

NUEVA REVISTA DE
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Nueva Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0185-0121

nrfh@colmex.mx

El Colegio de México, A.C.

México

Olea Franco, Rafael

Pablo Brescia, Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano. Arreola, Borges,
Cortázar. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2011; 367 pp.

Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. LXIII, núm. 1, 2015, p. 191

El Colegio de México, A.C.

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60246690017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

PABLO BRESCIA, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano. Arreola, Borges, Cortázar*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2011; 367 pp.

El objetivo de este libro es establecer una teoría del cuento hispanoamericano, a partir de algunos textos creativos y críticos de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Juan José Arreola, que es el orden de exposición de los capítulos (la disposición de los autores en el título del volumen sirve para referirse a ellos como el ABC del género). Brescia delimita como período de estudio la etapa de 1935 a 1963, en la cual escoge de cada escritor dos cuentos representativos: “El Sur” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, de Borges; “La noche boca arriba” y “Ómnibus”, de Cortázar, y “El guardagujas” y “El silencio de Dios”, de Arreola. Quizá algún lector eche de menos una justificación más amplia para preferir varios de estos textos; por ejemplo, otros críticos encontrarían una mayor novedad borgeana para la tradición hispanoamericana en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o en “La muerte y la brújula”, aunque también se podría argüir que estos últimos son textos ya muy trabajados por la crítica.

En el primer capítulo, “Del cuento y su topografía”, el autor sintetiza el desarrollo histórico del cuento para ofrecer una imagen de su proceso de formación como género, así como para exponer los problemas a los que se han enfrentado los críticos al momento de definirlo. Para ello, describe las principales funciones que ha tenido el cuento, desde su aparición en los relatos orales de la Antigüedad hasta su definición autocrítica en el siglo XIX, a partir de los escritos teóricos de Edgar Allan Poe, donde por primera vez el cuento se define desde la ficción y desde la crítica sobre su proceso de composición. Una vez delimitados estos elementos, Brescia se enfoca en el cuento en Hispanoamérica, cuya etapa de maduración también ubica en el siglo XIX, hasta llegar a Horacio Quiroga, a quien él considera como el primer escritor-crítico de cuentos hispanoamericanos. Al final de este capítulo, el autor justifica la selección de los autores estudiados, pues afirma que Arreola, Borges y Cortázar son una influencia notable en las generaciones posteriores de cuentistas, quienes recurren a temas y procedimientos similares, en particular porque comparten una visión literaria fundamental para el desarrollo del cuento en esta región, asociada con la práctica de lo fantástico y el rechazo de un realismo tradicional (prefiero este término al de “realismo demasiado ingenuo”, usado por el autor en la p. 42).

Desde el título del segundo capítulo, “Borges y el cuento: modelo para armar”, se muestra el deseo de Brescia de entrecruzar los términos para asociar a los tres escritores escogidos, pues en el tercer y en el cuarto capítulo hará algo semejante, es decir, referirse a un autor con una frase que usualmente se asocia a otro de ellos. En este segundo

capítulo, se reconstruye la teoría del cuento del escritor argentino, con base en sus intervenciones críticas, presentes tanto en sus ensayos como en sus obras de ficción, que desde el principio se inclinaron por las formas breves y rechazaron la novela (en este último punto sólo habría que acotar que Borges rechazó este género como ejercicio personal, aunque fue excelente lector de algunas de las novelas más canónicas, empezando por *El Quijote*). En un hallazgo crítico, Brescia considera que el prólogo a *Los nombres de la muerte* (1964), de María Esther Vázquez, es substancial para entender la práctica y teoría del cuento en Borges, quien formula una hipótesis sobre la forma del género, enunciando una serie de postulados normativos para su realización, entre los que cabe destacar la relevancia del orden de las partes en la trama, la importancia de la participación crítica del lector y la presencia de dos historias (una visible y otra elíptica) dentro de un mismo texto (aspecto que, por cierto, ha trabajado con precisión propositiva Ricardo Piglia).

A partir de estos fundamentos y en consonancia con los códigos de la literatura fantástica presentes en “El arte narrativo y la magia”, la *Antología de la literatura fantástica* y el prólogo a *La invención de Morel*, Brescia analiza “El Sur” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. Sobre el primero, enuncia algunas de sus características estructurales, como el doble argumento –uno con un registro costumbrista-realista y el otro regido por una lógica narrativa mágica–, los cruces entre realidad y sueño, el texto dentro del texto, el viaje en el tiempo y el recurso del doble. En cuanto a “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, Brescia se enfoca en los elementos que comparte con el relato policial: la función del lector crítico, el interés en el final del relato y el entramado de un doble argumento.

En el tercer capítulo, “Cortázar y el cuento: prosodia”, el crítico recurre a los ensayos “Algunos aspectos del cuento” y “Del cuento breve y sus alrededores”, así como a la práctica cuentística de Cortázar en *Bestiario* y *Final del juego*, ya que considera que, durante ese período (1951-1956), el argentino crea una poética literaria mucho más definida sobre este género. Brescia establece que el escritor se rige por cuatro procesos clave: 1) el método de composición, entendido como un acto de liberación, un proceso de auto-psicoanálisis que culmina en el lector; 2) la lectura de la tradición, la cual le permite construir una genealogía de cuentistas afines que validarían su proceso creativo (Poe, Maupassant, Capote, Borges, Onetti, Tolstoi, Hemingway y Dinesen); 3) el proceso de comparación y metaforización, mediante el cual Cortázar establece relaciones analógicas o de aproximación entre géneros para delimitar las particularidades del cuento y 4) el proceso de la formalización, que otorga al cuento su autonomía, es decir, su función autárquica.

Brescia encuentra que los cuentos de Cortázar se estructuran mediante un primer orden superficial que está regido por un segundo orden profundo, secreto y menos comunicable, el cual identifica con lo fantástico. Este último orden posee un carácter intersticial: interroga la realidad, pero no se aparta de ella. Así, Cortázar propone una tercera vía en donde la relación entre realidad y fantasía se establece como una incógnita. En sus cuentos, esta característica se traduce en la formulación de dos historias, cuya estructura se rige por una composición rigurosa. De acuerdo con estos lineamientos, Brescia analiza “La noche boca arriba” y “Ómnibus”. En el primer cuento, menciona la permeabilidad de tiempos, espacios y seres distintos, la confluencia entre sueño y realidad, y la articulación de dos historias simultáneas: la primera está regida por una lógica narrativa basada en la cotidianidad y la segunda por una lógica narrativa fantástica. En cambio, afirma que en “Ómnibus” la relación entre las dos historias es asimétrica, pues no hay un contrapunto o un pasaje que las una. En este apartado Brescia centra su análisis del cuento en el elemento irracional, el cual considera que proviene de la influencia del surrealismo y del existencialismo. Del análisis de los dos cuentos concluye: “Las variantes de esa doble historia en sus primeras colecciones, vistas desde la integración que seduce el retorno (NBA) o la disipación que promete zonas oscuras (O), contribuyen a definir un modelo para el género en Hispanoamérica” (p. 225).

En cuanto al cuarto capítulo, “Arreola y el cuento: el hacedor”, cabe notar que existe cierta asimetría respecto de los dos capítulos previos, pues el escritor mexicano no reflexionó teóricamente sobre el género. Ante esta carencia de textos teóricos, Brescia opta por sintetizar cuatro elementos de carácter ideológico en la cuentística de Arreola: 1) el cuestionamiento a las convenciones sociales y a la idea de progreso; 2) el enfoque en las relaciones con la mujer; 3) el análisis de algunas cuestiones teológicas y morales y 4) la reflexión sobre el arte como una actividad profesional. Todo ello regido por el hecho de que los textos de Arreola se basan en un proceso de imitación consciente y se construyen como un diálogo intertextual, además de que la preocupación por la forma y la sintaxis de la frase son siempre un objetivo fundamental. Según Brescia, al contrario de lo que sucede en Borges, en Arreola no hay gran interés en el argumento, pero sí en el ritmo y en la composición, que está basada en una doble estructura.

Para el examen de “El guardagujas” y “El silencio de Dios”, el crítico desarrolla primero la concepción de lo fantástico en Arreola, quien fue uno de los escritores mexicanos que mejor aceptó la influencia de la *Antología de la literatura fantástica*, compilada en 1940 por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. Para Brescia, el recurso fantástico más original en Arreola es aquel que articula diversos mundos posibles, mediante una serie de procesos que denomina como: “un tinte

de racionalidad absurda” (p. 254) o “la noción de límite y el desfase de lógicas narrativas que llama la atención sobre los mecanismos de funcionamiento del texto literario” (p. 255). En el caso de “El guardagujas”, señala dos elementos que están insertos temática y estructuralmente: la mezcla entre sueño y realidad y el tema del viaje y de su imposibilidad de realización. Desde mi perspectiva, la inclusión de “El guardagujas” dentro de la modalidad fantástica resulta conflictiva; Brescia, al igual que muchos otros críticos, no considera un elemento fundamental del cuento: el silencio del incipit sobre el modo en que el forastero llegó a un lugar del cual no sabe cómo salir, elemento que desde el principio ubicaría el texto más bien en el ámbito de lo absurdo. De hecho, la descripción del propio crítico alude, de manera involuntaria, a esta dificultad, pues él señala que en “El guardagujas” hay un argumento lógico racional y otro de tono absurdo-lógico; como se ve, en esta descripción no aparece el elemento fantástico.

En cuanto a “El silencio de Dios”, en él se presentan los modos de lo religioso que Arreola propone en su literatura y en el sistema de la doble historia, pues “la búsqueda literaria de Arreola construye una mirada sobre la religión que es determinante para leer los sistemas dobles del relato de su cuentística” (p. 282). Brescia identifica con certeza tres modos de lo religioso que operan no sólo en “El silencio de Dios”, sino en varios de los cuentos de Arreola: el deseo de un contacto directo entre el ser humano y su Creador —en esta relación no median las instituciones religiosas, como sucede en el caso de la carta escrita a Dios por el personaje—, la idea del equívoco, la cual tiene que ver con la búsqueda de una guía que oriente y dé sentido a sus acciones, y el sacrificio. En “El silencio de Dios”, Arreola pone en escena estos tres elementos, regidos por la estructura del doble argumento: “La historia 1 está hecha de las preguntas y tribulaciones del ser humano que pide ayuda; la historia 2 verbaliza el silencio de Dios” (p. 295).

En el quinto capítulo, “(Re)cuento”, además de sintetizar los aspectos ya examinados sobre estos tres autores, Brescia analiza las relaciones que ellos mantuvieron entre sí. A partir de estas lecturas cruzadas, refuerza los elementos literarios que comparten y que son sustanciales para proponer una teoría del cuento en Hispanoamérica. Así, el crítico establece tres ejes principales de lo que denomina el ABC del cuento: el primero es la preferencia de estos escritores por la literatura fantástica; el segundo, la influencia de Poe, porque “en torno al género, hay una figura fundamental para Hispanoamérica: Poe” (p. 346) y, por último, el uso del doble argumento. En mi opinión, en este capítulo final faltaría enfatizar que la relación entre estos tres escritores hispanoamericanos se produce mediante una marcada influencia de Borges en Arreola y Cortázar (no hay que olvidar, por ejemplo, el apoyo que proporcionó el primero al último al publicarle en 1946 su

primer cuento, “Casa tomada”, en los *Anales de Buenos Aires*); esto permitiría aquilatar su respectivo campo de influencia en el desarrollo de la literatura hispanoamericana del siglo xx.

En conclusión, este libro de Pablo Brescia es una sugerente propuesta sobre la práctica del cuento en Hispanoamérica, a partir de tres escritores cuya influencia ha sido (y sigue siendo) notable. Sin duda, la tradición cuentística hispanoamericana es ya tan rica que se antoja que haya otros “ABC” que expongan vertientes del género diferentes de las exploradas eficientemente por Brescia.

RAFAEL OLEA FRANCO

El Colegio de México

ROCÍO ANTÚNEZ, *Juan Carlos Onetti: caprichos con ciudades*. Gedisa-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2013; 210 pp.

Con un título sugerente, pero también algo enigmático, Rocío Antúnez nos entrega un trabajo crítico centrado en la imagen de la ciudad en los primeros textos de ficción de Juan Carlos Onetti, publicados entre 1933 y 1941, y ambientados precisamente en las dos ciudades rioplatenses en las que vivió el escritor uruguayo: su ciudad natal, Montevideo, y la metrópoli vecina, Buenos Aires, en la que residió en distintos períodos de su vida, aunque aquí interesa sobre todo el primero, entre 1930 y 1934. El corpus analizado son dos cuentos de Onetti recuperados tardíamente, que aparecieron en periódicos argentinos, “Avenida de Mayo / Diagonal Norte / Avenida de Mayo” (*La Prensa*, 1933), con el cual obtiene el primer premio en un concurso de cuento organizado por el diario, y “El posible Baldi”, publicado en *La Nación* en 1936. En la reciente edición de las *Obras completas* de Onetti publicadas por Galaxia Gutenberg, una edición filológicamente más fiable, el primer cuento aparece con otro título, que fue con el que se publicó en el diario: “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (*Obras completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*, ed. de Hortensia Campanella, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009, p. 1043). A estos dos cuentos hay que agregar las dos primeras novelas que publica, *El pozo* (Montevideo, 1939) y *Tierra de nadie* (Buenos Aires, 1941). En los cuentos y en *Tierra de nadie*, el contexto urbano es el de Buenos Aires y en *El pozo*, aunque no se nombra explícitamente, es fácil reconocer la topografía de Montevideo.

El libro, prologado por un texto de Fernando Curiel, “Onetti revisitado”, tiene en su tapa un detalle del cuadro “Arte constructivo” (1943) de Joaquín Torres García, el célebre pintor uruguayo que regresa a su natal Montevideo en 1934 después de una prolongada estancia en Europa en la que conoce todas las vanguardias y donde,