

para a tenuidade do veículo mais do que para a mensagem em si, focalizando o significante mais do que o significado. No entanto, tacha os estudos de Sant'Anna e os de Eugênio Gomes de «reduativos» por relegarem o aspecto histórico-político da obra a segundo plano. O livro inteiro é, para ele, uma expressão irônica, desde o (não-) tratamento da Abolição até a representação das discordâncias que separam as duas doutrinas políticas. (Gledson alega constituírem o Império e a República, para Machado, apenas dois avatares da mesma oligarquia.) Finalmente, *Memorial de Aires*, longe de ser uma derradeira reconciliação do autor com a vida, apresenta um sórdido retrato de um Brasil malgrado e arruinado, no parecer do crítico. Parar no enredo amoroso de Tristão e a viúva Noronha, nas saudades de Aguiar e Carmo, no afastamento do Conselheiro conduz o leitor a uma interpretação «incorreta». Mesmo o amor do jovem casal, segundo ele, não é tão puro quanto se pensa.

Se bem que o crítico negue qualquer intenção de esgotar os significados dos romances, de nos fornecer uma visão totalizadora de cada um deles, o livro peca por um certo autoritarismo, por um excessivo afã de querer revelar a «verdade verdadeira» que possa nos dar a chave de todos os outros enigmas dos textos. Estes assemelham-se a palimpsestos um tanto sui generis, nos quais o texto superficial é controlado em grande parte por um texto subjacente e invisível. Ao que parece, não há nada que seja aleatório para o hermeneuta. Os nomes e as datas parecem encerrar especial significação. Poucos há que não contenham importantes pistas alegóricas.

Contudo —apesar de um certo reduativismo e da falta de uma conclusão—, o livro não deixa de ser uma valiosa contribuição para a crítica machadiana, mormente no tocante aos poucos estudados vínculos entre o romancista e a história e estéticas coetâneas. Gledson censura a tendência de muitos críticos recentes a verem em Machado um moderno *avant la lettre*, menosprezando as suas profundas raízes oitocentistas. Sem lhe negar a singularidade que lhe cabe sobretudo pelas práticas verticalizantes, polissêmicas, metaliterárias e autoreferenciais, o crítico procura devolvê-lo aos tempos em que viveu, contemplando-lhe a obra sob o prisma desses tempos com as respectivas atualidades. Em que pese às limitações acima enumeradas, o estudo constitui um passo à frente na exegese do texto machadiano.

BOBBY J. CHAMBERLAIN

University of Pittsburgh

LIDA ARONNE-AMESTOY: *Utopía, Paraíso e Historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., 1986.

Aronne-Amestoy propone, en su reciente libro, un análisis textual que combina «procedimientos descriptivos de la semántica estructural y de la crítica arquetípica» (p. x). Apoyándose en las teorías formalistas y estructuralistas (Greimas, Barthes, Bremond) y en las reformulaciones de la hermenéutica centrada en los símbolos y arquetipos (Eliade, Campbell, Ricoeur), la autora opta por una metodología que integra los enfoques dirigidos a los distintos niveles del texto narrativo. Su esquema (p. 7) especifica cuatro niveles: lingüístico, narrativo, arquetípico y existencial. El método propuesto se basa en la idea, que encuentro irreprochable, de que es

función de la hermenéutica «potenciar al máximo la polisemia de la narración» (p. 9), y pone al servicio de esta meta un análisis que hace justicia al pluralismo del texto. El modelo semiológico adoptado pertenece a Dieter Janik, quien descompone la función narrativa en seis subfunciones homologables a las de la frase. Siguiendo este modelo, el estudio del cuento de García Márquez *El ahogado más hermoso del mundo* se inicia con el enfoque de la perspectivación en dicho relato. La perspectiva inmanente y múltiple de la narración traduce, según la autora, «una concepción del mundo narrado como red compleja de interrelaciones subjetivas» (p. 17). Ella establece, además, el carácter mágico-analógico de ese mundo, y hace del lector implícito la «matriz global de todas las ejecuciones del texto por la lectura» (p. 17).

El estudio procede a una clasificación de unidades narrativas (Secuencia y funtores cardinales; Indicios; Atributos y hacer de la gente; Atributos temporoespaciales; Enunciados de síntesis), colocados en oposición binaria. El análisis de la sintaxis funcional que le sigue aplica el modelo de Bremond y señala, en la estructura narrativa del cuento, la contraposición simultánea de alternativas lógicas con su consecuente y ambigua duplicación. La autora muestra que este recurso de ambigüedad tiene valores semánticos que apuntan hacia el eje axiológico sostenedor del relato. Según su interpretación, García Márquez utiliza el esquema arquetípico del reconocimiento del héroe, pero lo subordina a una etopeya, transfiriendo la marca del héroe —la heroicidad— del ahogado al pueblo que lo reconoce. Al considerar la organización narrativa se pone en evidencia que, dentro de una aparente organización lineal, según las pautas tradicionales, hay una lógica contradictoria que invierte la secuencia convencional e instala la ambigüedad en el texto. La autora subraya, sin embargo, que al invalidar la perspectiva del realismo empírico y dar prioridad a la imagen, el cuento «no enajena el mundo objetivo sino que engendra una conciencia más lúcida respecto del mismo» (p. 31). El relato presenta, de acuerdo a este análisis, el desarrollo de tres núcleos de acción. El primero introduce los temas de la escisión social, la carencia económica y la impotencia afectiva. El segundo muestra la identificación del pueblo con el ahogado, identificación con la que adquiere el poder de autotranscenderse. En el tercer núcleo se produce una inversión de las actitudes y circunstancias del primero. En vez del azar y la pasividad, hay acción voluntaria y organizada. En vez del aislamiento, el anonimato y la inercia de las personas del pueblo, se produce la comunicación con otros pueblos, la revitalización y el proyecto ideal. Aunque al nivel de la fantasía, el erial se convierte en jardín, la verdadera transformación no es la del espacio, sino la que se opera en la mente colectiva.

Al analizar la estructura arquetípica del cuento, la autora vincula a Esteban (el ahogado) con el agua y los ritos de purificación y de fertilidad, así como también con el mitema de Parsifal y los mitos de regeneración. Muestra, asimismo, que el personaje encuadra dentro del «arquetipo crístico de tipo redentor» más que en el del «tipo heroico-iniciador» (p. 37), aunque aclara que dicho arquetipo no conserva en el cuento todas sus connotaciones religiosas o espiritualistas originales, y que se trata de una recreación fantástica, más que teológica, del mismo. Aronne-Amestoy señala aquí un aspecto muy importante para la comprensión de ésta y las otras obras de García Márquez: la transformación que se opera gracias al magnetismo de la imagen perfecta no conduce a la negación ni al escapismo de la realidad, sino, por el contrario, al impulso de superarla. En la última sección de su análisis, la autora conecta la utopía propuesta en el mundo del cuento con sus posibles referentes geográficos, históricos y culturales. Aunque afirma que éste es uno de los

textos en los que García Márquez más ha prescindido de referencias documentales, los datos y cualidades atribuidos a Esteban lo identifican, según cree, como el guerrillero Ernesto Guevara. Esta identificación del personaje no hace del texto un vehículo de ideas políticas, aunque sí permite el diseño del contexto hispanoamericano correspondiente a la visión del relato. Se trata, sin embargo, como indica la autora, de un cuento que apunta, más allá de los límites históricos de Guevara y su ideología, hacia un contexto arquetípico de proyección universal.

En la segunda parte del libro Aronne-Amestoy aplica su método de análisis a la novela de Juan Rulfo *Pedro Páramo*. Algunos de los aspectos allí señalados son: El engaño que representa «la perspectiva testimonial» de Juan, quien «asume la postura del testigo histórico presente y activo» (p. 57), hasta el que se revela como narrador fantasmal, como impostor; la inversión del realismo tradicional en la descripción de Comala, cuyo «paisaje mítico posee realidad definida», mientras su «paisaje histórico es ambiguo, indefinido» (p. 61); la interferencia de imago e imagen en el mismo perceptor, y la oposición temporal —presente para la evocación, indefinido para la crónica— mediante la cual ellas operan en el discurso narrativo; la dialéctica de la imago y la imagen manifestada en las oposiciones de presente y pasado, recuerdo y experiencia, deseo y realidad; el rechazo del modelo iniciático como base de interpretación del texto, y la afirmación de que la busca de Juan «está más cerca de los mitemas del paraíso y el infierno, módulos arquetípicos que también se asocian con la acción de Pedro» (p. 96); la conclusión, por parte de la autora, de que «la estructura de *Pedro Páramo* no recrea la caída del paraíso, sino la evasión de la historia» (p. 97), y muestra que la búsqueda del paraíso en el lugar de la historia trae por consecuencia el infierno; la importancia que tiene, en el esquema arquetípico de la novela, la antítesis de la búsqueda del padre y el reencontro con la madre, así como la búsqueda de lo femenino y, relacionado con ésta, el tema de eros y la culpa. Finalmente, se destaca la índole poética del discurso narrativo en *Pedro Páramo* y su capacidad de apertura, la cual permite una superación, a nivel estético, del encierro en la circularidad y el estancamiento de la historia.

La tercera y última parte del libro ofrece un análisis de *Bestiario*, donde los cuentos de Julio Cortázar son presentados como variaciones del mitema del Minotauro, constante arquetípica establecida en su anterior drama *Los reyes*. La autora considera que «el paradigma nuclear de *Los reyes*, base de los cuentos de *Bestiario*, puede reducirse a tres ejes arquetípicos: 1) Un espacio escindido, de naturaleza laberíntica, que presupone cierto itinerario (geográfico, psicológico, social o múltiple), el cual funciona a la vez como puente o trampa para el itinerante. 2) Un sujeto itinerante, con frecuencia desdoblado en una función refleja o complementaria. Su acción se vincula siempre a un proyecto integrador de los ámbitos escindidos del espacio. 3) Un agente heteróclito, adscripto al lado-de-allá, que irrumpe en el lado-de-acá motivando la acción del itinerante» (p. 113). Los cuentos de *Bestiario* son analizados en relación con estas tres constantes arquetípicas. En «Casa tomada», por ejemplo, se destaca la centralidad de la primera constante, la escisión del espacio. Se observa también, en este cuento, una confirmación de «la revancha del Minotauro» ya anunciada en *Los reyes*, al producirse la «irrupción del misterio en el espacio sancionado por la costumbre» (p. 116). Con referencia a «Carta a una señorita en París», la autora establece una analogía entre los conejitos y los productos de la creación literaria, ambos consumidores del ocio y el reposo, ambos imprevisibles e incontrolables. En éste, y en los apartados siguientes, se muestra el funcionamiento de la dialéctica del yo y lo Otro, en cuentos donde el espacio

escindido es el espacio psíquico, y donde se produce la alienación del yo, ya sea en lo Otro personal («Lejana»), o en lo Otro social («Omnibus»), en el ensimismamiento intelectual («Cefalea»), en la otredad de la muerte («Circe») y del erotismo («Las puertas del cielo»). «Bestiario» introduce en cambio, según la autora, la integración del itinerante en la otredad. La participación del sujeto en su Otro no lleva allí, como en los casos anteriores, a la indiferenciación, sino que —según su interpretación de Isabel, el personaje de este cuento— el yo se autodefine cuando, luego de reconocerse en su Otro, recobra poder frente a él (p. 139). El estudio de *Bestiario* concluye afirmando que estos cuentos, así como la obra posterior de Cortázar, apuntan hacia una visión integradora y dinámica del yo, y representan una búsqueda de nuevas síntesis que han de gestarse en el espacio narrativo.

Aronne-Amestoy ha aplicado con rigor y coherencia las formulaciones teóricas en que apoya su análisis. Su libro contribuye a descubrir posibilidades interpretativas y enriquece la lectura de tres autores decisivos en la evolución de nuestra literatura.

MALVA E. FILER

Brooklyn College, CUNY.

JUAN JOSÉ SAER, *Glosa*. Buenos Aires: Alianza, 1986.

El argumento de *Glosa*, si es que lo hay, es el paseo del Joven Angel Leto con el «Matemático» por las calles céntricas y su conversación sobre la fiesta de aniversario de un tal Washington, fiesta en la que ninguno de los dos participó¹. El transcurso de aquella fiesta le fue narrado al Matemático por uno de los presentes, Botón. A lo largo del relato se evocan constelaciones (¿falsas?) de los que participaron en la cena. El argumento de la caminata y la conversación se amplía con los recuerdos de los personajes y con su futuro: el Matemático terminará como refugiado político en Suecia y Angel morderá la pastilla de veneno al ser atrapado por los militares en 1978.

La fiesta, o mejor dicho, su recuerdo, se repite a lo largo del texto, en variantes que se contradicen entre los narradores Botón, Tomatis y Pichón. Una fórmula constante del texto es aproximadamente ésta: «dice el Matemático que dijo Botón que dijo Washington», a la cual el lector debe añadir el «decía» o «decimos» del narrador-autor. El autor introduce la no-realidad o probabilidad de su texto con la primera frase que lo abre:

«Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós... pongamos —qué más da.»

El título «glosa», por tanto, habrá que tomarlo literalmente: es, por un lado, una explicación, un comentario añadido a un texto (*no* a la realidad), y es a la vez, en la música, una variación que ejecuta el músico (los narradores) sobre unas mismas notas (la fiesta), pero sin sujetarse rigurosamente a ellas.

¹ Sobre la misma situación generadora, Vargas Llosa construyó su novela *La conversación en La Catedral*, para recordarle al lector qué abismo puede haber entre un resultado y otro; por otro lado, ambos autores son renovadores de la novela latinoamericana.