

analisa os dois romances da escritora Yamashita, *Through the Arc of the Rainforest* e *Brazil Maru*, que de uma forma ou de outra retratam a realidade “pan-cultural” brasileira a partir da experiência da diáspora japonesa no país. Em seus romances, Yamashita explora a experiência do limite de assimilação da cultura brasileira e, segundo Stevens, uma das marcas discursivas mais óbvias desse limite é o uso frequente em ambos os livros de termos em português, que indiciam os aspectos intraduzíveis dessa cultura (ver, nesse sentido, a discussão de Maria Jandyrá Cunha sobre o bilingüismo nos escritos estrangeiros sobre o Brasil: “Visões de Brasil na alternância de código de Updike, Dos Passos e Uys”).

Como livro que se propõe a discutir a problemática do imaginário e da representação estrangeira do Brasil a partir de diferentes perspectivas teóricas (literária, lingüística, antropológica, etc.) e por meio de textos igualmente heterogêneos, *Quando tio Sam pegar no tamborim* logra não somente revelar o caráter multidisciplinar do tema em questão como também promover a narrativa de autores menos conhecidos. Mas, a meu ver, o mérito desta coletânea vai além. Ao se perguntar para que, afinal, devemos ler os escritos estrangeiros sobre o Brasil, Regina Przybicien chega à seguinte formulação: “uma das razões é que esse olhar também nos construiu ou nos constrói. A nossa identidade também se molda na tensão entre o discurso do outro sobre nós e nossa resposta a esse discurso, seja essa resposta de assimilação, rejeição ou deglutição antropofágica que resulte numa forma híbrida” (14). Em outras palavras, dadas as condições históricas de formação da identidade brasileira, podemos então dizer que no diálogo entre americanos e brasileiros, nessa tensão entre o discurso do mesmo e a resposta do outro a esse discurso, pode-se compreender melhor a cultura tanto de quem representa como a de quem é representado. Difícil prever a música de tio Sam quando

ele pegar no tamborim. Uma coisa, porém, é certa: através de sua música os brasileiros (e em geral os estudiosos da cultura brasileira) poderão entender melhor a sua própria cultura. Ao invés de simplesmente imitar a música de tio Sam, ou, ao contrário, de rejeitá-la, os brasileiros poderão tirar dessas notas estranhas, estrangeiras um conhecimento maior de si mesmos.

Sônia Roncador

University of Illinois, Urbana-Champaign.

Lauro Zavala. *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. 2ª ed. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2000; 106 pp.

Lauro Zavala (selección, introducción y notas). *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano*. Toluca, México: UAEM, 2000; 170 pp.

A importância de los dos libros de Lauro Zavala que a continuación se reseñan reside tanto en lo que dicen como en el tamaño de los vacíos críticos que, al decir, ponen de relevancia. La publicación de *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano* y de *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador* se enmarca en un proyecto similar y encomiable, el de emprender una articulación más sistemática de la lectura de dos formas artísticas diferentes y de creciente importancia en el panorama cultural mexicano, el cuento literario y el cine, cuya profusión editorial y aumento de la recaudación en taquilla respectivamente corren parejas a la insuficiencia de instrumentos críticos para su lectura. Insuficiencia que Lauro Zavala quiere poner de relieve tanto en el particular ámbito del “nuevo cuento mexicano” como en el área global de influencia del cine.

En realidad, puede parecer excesivo señalar que el trabajo recopilatorio de la última cuentística mexicana que realiza Zavala se enmarca

en un proyecto de desbroce crítico de amplias dimensiones, pues la intervención del autor de la antología se limita nada más (y nada menos) que a la selección de 21 cuentos publicados en la última década del siglo XXI por varios escritores y escritoras mexicanas y a una breve introducción que clarifica fugazmente los criterios de selección. Pero es precisamente la ambigüedad de algunos de estos criterios y, por tanto, la acentuada holgura de los límites de la cartografía narrativa que delimitan, la que permite insertar en la antología muestras narrativas de muy heterogéneo calado y, a la vez, inscribir la antología misma como eslabón de un proyecto más marcado de lo que a priori pudiera parecer y que muestra su carta de presentación en el libro sobre el cine. A ambos textos, cuyo objeto temporal y geográfico haría que se situarían en un principio en estantes muy alejados de la biblioteca, los identifica, sin embargo, un mismo impulso lector de la cultura occidental contemporánea.

Permanencia voluntaria se divide en tres partes, distribuidas —de acuerdo con el énfasis en la recepción que se hace ya en el subtítulo del libro (*El cine y su espectador*)— en razón de la diferente relación que se puede establecer entre el lector de cada una de ellas y el tipo de espectador que las protagoniza, progresivamente menos ingenuo y más técnico, aunque no por ello menos apasionado. Tal distribución, muy adecuada para que públicos con diversos grados de formación cinematográfica puedan acercarse al libro, redonda sin embargo en una parcelación que, por excesivamente artificiosa, diluye en cierta medida la sensación de continuidad que a juicio del autor caracteriza al cine como espectáculo emocional e intergeneracional de “enorme potencial histórico” (*Permanencia* 11). Es así como el mayor logro de *Permanencia voluntaria*, su esfuerzo de síntesis divulgativa de algunas de las más importantes teorías sobre cine que no tenían un reflejo en el panorama editorial mexicano (la obra obtuvo el Premio al Libro de

Texto en la Universidad Metropolitana), se ve difuminado por una más contundente escisión del todo en las partes no sólo tipográficamente, sino también metodológica e incluso, por extraño que pueda parecer tratándose del mismo autor, ideológicamente. Pues no tanto el texto, sino “estos textos”, son el resultado declarado de la “oscilación entre el salón de clases y la sala de proyección” (*Permanencia* 12) y lo que así queda realizado en el todo es la oscilación de su movimiento compositivo. Un hecho nada intrascendente, como veremos, en relación con la identidad del cine postmoderno que Zavala delinea en la conclusión del libro.

Los trabajos que forman parte de la primera parte del libro dedicada al espectador casual están elaborados con gran claridad y fluidez. Especialmente los dos primeros ensayos de esta sección, los referentes a la recepción y al suspenso narrativo, alcanzan momentos de brillantez que confieren al basamento teórico sobre el que se sostienen cierta atracción enigmática que va más allá de lo divulgativo para el lector no especialmente versado (el lector “casual”) que acceda a ellos. Me refiero a la utilización de anotaciones tales como “la experiencia de volver, poco a poco, al mundo irreal, ese simulacro que está fuera de la sala de proyección” (15) que parecen invitar a perder su impresionismo hilándose convenientemente en el entramado de la esquizofrenia cultural de la que el cine actual es sintomático de acuerdo a Zavala (18, 20). O al análisis más detallado que el autor realiza de los mecanismos del *film noir*, género (o “estilo”, en expresión más acorde con la conceptualización de Zavala) cuya proteica evolución le ha hecho alcanzar un papel privilegiado en esa sociedad contemporánea.

Frente a esta primera sección y al glosario de teoría cinematográfica y a la bibliografía anotada sobre cine que culminan con brillante claridad el libro, la sección segunda muestra algunos problemas de diseño, a pesar de concentrarse en ella el peso teó-

rico del conjunto. Debido a este hecho merecería haber sido revisada con más detenimiento en la segunda edición del libro. Los contenidos de los dos ensayos que encabezan esta sección son algo reiterativos, llegando a solaparse en alguna ocasión (ambos podrían haberse reconvertido en uno y haberse unificado el estilo de citas bibliográficas). Y, especialmente, debería haberse facilitado en alguna medida la accesibilidad a su fuerte carga técnica para el lector menos versado, al que también parece ir dirigido el libro, suavizando así la oscilación más peliaguda que el libro realiza en su parte medular entre la síntesis divulgativa y una retórica en ocasiones hiperespecializada. El oscurecimiento del tono más divulgativo bien conseguido que hasta ahora caracterizaba al libro es paralelo al privilegio que en esta segunda sección el autor hace de algunos de los instrumentos teóricos que en la primera parte resonaban múltiples, pero suaves, al fondo. Pero toda elección implica un riesgo y si un determinado movimiento de derivación de la teoría literaria al terreno cinematográfico –carente de herramientas críticas tan desarrolladas– es más que justificable, no es suficiente por sí mismo. En ese trasvase no se puede hacer tabla rasa de las aporías y contra-aporías en las que las principales corrientes académicas de la teoría literaria e incluso los estudios culturales permanecen enredados desde hace un buen tiempo. La experiencia en el campo literario dice también que metodologías al modo narratológico (algunas de las que se privilegian en esta segunda sección) describen mucho, pero explican poco.

Hay que tener en cuenta que el propio autor declara la tarea a la que su libro debe colaborar como propia de la teoría del cine y que ésta no se articula por la vía del crítico cinematográfico profesional, cuyo ejercicio es de índole más bien valorativa e interpretativa. A la volubilidad y el interés de la crítica, Lauro Zavala parece oponer la fría consistencia de la amalgama hermenéutica. Pero,

más que anteponer el muy deseable y desde luego complicado diálogo hermenéutico entre las diferentes propuestas teóricas en las que el autor acierta a apoyar su texto (estructuralismo, narratología, teoría de la recepción y en menor medida, psicoanálisis y sociología), Zavala presenta el valor de la amalgama en sí misma como conclusión de esa teoría, al igual que la visión del cine postmoderno con que concluye el libro se concluye a su vez con la propuesta de una estética del fragmento al lado del fragmento, cuya posible diversidad de lecturas amenaza desembocar siempre en el ensordecedor cauce de la yuxtaposición. De ahí la heterogeneidad de características a tener en cuenta en la propuesta de esquema de análisis cinematográfico que se realiza en la tercera sección del libro, así como la necesidad de que éstas reflejen una leve trabazón. Trabazón entre una multiplicidad de herramientas técnicas y una variedad de instrumentos de interpretación que, sin embargo, debería establecerse con mayor fuerza para que la ambiciosa pregunta que culmina la propuesta de análisis cinematográfico de Zavala no quedara demasiado en el aire: “¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?”

En esa misma tercera sección se delinean las características del cine postmoderno, situándolo, más que enfrente del moderno y del clásico, como fusión de sus elementos principales que confluyen necesariamente en un cine del fragmento, la alusión y el intertexto. Toda promesa de trascendencia que el espectáculo cinematográfico en su forma actual pudiera haber heredado de sus antepasados y hacia cuya interpretación tal vez podría haberse encaminado el texto de Zavala mediante una mayor elaboración (pero probablemente este no fuera el lugar adecuado para ello) del análisis de elementos que sí intervienen en su texto (por ejemplo, los modos de contar propios del cine negro, cuya asombrosa versatilidad el propio autor enfatiza) se difumina en la última imagen del cine post-

moderno como espectáculo del puro juego textual.

Y no es otra la conclusión que Lauro Zavala aventura en *La palabra en juego*, su antología del “nuevo cuento mexicano”. Además del creciente enriquecimiento de las perspectivas femeninas, la presencia ubicua del erotismo y de la focalización temática en el monstruo de la ciudad de México como motivos colaterales, si algo realza Lauro Zavala en su breve prólogo, es el hecho de que lo que une a los cuentos elegidos es, sobre todas las cosas, su tono lúdico. Un tono que, como el compilador señala certeramente, todavía despista a la crítica mexicana, y que va ligado por lo general a la estructura metafictiva con la que la “conciencia del oficio” de los nuevos cuentistas impregna sus relatos en mayor o menor medida.

Cabría discutir, sin embargo, si la escritura alusiva o intertextual, la metaficción y la hibridación genérica que caracterizan estos cuentos al igual que constituían las señas de identidad del cine postmoderno de acuerdo al mismo Zavala —características ciertamente más novedosas en la cuentística mexicana que en otros ámbitos— resultan suficientes para “reconocer el carácter colectivo —y acaso generacional— de la cotidianidad más personal, convertida en parte de un lenguaje común” (*La palabra* 12). Pues en ese supuesto lenguaje común caben, sin mayor discernimiento, la sátira político-académica de René Avilés Fabra o el relato de Luis Miguel Aguilar, inscribible en las competiciones de chistes de género que circulan por Internet, sólo que con el mérito de hallarse salpicado de ocurrentes muestras de erudición literaria, junto a relatos como el de Gerardo Amancio, que van más allá del juego infinitamente reflexivo (reflexivo de un vacío) al insinuar un poder —ya no enigmático

co, si no invisible en los relatos anteriores— que la interacción de las lecturas proporciona a la vida. Tampoco el humor que constituye otro de los rasgos configuradores de la antología procede siempre de la fuente de la metaficción ni puede interpretarse en las mismas dimensiones. Así, no tiene mucho que ver la desasosegante acidez de Enrique Serna con lo que tiene que aportar el juego floral escolar de Oscar de la Borbolla o con las paternas pinceladas de humor que suavizan la sátira costumbrista que es el relato de Emiliano Pérez Cruz. Ni tampoco parece irrelevante que se recree otra constante de esta nueva narrativa, la de la ciudad de México, “a través de personajes paradigmáticos de un determinado estrato social”, como sucede en el caso de Pérez Cruz, o que se opte por la “manera alegórica (Lászlo Moussong, José Agustín, Fabio Morábito)”. Incluso sería deseable atender a las diferencias en la concepción de la forma alegórica que ya se advierten en los mismos tres relatos que cita Zavala (mientras en el relato de Moussong la fidelidad al ejercicio retórico desvirtúa la intención alegórica, la prometedora escritura de José Agustín —aún inmadura— y, sobre todo, la poderosa conclusión del relato de Fabio Morábito, auguran un campo de creación y de crítica nada desdeñable en la nueva narrativa mexicana).

Aunque los objetivos que Lauro Zavala se impone en *La palabra en juego* y en *Permanencia voluntaria* queden sobradamente cumplidos sin la atención a estos aspectos críticos cuya relevancia salpica aquí y allá de su lectura, es precisamente otro de los méritos de ambas obras el haber desatado tales salpicaduras.

Sergio Callau Gonzalvo
State University of New York at
Stony Brook