

de Del Paso, quien, a pesar de vivir en Inglaterra, apoyó a Argentina durante la guerra de las Malvinas (76)—; es una “insania novelesca”, una “locura narrativa” (78), plagada de “trivialidades «históricas»” (76). Si bien es evidente que, en *Noticias del Imperio*, Del Paso trata temas de la historia mexicana aludiendo a las versiones extranjeras de la historia de nuestro país —lo cual le permite aclarar y justificar algunos aspectos que los historiadores europeos han querido ridiculizar sin verse primero al espejo—, también resulta claro que uno de los propósitos de la obra (como lo ha expresado el mismo autor) es presentar a los mexicanos *una* (y Del Paso subraya esa palabra) versión equilibrada de su historia que dé cuenta de nuestra identidad nacional de manera *defensiva* (término del autor). Lo cierto es que, en todo caso, hubiera sido importante hacer una reflexión sobre este tema, en lugar de despacharlo como algo no válido en literatura.

Por otro lado, el autor de *Un océano de narraciones* manifiesta estar de acuerdo con la crítica extranjera al sostener que la tercera y más exitosa novela de Del Paso en nuestro país no es su mejor obra. Lamentablemente, aunque con *Palinuro de México* Del Paso obtuvo grandes reconocimientos a nivel internacional (Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, en Caracas, y premio a la mejor novela extranjera publicada en Francia en 1985), sorprende que en su bibliografía Mata no cite con precisión esa crítica extranjera que tanto menciona, dándonos únicamente indicaciones tan vagas como: “la crítica francesa dijo algo al respecto”.

BLANCA A. MERINO JUTI

Emmanuel College, Cambridge University

Alfredo Pavón. *Cuento de nunca acabar. (La ficción en México.)*
México: Universidad Autónoma de Puebla / Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991.

Como en un sugestivo caleidoscopio, en el *Cuento de nunca acabar. (La ficción en México)* una decena de críticos, prologados por Alfredo Pavón, muestran con prolijidad vetas, tendencias, geografías, clasificaciones, periodos, retóricas, poéticas, afinidades y parentescos del cuento

mexicano, en algunos casos con guiños teóricos que profundizan el análisis de este género a lo largo de la historia.

Son muchas las virtudes de este libro que, aparte de ofrecer las distintas intervenciones de los analistas del género, ofrece además referencias especializadas sobre la obra de los diferentes autores en el contexto histórico y literario nacional y en ocasiones internacional. Una característica es evidente a lo largo de todas las intervenciones: cada crítico muestra un compromiso con el autor escogido y procura definir su estética y la unidad de su trayectoria creativa. De esta manera, Russell Cluff¹ coloca a Rafael Muñoz como un exponente de la cuentística de la Revolución, en el horizonte del llamado "nuevo cuento mexicano", tendencia que ubica a partir de la década de los cincuenta. La virtud del autor consiste, señala Cluff, en haber combinado con éxito lo histórico y lo ficticio, en la particular temática de la guerra, en la que el aviador protagoniza todos los estados de ánimo posibles en la "trayectoria hacia lo que él reconoce como una muerte segura" (7).

Por su parte Xorge del Campo,² al ubicar al potosino Jorge Ferretis en la era posrevolucionaria, destaca su desencanto "del fruto verde" del acontecimiento nacional de la Revolución. El autor cita a Mauricio Magdaleno, para acabar de redondear la imagen de este escritor que, no por casualidad, quedó excluido de las antologías de la novellística de la Revolución. Al resaltar el peso de la circunstancia histórica, muestra cómo el escritor no alcanzó a sortear suficientemente la tentación del compromiso ideológico ante la realidad acuciante, en detrimento de lo literario. La cauda de secuelas negadas por la ideología triunfante, el mundo de viudas, huérfanos, empobrecidos y desamparados, enfrentó en Ferretis el dominio de la ética con el de la estética, en otras palabras, creó un *impasse* entre el analista social comprometido y el creador.

Luis Mario Schneider³ dedica su atención al escritor Francisco Rojas González, a quien señala, no sólo como creador, sino como teórico significativo del cuento. Éste, dice Rojas, es "esa sugestiva forma literaria que se desenvuelve en un espacio limitado de extensión pero tan profundo como las enseñanzas de la Humanidad" (44). Schneider hace alusión al estudio de Rojas González titulado "El cuento mexicano. Su evolución y sus valores", escrito en 1944 y reeditado en 1952 bajo el título "Por la ruta del cuento mexicano", para mostrar el alcance de sus

¹ "Rafael F. Muñoz y los *kamikazes* de la Revolución Mexicana" (1-14).

² "Jorge Ferretis: la ficción de su tiempo y su obra. (Su obra en el tiempo)" (15-39).

³ "Francisco Rojas González entre la teoría y el olvido" (41-57).

aportes analíticos, entre los que sobresale la relación que establece con la historia, la cultura y sus expresiones escritas en la leyenda, la fábula, la parábola, la anécdota. Es muy pertinente el señalamiento de los orígenes y nexos del cuento con obras de la literatura clásica, desde la Antigüedad oriental y europea, hasta la mexicana, con el desfile de nombres de obras y autores ampliamente reconocidos. En el caso mexicano, las distinciones entre los siglos permite a Rojas destacar el siglo XIX como el del vigor de los narradores nacionales y a su vez señalar las principales fallas en un país que “alza su voz para hacerse escuchar en lo que llamaban «el concierto de las naciones civilizadas»”, especialmente europeas (49). Luego vendrá la revolución armada y la espera para encontrar la veta de “lo mexicano”, en el momento en que México se entrega a sí mismo. La incorporación del texto completo de Rojas González, intitulado “Flirt” (1928), deja ver la originalidad del estilo del autor, inclinado hacia la teatralidad y la ironía.

Edmundo Valadés,⁴ por su parte, cuenta cómo conoció a Xavier Vargas Pardo, el autor de *Céfero*, a quien reconoce como un cuentista que rescata con ingenio el humor y la riqueza del habla popular y con quien existe una gran deuda por el olvido en que aún permanece. Son curiosas las palabras que este escritor rescata y recrea; lo mismo, sus técnicas narrativas, entre las que Valadés sugiere atender, en particular, a la manera en que inicia los relatos. José Luis Martínez S.⁵ se dedica a Amparo Dávila, “cuya obra no ha merecido [...] un estudio de conjunto que permita apreciar su particular uso de los registros literarios de lo fantástico” (66). En este caso vuelve a reiterarse la propensión al olvido, más lamentable en la medida en que la escritora zacatecana transita con éxito por terrenos de lo fantástico en que razón y locura se confunden y la invitación a la ambigüedad y la conjetura es recorrida por personajes en los que el sueño, la incomunicación, la violencia y la muerte moldean lo insólito y delinear la desarticulación de la cotidianeidad, en el tránsito hacia lo atemporal. Martínez aprovecha la ocasión para hacer referencias a los estudios y maestros de esta modalidad del cuento, que ha arrastrado a tantos lectores y cautivado a tantos espectadores del celuloide.

Adolfo Castañón⁶ hace un acercamiento rápido, no por eso menos apasionado y certero, a la obra de Salvador Elizondo. Sin dudarle un

⁴ “Al rescate de *Céfero*” (59-64).

⁵ “La narrativa de Amparo Dávila” (65-77).

⁶ “Visiones, especulaciones, máquinas, ensayos. Prólogo a una antología implausible de Salvador Elizondo” (79-89).

instante, pone la mira en la palabra, para ubicarlo en la familia de los escritores atentos a la vida interior. La inclinación de este escritor por la pintura, a la que se refiere como "su carrera fracasada", le permite a Castañón explicar por qué la pintura está tan presente en Elizondo, quien ha convertido la luz, lo mismo que la imagen, en categorías de su quehacer literario. La sugestiva atención de Castañón a lo formal enriquece el contenido de su comentario, hasta llevarlo a un nivel de profundidad en el cual cree encontrar en el autor de *Farabeuf* influencias de una pléyade de escritores, entre quienes se destacan Joyce, Flaubert y Rimbaud.

John Bruce Novoa⁷ califica a Juan García Ponce como un escritor "prolífico [...] [de] una temática obsesamente definida" (91), cuya obra cuentística sólo es un aspecto de la gama de géneros tratados en su amplia producción, desde el ensayo, pasando por la novela, hasta el teatro. El tratamiento de la nostalgia, temática en torno a la cual gira fundamentalmente su producción cuentística, exalta, parafraseando a Salvador Prasel, la nostalgia del mundo fatalmente perdido, centrado en el deseo del amor. Sea por el desaprovechamiento de los momentos propicios, por los encuentros frustrados, por la ausencia del acuerdo, el desencuentro o la incomunicación, o bien por la fatal imposibilidad, siempre se trata de los mismos terrenos por los que transitan personajes sin intimidad, que Bruce Novoa relaciona con la vida y la obra de Pavese. A través de la obra se reitera la imposibilidad de paliar el duelo causado por lo irreplicable de la intensidad, el fervor y el ardor del primer amor. Sin embargo, el fondo existencial de este estado se localiza más allá y es propicio a la reflexión filosófica, en su encuentro con el ser, la separatividad y la soledad frente al otro, en la imposibilidad del encuentro. Desde "Imagen primera", hasta "Tajimara", marco de la gama cuentística de este escritor, reconocido, además, por su calidad de novelista, Bruce Novoa lo distingue por el triunfo sobre lo social. La reflexión sobre la esencia del espacio literario —por naturaleza, simulador de la vida, muerto en sí y paradójicamente vital, capaz de transgredir la norma social— da fuerza a la calidad literaria de García Ponce, quien hace de la literatura un modo de existir como espacio aparte, capaz de reflejar luz sobre la vida, precisamente porque puede sobrepasar el reflejo impuesto por los estrechos marcos de la vida social.

Jorge Von Ziegler⁸ presenta a la sinaloense Inés Arredondo entre dos coordenadas convergentes, que, en una laudable fidelidad al género,

⁷ "Los cuentos de Juan García Ponce. Primera época" (91-100).

⁸ "Una imagen de Inés Arredondo" (101-118).

sabe combinar el afán disciplinado y técnico con el desciframiento de la búsqueda de sentido del mundo, que da solidez a su producción: "Elegir un personaje, una historia y un orden del relato, es desear la expresión de un sentido" (102). Este punto de partida le permite a Von Ziegler ubicar el singular estilo de Arredondo, a su modo de ver sentencioso, aforístico, donde las tramas se tejen alrededor de nociones filosóficas, morales o teológicas, surgidas de un "intelectualismo deliberado" (102). Si en este caso el concepto es la vía hacia el significado de las historias es porque por ahí se avanza hacia el sentido y hacia la comprensión del argumento. Su concepción trascendente, casi mística, desgarrada y doliente, sensible a la soledad y a la angustia que deviene en tragedia, es protagonizada por un realismo en el que predominan las mujeres. Las atmósferas totalizantes de la existencia, en contraste con la excepción del momento, son los mecanismos que permiten indagar sobre el sentido de la vida. La adopción de puntos de vista narrativos diferentes, en situaciones variadas, con cambios de escenarios y épocas —perspectivismo logrado mediante varias fuentes de narración—, conduce al enfrentamiento con el orden de lo absoluto y el deber ser, circunstancia en la que intenta transgredir los marcos formales, que el analista acota con el calificativo de estrechos (107), en esta escritora cuya obra no sólo hay que leer, sino también estudiar.

En la escritura de Jorge Ibargüengoitia Jorge Ruiz Esparza⁹ destaca la ironía y la parodia, que incluso le permite burlarse de sí mismo en tanto narrador. El intento por ubicar a este escritor, inicialmente vinculado al teatro, oscila entre el señalamiento de influencias como la de Céline o Waugh o de las vanguardias modernas, con la dificultad para los nacionales de tomar distancia ante sus personajes tan íntimamente vinculados a la vida mexicana. Ruiz Esparza observa en su producción cuentística —inclinada más por la transmisión de una experiencia— varias características técnicas que contribuyen a la particularización estilística de este escritor. Por ejemplo, algunos títulos son susceptibles de anfibología, en relación con los albures mexicanos. Por otra parte, la fusión del yo que protagoniza con el yo que narra, como "aquel que ancla el texto a su perspectiva, a sus prejuicios y a sus deseos" (125), el sabotaje que el narrador hace del suspenso en el desarrollo de la trama argumental, durante el juego irónico, o la propensión a escoger personajes que tienen mentalidad de clase media y cuyos nombres son usados en función de fonéticas extra o intertextuales, a modo de "motivos tex-

⁹ "Los motivos de Jorge" (119-135).

tuales" (Jaime Sabines, en referencia obvia al poeta chiapaneco, o Carlos Fuentes junto a Carlos Marx y Engels) contribuyen al desarrollo irónico del significado evocador del medio social. Por otra parte, los protagonistas son advenedizos, mujeres múltiples como objeto de deseo, cuyo actuar transcurre en espacios sociales cerrados, reforzadores del tono de la narración. La dificultad inicial para distinguir autor de narrador es considerada como máscara defensiva de un espacio en el que el mismo Ibagüengoitia se pone a salvo de la crítica. Esto no quiere decir que se le reste reconocimiento a su frescura y arrojo ante el medio social, propenso a tomar todo en serio.

La salvedad hecha por Renato Prada¹⁰ respecto de la cuentística inicial de Sergio Pitol tiene un explícito sentido metodológico, impuesto por el objeto de estudio, que en este caso se relaciona con el vasto universo narrativo del escritor. Prada se esfuerza por definir un *corpus* extraído de la cuentística de Pitol, en busca de lo demoniaco, en cuya constelación de manifestaciones —la falsedad del poder, la separatividad, el aislamiento, la vacuidad del falso cosmopolitismo, la enajenación, la ambigüedad, la risa sarcástica, el espejismo de mundos ilusorios, la preponderancia del terreno del parecer en contra del ser, la inseguridad, la voluptuosidad, la tragedia desencadenante de la pasión e incluso el carnaval— danzan con amplitud los personajes. Esto es más posible en la medida en que emerge el topos de lo demoniaco, localizado en la particular historia del cruce del siglo, caracterizada por el *boom* cafetalero, en un pueblo veracruzano, fatídico y densamente maligno, presente en el pasado del narrador autor. El San Rafael de Pitol, como Macondo, Comala y Santa María, está marcado por el Yoknapatawapha faulkneriano, en este caso para que desfile a sus anchas la gama de isotopías que agrupan los sentimientos de los personajes. La atención a lo formal, con base en un plan de estudio —el juego de los distintos puntos de vista, la doble focalización interna y externa, los tiempos verbales con el estilo indirecto libre, que intercala suficientemente los tiempos narrativos— que Prada señala en detalle, hacen de esta conferencia-ensayo una de las intervenciones más sólidas y profundas del libro.

MIGUEL ARNULFO ÁNGEL

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

¹⁰ "San Rafael: el infierno y sus alrededores. Los cuentos iniciales de Sergio Pitol" (137-178).