

dispone a escribir su *opus magnum*, cuya narración está a cargo del protagonista de dicha historia —el viaje a Estambul de tres mexicanos en busca de Marietta Karapetiz, investigadora que había visitado México con su ilustre marido. La historia es contada a un círculo de conocidos del protagonista que viven en el pueblo de Tepoztlán. La línea narrativa de la familia Millares queda entrelazada con la historia que cuenta el protagonista mediante la intervención de estos personajes que hacen comentarios diversos según transcurre el relato, que es interrumpido bruscamente, en el capítulo final, cuando suena el timbre y un hombre uniformado, que dice ser el chofer del licenciado De la Estrella, va a buscarlo. El chofer le da orden de dejar de hacer payasadas y lo amenaza con no conducirlo a su casa nunca más en ese estado. Estrella le pide que por favor lo deje terminar la historia. Finalmente, el narrador concluye su relato, se queda sin aire, arquea el cuerpo y queda en estado de “rigidez poco natural”. De inmediato “un hedor repelente” exhala de su cuerpo y los Millares se alejan “en silencio de aquel objeto putrefacto”. La narración acaba por matar a su propio narrador ante la indiferencia de sus interlocutores y se transforma en un *self-consuming artifact*.

Pitol crea así una narración paródica preocupada por sí misma, que se burla de sus propias facultades creativas, que pone en duda todo lo que va creando. Una parte central de este cuestionamiento está concentrado en los avatares autoriales al enfrentarse con la creación de sus personajes, dando vuelta la propuesta pirandeliiana: los personajes no van en busca de su autor, sino que el autor, en el proceso de crear sus personajes debe confrontarse con las manipulaciones de los mismos personajes que cuestiona y, en última instancia, la ficción, en un gesto saturnal comandado por el autor, acaba por devorar a sus propias criaturas.

University of Missouri-Columbia

MAGDALENA GARCIA PINTO

MARIA LUISA BASTOS: *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Hachette, 1989.

Los ensayos de *Relecturas* se organizan cronológicamente según tres etapas de la historia de la literatura hispanoamericana: “La nueva palabra española” sobre *El Lazarillo de ciegos caminantes*; “Ingreso a la modernidad” sobre Cambaceres, Rodó y Gómez Carrillo; y “Escritores de la ambigüedad” sobre Bombal, Rulfo, Borges, Bioy Casares y Bianco. Si los estudios de Bastos se fijan en las “repercusiones incalculables de lo verbal” en cada texto, la organización cronológica constituye el esquema de una historia posible, no la historia de la literatura hispanoamericana, ni de sus textos canónicos o marginales, ni de las diversas ideologías que los atraviesan, sino la historia de la puesta en escena de

un sujeto que se inscribe en el “espacio” de la escritura, una “tierra de nadie” donde el lenguaje de todos se convierte en la participación peculiar de la palabra del escritor.

El primer ensayo de *Relecturas*, “El discurso autópico de Alonso Carrió de la Vandera”, revela las contradicciones entre la mirada oficial del inspector que protege su *status* con el subterfugio de la falsa autoría y la riqueza visual y léxica de todo lo que registra en su famoso “baedeker” americano. La forma dialógica de Lazarillo de ciegos caminantes aprovecha la contradicción y transforma la guía del inspector, cuyo referente la historia se ha encargado de borrar, en un “irónico contrapunto socrático” que todavía leemos con provecho y placer (22). El conflicto entre la postura oficial del funcionario y su asombro frente al nuevo paisaje tiende a desautorizar su oficialismo, a la vez que le otorga al texto una autoridad diferente y fundadora.

En “Cambaceres o falacias y revelaciones de la ilusión naturalista”, Bastos escribe que en sus tres primeros libros, *Potpourri* (1881), *Música sentimental* (1884), y *Sin rumbo* (1885), Cambaceres exalta al *flâneur* dueño de su espacio, el *connaissanceur* porteño; en cambio en *En la sangre* (1881), la nueva ciudad desborda la mirada del paseante y un personaje de ínfima categoría social adquiere rango de protagonista (39). Desde el punto de vista de la técnica, no se puede decir que la novela de Cambaceres sea precursora de los hallazgos narrativos del XX; sin embargo, la novela traza el mapa de la nueva ciudad y analógicamente traza un nuevo espacio literario inabarcable de una ojeada, inapresable en un sólo texto, o en un texto monológico (40). En los tanteos narrativos de los *gentlemen* del Ochenta, los que vieron “la gran aldea” convertirse en la “cosmópolis” dariana, se traza un primer plano de “la casa de la ficción” de nuestro siglo.

Según Bastos, las “parábolas” de *Motivos de Proteo* (“José Enrique Rodó: la parábola como paradigma dinámico”) se han convertido en meras ilustraciones de un ideario caduco. Releídas en la “malla móvil” del texto, las parábolas ofrecen un “simulacro visual” que oscila dinámicamente entre la evocación pictórica y la oratoria, entre la imagen y la voz. En las crónicas de Gómez Carrillo (“La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad”), la dialéctica arielista entre la imagen y la oratoria se resuelve y triunfa la imagen vistosa y vacía. Gómez Carrillo, el “cronista de genio” de las antologías, llegó a personificar las características más sonadas del modernismo; también se acercó su obra a una “cursilería irredimible”, escribe Bastos, superada por los maestros y rechazada por los hacedores de una poesía más “pura”. En su lectura de Gómez Carrillo, Bastos se fija no en uno de los “logros” del modernismo, sino en la pacotilla “estilística” que llenaría volúmenes de obras completas, un muestrario de *bric-à-brac* con el reiterado propósito de “homologar lo estético y la moda”, de hacer del arte un objeto de consumo, el objeto sin “halo” de Marx y Walter Benjamín.

Se trata de un objeto literario que envejece rápidamente, pero que en tanto que "mercadería" se presta a revaloraciones imprevistas. En una de las relecturas más sugerentes del libro, Bastos escribe que el complemento pictórico de la crónica de Gómez Carrillo es el *affiche*: su propósito es popularizar una estética, crearle un público, precisamente hacerlo venir al espectáculo, provocando su avidez de nuevas lecturas para poder saciarla en una prosa tan vistosa y tan al día como el cancan. Desde el punto de vista retrospectivo que ofrece el concepto de *kitsch* (reproducción/devaluación/revaluación de lo estético), las crónicas de Gómez Carrillo se convierten en "clichés" del pasado, en el doble sentido de la palabra: instantáneas banales del pasado (63). En la crónica de Gómez Carrillo, las piruetas de la famosa Loie Fuller presentan una imagen del estilo del guatemalteco: un retablo de vistosos significantes cuyo significado, habilidosamente escamoteado, es resistir lo verbal, integrar lo erótico y lo religioso en un objeto de arte, apetecible para el público secular.

En la tercera parte de *Relecturas*, el público un tanto "pueril" del espectáculo modernista se convierte en el lector de una nueva narrativa, un lector que deja de contemplar para participar, es decir, para escribir. En uno de los textos fundadores de la narrativa del XX, *La última niebla* de María Luisa Bombal, se borra el efectismo literario del modernismo y se transforma la marginalidad de "la mujer no amada" en una "ficción de amor" (82). En *Pedro Páramo*, la frase hecha, precisamente el "cliché" del lenguaje popular, la frase no fabricada por la imaginación individual, se convierte en una especie de *shifter*, punto muerto del significado que, sin embargo, desata las posibilidades anecdóticas que constituyen el texto.

En "Whitman, signo visible y marca secreta en la poesía de Borges", Bastos rastrea las repercusiones del nombre, es decir del texto y la persona poética de Walt Whitman, en fragmentos selectos de la obra de Borges. Whitman es parte del "canon primordial" de la biblioteca borgeana. Aparece en la inverosímil imitación "Himno del mar" del joven Borges y luego su presencia se torna compleja y sutil. Borges reduce el foco universalista de Whitman para dar un nuevo valor al detalle cotidiano del suburbio. Whitman enaltece al hombre y la mujer de la calle populosa y con ellos su yo múltiple y plural crece; en cambio, Borges comparte las pequeñeces de los ciudadanos y su yo, igualmente múltiple y plural, se contrae y se añica. Borges se distancia de la ansiedad de la influencia que lo une a Whitman cuando logra transformarlo en intertexto. El "poeta gris" del Norte, hacedor de su propia mitología, reaparece insólitamente en el personaje del poetaastro Carlos Argentino Daneri, el dueño del Aleph. Las complejas correspondencias que se manejan en este ensayo señalan la ruta que podría tomar un estudio más amplio. Los ensayos que concluyen *Relecturas* se fijan en particular en la transformación de Buenos Aires en espacio literario en la obra de Borges, Bioy Casares y José Bianco. El Buenos Aires de "La topografía de la ambigüedad" es "el teatro sobre el viento armado" de *Sombras suele vestir*. En *El sueño de los héroes*, la red de calles, trazada tan fielmente, se resuelve en

un espacio que anula el tiempo: imposible trasladarse en el tiempo real entre los lugares representados en la novela. Conocedora, sin duda caminante, del Buenos Aires real, Bastos entra con confianza y placer en un "escenario engañoso" y riquísimo. Su recorrido hace hincapié en el roce entre *topo* y *grafía* de donde nace la literatura.

El ensayo sobre Buenos Aires como espacio literario concluye con una cita de Blanchot que se refiere a las "cosas reales transformadas en pura ausencia, en pura ficción" (154). El itinerario crítico que se traza en *Relecturas* sugiere que esa pureza merece una vuelta más: que la literatura, y ciertamente la ficción americana, nunca es pura, que nace marcada y contaminada, que ese contagio la anima y le da salud. *Relecturas* muestra una especie de recelo frente a las definiciones, tal vez por lo que éstas tienen de dictamen sentencioso; sin embargo, hacia el final de la lectura, podemos deducir una, polémica y sugerente: cualquiera que sea su "tema", incluso a pesar de él, y cualquiera que sea la postura ideológica del hombre o la mujer que escribe, frecuentemente a pesar de dicha postura, la literatura tiende a resistir el "oficialismo", el del funcionario Vndera, el de los peronistas callejeros de Bioy Casarès, el de la literatura misma. La "palabra coloquial" que contamina la enunciación literaria de *El sueño de los héroes* socava la autoridad del narrador, hueca cuando más eficaz se cree, análoga a la ampulosidad de las "historias oficiales". En la literatura, esos giros se "estilizan" no para mostrar una esencia estética, sino para señalar que esa "palabra coloquial" no se opone dialécticamente a la enunciación literaria; al contrario, se trata de dos palabras que se resisten mutuamente para definir un territorio compartido donde se inscribe paradójica e inequívocamente "esa voz tan nuestra".

Lehman College and
Graduate Center, CUNY

OSCAR MONTERO

CERPA: *Actes du Colloque International Sur José María Arguedas. Rencontre de Renards*. Grenoble, Edicions det Tignahus, 1989.

Los latinoamericanos vivimos en la era de los proyectos. Por miedo de quedarnos sin ellos, no los ejecutamos y, más bien, añadimos otros ... y otros a los ya existentes. Por eso, nuestra historia contemporánea está llena de proyectos de todo tipo. Lo habitual es que un proyecto no se transforme en hechos concretos. El Coloquio Internacional sobre José María Arguedas, salvando muchas dificultades, se hizo realidad, y el libro, *Actes du Colloque International Sur José María Arguedas*, salió de allí. ¿Será, como tantas otras, una mala pasada a la historia? ¿Será, para alimentar el ego de ingenuos alienados o de tontos prejuiciosos, que se haya elegido la sede en Europa o será,