mayor asimilación de los modelos franceses y muestra, con las observaciones sobre la reacción de Casal ante la luz eléctrica y la modernización, cómo “la modernización de las ciudades inspira e impone una modernización de las almas de sus ciudades” y cómo esta modernización se plenifica por artistas que transforman en “productos de la imaginación visionaria y creadora todo aquello que han visto y vivido en sus sueños”.

Estas observaciones son sólo fruto de una primera lectura del libro de Salvador y no tienen otro fin que el de llamar la atención sobre un libro pleno de suscitaciones e innovaciones, cuya grata y paradójica dificultad consiste en que la exposición es dialogal: conversa con el lector y con la literatura secundaria sobre los textos que interpreta de tal manera que el interlocutor tiene la impresión de ocuparse con una narración, o si se quiere, una novela de artistas, cuyos personajes y circunstancias no están dictados por la fantasía. Ello distrae de la sólida fundamentación científica y teórica, de lo que se llama “trabajo de taller”, que Salvador da a conocer en las notas a pie de página. En el Apéndice, Salvador da la palabra a los autores interpretados, a los personajes que ha presentado. Muchos de los textos recogidos en esta Antología son de difícil acceso. La bibliografía facilita la profundización de los temas nuevos que contiene este excelente libro.

Rafael Gutiérrez Girardot
Universidad de Bonn

Martha Elena Munguía Zatarain. Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano. El Colegio de México, México, 2002.

¿Es pertinente todavía invertir fuerzas, tiempo y recursos materiales en la historiografía litera-

ria? ¿En qué medida no nos hemos topado con la bancarrota de todo buen argumento a favor de tal tarea? ¿Desde qué perspectiva se puede escribir ahora la historia literaria: desde la sucesión cronológica, las tipologías generacionales, los géneros literarios, las relaciones entre cultura y arte? La respuesta exhaustiva a estas preguntas sería en sí una nueva historia que contestara en la praxis las interrogantes. Munguía Zatarain no se propone esto. Prepara el camino para la renovación del discurso historiográfico hispanoamericano, plantea y resuelve problemas teóricos que anteceden la escritura de la historia literaria. Ante todo, da una serie de buenas razones para regresar a esta empresa y reformularla en términos de una mirada histórica de la poética que rigen la producción de géneros literarios, en un momento en que la disolución de las fronteras discursivas parece descartar tan siquiera la pertinencia de esta labor. En esto consiste la gran aportación teórica del libro, su valor para los estudios de la historia cultural del continente: poner de relieve y observar en la práctica un conjunto de principios culturales que rigen la estética del cuento hispanoamericano. La apuesta central del libro en cuanto al ejercicio historiográfico es que toda *poética* debe ser histórica. Munguía entiende el término poética no como un conjunto de normas extraídas del análisis, sino como el mapa de una evolución artística no uniforme ni lineal, sino conceptual, ecléctica, valorativa y, ante todo, recordatoria.

En la introducción Munguía revisa someramente diversas teorías sobre la estructura y el funcionamiento del género cuentístico. Su discurso posterior aprovechará hallazgos y desenredará inercias tanto de los cuentistas como de los críticos literarios que la preceden. El cuento ha sido siempre pensado desde el horizonte conceptual de la novela, y definido en función de “brevedad, tensión, intensidad, unidad de efecto” (p. 25). Estos rasgos, vistos como funciones de estructura o de la temá-

tica serán objeto de una puesta en perspectiva histórica de parte de la autora. Para Munguía éstas no son características de una estructura más o menos cerrada. Por el contrario, la estudiosa ve en ellas el aprovechamiento siempre plural de los lazos profundos que el género literario guarda con sus orígenes. Por lo demás, la especificidad de estos lazos obedece a la vida del género literario en el ambiente cultural de América Latina, donde tensión, brevedad, intensidad y unidad de efecto han funcionado como respuestas artísticas a problemas socioculturales específicos.

“La poética del cuento, desde la perspectiva teórica e histórica, sólo puede ser entendida si se descubren las relaciones que [el género] guarda con sus orígenes orales, relaciones ubicadas en el plano del recuerdo, de la memoria y que se han convertido en fuerza generadora de su forma artística y de sus posibilidades significativas” (p. 34), afirma la teórica mexicana y con esto establece el eje principal de su libro fuera de cualquier tipo de formalismo o evolucionismo historicista. La propuesta analítica de Munguía es histórica porque traza el trayecto de una transformación genérica en el mundo hispanoamericano. Las metamorfosis del cuento proceden de un trabajo artístico con la memoria de sus remotos orígenes que habían ya delineado formas y posibilidades narrativas. El libro no busca fuentes temáticas o materiales de la literatura culta en la oral. Tampoco se plantea la necesidad de dar cuenta de intertextos específicos para algunos cuentos hispanoamericanos. La estudiosa no pretende oír las resonancias de la tradición en el discurso del cuento culto, sino encontrar la supervivencia y la productividad de una actitud artística tradicional en la conformación de un género que, en Hispanoamérica, es marcado por la presencia de comunidades activas en la preservación de cosmovisiones relacionadas con el mundo de la tradición

oral.

Según la investigadora, el cuento culto se cifra en la corporeidad de la voz viva, en la necesidad del gesto que abunda en la oralidad, los transforma en vehículos de comunicación entre el mundo ficcional y su lector. También incorpora el sentido de lo lúdico. Gérmenes de las formas cuentísticas hispanoamericanas se encuentran en *El carnero* de Rodríguez Freyre, en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, en el *Facundo* de Sarmiento; en todas estas obras el signo del cuento literario emerge del enfrentamiento entre dos mundos, dos horizontes ideológicos, dos cosmovisiones, dos héroes. En estos textos se encuentran cuentos en ciernes todavía, precisamente por la opacidad del enfrentamiento entre estos dos horizontes, porque la tensión estética no ha pasado por el crisol de los registros lingüísticos, y no repercute sobre la pugna ética desatada entre la voz que narra y el mundo narrado. En este punto, la autora problematiza dos elementos fundamentales para la emergencia del cuento desde sus orígenes orales: el lenguaje artístico y el público. Ambos se encuentran estrechamente ligados, ya que el lenguaje homogéneo de norma culta y resonancias peninsulares, que se usa para el acercamiento al mundo indígena o al del gaucho —en el caso de Javier de Viana—, por ejemplo, subraya no sólo la posición de los autores, sino del lector al que ellos se dirigían. La creación de un público para el cuento en América es una preocupación estética que registra y responde a las oposiciones entre los diferentes sectores sociales y étnicos, creadores del español americano.

El segundo capítulo es el más rico en aportaciones teóricas. En él se discuten los elementos arquitectónicos de la poética histórica del cuento hispanoamericano: el acontecimiento, su espacio-temporalidad, el héroe y su voz. El cuento se define por la autora como aquel texto que logra “transfigurar un hacer en verdadero acontecimiento que encierre todo el sentido de una vida” (84). Así, el

acontecimiento no es un nudo argumental, sino el entramado valorativo en el que prevalece lo memorable. El acontecimiento junta y enfrenta el horizonte creador con el del contemplador en el cuento a raíz de la memoria que despliega el tiempo y que en él se desata. La trama jerarquiza los eventos en el tiempo, da valor a la temporalidad del acontecimiento, en la que se juntan el cosmos de la historia narrada y el de su receptor: "lo que sucede en el mundo en este momento es esa actividad que envuelve toda la potencialidad sensitiva del relator y todo el universo participativo del receptor. Lo significativo se forja en esa encrucijada temporal, donde el pasado ha dejado de ser algo definitivo, acabado, inmutable, abstracto, el tiempo histórico que aprehende el cuento no es un mundo petrificado que encierre una serie de sucesos memorables en sí mismos" (96). En esta construcción conjunta, el tiempo se renueva porque se proyecta en el espacio en que la historia narrada trasciende: "La palabra espacial es uno de los instrumentos fundamentales de interpretación y recreación de la realidad. Desde esta perspectiva, el tiempo y el espacio no remiten a un sujeto aislado, sino a la relación del sujeto con los demás, con su entorno" (97).

Sobre este encuentro con el otro se crea la tensión tan mentada para la definición del género cuento. Pero lo que Munguía entiende por tensión es radicalmente distinto a lo que anteriormente se había entendido por este rasgo, y que la estudiosa ha expuesto en la introducción. La tensión se produce por el encuentro y colisión de dos horizontes valorativos en el cuerpo del relato; en este espacio fronterizo entre los dos mundos se ubica la enunciación, que en muchos de los cuentos hispanoamericanos es el mismo acontecimiento (101). Para crear la tensión, el cuento hispanoamericano reescribe la historia por medio de la fic-

ción en una operación que se acerca a la metáfora como la concibe Ricœur. Lamentablemente, esta idea tan sugerente no encuentra desarrollo suficiente en el libro. Pero lo que aquí falta en teorización se recompensa con una análisis perspicaz de algunos cuentos de Quiroga.

El último elemento composicional del cuento es el héroe. Aquí Munguía empieza por explicar la falta de desarrollo psicológico de los héroes más allá de la brevedad del cuento. Una vez más se remonta a los orígenes orales anteriores al mundo burgués, en los que la individualidad no es central. Pero hay otra razón, mucho más profunda: el héroe del cuento es aquella instancia que surge en el momento y en el espacio de confrontación con lo otro, con el otro; en la mayoría de los casos, este otro es la voz que narra. El héroe del cuento es "un sujeto portador de una cosmovisión, de una conciencia que ha de enfrentarse problemáticamente con otra conciencia o con otro horizonte semántico y valorativo que lo interpela, lo cuestiona, lo zahiere, lo obliga a delinarse y erigirse como sujeto [...] En otras palabras, el héroe se constituye como la encarnación de una conciencia viva en lucha, no sólo en el interior del mundo ficticio, sino fundamentalmente frente a la visión de la fuerza creadora. La existencia de este enfrentamiento es lo que posibilita la visión artística" (114). Para la construcción de esta conciencia viva, fundamental es el trabajo con el lenguaje, y a este respecto "el cuento nace como voz en el seno de la vida social colectiva" (121). En este sentido, el yo que habla valida su posición de autoridad dentro de su propio mundo, y entra en conflicto con otras voces para la ocupación de este espacio de autoridad que rompe el silencio. Un cuentista ejemplar en el manejo del lenguaje cuentístico para la creación de conciencias en pugna dentro de un ambiente socio-histórico es, para Munguía, Juan Rulfo.

El último capítulo del libro trabaja en conjunto el cuento y otras formas discursivas en Hispanoamé-

rica. De estas relaciones, Munguía extrae una especie de registro de coincidencias, alejamientos, confrontaciones, competencia de los discursos para representar la realidad del continente. En consecuencia, el cuento fantástico, por ejemplo, es producto de la hibridación del relato oral, la leyenda y la lírica. La mezcla del cuadro de costumbres y cuento oral da textos como el *Matadero*. De la crónica testimonial e histórica nace toda una línea de cuentistas que van desde Ricardo Palma hasta García Márquez. En este capítulo, la autora no hace ningún esfuerzo por esconder su predilección por el género que está trabajando frente a otros tipos de enunciado artístico. Con una frase lapidaria, Munguía asevera: "El origen del cuento le ha marcado el rostro: no nació bajo el imperativo referencial, a diferencia de otros géneros, nació como el espacio reservado para el goce, el entretenimiento, el descanso necesario, después de la verdad, más allá de la historia seria, en los marcos del ingenio del relator, en el punto donde la habilidad memorística del enunciador podía atraer un recuerdo eficaz [...]" (163).

La autora pasa de textos, autores, países, tiempos con una facilidad extraordinaria. Se descubre conocedora de la producción tanto cuentística hispanoamericana como de la crítica y de la teoría literaria producidas en diferentes momentos y espacios del siglo XX. Sin embargo, la base teórica del trabajo que se comenta son Bajtín, Zumthor y Ricœur. Desde el punto de vista de la documentación crítica el texto de Munguía se apoya en una variedad de textos de diferentes tendencias, épocas y geografías. El uso de sus fuentes, además de demostrar profunda erudición en el campo que trabaja, es perspicaz y ágil. Otro de los logros del libro es aglomerar constantes y profundas referencias a una gama amplia, aunque de ninguna manera exhaustiva, de cuentistas no

como muestrario comprobador de teorizaciones, sino como correlato de una estética que proviene de tres diferentes mundos: el de la ficción, el de la historia literaria, y el de la especulación sobre ambas. Todas las referencias a cuentos, todos los análisis que la investigadora emprende —exégesis que van desde textos y contextos coloniales hasta los grandes jeques del cuento, Rulfo, Márquez, Borges, Cortázar, pasando por Riva Palacio, Juan Bosch, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Angelina Muñiz Huberman, Luisa Valenzuela, Bioy Casares, Quiroga, Julio Torri, entre otros— tanto iluminan sus planteos como se iluminan por ellos. Por último, quisiera decir que el libro ofrece un acercamiento fresco, novedoso, perspicaz, y documentado a uno de los campos más fértiles de la gramatología hispanoamericana. Se trata de un libro germinal por su aportación teórica desde América Latina sobre la cultura latinoamericana.

Hay, sin embargo, una carencia que no quisiera dejar de señalar: un estudio no formalista de la literatura, que tome en cuenta las especificidades de producción de los diferentes contextos requiere de una visión no sólo histórico-literaria, sino también histórica y sociológica. Considero que el presente trabajo sería mucho más completo y algunos de sus planteos más incisivos con la ubicación y explicación de ciertos fenómenos estéticos por las circunstancias históricas latinoamericanas. Por último, quien se aventure a la lectura de este libro se encontrará con un deficiente trabajo de edición por parte de la prensa de El Colegio de México, que resultó en demasiadas erratas y una obvia carencia de supervisión general del proceso editorial. Lo anterior es lamentable tanto porque a veces entorpece la lectura de este libro, como porque no hace justicia a la historia de la prensa de la que proviene.

Christina Karageorgou-Bastea
Vanderbilt University