores lo han abordado. Podría explicarse esta recurrencia temática en el hecho de habitar un continente que se ha caracterizado por padecer regímenes políticos totalitarios, los que en algunos casos,

como el que trata la novela que reseñamos, se han dado bajo la forma de dinastías tiránicas.

Un antiguo ejemplo y tal vez iniciador de esta línea temática sea la novela *Amalia* del argentino José Mármol, obra que, como se sabe, encierra un violento ataque a la dictadura de Rosas. Contemporáneamente, y después de un largo proceso, se ha visto incrementada con las novelas: *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez y *El recurso del método* de Alejo Carpentier. En todas estas novelas, que no son sino una parte de un vasto corpus, encontramos el tema de la dictadura abordado desde diversas perspectivas. García Márquez nos entrega en *El otoño del patriarca* la caracterización perfecta de un dictador en el ocaso. Otros escritores se ocuparon en describir los métodos execrables que utilizan y esa fatuosidad que suele rodearlos siempre. *La insurrección*, de Antonio Skármeta, se inscribe dentro de este amplio conjunto, pero a diferencia de las obras que hemos venido citando, abre una opción diferente y propone un enfoque distinto.

Esta nueva opción tiene como referente la revolución nicaragüense y se hermana con libros como *Te dio miedo la sangre* de Sergio Ramírez o *La montaña es algo más que una inmesa estepa verde*, testimonio de Omar Cabezas, que serían sus más claros representantes. A los dos, nicaragüenses ambos, se une el chileno Antonio Skármeta en el común propósito de darnos una perspectiva cotidiana del enfrentamiento con la dictadura.

Como puede desprenderse de lo ya dicho, el sentido de la narración no busca la tradicional figura del dictador como protagonista central de la obra, sino que pretende recobrar para el pueblo el espacio que la historia oficial suele negarle como protagonista central de la misma. *Te dio miedo la sangre* nos narra la historia de un grupo de combatientes sandinistas que se encuentran en el exilio y desde el cual apelan a la memoria como recurso que les permita vivir a su modo una Nicaragua que les es negada. La novela, situada cronológicamente entre 1945-1965, nos trae, por lo difícil de esos

años, un mensaje de desesperanza. *La insurrección*, por el contrario, encierra una enorme vitalidad. Sus personajes ubicados principalmente en la ciudad de León y a escasos días del 19 de Julio asumen en un momento diferente, una actitud de la cual está impregnada toda la obra.

Skármeta apela a recursos que resultan fundamentales para este propósito: interpolación de sucesos, escenarios y personajes, los cuales a través del relato irán enriqueciendo el ritmo narrativo en la misma medida en que se van articulando. De esta manera se le brinda al lector un panorama que le permite recoger, en el diálogo y accionar de los personajes, la versión popular de los hechos.

La estructura del relato cuyo núcleo consiste en haberle dado un orden cinematográfico —Skármeta es profesor de dramaturgia en la Academia de Cine de Berlín— tiene, a su vez, claro soporte en los elementos lingüísticos que le dan el tono coloquial expresado en el diálogo de los personajes, abundante en modismos y regionalismos, y en el cual confluyen voces que, aunadas a la del narrador omnisciente-cuya voz pretende ser una simple sugerencia—, nos entregan un logrado tono de cotidianeidad.

Acierta igualmente al desarrollar con sencillez las características de los personajes quienes no plantean especulaciones ideológicas ni disquisiciones en torno al poder, sino que canalizan su participación (estudiantes, jóvenes desocupados, jubilados, cesantes, ancianas, carteros, etc.) en la caída del régimen. Esta misma sencillez le evita caer en el riesgo de caricaturizar a la Guardia Nacional y en vez de utilizar algún calificativo lapidario recurre a un elemento que fluye a lo largo del relato: el humor, el toque irónico que conlleva una demoledora visión crítica.

Con habilidad Skármeta ha creado, capítulo a capítulo, la atmósfera que nos permite asistir a la escena culminante de la novela, escena en la cual una multitud transporta la gigantesca manguera que servirá para incendiar el Comando. En ella se sintetiza el afán que impulsa la obra: recobrar para el pueblo, en medio de esa Nicaragua desgarrada y destruida, ensangrentada y po-

bre, la voz coral, que alejada de dramatismo primarios, nos entregue el único testimonio valadero.

*Ricardo Delgado Rossi*

Valdés, Hernán: *A partir del fin*. México, Ediciones Era, 1981, 252 pp. (Serie Claves).

Sin duda, el mejor testimonio de la época de las prisiones secretas o públicas que existieron en Chile en la primera etapa represiva que siguió al golpe de estado chileno es *Tejas Verdes* que Hernán Valdés propuso como un "diario de un campo de concentración". Si en parte su calidad podría explicarse porque está elaborado por un literato que ya había publicado dos novelas: *Cuerpo creciente* y *Zoom*, su mérito mayor parece residir más bien en la forma como su autor se enfrenta a los hechos que le tocó vivir. *Tejas Verdes* no se propone mostrar un héroe imbatible que afronte la brutalidad de las torturas y de lo desconocido alumbrado por la luz salvadora proporcionada por una especie de divinidad, la causa. Por el contrario, este testimonio de un hombre enfrentado a una situación límite con rebeldías y flaquezas, temores y corajes, exhibe una imagen íntegra del ser humano, cualquier ser humano que vive normalmente sin la compulsión que significa deber comportarse —o mostrarse— como la rígida e inmóvil estatua que, se espera, se merecerá en un hipotético futuro. En *Tejas Verdes* no hay ningún maniqueísmo sin que esto signifique ni conciliación ni suavidad hacia los enemigos ni presentar a los detenidos como superhombres que nunca flaquearán.

A pesar de las diferencias que existen entre el género testimonial y el novelesco y comprendiendo y respetando el diverso enfoque con que debe tratarse cada uno, podría decirse que *Tejas Verdes* y *A partir del fin*, la última novela de Valdés, tienen más de una semejanza debido a que éste no se permite concesiones ni en el relato de su experiencia autobiográfica ni en la elaboración del relato ficticio que, aunque vivido por el personaje Hache y sus cercanos, plantea el parentesco entre literatura e historia por ubicarse en su casi totalidad durante el período del gobierno de la Unidad Popular y

los primeros tiempos del régimen militar. De este modo, una vez más, se re-embora literariamente este momento histórico, asunto que no resulta excepcional encontrar en varias de las últimas obras de la narrativa chilena más reciente.

La extrañeza de sí mismo y el desdoblamiento constante caracterizan a Hache que "un día de la primavera de 1970" llega a instalarse al centro de la ciudad de Santiago re-iniciando su vida cuando el país también comienza una nueva etapa ya que recientemente Salvador Allende acaba de ser elegido presidente. Este paralelismo entre la vida privada y la vida social del entorno se prolonga a lo largo de toda la novela donde al desencanto frente a Eva, la mujer elegida, se corresponde el mismo sentimiento frente a la situación nacional que se continúa con el posterior deterioro de ambos para finalizar con la ruptura amorosa que se relaciona con el final de la experiencia política.

Como "Hache podía interrumpir sus acciones así, en los momentos más inadecuados" se produce en él una suerte de separación y distancia frente a sí mismo y a los acontecimientos que, incluso, su rostro estático, nada demostrativo, revela. Por esta razón, él es un crítico implacable y un analista despiadado frente a todo lo que vive pívada o colectivamente. Sin quererlo, a veces aún hasta con impotencia y dolor, quisiera rebelarse porque no se siente partícipe de un quehacer colectivo viéndose como "pasivo espectador", "espectador desprevenido" o "sujeto pasivo" dentro de una jaula. El relato también asume esta característica del personaje mediante la existencia y el encadenamiento de dos narradores: el propio Hache que obviamente se expresa en primera persona y otro en tercera que lo conoce hasta en sus íntimos sentimientos. A esta disociación colaboran además algunos relatos de sueños o de estados febriles como una parte del primer capítulo que pareciera ser una irónica metáfora de la relación masculina-femenina chilena donde las mujeres mediante el frecuente y empalagoso uso de diminutivos y de la ternura podrían llegar a infantilizar al amigo. . .

Quizá como un modo de superar su limitación, Hache somatiza lo político, po-