

aproximación. La intuición de la que parten es la siguiente: los sistemas intelectivos humanos están programados para obtener *el mayor efecto cognitivo con el menor esfuerzo posible* en el tratamiento de la información. Para obtener esto el individuo debe atender a lo que le parece que es la mayor información pertinente disponible. Toda información comunicada vendría, por tanto, con una garantía de pertinencia —lo que nuestros autores llaman “principio de pertinencia”.

En el último capítulo se esbozan algunas de las consecuencias de la teoría de la pertinencia en el estudio de la comunicación verbal. Merece destacarse, por ejemplo, su aplicación a conceptos tales como la metáfora, la ironía, los actos de habla, etcétera.

Como cuestiones problemáticas destacamos que la utilización que se hace del término “pertinencia” es un tanto híbrida, pues se apoya en el de uso normal en la lengua tanto como en aquél que —revestido de contenido técnico— parecen querer mostrar de un modo riguroso sus autores. Además, ¿se puede admitir que el hablante —automáticamente— intenta proporcionar al oyente la información óptimamente pertinente para éste? ¿Hasta qué punto afectan a la propia validez general de la teoría las posibles desviaciones ocasionales respecto al anterior supuesto?

Otra cuestión afectaría al tipo de ejemplos que emplean Sperber y Wilson para argumentar a favor de su teoría. Éstos están constituidos casi de un modo general por respuestas a peticiones de información o por enunciados que, tal como quedan descritos, corresponden a un tipo de hablante “bienintencionado” preocupado ante todo por facilitar al oyente el máximo de información posible, descuidándose de este modo otras circunstancias distintas de uso de lenguaje. Pero tal vez —y como conclusión general— lo que más podría achacarse a la teoría pragmática de la comprensión lingüística de Sperber y Wilson es que con la idea de pertinencia se han querido resolver demasiadas cosas, si bien esto no iría en detrimento de sus planteamientos generales, que consideramos bien encaminados.

LUIS FLAMENCO GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

DAVID LAGMANOVICH, *Estructura del cuento hispanoamericano*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1989; 124 pp.

Al estudiar el cuento hispanoamericano surgido durante el segundo tercio de este siglo es inevitable reconocer en éste algunos de los cambios es-

tructurales que llevaron al éxito de difusión y crítica a la “nueva novela hispanoamericana” durante la década de 1960. Estos cambios estructurales, entonces, son esenciales para la narrativa contemporánea y sin duda justifican el interés de este libro.

Es por ello también que en la sección inicial se ofrece un breve recuento de este cambio, que se puede reconocer en el paso de la preceptiva implícita en el “Decálogo del perfecto cuentista” (1925) de Horacio Quiroga a la práctica del cuento expresada en las *Ficciones* (1942) de Jorge Luis Borges. Este cambio no sólo ha sido reconocido por los estudiosos de la cuentística de Borges, sino también, en general, por los especialistas en la evolución del cuento hispanoamericano.

Al recordar al lector las principales características estructurales del cuento clásico, a su vez derivadas de la preceptiva de Poe, el autor propone considerar como característicos del “nuevo cuento hispanoamericano” (es decir, el cuento surgido entre 1935 y 1965) los siguientes cinco rasgos distintivos: 1) pérdida de la línea argumental única, 2) ambigüedad, 3) personaje como arquetipo, 4) final abierto y 5) retrospectiva (también llamada *flashback* o *racconto*) utilizada como elemento de contextualización sociológica.

De los cinco rasgos señalados, tres se refieren estrictamente a la estructura narrativa (el primero y los dos últimos), lo que parece justificar el título del libro. En cambio, la ambigüedad puede referirse al empleo del lenguaje o a otros recursos no estructurales, y el personaje central como arquetipo es sólo uno de los tipos de personajes característicos del “nuevo cuento hispanoamericano”.

De hecho, de las cinco características propuestas por el autor, las primeras cuatro son frecuentes también en el cuento norteamericano y europeo de entreguerras, donde al parecer surgieron. Sin embargo, al no recurrir a términos tan polémicos como “realismo mágico” o “narrativa neobarroca”, el autor llega a señalar un elemento netamente estructural y un poco más específico del cuento hispanoamericano: el ya mencionado empleo del *flashback* (ejemplificado en este libro con los cuentos de Rulfo, Fuentes y García Márquez). Ésta es una hipótesis que valdría la pena explorar más sistemáticamente.

Al pensar en la necesidad de definir la especificidad del género “cuento”, y muy especialmente el cuento clásico, paradójicamente resulta necesario remitirse a la sección del libro dedicada precisamente a Borges. Tal vez por tratarse de uno de sus múltiples textos ultracortos (“Los dos reyes y los dos laberintos”), en él se encuentran los elementos característicos del cuento clásico, y por lo tanto es el único cuento analizado en este libro que no tiene ninguna de las características señaladas en el prólogo como propias del “nuevo cuento hispanoamericano”, a menos que uno fuerce su aplicación, lo cual las volvería prácticamente inutilizables para establecer distinciones precisas. (De hecho, es mi creencia que los textos borgeanos contienen simultáneamente elementos clá-

sicos y modernos, lo que define su naturaleza paradójica, pero esta discusión rebasa el espacio de una reseña bibliográfica.)

Por otra parte, es precisamente al analizar el texto de Borges donde se cita un espléndido fragmento en el que éste expone su teoría, según la cual en todo cuento existen dos historias: “un argumento falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin” (p. 39). Parte de la enorme riqueza de esta idea (que en este capítulo del libro Lagmanovich confunde con una defensa exclusiva del cuento clásico, y no del cuento en general, incluyendo el experimental) ha sido señalada por Ricardo Piglia en otra parte¹.

Independientemente del carácter estratégico que tiene el análisis de este cuento en la argumentación del libro, la secuencia de los nueve cuentos analizados sigue un orden cronológico. Así, el primero es, por supuesto, de Quiroga, seguido por los de Asturias, Borges, Onetti, Rulfo, Arreola, Fuentes, Cortázar y García Márquez. En cada uno de estos análisis se muestra la presencia de una, dos o hasta tres de las cinco características señaladas en la sección inicial. Es indudable, por cierto, que en los cuentos de Onetti los personajes son *arquetipos* del fracaso; que en la narrativa corta de Fuentes se juega intensamente con la *ambigüedad*; que en los cuentos de Cortázar es frecuente la existencia de líneas narrativas *simultáneas*; que los *racconti* en Rulfo y García Márquez muestran el contexto social de sus personajes, y que en las fábulas de Arreola se neutraliza (¿o se intensifica irónicamente?) el sentido epifánico del final, al estar anunciado ya desde las primeras líneas.

Sin embargo, podría preguntarse: ¿son estos rasgos característicos del cuento hispanoamericano o son características de la narrativa moderna en general? Más aún, ¿son características generalizables al resto de la producción del cuento hispanoamericano o corresponden únicamente a los cuentos elegidos por el autor? En este sentido, hubiera sido conveniente explicitar el criterio para seleccionar estos nueve cuentos en lugar de cualesquiera otros, pues a ellos se les otorga un carácter representativo.

Tal vez la mayor riqueza —y a la vez la mayor debilidad— del libro está en el hecho de que cada análisis particular rebasa la demostración de la tesis anunciada en la sección inicial. El autor se detiene a analizar elementos distintos en cada caso (el estilo, la estructura, el ambiente, los nombres, el tiempo, etc.), sin seguir ningún objetivo común a los demás análisis, de acuerdo con las características formales del cuento. Esta diversidad de aproximaciones produce una sensación de fragmentariedad, a pesar de ofrecer observaciones interesantes, y de atender, en todos los casos, a algunos elementos estructurales.

¹ RICARDO PIGLIA, “El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento”, en Claude Fell (comp.), *Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain*, CRICCAL, Paris, 1988, pp. 127-130.

Así, por ejemplo, de “La isla a mediodía” de Cortázar son analizados la binariedad, las metáforas visuales y los elementos míticos, mientras en “Las dos Elenas” de Fuentes se estudian los ámbitos sociales de los personajes, y “La siesta del martes” de García Márquez es objeto de tres aproximaciones sucesivas (estructural, hermenéutica y lingüística). Por ello mismo, la extensión de cada análisis oscila entre 4 páginas (para el cuento de Quiroga) y 22 (para el cuento de García Márquez).

Uno de los momentos más interesantes del libro se encuentra en el análisis del cuento de Rulfo (“Es que somos muy pobres”), pues ahí se defiende precisamente una aproximación que exceda el marco de los modelos existentes (pp. 55-58). Esta lectura de Rulfo divide al cuento en once “núcleos” estructurales, cada uno de los cuales es analizado en función de la “voz” y el “verbo”, es decir, del punto de vista narrativo y el tiempo gramatical. A partir de esta lectura, el autor propone el término *ecoico*, complementario del concepto de *perspectiva* narrativa (pp. 58 ss). Aquí es conveniente señalar que el término propuesto por el autor coincide con lo que Mijaíl Bajtín ha llamado bivalocidad, y que, en el marco general del cuento, es un mecanismo de *polifonía* textual, que explica en parte cómo Rulfo “no se mueve en la esfera de un determinismo total, como solía ser el caso de las narraciones naturalistas de un par de generaciones atrás” (p. 64).

En síntesis, el libro tiene una estructura irregular, a medio camino entre la necesaria sistematicidad del análisis estructural (pero sin la exhaustividad de, por ejemplo, C. González Boixo, M. Portal o I. Verdugo para el caso de Rulfo) y las intuiciones de la lectura personal. En el libro se combina el análisis de textos particulares con algunas proposiciones de carácter general, que pueden indicar nuevos caminos para estudiar la evolución del género, pero que no son desarrolladas de manera organizada.

Los antecedentes de esta doble aproximación al cuento hispanoamericano son los trabajos de D. Foster (1979), E. Serra (1978) y G. Mora (1985), quien ya incluye en su estudio un cuento de la década de 1970². Los estudios de Serra y Mora dedican la mayor atención a la discusión teórica sobre la especificidad del género, mientras el estudio de Foster analiza ocho cuentos de distintos autores a partir del concepto barthesiano de *écriture*, lo que da cierta flexibilidad y consistencia a los análisis individuales.

La originalidad del libro de Lagmanovich consiste en que, en su brevedad, cubre todos estos campos simultáneamente. A pesar de su

² DAVID WILLIAM FOSTER, *Studies in the contemporary spanish-American short story*, University of Missouri Press, Columbia-London, 1979; EDELWEISS SERRA, *Tipología del cuento literario. Cuentos hispanoamericanos*, Cupsa, Madrid, 1978; GABRIELA MORA, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1985.

deliberada falta de sistematicidad y de su intención de asirse a la tónica de los análisis estructurales de la década de 1970, el libro contribuye a definir con mayor precisión los cambios en las técnicas narrativas surgidas hace ya más de medio siglo.

LAURO ZAVALA A.

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

MERLIN D. COMPTON, *La trayectoria de las primeras tradiciones de Ricardo Palma*. Textos del V Centenario, Madrid, 1989; 268 pp.

Los enormes y variados volúmenes que integran la obra de Ricardo Palma continúan ofreciendo una deslumbrante visión de la imaginaria de un escritor americano muy característico del siglo XIX. Sus tradiciones, vasto mural de una graciosa y risueña comedia americana, dan cuenta de un pasado amable, digno de ser evocado en estos juegos literarios.

Dentro de este *corpus* tan sugerente, el investigador Merlin D. Compton, cuyos vínculos con las *Tradiciones* de Ricardo Palma tienen ya buenos antecedentes, se propone, con muy valiosas razones, un trabajo relacionado con la fijación y determinación de las primeras tradiciones escritas por este narrador peruano. En su apretada introducción se aclaran y definen los objetivos para este estudio: "Presento por primera vez las primeras veinticinco tradiciones, en las versiones más primitivas que he podido conseguir. Todas estas tradiciones se presentan en el orden en que salieron de la pluma del escritor" (p. 11).

De entrada, nos encontramos con una ardua y compleja investigación hemerográfica y bibliográfica que busca restituir la apariencia primera de los textos narrativos de Ricardo Palma. En este sentido, el crítico acude a muy diversos materiales: *Revista de Buenos Aires*, *Revista de Sud-América*, *Revista del Paraná*, *Revista Nacional de Buenos Aires*, *Revista de Lima*, *Revista del Pacífico*, *Perú Ilustrado*, *Revista del Río de la Plata*, *Revista Americana de Lima*, *Correo del Perú*, *Documentos Literarios del Perú*, *La Broma*, además de las diversas primeras series y ediciones organizadas y publicadas por el propio autor.

Ricardo Palma, autor de más de quinientas treinta tradiciones, se preocupó, así lo demuestra Merlin D. Compton, por realizar un atento trabajo de depuración y corrección; razón por la cual muchas de sus tradiciones o no fueron incluidas en ninguna de las series o fueron suprimidas más tarde por decisión de su propio autor.

Un aspecto fundamental de esta investigación es el restablecimiento de un orden cronológico de escritura y publicación de estas primeras