

como sustratos narrativos de las tres novelas, están relacionadas con la situación social y política del Perú a inicios de la década de 1990.

Por último, el texto examinado en la “Coda” es *Réquiem por Perú, mi patria*, de Herbert Morote, en el que se describe un país inmerso en una crisis insalvable, aunque en términos grandilocuentes y con “dosis de ingenuidad y simplificación” (181). Aun cuando el esfuerzo de comprender al Perú como problema no dialoga con su propia tradición intelectual y abusa del impropio como estrategia retórica, la autora observa en este texto la función de lo apocalíptico para problematizar la representación de las jerarquías dominantes, y enunciar un discurso agónico que hace de la ruina su motivo más recurrente.

Julio Ortega ha señalado que en la genealogía del discurso apocalíptico en América Latina lo fundamental son las estrategias que fluyen como textualidades desestabilizadoras de los discursos normativos. Desde Francisco de la Cruz hasta Scorza o desde Palma hasta Iwasaki, estas estrategias permiten la emergencia de textos en los que el dispositivo apocalíptico despliega sentidos que subvierten no sólo la lógica del poder, sino también la referencialidad del lenguaje con el mundo. Es por eso que Francisco de la Cruz resulta un sujeto subversivo en la Lima del XVII, pues lee con arbitrariedad en los signos apocalípticos que marcan el cuerpo de la criolla, la transformación de todo el orden colonial. En otras palabras, el punto de referencia de su enunciación adolece de una significación compatible con la de sus inquisido-

res. Precisamente, esa condición de ruptura del lenguaje con el referente le permite a la literatura usar el discurso apocalíptico tanto para representar la crisis o el fin, como para vislumbrar en la destrucción un cambio redentor. La literatura “es el anuncio de los grandes apocalipsis” decía Manuel Scorza, y ahí radica la potencialidad de la ficción, su capacidad crítica a través de un lenguaje más allá de lo normativo, tal como se evalúa en esta publicación. Concluiré sugiriendo que en una segunda edición se aborden más textos de la poesía (como *Dorada Apocalipsis*, de Domingo de Ramos), el teatro (*Apocalipsis de una noche de verano*, de Rodolfo Hinostroza) o la narrativa más reciente (*La fabulosa máquina del sueño*, de José Donayre; o el cuento “Los que esperan”, de Carlos Yushimito), que sin duda ampliarían de manera interesante este ya vigoroso panorama.

José Cornelio  
*Georgetown University*

**Pablo Brescia. Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2011. 368 pp.**

En el volumen motivo de esta reseña, Pablo Brescia efectúa la cuidadosa y erudita anatomía de la tríada de autores que configuran el ABC del cuento hispanoamericano: Juan José Arreola, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. El atributo distintivo de Arreola, Borges y Cortázar se encuentra en los textos

donde reflexionan sobre el género en el que concibieron obras de memorable factura. Pablo Brescia se propone la tarea de descubrir los vasos comunicantes entre la teoría y la práctica en los cuentos de cada artífice, y explora las lecturas cruzadas emprendidas por el ABC analizado.

El primer capítulo “Del cuento y su topografía” establece un recorrido histórico de la evolución del cuento y sus continuas transformaciones. El momento axial en la teoría y práctica del género ocurre en los escritos de Edgar Allan Poe: la reseña del libro de Nathaniel Hawthorne *Twice Told Tales* (1842) y el artículo “Filosofía de la composición” (1846). En ambos textos, según Brescia, “se condensa la reconocida teoría de la unidad de efecto que constituye el modelo teórico más perdurable en la teoría del cuento” (22).

El segundo apartado “Borges y el cuento: modelo para armar” se enfoca en el escrutinio de los cuentos “El Sur” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. En la primera sección, se rastrean las reflexiones teóricas diseminadas en ensayos, prólogos y cuentos del escritor argentino. Es precisamente en el prólogo al libro de cuentos de María Esther Vázquez, *Los nombres de la muerte*, donde Borges esgrime un rasgo primordial del género: “el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá en secreto hasta el fin” (63-64). Para Brescia, el anterior postulado constituye el aporte más importante de Borges a la teoría del cuento contemporáneo. El

examen de “El Sur” se sustenta en los parámetros de la literatura fantástica, y en la primacía del argumento sobre los personajes. El ensayista divide “El Sur” en dos historias o argumentos. En la primera historia, la lectura lineal sugiere que efectivamente el protagonista Juan Dahlmann se repone de su accidente, efectúa el viaje y acepta el duelo a cuchillo. Según Brescia, Borges recurre a la tradición de la literatura gauchesca para construir la primera historia (85). El ensayista refuta la interpretación tradicional de que el viaje ocurre en la mente agonizante de Dahlmann quien muere realmente en un sanatorio. El crítico propone que la muerte “gauchesca” en la primera historia “es soñada o alucinada y elegida por Dahlman en el argumento 2” (85). Por su parte, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” es analizado desde el flanco de la ficción policial, una vertiente que Borges teorizó en innumerables ensayos y reseñas. Brescia remarca la influencia de Poe y Chesterton en la configuración de los textos borgesianos, especialmente en los detectives creados por ambos hacedores de lengua inglesa, Auguste Dupin y el padre Brown. Asimismo, se examina la construcción del cuento anatomizado a la luz de las propuestas teóricas esgrimidas por Borges en su ensayo “Los laberintos policiales y Chesterton”.

El tercer capítulo “Cortázar y el cuento: prosodia” se enfoca en el escrutinio de los cuentos “La noche boca arriba” y “Ómnibus” a través de las ideas expuestas por el creador de *Bestiario* en sus textos críticos. Para Brescia, los planteamien-

tos axiales de la poética cortazariana se encuentran en el ensayo “Del sentimiento de lo fantástico”. En este escrito paradigmático, Cortázar despliega su creencia de que lo fantástico debe alejarse de la literatura mimética, pero asimismo debe circunscribirse a las coordenadas de la verosimilitud para eludir los peligros del “absurdo arbitrario”. La metáfora del “tercer ojo” abre las ventanas al territorio de lo fantástico donde: “se erige otro orden profundo, secreto, menos comunicable; un orden que, a veces, sólo se sospecha” (160). La disección de “La noche boca arriba” enfatiza su estructura binaria. Los universos del motociclista contemporáneo y del indígena prehispánico se entrelazan en el orbe de los sueños. El punto clave para determinar cuál de los dos personajes es la proyección onírica del otro se localiza, según Brescia, cuando el moteca es conducido al sacrificio con la cabeza colgando hacia abajo. Este cambio de postura revela la intrusión de lo fantástico cortazariano en el tejido del cuento.

Debido a que Arreola, a diferencia de Borges y Cortázar, no articula su modelo del cuento en escritos teóricos, en el capítulo “Arreola y el cuento: el hacedor” Brescia rastrea entrevistas, textos misceláneos y en los propios cuentos del autor de *Confabulario* para construir una poética del género. “El guardagujas”, quizá el más célebre de los cuentos de Arreola, hereda dos temas del llamado “archivo fantástico”: el cruce entre la realidad y el cosmos de los sueños, y el motivo del viaje. El hecho paradójico de que en “El guarda-

gujas” no se escenifique ningún viaje implica una contribución al registro fantástico (243). Para el ensayista, la influencia cardinal para comprender “El guardagujas” proviene del discurso filosófico: la idea de los numerosos mundos posibles concebida por el pensador alemán Gottfried Leibniz. El modelo binario desarrollado por Brescia propone que el argumento 1 está gobernado por las leyes de la racionalidad (el universo del viajero), y el argumento 2 se compone del discurso emitido por el guardagujas (un espacio reñido con los presupuestos de la lógica cotidiana). Brescia afirma que ambas historias se intersectan a causa de un proceso de contaminación: el viajero elige un destino impredecible debido a que la capacidad discursiva del guardagujas penetra en su esfera de realidad.

En el capítulo final, “(Re)cuento”, Brescia analiza las lecturas recíprocas entabladas por el ABC. Las mutuas opiniones vertidas en múltiples textos subrayan la admiración suscitada por la lectura cuidadosa de sus cuentos. El gran aporte de Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar reside en demostrar que los tres maestros concibieron artefactos literarios ceñidos al concepto de la doble historia. El estudio de Pablo Brescia, asimismo, representa una vindicación del análisis puramente literario en una época dominada por los estudios culturales.

Gerardo García Muñoz  
*Prairie View A&M University*