

nes de análisis: una mayor distancia de la crítica estructuralista, fértil sin embargo al precisar los juegos del narrador; una visión del mundo enriquecida y matizada más de cerca por el análisis textual y por la importancia que se da a la creación de una atmósfera que permea todo el texto; un mayor énfasis en el carácter simbólico de la escritura y, sin duda, un trabajo mucho más profundo del modo como la historia modela la escritura y, a su vez, se articula en ella.

Todo escritor es un gran lector de sí mismo y de los otros. El gran acierto de la segunda parte del libro de Edith Negrín consiste en mostrar cómo algunos rasgos caracterizadores de *El luto humano* pueden recorrerse, con sus variaciones de significación y tratamiento, en otros textos del autor. Y también cómo éstos y algunas constantes que perfilan la visión del mundo en los textos revueltianos, se interrelacionan con otros textos y discursos literarios, filosóficos, culturales.

Hace unos cinco años, Jorge Fonet, entonces alumno del doctorado en El Colegio de México, se hizo cargo del análisis de *El luto humano* en mi Seminario de Narrativa Mexicana Contemporánea. Habíamos estudiado textos anteriores como *Los de abajo* de Azuela y *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán. También leeríamos *El resplandor* de Mauricio Magdaleno y después *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, texto este último al que suele atribuírsele el comienzo de la novela contemporánea en México. Fonet se preguntaba si *El luto humano* no constituía ya la vuelta de tuerca de la nueva narrativa. La contestación a la pregunta continúa abierta. Sin embargo, no tengo duda de que la novela de Revueltas se adelanta a la de Yáñez no sólo cronológicamente (se publica cuatro años antes), fertiliza textos posteriores como los cuentos y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Todo indica que estamos ante uno de los libros fundacionales de la narrativa mexicana contemporánea. El texto crítico que le ha dedicado Edith Negrín, *Entre la paradoja y la dialéctica*, es una magnífica lectura, imprescindible para acercarnos a la obra y al tiempo de José Revueltas, y que sienta las bases para elaborar un discurso crítico de primer orden sobre la literatura mexicana.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

JAVIER DE NAVASCUÉS, *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*. Universidad de Navarra, Pamplona, 1995; 140 pp.

Este libro contiene siete estudios que tratan todas las novelas del narrador argentino publicadas después de 1940 y dos de sus cuentos, de diferentes épocas. Da preferencia al primero de esos géneros porque "su

recorrido, necesariamente más breve, permite una visión más nítida de temas y modalidades característicos” (p. 12). Los ensayos se ordenan en general de acuerdo con la cronología de las obras y, aunque en algunos casos guardan relaciones de tipo temático entre sí, muestran más independencia que continuidad. La heterogeneidad también impera en los enfoques: según el autor, en unos casos ha hecho análisis narratológicos; en otros, crítica temática. El objetivo en todos ha sido “ofrecer una introducción, pero sobre todo unas cuantas claves nuevas para leer a Bioy” (p. 13). De esto probablemente pueda deducirse que Navascués ha intentado dialogar con un artículo de Graciela Scheines (“Claves para leer a Adolfo Bioy Casares”, *CuH*, 1991, núm. 487, 13-22), aunque no lo dice ni tampoco pone énfasis, en los ensayos, en subrayar sus aportes.

El primer estudio, “Imágenes de habitabilidad”, distingue dos valores del espacio en Bioy Casares: uno corresponde a la perspectiva del escritor y ve en la creación literaria una feliz duplicación o ampliación de la realidad, prescindiendo de la índole dichosa o amarga de la historia (escribir es ingresar a un recinto extraordinario); otro depende de la perspectiva de los personajes y se caracteriza por la ambivalencia. Los personajes buscan siempre espacios cerrados, que brindan comodidades aparentes (deducibles de las descripciones de los objetos), pero que acaban por volverse cárceles. De ambos valores, la mayor parte de la atención se dedica al segundo. Acerca de *La invención de Morel* (1940), Navascués comenta las connotaciones sobre todo positivas de la biblioteca del Museo, el aspecto en principio acogedor y finalmente pavoroso de los sótanos y los rasgos que hacen del Museo un sitio evitable: la degradación y el exceso. Como el protagonista es un fugitivo permanente, “toda la novela es una constante búsqueda de otro mundo donde habitar” (p. 32), desde los espacios físicos de la isla hasta el metafísico de la eternidad cíclica y aun el de la conciencia de Faustine. En *Plan de evasión* (1945), el crítico retoma con más claridad esta última y aguda observación. Repara en el “demonio de la fuga” (p. 34) que posee a Nevers, que lo ha llevado de Francia a Cayena, de Cayena a una isla y luego a otra, y que nunca se explica del todo en la novela. Es cierto que se menciona una oscura falta del personaje, que motivó su primer viaje a modo de castigo y que Navascués descarta. Pero eso no invalida la pertinencia de su observación ni las causas que propone: “una actitud vital de reacción frente a cualquier situación estable”, “asfixia metafísica” (p. 36). Por otra parte, el autor señala una segunda evasión: la de Castel, que no origina desplazamientos en el espacio, sino que se produce por medio de enmascaramientos. Sin embargo, no lleva más allá la relación entre los dos tipos de escape que ha perfilado: el horizontal y la fuga en profundidad, en la mente de los prisioneros. Se dispersa en la paráfrasis y confía a otro crítico la conclusión: “el plan de evasión de Castel propone una utopía que acaba convirtiéndose en negación de sí misma” (p. 38). Es la interpretación que Suzanne Jill Levine ha reiterado en varios trabajos.

“Un conflicto trágico entre dos lealtades” —segundo ensayo— toca un tema medular de *El sueño de los héroes* (1954), el coraje en el canon ético del protagonista. Se divide en cuatro partes. La primera se dedica a “Algunas técnicas narrativas”, cuyo estudio se justifica por ser interesantes “para caracterizar el problema de Emilio Gauna” (p. 46): digresiones, anacronías temporales (*sic*) y relatos enmarcados. Navascués se detiene en las digresiones porque Bioy Casares ha escrito que son valiosas, en un repetido aforismo en *Guirnalda con amores* (que, por cierto, cita de segunda mano y no por la edición que indicó como fuente para todas las referencias en la nota de la p. 15). De ellas, anuncia que examinará las vinculadas con el tema de la predestinación por ser “las más numerosas y significativas para la interpretación global de la novela” (p. 46); supongo que también porque ese elemento servirá para argumentar la índole trágica del conflicto, que es en definitiva el objeto del artículo. No obstante, considera sólo una: el párrafo inicial de la obra. Por otra parte, al tratar de las falsas analepsis y las prolepsis, el crítico tiene el acierto de describir con precisión un aspecto del funcionamiento del tiempo, que es una de las complejidades mayores de esta novela: los hechos que en principio tomamos por retrospectiva son en realidad una anticipación. El apartado sobre relatos enmarcados comenta el sueño profético que da título a la obra.

La segunda parte, “El espacio mágico”, parece añadir una especificación a la precedente: el significado último de la predestinación del héroe es difícil de desentrañar recurriendo a explicaciones textuales. Es decir, el texto es vago en relación con la causa o entidad de que proviene el *fatum*; sólo que el argumento para mostrarlo es inusitado. El significado es oscuro porque el espacio novelesco es ambiguo, no se corresponde con el real. Confieso que me cuesta trabajo suponer cómo ayudaría a determinar la causa del destino trágico de Gauna el que se nos pintara “un Buenos Aires completamente real” (p. 51). La incorporación de esta parte a la presente versión del artículo, originalmente publicado en la *RCEH* (17, 1993, 453-463) resulta forzada.

“El juego de los opuestos”, título de la tercera parte, define los dos modelos de padre entre los que vacilará la lealtad de Gauna: Taboada y Valerga. Ambos representan opciones vitales que Navascués resume en dos series antitéticas de isotopías: civilización y barbarie, luz y tinieblas, futuro y pasado. Tengo varias objeciones que hacer a esas oposiciones; enuncio algunas. La primera es de principio: para que el modelo funcionara, fue necesario incluir un personaje no previsto desde el inicio (Clara, símbolo de luz). Por otro lado, la presencia del par civilización-barbarie en la novela no es explícita. Ya que obedece a la interpretación del crítico, debió argumentarse (Navascués aduce una cita ajena por todo argumento), pues entre Taboada-Valerga y la antítesis de Sarmiento hay mediaciones, de varios tipos (de época, de género literario, de intención). Además, y sobre todo, la identificación de los personajes con las catego-

rías sarmientinas es fuertemente reduccionista. Es verdad que Valerga se regodea en la maldad (me refiero a los pasajes con el ciego, el niño y el caballo), como el bárbaro Facundo, pero, aun cuando no hubiera otras, existen diferencias entre un orillero y un gaucho. Encuentro también obstáculos para igualar al Brujo y su hija con la cultura francesa de elite, sin siquiera refutar a los críticos que han insistido en subrayar los elementos de *kitsch* identificables en el ambiente en que aquéllos viven. La cultura del Brujo es en buena medida marginal; su modelo habría que buscarlo, en todo caso, en los inventores de *Las fuerzas extrañas*, de Lugones.

El tercer ensayo, “El esperpento controlado (*Diario de la guerra del cerdo*)”, contiene una comparación entre *El sueño...* y esa novela de 1969. De ahí surgen varias semejanzas —algunas inquietantes, como que el proyecto Isidoro Vidal viva “un personal «bildungsroman»” (*sic*, p. 65)— y tres diferencias: mayor presencia del diálogo, espacio más reconocible y “mayor trascendencia de lo grotesco como principio conformador de imágenes descriptivas y, sobre todo, como clave interpretativa” (p. 67). En esta categoría estética se centra el capítulo, formado por tres partes. “Lo grotesco” revisa los valores negativos (muerte, destrucción) de ese concepto en varias narraciones de Bioy, caracteriza lo que denomina su plasmación técnica: preferencia por el estilo “formalmente puro, simétrico, elegante, clásico” (p. 71) y nota tensión reiterada entre lo grotesco y el espíritu apolíneo en varias de sus obras. En el siguiente apartado, “Lo grotesco en *Diario...*”, comenta la presencia de ese rasgo en el título mismo de la obra, en cuanto que rodea el mundo de los ancianos (gestos, comportamientos, relaciones amorosas), en los jóvenes, y en motivos de la tradición romántica como el diablo, la noche y la máscara. La interpretación de lo que para Navascués significa lo grotesco en esta novela parece ser la siguiente: “*Diario...* propone un nuevo ataque a la preocupación por la inmortalidad” (p. 76) de la que es trasunto la conducta carnavalesca con su ansia de regeneración social. Sin embargo, aclara el crítico, “el Carnaval de Bioy Casares no es... optimista como el que estudia Bajtín. Parece heredero más bien del grotesco romántico de Kayser. No hay posibilidad de relevo y de resurgimiento a través de la locura carnavalesca. Al concluir la novela, todo sigue igual que antes... Sólo Vidal ha cambiado, pero se trata de un caso singular” (pp. 76-77). “El viejo y la muerte” trata sobre ese cambio. Aunque la muerte lo asedia, Vidal escapa de ella y de volverse grotesco porque realiza una acción valiente: acepta la inevitabilidad de la autodestrucción y asume el punto de vista y los hábitos de los jóvenes.

En “La tragicomedia de la evasión...”, Navascués enumera las semejanzas entre *Dormir al sol* (1973) y novelas anteriores y, tras afirmar con afán reivindicatorio un tanto vago que “es una obra falsamente sencilla y con personalidad propia dentro de la trayectoria novelística de su autor” (p. 82), establece tres temas que el ensayo desarrollará: el humor, el narrador indigno de confianza y la visualidad. Las situaciones hu-

morísticas cumplen el doble fin de atemperar el destino trágico de los personajes —luego sabremos que sólo de dos: Bordenave y Diana— y acercarlos al lector. En cuanto a la condición del narrador, se deriva de incoherencias en su conducta, de las dudas sobre sí que experimenta y de opiniones de otros personajes. El que sea poco fiable contribuye a crear un ambiente de incertidumbre que el crítico notará a propósito de las imágenes visuales. Éstas, que denotan el magisterio de Stevenson, llevan el tema de la mirada y de la percepción sensorial como fuente equívoca de conocimiento. De ahí se pasa al tema de la dualidad cuerpo-alma: el protagonista descubre tardíamente que lo que amaba en su esposa era una unidad, no un solo principio. “Lo trágico es que, en última instancia, no puede *físicamente* amar en cuerpo y alma, porque ambos principios son intercambiables con otros cuerpos y almas” (p. 90). El punto permite un nexo con el primer ensayo del libro, adelantado en el título: la única opción es escapar, cambiar de espacio. Sólo que, en este caso, las permutaciones son metamorfosis y llevan a la pérdida de todo. Las almas pasan de un cuerpo a otro y el desencuentro entre el protagonista y su esposa es total. No obstante, se extraña una comparación explícita entre esta novela y aquellas en que la evasión es un tema principal. El estudio parecía buscarla, sobre todo teniendo en cuenta que es parte de un conjunto mayor dedicado a caracterizar toda una obra narrativa.

“Bioy Casares y Cancela: una lectura desaforada” (o a la inversa, como reza el índice) estudia “El Noúmeno”, de *Historias desaforadas* (1986), desde el punto de vista de sus relaciones con “Una semana de holgorio”, de Arturo Cancela. Después de apuntar ciertas semejanzas entre el protagonista de “El Noúmeno” y el de *La ciudad y las sierras*, de Eça de Queiroz; algún detalle biográfico y una rápida referencia a la fuente teórica en que este trabajo parece apoyarse (Harold Bloom, *The anxiety of influence*), Navascués compara los textos en cuestión. Analiza los parecidos más evidentes: nombres de personajes, época en que ocurren los sucesos, descripciones de los espacios, etc. Repara en las transformaciones que el texto de Bioy efectúa en detalles que toma del de Cancela y, finalmente, indaga aspectos más de fondo: el tipo de procedimiento descriptivo usado (imágenes cinéticas en Cancela, imágenes congeladas en “El Noúmeno”), el tratamiento de los personajes femeninos, el tono porteño y las caminatas. Las conclusiones apuntan a afirmar la superioridad del escritor moderno sobre su predecesor, y no veo nada censurable en ello. Sin embargo, me parece que el procedimiento para hacerlo no es el mejor. El crítico se sitúa en el cuento de Bioy y da por sentado que es como la consumación del texto ideal que Cancela debió proponerse, cuando es obvio que no pudo ser así. Al aseverar que “la asunción de un modelo, no implica que éste no pueda ser completado” (p. 95), parafraseando una cita de Bloom que pone en nota a pie de página, Navascués olvida que ese autor utilizó unas comillas significativas: “a poet antithetically «completes» his precursor”.

“Aventura y parodia (las últimas novelas)” comienza, como otros capítulos del volumen, con una enumeración de las afinidades que las obras que analizará, *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1982) y *El campeón desaparejo* (1992), comparten con narraciones anteriores. Los rasgos nuevos son una presencia más extendida del diálogo y la casi desaparición de las intervenciones del autor, vale decir, la adopción de un estilo desnudo o ligero. Ejemplifican esa ligereza la mayor “proporción femenina en el censo de personajes” (p. 102) y la función activa de las mujeres en el amor y el sexo; el autor no dice con base en qué presupuesto. A continuación pasa al examen de la aventura como marca común a las dos novelas. La aventura en Bioy es protagonizada por personajes masculinos y jóvenes que buscan amor. Como se ha tratado el tema del refugio en otras partes del libro, ahora se cierra el recorrido con el estudio del que es como su contrario, por relacionarse con la intemperie. Lo que une ambos temas es una declaración biográfica del narrador que, por fin, aparece, después de haber flotado reiteradamente sobre otros ensayos: “Cuando era muy chico mi madre me contaba cuentos de animales que se alejaban de la madriguera, que se exponían a peligros y que, finalmente, recuperaban la paz de la madriguera...” (p. 103). Son palabras que también otros críticos han utilizado para fundamentar la importancia de la aventura en la obra de Bioy y que, según parece, Navascués eleva al rango de clave de toda su narrativa. Ahora bien, aun dejando de lado la vieja —y rebasada— cuestión del valor de las lecturas biográficas, ésta adolece, a mi juicio, de una debilidad mayor: los cuentos referidos por Bioy remiten claramente a esquemas narrativos demasiado generales para que puedan explicar fenómenos singulares.

De las tres secciones que integran el resto de este capítulo, la dedicada a *La aventura...* sitúa el origen de esa novela en “Lo desconocido atrae a la juventud”, de *El héroe de las mujeres*, y destaca varias coincidencias: espacio inicial como índice de seguridad; héroe sin experiencia de la vida; advertencias constantes de los peligros que éste se va a encontrar; caminata por la ciudad; enfermedad que lleva al protagonista a ver la realidad deformada. La comparación entre Nicolás Almanza y E. Gauna que hallamos a continuación da mejores frutos: indica un asidero para empezar a entender esta desconcertante novela en que parece que no ocurre nada. A diferencia del aprendiz de compadrito, el fotógrafo actúa bajo menor presión de un grupo social como el representado por los “muchachos” de Valerga; no obstante, puesto ante un dilema similar, opta por evitar a la activas mujeres que tratan de poseerlo, abandona a la mujer. En su caso, lo hace por la fotografía, arte entre cuyas funciones Navascués menciona la de fijar la realidad, reproducirla o duplicarla con ambigüedad, como hacen ciertos espejos (los espejos fantásticos de Bioy). De *El campeón desaparejo*, en cambio, es poco lo que se nos dice. Hay repetición de temas como “el pacto por la inmortalidad, la Mujer ideal, la aventura masculina o la barbarie oculta del ser humano” (p. 109), que al

tratarse con “una nota de escepticismo que no se dirige sino hacia el mismo autor” (p. 109) se convierte en parodia de obras anteriores. Otra comparación con *El sueño de los héroes* lleva a concluir que estamos ante una obra de la mayor levedad: no hay felicidad ni derrota en el amor; tampoco *fatum*, experimentos científicos ni crisis de identidad; el comportamiento de personajes con funciones similares es opuesto o ambiguo. La novela remeda un *romance* anglosajón cuyo protagonista, por ser débil, carece de la grandeza de otros de Bioy Casares.

En el apéndice, “Perspectivas y espacios del engaño en un cuento de Bioy Casares”, lo más significativo me parece la afirmación de que, en el relato “En memoria de Paulina” (1948), no sólo la joven, sino también el narrador y protagonista es una proyección mental de Julio Montero, por lo menos durante la última visita de la joven. El argumento se construye privando al protagonista de credibilidad, aportando una hipótesis que él no tomó en cuenta al preguntarse lo que había pasado. Ahora bien, ¿por qué es necesario recurrir a posibilidades de deducción que “rebasan el marco de lo escrito” (p. 124), cuando no se ha tocado una tan importante —y ubicada dentro de ese marco— como el hecho de que el vituperado narrador extraiga de una imagen retenida en un espejo todo su recuerdo del encuentro fantástico?

Las “Conclusiones abiertas” constituyen un intento de aplicar a Bioy Casares las características de la literatura que Italo Calvino comentó en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad. La rapidez “resalta en libros aforísticos como *Guirnalda con amores* o en sus mismas novelas, de capítulos tan cortos” (p. 127). La levedad, difusa tanto en la conferencia de Calvino como en Bioy y en la formulación de Navascués, puede verse en el “vuelo a otro mundo transfigurado fantásticamente, real y al mismo tiempo irreal” (p. 128). Los tres rasgos restantes se resumen en la ambigüedad o dificultad que oponen los textos de Bioy a la deducción de verdades éticas absolutas.

He señalado ya varios puntos en los que este libro me parece vulnerable. Sin embargo, hay otros que acusan descuido, no siempre de forma. Por ejemplo, su autor olvida con frecuencia argumentar afirmaciones que nadie está en obligación de concederle. Cuando toma el bosque de Palermo como muestra de espacio cerrado e íntimo (p. 19), no repara en que la afirmación es insólita (G. Scheines habla, con más tino, de espacios circunscritos, aislantes). Tampoco define términos que emplea de modo personal: aristocrático, referido a los ambientes de las primeras novelas (pp. 18 y 19); clásico como sinónimo de vida retirada (p. 42); mágico y fantástico, que parecen intercambiables (pp. 52-53); *Bildungsroman* (p. 65), premonición (p. 66). A veces define, pero no en el lugar idóneo; así, el concepto de grotesco, centro de un ensayo, aparece en el apéndice (p. 122). O define ateniéndose a una sola fuente, sin explicar la elección (concepto de tragedia, p. 59). Por otra parte, muestra una

irregularidad manifiesta en la forma de introducir los resúmenes de las historias: unas veces los ubica en el cuerpo del trabajo (pp. 104-105 y 109-110); otras, en notas a pie de página (pp. 27, n. 9; 66, n. 3; 114, n. 2), sin que ello sea óbice para insertar resúmenes de relatos secundarios en el texto (pp. 20-21; 23; 68-69; 99-100; 104). Finalmente, repite *ad litteram* parte de una nota a pie, en dos ocasiones; compárense las correspondientes a los números 18, p. 32, y 7, p. 118. Entre las razones por las que creo que vale la pena leerlo —de las cuales también he enumerado ya algunas— está el ser una sistematización completa, desde el punto de vista cronológico, de la novelística de Bioy Casares.

JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS
Casa de las Américas

MARÍA TERESA COLCHERO GARRIDO, *Filtros, burbujas y brebajes: alquimia de la novela de Carlos Fuentes*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1995; 105 pp.

En su análisis de 1989, Ingrid Simson (*Realidad y ficción en "Terra Nostra" de Carlos Fuentes*, Frankfurt am Main) menciona una "pequeña cantidad de trabajos logrados [que] no mejora mucho la situación miserable de la investigación sobre *Terra Nostra*". Según el parecer de Simson de los cuarenta y dos libros que reseña, apenas una media docena contribuye sólidamente a este subcampo del vasto terreno analítico dedicado a las obras de Carlos Fuentes. A la cantidad de estudios que Simson ve como poco logrados tendría que incluirse el que se reseña en el presente ensayo.

Filtros, burbujas y brebajes se dedica sólo en parte a *Terra Nostra*, y sus observaciones sobre este texto no se vinculan explícitamente con la parte inicial del estudio. El primero de los dos capítulos del libro pretende especificar una poética de la novela de Carlos Fuentes. No está claro por qué el proyecto de este texto se organizó alrededor de un capítulo teórico que no menciona *Terra Nostra* y de un capítulo crítico cuyo enfoque sobre novela en ningún momento se ve como ilustración, por ejemplo, de la teoría de la novela que se acaba de abordar. Parece haberse hecho un libro que en principio se podría escindir en dos textos autónomos. El planteamiento del propósito teórico interesa porque el multifacético Fuentes ha incursionado tanto en el ensayo literario como en la novela y el cuento. Ya que en México y otros países hispanoamericanos el escritor suele ser también crítico y teórico, y ocupa un sitio enorme en el panorama intelectual de la América Latina, Colchero ha acertado al fijarse en el aspecto teórico de la producción fuentiana.

Para su "búsqueda de un marco conceptual", Colchero se vale principalmente de cuatro ensayos de Fuentes: *La nueva novela hispanoameri-*