

PABLO BRESCIA y EVELIA ROMANO (coord.)

EL OJO EN EL CALEIDOSCOPIO

México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 557 pp.

... el gran tablero de identidades claras y distintas
[...] se establece sobre el fondo revuelto, indefinido,
sin rostro y como indiferente de las diferencias.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*

Los procedimientos críticos muchas veces en poco o nada difieren de los del pensamiento que, según escribe Borges en “Funes, el memorioso”, son los siguientes: olvidar diferencias, generalizar, abstraer. En su afán clasificatorio y aclaratorio, la crítica suele obviar la singularidad, la autonomía, la disidencia. Sin embargo, los autores de *El ojo en el caleidoscopio*, libro colectivo coordinado por Pablo Brescia y Evelia Romano, conjuran el peligro de ignorar la hibridez y la alteridad centrando su interés en un género intersticial que borra los límites precisos entre géneros canónicos.

El objeto de su estudio son los relatos iberoamericanos que se sitúan en un amplio y a la vez ambiguo punto medio entre la colección miscelánea de cuentos y los capítulos de una novela, es decir representan todo un abanico de posibilidades de lo que podemos considerar “colecciones de textos integrados”: libros cuyas piezas particulares, aun autónomas y completas, constituyen una entidad coherente, pero de distinto grado y manera de cohesión en cada caso. De ahí el vaivén terminológico que observamos en el volumen: “ciclo cuentístico”, nombre que en el inicio de la historia de los estudios sobre el fenómeno –la publicación en 1971 de *Representative Short Stories Cycles of the Twentieth Century* de Forrest Ingram– quiso ser genérico, pero que acabaría por designar, de acuerdo con la propuesta de Gabriela Mora, colecciones cuyo “principio y fin [...], a manera de un círculo, cimientan la unidad del todo”; “secuencia cuentística”, término que en la crítica norteamericana (Robert Luscher, J. Gerald Kennedy, Rolf Lundén) es intercambiable con el de “ciclo”, pero que para Gabriela Mora y Laura Pollastri, entre otros, hace referencia al carácter progresivo y sucesivo de la construcción de la fábula, que exige una lectura lineal de los relatos; “novela compuesta”, noción de Maggie Dunn y Ann Morris (*The Composite Novel. The Short Store Cycle in Transition*, 1995), que parece apuntar más a la integridad del conjunto que a la autonomía de las partes, y que no tiene una buena acogida entre los autores del volumen. A estos términos habría que añadir la variante de la “serie de microcuentos (microrrelatos)”, que se debate entre “lo autosuficiente y lo no exhaustivo”, pero que reivindica con mayor fuerza la idea de la multiplicidad antes que la de la unidad y la de la fragmentación o atomización antes que la de la totalidad.

Desde luego, la terminología y la tipología de los “relatos integrados” están lejos de cristalizarse y no es de extrañar dado que el aparato teórico-crítico relativo al género es

bastante reciente y no muy abundante, como podemos inferir del sucinto repaso de los estudios norteamericanos sobre el tema, con el que Evelia Romano y Pablo Brescia abren el tomo. Ahora bien, la consistencia de las argumentaciones y la coherencia con que se integran todos los artículos en el mismo se debe, en gran medida, a la incansable revisión de estos conceptos teóricos anglosajones, a los que se añaden las escasas propuestas latinoamericanas: Enrique Anderson Imbert y Gabriela Mora hacen contribuciones con trabajos publicados anteriormente en libros que ya son clásicos en el estudio del género del cuento: *Teoría y técnica del cuento* (1979) y *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica* (1985), respectivamente; mientras que Laura Pollastri y Lauro Zavala ponen atención en las modalidades de (des)integración presentes en las series de las distintas formas de microrrelatos o minificciones. No deja de sorprender esta escasez de teorías generales y de sistematizaciones, que contrasta con la abundante producción literaria, pues de la lectura de las más de quinientas páginas de *El ojo en caleidoscopio* casi podemos inferir que los “relatos integrados” son el género por excelencia de la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del s. XX, sobre todo si tomamos en cuenta el hecho de que el fragmentarismo de la novela de este periodo la asemeja mucho a una secuencia cuentística (Kennedy *dixit*).

Las secciones que siguen el apartado “Acercamientos teóricos” ponen en juego sus propuestas poéticas y tipológicas. La primera, “Tradiciones plurales de integración”, promete ser, desde la introducción, una revisión comparativa de la historia de los relatos integrados en diversos países latinoamericanos. Sin embargo, la “mirada panorámica” se posa sólo en dos de ellos: Luis Leal y Russel M. Cluff pasan revista a los textos que conforman la rica tradición del género en México, mientras Seymour Menton relaciona los ciclos cuentísticos de Pedro Rivera, Rosa María Britton y Gloria Guardia con el problema de la construcción de la identidad panameña.

Los cinco trabajos incluidos en la sección “Género (narrativo) e integración textual” no ofrecen un enfoque metodológico único, examinan los distintos factores que determinan el carácter integrado de un libro en particular –los análisis de *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges por Marta Gallo, de *El Naranjo* de Carlos Fuentes por Linda Egan y de *Trafalgar* de Angélica Gorodischer por Malva E. Filer– o las producciones enteras de un autor –los artículos de Sara Poot Herrera sobre Juan José Arreola y de Marta Morello-Frosch sobre Rodolfo Walsh–.

Hoy en día *gender* y *genre* funcionan en la crítica literaria como un dúo inseparable, casi como un modismo. Así en la sección “Género (sexual) e integración textual”, los estudios de Gabriela Mora sobre los *Cuentos malévolos* de Clemente Palma, de Francisca Nogueroles sobre “Cuentos de Hadas” del volumen *Simetrías* de Luisa Valenzuela y de Iraida Casique sobre *Canon de alcoba* de Tununa Mercado vuelven a indagar sobre la cuestión del género sexual en un género literario, insistiendo en la relación entre la subversión del imaginario sexual y la disolución de géneros canónicos.

La última sección del libro, “¿Nuevas integraciones o viejas discusiones?” destaca, una vez más, por la heterogeneidad de enfoques. Nádia Batella Gotlib revisa algunas constantes de la producción de Clarice Lispector que permiten integrar los relatos de los cuatro volúmenes analizados en una visión de conjunto. El trabajo de Evelia Romano, centrado en el análisis de *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi, el

de Wilfredo H. Corral sobre los libros de cuentos de dos escritores ecuatorianos, Javier Vásconez y Leonardo Valencia, y, finalmente, el estudio de Pablo Brescia, que examina los tomos *Historias de Lontananza* de David Toscana y *Los límites de la noche* de Eduardo Antonio Parra, aun desde perspectivas muy distintas, giran en torno al mismo patrón de cohesión: la unidad de espacio. Patrón integrador clásico; no obstante, tanto el heterotópico museo de Peri Rossi como los cambiantes espacios urbanos de Vásconez, Valencia, Toscana y Parra, puestos en juego de la poética de relatos integrados, dejan de ser, según nuestros estudiosos, meros escenarios para convertirse en metáforas epistemológicas o metaficcionales.

El concepto de textos integrados que emerge de la veintena de artículos que conforman el volumen reseñado no resulta nada restringido. Casi siempre se nos ofrece definiciones laxas, abiertas, que apuntan a las secuencias, ciclos o series de relatos como una especie de (a)género propio de la era de confusión genérica diagnosticada por Clifford Geertz. Algunos autores, según se ha dicho, hasta ensayan una aprehensión totalizadora de la producción literaria de un escritor –véanse los artículos de Poot Herrera sobre Juan José Arreola, de Morello-Frosch sobre Rodolfo Walsh o Batella Gotlib sobre Clarice Lispector–, aunque realmente es difícil en estos casos trazar la diferencia entre los “textos integrados” en una serie y la *oeuvre*, término que implica, según George Steiner, una lógica de desarrollo, una estructura que se nos revela gradualmente y, por supuesto, la unificación de los textos por la instancia que Michel Foucault denomina función-autor. La verdad es que muchas veces los “paradigmas de relación” (Mora) entre los diversos relatos recuerdan demasiado los criterios de “autenticación” de San Jerónimo –calidad parecida de los textos, unidad conceptual o teórica, unidad de estilo, momento histórico o punto en que se cruza un conjunto de acontecimientos– evocados por Foucault en “Qu’est-ce qu’un auteur?”.

Sucede con las buenas novelas policiales que uno termina regodeándose con las estrategias argumentativas sin importarle quién es el asesino. Y lo cierto es que la búsqueda de los patrones de integridad convierte al lector-crítico –a los lectores-críticos cuyos análisis conforman el tomo reseñado– en una suerte de detective atareado en seguir las huellas que permitan enlazar los textos de una o incluso varias colecciones. Pero el rastro de una lógica cohesionadora basada únicamente en la repetición de los personajes, espacios, motivos, símbolos, temas o del mismo tipo de narrador –patrones integradores clásicos más destacados en los artículos–, pronto resulta insuficiente. Además estos mismos rasgos aglutinadores, como la reaparición de los personajes en los sucesivos textos (procedimiento balzaciano) o la unidad de espacio no son exclusivos del género de “relatos integrados” y suelen caracterizar precisamente a las obras (*œuvres*), también a las de muchos escritores hispanoamericanos que brillan por su ausencia en el presente volumen: baste mencionar la Santa María de Juan Carlos Onetti o el litoral santafecino de Juan José Saer transitados por sendas familias de personajes (por supuesto, cualquier crítica que se haga al libro en este sentido queda de entrada descalificada si tomamos en consideración las intenciones manifestadas por los autores de no partir de “definiciones propositivas” para no reducir demasiado el campo de estudio).

El sentido de los “relatos integrados” tampoco se agota con señalar las estrategias textuales –juegos paratextuales, relatos enmarcadores, paralelismo de estructuras, re-

laciones intratextuales– y así poner de manifiesto su carácter metaficcional. De ahí que los autores de *El ojo en caleidoscopio* busquen otras facetas aglutinadoras de los relatos analizados. Se subraya por ejemplo que los personajes de *Historia universal de la infamia* comparten el paradigma épico específicamente borgeano; que los textos de Rodolfo Walsh, acaso con la excepción de los analizados aquí en detalle “cuentos de los irlandeses”, participan todos, más o menos oblicuamente, del género policial; que los cinco relatos que conforman *El naranjo o los círculos del tiempo* de Carlos Fuentes se abandonan al juego de la metaficción historiográfica y se relacionan estrechamente con el concepto de la temporalidad mexicana del autor; que los mundos imaginarios de *Trafalgar* de Angélica Gorodischer beben en la ciencia ficción, que los “Cuentos de Hadas” de *Simetrías* de Luisa Valenzuela invierten, concienzuda y simétricamente, los relatos maravillosos.

Pero hay también “tendencias centrípetas” menos evidentes, más subrepticias, que corresponden a la visión del mundo del autor dado, aunque nos parece algo arriesgado recurrir a la *weltanschauung* o las “figuras en el tapiz” –como llamó Henry James los temas a los que el escritor vuelve obsesivamente– en tanto criterios cohesionadores propios, si bien no exclusivos, de los “relatos integrados”. La lógica dialógica de elementos antitéticos en permanente tensión y movimiento en *El Naranjo*, el deseo de la justicia social y el desvelamiento de las mentiras oficiales en Walsh, la escritura de Tununa Mercado alimentada por una suerte de energía libidinal serían algunos de estos “subtextos enlazadores más profundos”, como las llama Gabriela Mora en su trabajo sobre *Cuentos malévolos* de Clemente Palma. Así la mayoría de los estudios que parten –tímidamente– de los lineamientos formalistas de la teoría de los géneros terminan lanzándose a descubrir(nos) la sensibilidad cultural, artística, social, existencial que rezuman estos relatos. Y bien, una vez más resulta acertada la añeja constatación de Tzvetan Todorov (hecha a propósito de los relatos policiales): la buena literatura no es la que observa las reglas de su género –aunque se trate de uno, como es el caso de o los “relatos integrados”, que subvierte la idea del género mismo–, sino la que las transgrede o va más allá de su pertenencia genérica.

De hecho, el empeño en buscar los elementos que proveen unidad y coherencia a los cuentos, desplaza acaso la pregunta fundamental de por qué los relatos puestos en serie despiertan un interés particular de los escritores y, cada vez más, de los críticos, pregunta a la que subyace otra: ¿cuál es el significado y la importancia de la tarea realizada por los autores del volumen reseñado?

En la época posmoderna que vivimos, que seguimos viviendo, en la que el mundo nos parece radicalmente extraño, en la que carecemos de puntos de referencia, en la que nos vemos imposibilitados de construir sentidos medianamente permanentes, sentidos que no resulten vacilantes ni efímeros, es comprensible, sostiene Roberto Follari, el retorno de fenómenos modernos en formato posmoderno. Uno de los hechos estéticos y culturales que parece corroborar este diagnóstico vendrían a ser los “relatos integrados” y el interés que éstos suscitan entre los críticos. La dinámica unidad/discontinuidad, la tensión entre la parte y el todo que los caracteriza, privilegia el fragmento como su principio constitutivo. La fragmentación y, al mismo tiempo, la voluntad de continuidad, la tendencia centrífuga y, a la vez, centrípeta, ¿no responderán acaso a nuestro deseo de unidad o totalidad, de integrar –modernamente– las partes dispersas en un gran todo, aunque, en el fondo –y posmodernamente–, descreamos de que esto sea posible?

El trabajo de Evelia Romano apunta explícitamente a esta cuestión. Cuestión que resulta fundamental si queremos ver en los géneros, no cabestros que limitan la expresión artística o *sets* de expectativas que le den instrucciones de lectura al lector, sino entidades dinámicas que determinan las condiciones de posibilidad de la expresión cultural (Alastair Fowler).

Porque la tarea contemporánea con respecto a los géneros, como subrayan Joachim Michael y Markus Klaus Schäffauer, no termina en la crítica taxonómica o la definición correcta, ni tampoco se agota en disolver, deconstruir o fundir los géneros para restituirlos en uno nuevo, llámese éste ciclo cuentístico o relatos integrados. Una indagación contemporánea de los géneros exige considerarlos en su movimiento incesante (Óscar Steimberg) donde se manifiesta la cultura. Y este objetivo es realizado –en mayor o menor grado– por los autores del volumen reseñado. Sus trabajos, como cristales de un caleidoscopio, constituyen aproximaciones fragmentarias, y tal vez provisionales, pero también intensas, al panorama de las literaturas latinoamericanas. Su carácter aproximativo resulta quizá de la ambigüedad o alteridad intrínseca del género de textos integrados, que se resiste a ser clasificado dentro del orden fijo de identidades y diferencias genéricas. Algunos de ellos quizás se detienen demasiado en el análisis estructural o la elaboración de tipologías, otras, afortunadamente muy pocas veces, se acercan peligrosamente a la mera glosa de los libros analizados. Sin embargo, en su conjunto, *El ojo en el caleidoscopio* es una valiosa aportación al estudio de los géneros en las letras latinoamericanas que siempre habrá que tomar en consideración cuando se vuelva a examinar la infinita variedad y riqueza de las culturas y géneros híbridos de este continente.

Agnieszka Flisek