

ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *El milagro y otros cuentos*. Selección, estudio preliminar y notas de María Rosa Lojo de Beuter. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1985.

Desde que Tzvetan Todorov escribiera su obra maestra sobre lo fantástico, han surgido estudios verdaderamente iluminadores sobre un tipo de literatura que, al escapar las leyes de lo mimético y lo «real», examina e interroga los valores culturales establecidos en Occidente, además de analizar relaciones tan complejas como las del lenguaje literario con la realidad. Rosemary Jackson, desde el título de su obra, *Fantasy: The Literature of Subversion*, define la literatura fantástica como un acto de subversión. La literatura fantástica, dice Jackson, apunta a la base sobre la que descansa el orden cultural, ya que se abre por un breve momento hacia el desorden, hacia la ilegalidad, hacia aquello que yace fuera de los sistemas de valores dominantes. Otro estudio abarcador y sugerente sobre lo fantástico es el de Christine Brooke-Rose. En su libro *A Rhetoric of the Unreal*, Brooke-Rose afirma que lo fantástico intenta compensar una falta que es resultado de represiones culturales y es por eso una literatura del deseo.

Podemos ahora agregar *El milagro y otros cuentos* a estas obras claves para la apreciación de la literatura fantástica. Este volumen de cuentos se inserta magistralmente dentro de un marco riguroso, amplio, serio, partiendo de la cuantitativa de un escritor argentino que produjo, entre otras muchas obras, la ya clásica *Historia de la literatura hispanoamericana*. Mucho nos da este libro: una amplia bibliografía sobre el autor, una selección cuidadosamente anotada de sus mejores cuentos, una exposición del pensamiento crítico de Imbert y una clasificación reveladora de la evolución artística del escritor. Lojo de Beuter muestra un conocimiento profundo tanto de la obra de Anderson (y por ende de la mitología y los clásicos universales en que el autor funda una gran parte de su narrativa), como también la asimilación y práctica de las tendencias teóricas más recientes.

Beuter sitúa a Anderson Imbert dentro de la generación argentina del treinta, «literariamente indecisa, flanqueada, hacia arriba, por los martinfierristas del 20, y hacia abajo, por los neorrománticos del 40» (p. 13). Si bien Beuter se detiene en el análisis del realismo de Imbert, en la relación del texto con «una problemática propia del continente nuevo» (p. 19) («La seducción de lo 'bárbaro americano'»; «El realismo, una forma de ficción»), su mayor acierto está en la dilucidación de la función de lo fantástico en los cuentos del autor argentino. Para ello, parte de estudios reconocidos como los de Todorov, Ana María Barrenechea, Irène Bessière, Paul Verdevoye y Emir Rodríguez Monegal, y los del propio Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos y Teoría y técnica del cuento*.

La exégesis busca en la genealogía del autor, en su labor como ente social, en su formación y en sus ensayos, claves para el enriquecimiento de la ficción. Reflejando una postura idealista, el autor, dice Beuter, ve la literatura fantástica «como un símbolo de profundas necesidades humanas: una de ellas, justamente, la de romper los límites de la lógica mediante la intrusión de los impulsos irracionales (que se encarnan en el mito, la mística, el instinto vital, el amor) y trascender así (aunque el intento fuere vano) los estrechos límites de lo *cognoscible*, en el sentido kantiano del término» (p. 16). Beuter define el impulso fantástico en Imbert como «sueño de la razón» (p. 17). El poder metafórico del escritor lo encuentra en el Caos, *leit-motiv* andersoniano por excelencia. La obra de Anderson Imbert, agrega, no propone explicación para lo absolutamente extraordinario ni

exige la aclaración del enigma, sino que más bien lo fantástico queda fijo en «la emoción poética» de lo inaudito. Si se refleja un conflicto en los cuentos fantásticos de Imbert, éste se da entre la «libertad» y la «ley natural».

En el texto se observa, además del predominio de lo fantástico, otras vertientes estructurantes en la cuentística andersoniana. Se sitúan, por ejemplo, algunos cuentos dentro de un marco lúdico en el que el juego —como en Cortázar, apuntamos de paso— es una forma de corroer desde adentro las bases de un mundo rígido, devolviéndonos a una espontaneidad original, rescatando el asombro frente al mundo. Al analizar la ya tradicional problemática «civilización y barbarie» en los cuentos de Imbert, Beuter observa que el mundo civilizado (Estados Unidos) se muestra «como mucho más bárbaro que lo hispano o lo aborigen» (p. 32). La violencia del bárbaro, cuando aparece, queda justificada como resultado de una provocación previa. Lo «bárbaro» retoma en Imbert su antiguo sentido de «lo que se considera extranjero y distinto de cultura dominante... la cultura occidental, blanca..., europea...» (p. 34). Una vertiente interesante es la que se analiza bajo el título de «Experimentos metaliterarios y libro mágico: crítica y exaltación de la escritura». Se estudian aquí los cuentos que se autocritican, que exponen la compleja maquinaria artística, interrogando la relación de la literatura con lo «real». Beuter se apoya en las teorías de Mikhail Bakhtín para proponer que en los géneros parodiados por Imbert, la parodia subvierte tanto el nivel del discurso como el nivel ideológico del pensamiento. Surgen así cuentos detectivescos sin detectives, o un cuento gótico en el que ha desaparecido lo sobrenatural y sólo queda un escenario premeditado. El resultado es la aparición de una nueva arquitectura que, al incorporar el viejo orden, lo interroga. Se trata de cuentos como «Francamente, no», en el cual se parodia la pieza fantástica característica del autor. El texto se revela, usando palabras de Julia Kristeva, como un mosaico de citas en el que cuerpos literarios anteriores y exteriores se someten a crítica, denunciando y a la vez reconstruyendo las convenciones literarias.

Para su selección y tipología de la cuentística andersoniana, Beuter revisa las siguientes publicaciones: *El mentir de las estrellas* (1940), obra seminal que anuncia vertientes y temas futuros; *Las pruebas del caos* (1946); *El grimorio* (1961), «libro fundamental... donde más acabadamente se exhibe al hombre como juguete de una Naturaleza que lo inventa, des-centrado del lugar de privilegio que la tradición renacentista le concedía» (p. 47); *El gato de Cheshire* (1965), «una de las obras más originales... (que reúne)... la más completa gama de situaciones fantásticas dadas, dentro de un mismo libro, en la historia de la literatura (p. 47); *La sandía y otros cuentos* (1969), «obra de plena madurez» (p. 48); *La locura juega al ajedrez* (1971), volumen estructurado sobre el tema del doble, en el cual «aparece la polémica civilización/barbarie con mayor asiduidad» (p. 49); *La botella de Klein* (1975), libro «esencialmente intelectual» (p. 49); *Dos mujeres y un Julián* (1982), en el que la escritura se vuelca sobre sí misma en una «discusión a menudo paródica de problemas de género» (p. 50). Se incluyen, además, cuatro cuentos inéditos del nuevo libro, *El tamaño de las brujas*. Entre los cuatro se destacan «La impostura», cuento que juega con los motivos del disfraz, la representación y la máscara, y «Juan Rulfo y 2 J.R.», un cuento genial que

imagina, bajo las mismas iniciales, a dos personajes muy distintos: Juan Rueda, peón mexicano con sensibilidad poética, y Juan Russell, un semioicioso y rico hijo de empresario... Russell toma a Rueda por Juan Rulfo y decide él cumplir con la vocación de escritor que cree tener y que Rueda-Rulfo —piensa— no puede satisfacer a causa de su pobreza» (p. 52).

El lector familiarizado con la cuentística de Anderson Imbert encontrará en este libro lecturas sugerentes y provocativas, clasificaciones acertadas, además de un marco teórico rico e incorporado al análisis con lucidez. Para aquellos que confrontan la producción del cuentista argentino por primera vez, *El milagro y otros cuentos* abrirá puertas misteriosas y reveladoras en piezas aparecidas ya en numerosas antologías, como «El fantasma», y en otras más recientes que, como «Cassette», se proyectan a un futuro lejano como el de *Brave New World*, para hacernos redescubrir el libro: «la cassette más personal, íntima y perfecta» (páginas 50, 137). Este volumen de cuentos puede ser, desde ya, considerado ejemplo clave de la mejor literatura argentina, una literatura que, sin descartar lo autóctono latinoamericano, se proyecta hacia lo universal, encontrando allí también un lugar privilegiado.

ELÍAS MIGUEL MUÑOZ

*The Wichita State University*

RENÉ ALBERTO CAMPOS, *Espejos: La textura cinematográfica en «La traición de Rita Hayworth»*. Madrid: Editorial Pliegos, 1985.

En el reciente film de Woody Allen *The Purple Rose of Cairo*<sup>1</sup>, la protagonista se enamora de un galán fílmico y con su amor consigue darle vida, sacándolo de la pantalla. Oprimida y explotada, la mujer decide escapar con el ente ficticio, justificando su locura ante el espectador con la siguiente frase: «He's fictional, but you can't have everything»<sup>2</sup>. Este filme bien podría haber sido escrito por Manuel Puig o basado en una de sus novelas. La heroína, una figura con fuertes ecos de Mita y Toto, encuentra en la comedia musical «la plenitud del sueño realizado» (p. 97) —para emplear una de las mejores frases de Campos— frente a una realidad oprimiente (la depresión económica, las palizas del marido, el trabajo excesivo). Pero el personaje de Woody Allen, en contraste con los de Puig, saca la imagen del espejo del celuloide y le da un cuerpo, una proyección «real»<sup>3</sup>. Cuánto habrán deseado Mita, Toto, Gladys, Molina, hacer carne las imágenes especulares de la pantalla como lo hace Mía Farrow en el filme de Woody Allen. Tal vez un goce similar haya sentido Manuel Puig al ver sus personajes literarios «convertidos» en cuerpos cinematográficos en *Kiss of the Spider Woman*<sup>4</sup>. La excelente versión cinematográfica de *El beso de la mujer araña* nos hace pensar que tal vez las novelas de Puig hayan sido escritas para

<sup>1</sup> Woody Allen, director, *The Purple Rose of Cairo*, con Mia Farrow y Jeff Daniels, Orion Pictures, 1985.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Conviene anotar aquí la compleja relación ficción-realidad que esto implica, ya que el galán «encarnado» es doblemente ficticio. El galán se hace «real» sólo dentro de un marco (la película de Allen), que, aunque más realista que la película de la que él salió, sigue siendo una creación artística. Tal vez una comparación con *Las meninas*, de Velázquez, por su perspectivismo, o con el *Quijote*, por sus múltiples narradores, podría iluminar la complejidad del filme de Allen, en el que vuelve a problematizarse la relación entre el arte y la vida.

<sup>4</sup> Héctor Babenco, director, *Kiss of the Spider Woman*, con William Hurt, Raúl Julia y Sonia Braga, Island Alive Films, 1985.