La novela es para Saer una forma de la narración que se agota en el siglo XIX. Por eso en el siglo XX no queda más alternativa que la de crear novelas a partir de la negación a escribirlas. De allí que pueda dedicar un artículo a “Borges, novelista”. Para el narrador no preexisten sino normas negativas, y su trabajo consiste en la lucha constante contra el yugo del acontecimiento, del sentimiento y de los condicionamientos impuestos por su propio tiempo. La totalidad de las grandes narraciones no es más que una construcción impuesta a la materia que es siempre la que dicta la forma que le da sentido. La tarea del narrador se equipara a la del escultor que de acuerdo con el mito no crea sino que revela, más por sustracción que por adición, la forma que duerme en lo profundo del mármol. Los golpes del cincel responden a las pulsiones emocionales del artista por encima de toda técnica. Procedimientos como el epistolar, géneros como la biografía literaria o la novela policial se definen a partir de ejemplos individuales como las obras de Stanislaus, Joyce o los relatos de John Chandler. No es la sumisión al código formal, sino la emoción poética y la escritura misma lo que determina el valor literario. Los narradores serán juzgados “por sus narraciones, no por sus teorías” (185). Ninguna categoría extrínseca, de época o de género, puede definir o pautar la *praxis*. “Modernidad” y “clacisismo” aparecen modificadas y relativizadas con cada gran obra literaria, cuyo referente no es otro que la realidad, no la inmutable del canon realista, sino la marcada por la percepción individual, fluctuante, incierta. De ahí que aún el *Nouveau Roman*, considerado por Saer como el único aporte válido desde la década del 60 a la narrativa, no puede ni debe constituirse en preceptiva. “Cada novela es, a su modo, un Nouveau Roman [...]” (184).

Para los que conocen la trayectoria narrativa de Saer, este libro describe a través de lecturas de otros autores y reflexiones sobre la escritura propia y ajena, el proceso de creación en sus propias obras. La existencia de ideas centrales que se reiteran y se reelaboran, la coherencia estética y la preocupación por el “cómo representar” con el lenguaje distinguen la obra literaria de Saer, una de las más originales de las últimas décadas. Sus aproximaciones teóricas son consecuencia de su tarea como escritor y como lector. Según “La lección del maestro”, el escritor se define por el impulso inevitable a expresar con su arte las formas intuídas en la naturaleza. En el caso de Saer, esa intuición ha sido temprana y se ha mantenido constante a través de los años. Su literatura, ensayística y creativa, es pues el resultado de una clara voluntad de estilo que busca en cada acto de escritura develar lo inefable contenido en la “selva espesa de lo real”.

The Evergreen State College

EVELIA ROMANO

El relato breve en las letras hispánicas actuales. Foro Hispánico 11. Amsterdam: Rodopi, 1997.

Este número especial de *Foro Hispánico* reúne, en su sección de “Estudios”, trabajos dedicados a cuentos y cuentistas españoles e hispanoamericanos de los últimos veinticinco años. En la presentación, Patrick Collard señala que el cuento como género literario goza de buena salud en los círculos académicos y que su estudio se ha incrementado notablemente

en décadas recientes, gracias a los nuevos modelos de análisis y a “razones obvias que se llaman Quiroga, Borges, Cortázar, García Márquez, Arreola, etc.” (7). Collard ofrece una muestra bastante completa de los libros que han ido conformando este fecundo campo de investigación. Los artículos que componen el volumen aspiran a ser una aportación más en este terreno.

Bajo el apartado “Teoría y aproximaciones de conjunto” se agrupan tres estudios. Es significativo que inicie el artículo de David Lagmanovich sobre el microrelato en Argentina. Este lugar destaca la importancia que el subgénero ha adquirido para los críticos que trabajan con las formas breves (véanse, entre otros, los trabajos de Juan Armando Epple, Dolores Koch, Francisca Noguerol, Violeta Rojo, Lauro Zavala y el mismo Lagmanovich, y también el número de la *Revista Interamericana de Bibliografía* de 1996 dedicado al microrelato). En la primera parte, Lagmanovich resume cuatro puntos clave para el estudio del microrelato: (1) la tendencia a la brevedad del siglo XX; (2) la presencia de antologías generales o centradas en un país determinado; (3) la reflexión sobre su historia, que para Lagmanovich se vincula con el Modernismo y (4) el intento de definición estética de este subgénero a partir de una posición transgenérica o narrativista. Acto seguido, se traza un corpus de veintisiete escritores para el estudio del microrelato en Argentina. Lagmanovich enfoca la segunda parte de su estudio en dos libros de Ana María Shua —*La sueñera* (1984) y *Casa de geishas* (1992), centrándose en las tendencias a la reescritura y a la escritura emblemática y en los juegos con el lenguaje, que hacen de la literatura de Shua “un tesoro de la narrativa posmoderna” (20).

También del cuento argentino reciente se ocupa Carmen de Mora, a partir de la producción de Mempo Giardinelli (*Antología personal*, 1987), Luisa Valenzuela (*Aquí pasan cosas raras*, 1976), Ana María Shua (*Viajando se conoce gente*, 1988) y Fernando Sánchez Sorondo (*El corte*, 1981). Para Mora, los escritores argentinos de los setenta y ochenta se debaten en la consabida encrucijada de la tradición y la ruptura —que Giardinelli epitomiza en “La entrevista”, cuento donde Jorge Luis Borges es personaje principal. Esta tensión resulta en “el uso más que frecuente de la intertextualidad y la parodia” (23). En el análisis de su corpus, Mora destaca los múltiples registros en los cuentos de Giardinelli, que pueden deslizarse por la ambientación rural, pasar a los procesos represivos y sus efectos en el individuo y llegar a las relaciones eróticas descritas sin tapujos. El análisis textual es aquí acertado, aunque quedaría por profundizar en qué consistiría la “escritura transgresora” (27) del escritor chaqueño. El libro de Valenzuela está construido, según Mora, entre el terror político y la identidad femenina. Esto señala puntos de contacto con los cuentos de Giardinelli. Será la escritura la que servirá de puente articulador que preserve la identidad ante una atmósfera opresiva. Los otros dos volúmenes analizados tienen un tinte distinto. Shua se apropia del motivo de la vida como viaje, jugando y conjugando pasado y presente para explorar parajes ocultos de la realidad. Sánchez Sorondo también se obsesiona con el yo y con el tiempo, pero su tono es metafórico y su narrativa busca la iluminación. Por eso, para Mora, “de todos los autores aquí citados él es el que más aproxima la esencia del cuento a la poesía” (39).

El trabajo de José Miguel Oviedo es más bien panorámico, ya que se ocupa de cuestiones que atañen tanto al género como a la cuentística hispanoamericana en los últimos cincuenta años. Oviedo, al igual que en su conferencia pronunciada en octubre de 1995 en

México D.F. (se publicó en *Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995*. Vol. 2. *Medio siglo de narrativa y crítica*. México: UAM, 1997, 13-30), indica que estas reflexiones son parte de un conjunto de diez propuestas sobre el proceso del cuento en Hispanoamérica. Por lo pronto, esboza cuatro: (1) Se aboga por una separación entre cuento y novela, y una estrecha relación entre cuento y poema. Oviedo dice: “un poema, por lo general, también se lee de una ‘sentada’ y produce el mismo efecto de revelación instantánea” (44). La deuda con la vertiente teórica de Poe es aquí innegable, pero no parecen contemplarse alternativas que no manejen la revelación como elemento clave para el género. (2) En torno al cuento como “género menor”, Oviedo vuelve a separarlo de la novela: el cuento es un sistema “excluyente y centrífugo” que brinda una “experiencia estética que la novela no puede brindar” (46-47); esto lo calificaría como género mayor. La propuesta es sugerente, pero tal vez le falte desarrollo y ejemplos. (3) Oviedo dedica esta parte a Borges y a su predilección por la forma breve y destaca que “el mayor prosista del siglo es un cuentista” (47). (4) Quizás aquí radique el aporte de este trabajo: en subrayar el perfil cuentístico de Julio Ramón Ribeyro e incorporarlo a la lista de maestros del género, aunque habría que estudiar más a fondo su aporte al cuento hispanoamericano. Oviedo había advertido al comienzo que su propuesta era una exploración para configurar un marco “dentro del cual podemos entendernos y discrepar” (42). La discrepancia central es una: lo que promete ser un comentario agudo e iluminador se diluye un tanto y a veces cae en la repetición de algunos lugares comunes en torno al cuento. Tal vez el espacio limitado haya conspirado contra un trabajo más riguroso y por ello (y porque Oviedo es un estudioso del género) es de esperarse su prometido proyecto.

Los seis trabajos que siguen analizan cuentos, libros o escritores específicos. Cuatro están dedicados a escritores españoles. El acercamiento de Rita de Maeseneer al cuento de Juan José Millás “Una carencia íntima” (*Primavera de luto y otros cuentos*, 1989) es temático ya que se concentra en el impacto de la locura en el relato. Maeseneer rastrea la impronta de la narrativa policial en este texto y también alude a las posibles pistas psicoanalíticas (*i.e.* la función del armario) que derivarían en una forma de perversión típica de la literatura de Millás. En tanto, Angeles Encinar Félix atiende a una de las múltiples formas del cuento (el cuento lírico) al estudiar *Relato con lluvia y otros cuentos* (1987), de Elena Santiago. Para su marco teórico, Encinar Félix se apoya en los trabajos de Eileen Baldeshwiler y Lajos Kántor, destacando la creación de un efecto surrealista y el uso de ciertos motivos (el pájaro y el invierno en el caso de Santiago) en esta variante del género. Sonja Herpoel trabaja con el relato de Soledad Puértolas “A través de las ondas” (1980). El enfoque es aquí descriptivo y concluye con una interpretación de Herpoel sobre la problemática de la dominación. A partir de la metaficción fantástica, Anthony Percival indaga en *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), de José María Merino. El cuento “El caso del traductor infiel” le merece la mayor atención, puesto que la estrategia de cajas chinas se combina con la dicotomía yo-otro para dar como resultado “relaciones de identificación, de incompatibilidad, de agresión, de miedo, de egoísmo” (95). En tanto, el libro abre y cierra con trabajos sobre cuentistas de Hispanoamérica. Jacqueline Covo se ocupa de la colección de ficciones transgenéricas que conforman *Gente de la ciudad* (1986), de Guillermo Samperio. Covo hace un recorrido por el tiempo y el espacio del México defeño de Samperio, sin adoptar un enfoque analítico definido, pero abriendo las puertas a los que

desconocen la ficción de este joven escritor mexicano. Y Carmen Ruiz Barrionuevo se ocupa de *La mujer de espaldas y otros relatos*, del venezolano José Balza. Barrionuevo indica que la cuentística de Balza supone una renovación de las premisas marcadas para el cuento por Quiroga, a partir de la noción de “ejercicio narrativo”. Balza articula su concepción sobre el relato corto (concebido como la exacerbación de un personaje, un ámbito o un hecho) en este libro de cuentos que destaca por “la estructura espejeante de lo contado” (106).

La contribución de *El relato breve en las letras hispánicas actuales* radica precisamente en el análisis particular o general de textos más o menos recientes. Su presencia en el campo de la teoría del cuento sería tangencial, ya que no se plantean aquí modelos que desarrollen o re-evalúen configuraciones del género. Los trabajos de Lagmanovich y Oviedo tienen un sustrato cuasiteórico pero en un caso (Lagmanovich) un desarrollo más amplio y en el otro (Oviedo) una actualización bibliográfica los convertiría tal vez en referencias importantes en este campo. En cuanto al resto de los estudios, en ocasiones se plantean comentarios sugerentes que se quedan en la mención (véase lo que dice Mora acerca del trabajo de Giardinelli casi contra el final sorpresivo y, en algunos casos, la tendencia al sumergimiento de la anécdota) y la mayoría de las veces el crítico no resiste la tentación de hacer algún comentario general sobre el cuento para luego pasar al análisis del texto y semiolvidarse que está trabajando justamente con un cuento (si no importara la cuestión, habría que pensar que el rubro “teoría del cuento” es un paraguas que permite cualquier acercamiento a cualquier texto literario). Este volumen aporta a la crítica de textos y autores específicos e indaga parcialmente en algunas cuestiones de género. Dentro de ese contexto, cumple con su objetivo.

University of California, Santa Barbara

PABLO A. J. BRESCIA