

María D. Blanco Arnejo. *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar.* Madrid: Editorial Pliegos, 1996.

En el prólogo de su estudio la autora nos adelanta el carácter ecléctico de su trabajo ya que, según ella, las tres novelas; *62: Modelo para armar*, *Libro de Manuel* y *Los autonautas de la cosmopista* exigen distintos acercamientos. Más adelante identifica al estructuralismo como la base crítica del libro, al que añadirá por los aspectos lúdicos y experimentales de los textos incluidos, la teoría de la recepción del lector. Por último, señala la utilización de un análisis lingüístico para completar su lectura de las obras.

La estructura del trabajo se articula en cinco capítulos. El primero constituye una breve introducción en la cual destaca que, ya desde *Rayuela*, Cortázar propone al lector una relación de carácter lúdico. Este planteamiento le sirve de punto de partida para revisar la conceptualización que sobre lo lúdico han elaborado distintos teóricos: Erik Erikson, Johan Huizinga, Roger Caillois, Eugene Fink, Walter Isle y Philip E. Lewis. En estas definiciones y en las propias declaraciones de Cortázar, se apoya la autora para señalar la importancia que tiene lo lúdico en la propuesta literaria cortazariana. Además, incluye algunos conceptos de la teoría de la recepción, tales como las formulaciones de Wayne Booth y Wolfgang Iser, de las cuales destaca las estrategias para establecer el juego con el lector, estrategias que la autora confirmará en su análisis de las novelas.

El segundo capítulo es "62: *Modelo para armar*: novela proyecto". La autora parte de una especie de prólogo de la novela donde justifica el título y se le anticipa al lector que lo que le espera en la novela es la transgresión a las convenciones literarias, a las coordinadas de tiempo y espacio y que la conducta de los personajes no será previsible ni lógica ni psicológicamente. La autora apoya su análisis en el estudio de las transgresiones, lo que le permitirá establecer un vínculo con lo que ella identifica como el origen literario de la novela, el conocido y discutido capítulo 62 de *Rayuela*, donde el personaje de Morelli expone su proyecto de novela. El propósito de la autora será, por tanto, comprobar si Cortázar cumple en esta novela con ese proyecto.

En este capítulo resume la complicada trama de la novela, lo que le permite ubicar a los personajes en sus categorías actanciales y destacar los puntos en que estos personajes cumplen con las categorías que destacó en la introducción. Según la autora, la descripción de los juegos que realizan los personajes, el cambio de perspectiva en la narración, la acumulación de elementos absurdos y los juegos con el lenguaje, obligan al lector a adivinar o a suponer conclusiones. Se une a este caos la desarticulación de las coordenadas espaciales y temporales que no informan ni orientan al lector, sino que están al servicio del absurdo y la incoherencia.

A la suma de estos elementos que, según la autora, ya le sirvieron al surrealismo, se añade el aspecto onírico y alucinante de la ciudad, zona paralela donde entran y salen la mayoría de los personajes y que se impone como una dimensión paralela a la supuesta realidad empírica en donde transcurre la vida de los personajes.

En el apartado de las técnicas narrativas la autora enumera la perspectiva de múltiples narradores, múltiples interlocutores sin posibilidad de identificación y la mezcla del estilo directo e indirecto libre. El último apartado, antes de las conclusiones, examina todas las instancias en las cuales se utiliza el juego, desde la invitación que nos hace el autor para jugar con las secuencias y hacer nuestro propio montaje de la novela, hasta los innumerables sucesos donde el tono lúdico es el dominante. En las conclusiones la autora localiza en la absoluta falta de motivación o control de los personajes sobre sus acciones, lo que obliga al lector a ser activo y colaborar en la articulación de lo que ella denomina novela en proyecto.

El capítulo III, "*Libro de Manuel: novela convergente*", lo inicia planteando la fría acogida crítica versus el éxito de publicación que obtuvo la novela. El primer aspecto que destaca de la novela es su carácter misceláneo que mezcla la ficción de los personajes con recortes de periódicos en los cuales se pasa revista a la situación política internacional, destacando los sucesos en Latinoamérica, sobre todo, el problema de la tortura y la represión política. Los sucesos cómicos o frívolos que dan cuenta del carácter heterogéneo de la realidad tienen la función de aligerar el predominio de los sucesos anteriores.

Otro aspecto que destaca la autora es la perspectiva de la narración, que al combinar distintas fuentes: un autor ficticio que narra el prólogo y pretende escribir la novela, un editor que organiza, "el que te dije" que escribe partes de la novela, Andrés que narra otros fragmentos, Lonstein y los diversos narradores menores, problematizan y pluralizan las distintas versiones de la realidad ficticia. A todos estos narradores la autora añade recursos provenientes de la cinematografía: el collage, la simultaneidad y saltos en el tiempo. Estos recursos se asocian con la intención de la novela por reproducir, no una realidad clasificable y secuencial, sino la cualidad caleidoscópica de una realidad que nos empeñamos vanamente en domesticar, organizar y estructurar.

En cuanto al uso del lenguaje, se señala que esta novela continúa la línea que ya vimos en *Rayuela* y *62: Modelo para armar*. Los personajes hacen alarde de sus conocimientos literarios, históricos, musicales, artísticos, etc. mediante el recurso de la asociación de ideas y citas. También reflexiona sobre el lenguaje mismo y las trampas que éste nos tiende, la manipulación a la cual nos somete el lenguaje de los periódicos y la publicidad. Otra vena que se explota es el lenguaje soez y el uso del humor. Todo esto converge en la intención declarada por Cortázar de ayudar al lector en su liberación personal a través de la liberación en el lenguaje, el sexo y la política.

El capítulo IV, "*Los autonautas de la cosmopista: juego hecho novela*", se inicia con una descripción del carácter heterogéneo del texto, que la conduce a cuestionar la clasificación de novela que ella le adscribe al texto. Apoyándose en la definición amplia de novela de Vitor Manuel Aguiar e Silva, René Wellek y Austin Warren y Darío Villanueva, la autora defiende su clasificación (aun cuando admite que la obra de Cortázar contiene algunos libros inclasificables) por ser este texto "un relato en prosa, de ficción que narra lo que pasa a unos personajes en determinados momentos y en determinados lugares".

Paradójicamente esta clasificación la conduce a calificar a Cortázar como maestro de la novela por transgredir, precisamente, las reglas que ella identifica como definitorias de ésta. La autora ve el texto, según lo había destacado al principio, como un libro de viajes en el que se mezclan con el texto verbal (pequeños cuentos, descripciones, cartas y diario de ruta), fotografías del viaje, dibujos, un recorte de periódico y la reproducción facsimilar de dos *tickets* de peaje.

La autora describe la estructura del texto de Cortázar: "Prolegómenos", "La expedición" y "Post-scriptum", y las subdivisiones de que se componen (diarios de ruta, cartas de una madre y un relato titulado 'Comportamiento en los paraderos'). En otro apartado 'Perspectivas de la narración' la autora identifica a un editor, Julio, dos autores ficcionalizados, El Lobo y la Osita, para distinguirlos de los autores reales Julio Cortázar y Carol Dunlop. Con este propósito utiliza las conceptualizaciones sobre el autor y los escritores, de Barthes y Foucault para afirmar que en el texto se produce lo contrario a lo que afirman ambos críticos, ya que aquí sí existe una conciencia continua del acto de escribir y de la condición de autores o escritores de los protagonistas.

Afirma la autora que la inclusión de los documentos antes mencionados, cartas, fotografías, etc., y la continua alusión a sus amigos y fotografías de éstos, corresponde a la pretensión de verosimilitud del texto. Por último, ella consigna la continua interpelación al lector implícito, como una estrategia más de Cortázar para lograr una identificación entre el tiempo de la historia y el tiempo del enunciado.

Otro aspecto que señala la autora en el apartado "Bagaje literario" lo constituye las múltiples referencias que hace el autor a la literatura anterior en que se basa la narración. Ella considera las citas literarias como una justificación y entronque con una tradición literaria; mientras que yo le atribuyo a ese recurso de Cortázar, más bien, una intención paródica y lúdica.

En el renglón dedicado a los temas, la autora destaca el viaje como el tema fundamental y apunta cómo se aprovecha este concepto en sus múltiples sentidos. En segundo lugar está el tema de la perspectiva como un elemento conformador de la realidad y por último consigna el amor y la amistad como otros temas fundamentales para la comprensión de la obra. El humor y la comicidad, más que técnicas, las considera como recursos tematizados y añade a esta comicidad la presencia de los personajes de Calac y Polanco.

En el renglón del estilo, la autora consigna los diferentes tipos de discursos que integran la novela; el discurso de las novelas de caballería, cuya función, según ella, corresponde al deseo de emular las hazañas del pasado; el científico y el discurso, que ella llama metafórico, ya que ella le atribuye un propósito estético a la expedición.

En el resumen se subraya la paradoja de la coexistencia de la aparente sencillez textual, y por otra parte, las muchos secretos a desentrañar, dificultad que atribuye a las dos mentes que producen el libro y la continua presencia de la parodia y el elemento lúdico

En el capítulo V, "Conclusiones", la autora retoma las seis estrategias que enumera en la introducción para corroborar la hipótesis formulada en el título del libro: la clasificación de estos tres textos como novelas lúdicas y experimentales de Cortázar.

Luego de esta detallada enumeración de los aspectos estudiados en el libro podemos señalar lo que a nuestro parecer son los aciertos y las fallas del estudio. Como es de rigor señalaremos en primer lugar los aciertos. El trabajo cumple con los parámetros de un trabajo académico: exposición del fundamento teórico, formulación y comprobación de la hipótesis. Está escrito en un lenguaje sencillo y expositivo, sin los rebuscamientos y hermetismos críticos (sólo para iniciados) de otros trabajos similares. La estructura del trabajo es coherente y pertinente para el tipo de estudio que ella se propone hacer.

Ahora bien, en cuanto a los aspectos débiles del trabajo, es necesario consignar, en primer lugar, que el estudio no aporta mucho a la ya extensa crítica de Cortázar, más aún, cuando la hipótesis fundamental del estudio (la intención lúdica y experimental) ha sido señalada en innumerables ocasiones por el propio Cortázar. El formato del trabajo no supera las constricciones de una tesis de maestría: estado de la cuestión, formulación y comprobación de la hipótesis. Esta autolimitación impide el que la autora vaya más allá del mero comentario de texto ya que lo que realiza es más bien una paráfrasis y glosa de los tres textos cortazarianos.

En cuanto a la fundamentación teórica de una de las categorías operacionales, la definición de la novela, nos parece débil. La autora se limita a las definiciones de dos textos que, aunque todavía vigentes en la mayor parte de sus formulaciones teóricas, no son otra cosa que manuales de intención claramente pedagógica, por lo que, a veces, simplifican y no cuestionan los conceptos que exponen. A esto se une la tercera fuente escogida, la definición de Darío Villanueva, "relato en prosa de ficción que narra lo que pasa a unos personajes en determinado momento y en determinado lugar", que es tan general, que termina por no delimitar nada y se inclina más hacia el aspecto contenidista que a los aspectos técnico-narrativos.

Otro aspecto que nos parece ya superado es la concepción de estilo que se instrumenta en el estudio. Hoy, cuando ya se considera el estilo como una

Gabriela Mora. *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima-Berkley: Latinoamericana Editores, 1996.

No existe aún un estudio abarcador y exhaustivo del cuento modernista hispanoamericano. Apenas encontramos, como señala la autora de este libro, ensayos breves, generalmente incluidos en historias literarias más abarcadoras, o estudios particulares sobre la producción de los principales cultivadores del género. Sin embargo, por la riqueza y la variedad de la producción modernista y por "el carácter fundacional del género en relación a la excelencia del relato contemporáneo latinoamericano" (p. 7), como apunta acertadamente Mora, dicho estudio se hace muy necesario.

En este libro, la crítica chilena dedica dos capítulos a la caracterización general del cuento modernista y su variante decadentista y cinco capítulos individuales al mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, el nicaragüense Rubén Darío, el argentino Leopoldo Lugones, el venezolano Manuel Díaz Rodríguez y el peruano Clemente Palma. No estamos, por lo tanto, frente a un estudio que abarque la totalidad de la producción cuentística modernista, ni esa ha sido la intención de la autora; pero es lo más que se acerca, ya que los autores seleccionados son principalísimas figuras. Sólo echamos de menos dos cuentistas de primer orden que Gabriela Mora podría incluir en una segunda edición: el mexicano Amado Nervo, autor de *Almas que pasan* (1906) y *Cuentos misteriosos* (1921), y el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, autor de varios volúmenes de relatos y creador de originalísimos cuentos "psicozoológicos", la mayor parte de los cuales aparecieron reunidos en *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos* (1915), cuya edición crítica salió recientemente en la prestigiosa colección Archivos.

No obstante lo anterior, este libro es una aportación fundamental al estudio de la narrativa modernista y el cuento hispanoamericano. La autora logra plenamente lo que se propone. "La meta del trabajo" —nos dice— "fue sobre todo pedagógica: reunir en un solo texto material que facilite la enseñanza del Modernismo en la modalidad del cuento, y divulgar algunas obras valiosas poco conocidas" (p. 10). En realidad, también nos ofrece penetrantes análisis de cuentos individuales y valiosas revisiones de algunas ideas erróneas sobre la cuentística modernista que se han generalizado. Además, está muy atenta a los rasgos precursores que anticipan el estilo, la técnica y la temática de autores posteriores como Borges y Cortázar.

El libro se inicia con un recurso ingenioso: la autora propone una introducción que también puede leerse al final como conclusión. Mora parte de una definición del cuento que insiste en la acción significativa como núcleo fundamental del género para poder diferenciarlo de la crónica, el artículo periodístico, la meditación, el poema en prosa y otros géneros con los cuales se confunde

a veces. Luego nos presenta un concepto amplio del Modernismo que lo vincula a sus circunstancias históricas hispanoamericanas: consolidación de la nacionalidad, ascenso de la burguesía comercial, auge de la prensa, impacto de los grandes descubrimientos científicos, incorporación al capitalismo internacional. "La rapidez de las transformaciones, que van a incidir en nuevas maneras de concebir la función y el *status* del escritor, produjo profundas crisis que fueron expresadas por la mayoría de nuestros modernistas" (p. 15). Siguiendo a estudiosos del modernismo como Ivan Schulman y Ángel Rama, considera que las dudas, la ambigüedad, las contradicciones y la heterogeneidad caracterizan la expresión literaria del momento.

No obstante, por encima de las contradicciones, "el amor a la Belleza (así con mayúscula) constituye el rasgo decisivo" (p. 16). La belleza se vincula a lo bueno, al amor como forma privilegiada de la trascendencia (aunque también puede vincularse a la sensualidad erótica) y a la justicia como expresión del sentido del bien. El deseo de crear y alcanzar la belleza, lleva a los modernistas a rechazar el materialismo realista y naturalista, así como el materialismo vital de la sociedad burguesa. Por otro lado, esta concepción "mística" de la belleza motiva una reacción de atracción/repulsión frente a la ciencia y un acercamiento al esoterismo. El interés por el ocultismo fortaleció el cultivo de cuentos extraños, maravillosos y fantásticos; mientras que el auge de las ciencias llevó al cultivo de la "ciencia ficción", como ocurre en el caso de Lugones.

Otro aspecto contradictorio es la actitud ambivalente hacia lo natural. A veces se exalta lo natural frente a lo artificial, pero es lo natural mitificado, ya que la naturaleza americana concreta está generalmente ausente y las historias se desarrollan en espacios cerrados, casi siempre urbanos. En otras ocasiones se insiste en la cara cruel de la naturaleza y se prefiere lo artificial, como ocurre en los decadentistas.

Aparte de los espacios interiores, también se privilegian los exóticos y remotos. Para Mora el cosmopolitismo modernista no significa deseo de evasión sino de modernidad. (También se puede añadir, siguiendo a Schulman y a Jean Franco, que el exotismo implicó un rechazo, una protesta simbólica, contra el orden social burgués inmediato.)

Otro principio fundamental del modernismo es la alta valoración de la libertad individual. Como resultado, se intensifica el interés por la psicología profunda, se amplía enormemente el sistema discursivo y se tratan temas prohibidos como el erotismo y sus manifestaciones no convencionales. Se llegan incluso a cuestionar las bases éticas y religiosas de la moral prevaleciente.

La visión de la mujer está relacionada con esta transgresión de la moral tradicional. El desarrollo de este tema en la cuentística modernista es uno de los aspectos más originales del estudio de Mora. Aunque casi no hay mujeres protagonistas, se insiste más abiertamente en su erotismo. Varias representaciones se alternan: la mujer etérea, la mujer sensual, la andrógina y la enferma.

No suelen ser mujeres de clase humilde, sino de la alta burguesía. "Entre las mujeres adineradas, abundan las coquetas y las adúlteras, y son frecuentes entre pobres y ricas las que siguen dócilmente los caprichos del marido o del amante" (p. 29). La mujer independiente y "moderna" aparece esporádicamente, pero no suele ser bien vista. Predomina la misoginia patriarcal, pero también, contradictoriamente, se dan claras notas feministas.

Los modernistas en general, y los cuentistas en particular, se abren a las literaturas extranjeras y a los diversos "ismos". Predomina la heterogeneidad en los modos discursivos. Se utilizan procedimientos propios de la poesía lírica, se elaboran estructuras más complejas, se experimenta con las voces narrativas y se cuida el lenguaje con aguda conciencia artística. La autora destaca fenómenos precursores como la intertextualidad, el metacomentario, la autorreflexión sobre la escritura y la ficción, la ambigüedad, los finales abiertos, la ficcionalización del autor, el humor, la parodia, la ironía y la incorporación del lector en la producción del texto.

Por otro lado, el "esteticismo" modernista se encuadra dentro de una preocupación por las contradicciones sociales (opulencia/ miseria; modernidad/ atraso) que lo semantiza como protesta simbólica del artista. Se exalta el objeto bello por su inutilidad práctica. Se privilegian tipos rechazados por la sociedad burguesa: el vagabundo, el diletante ocioso, la cortesana, el artista bohemio, el escritor pobre. En Hispanoamérica el esteticismo puede ser una compensación por los aspectos negativos de la modernización y por la pérdida del lugar privilegiado que ocupaba el artista.

Lo importante es, pues, destacar la riqueza, la vigencia y la complejidad, temática y formal, del cuento modernista; en oposición a una concepción simplista del mismo. Lo expuesto en esta introducción/ conclusión se ilustra, se comprueba y se enriquece en los capítulos dedicados a los cinco cuentistas seleccionados. En estos capítulos la autora clasifica la producción y luego va a los textos y desarrolla análisis agudos de muchos relatos. Además, incorpora en su análisis la crítica existente, la cual muchas veces rectifica o matiza. Es loable la claridad de su exposición, así como la lectura directa, cuidadosa e inteligente de los textos.

El primero de los grandes cuentistas que se estudia es Manuel Gutiérrez Nájera, considerado por muchos como el iniciador de la prosa modernista. Después de señalar que muchos de los textos clasificados como cuentos son en realidad crónicas, divagaciones poéticas o estampas, Mora pasa a analizar sus relatos tempranos, escritos a partir de 1876. La autora destaca que son ya cuentos urbanos que se desarrollan en México o en Francia y en los cuales predominan personajes y escenarios de la alta burguesía o la nobleza en decadencia. Le llaman la atención los formatos discursivos variados (monólogo, diálogo, carta, relatos enmarcados, etc.); el tono irónico y humorístico, así como "la frecuencia de los motivos del dinero y del adulterio" (p. 44).

Luego pasa a examinar sus colecciones más conocidas —*Cuentos frágiles* (1883) y *Cuentos color de humo* (1898)— y analiza con agudeza algunos de los relatos más conocidos, como “La mañana de San Juan”, “La novela del tranvía” y “Juan el organista”. Aquí destaca la importancia de lo imaginado y lo que ocurre en la psiquis de los personajes, la amplia gama de recursos empleados, la escritura artística y la conciencia social del autor. También estudia las adaptaciones o recreaciones de cuentos anteriores, como “Rip-Rip” y “La caperucita color de rosa”, por su original manejo de la intertextualidad.

Ya hacia el final, nos ofrece varias conclusiones, entre las cuales se destacan las siguientes, que contradicen el escapismo esteticista que se le atribuye con frecuencia a este prosista mexicano:

A diferencia de Darío, los personajes de Gutiérrez Nájera están asentados mejor en el presente histórico: no hay reyes, y ocasionalmente una ninfa o un duende juguetones. En este presente histórico se destaca la frecuencia con que el autor trabaja asuntos que tienen que ver con la pobreza abyecta, o la riqueza exagerada, tópicos que poco tienen que ver con el “escapismo” que se les reprochaba a los modernistas. Por otro lado, resulta sorprendente la cantidad, igualmente frecuente, del motivo del adulterio, tratado con regodeo sensual, sin la nota didáctica pesada con que se lo elaboró en el romanticismo o en el realismo/naturalista. (p. 60)

En el caso de Darío, también la autora insiste en la necesidad de reclasificar su obra, ya que muchos llamados “cuentos” pertenecen a otras categorías, aunque a veces es muy difícil el deslinde. De hecho, algunos textos como “El año que viene siempre es azul” y “Sor Filomena”, que Mora clasifica como crónicas poéticas, muy bien podrían considerarse cuentos.

De todas formas, en este capítulo el énfasis se pone en la evolución de Darío y en los relatos innovadores que trascienden el realismo y el naturalismo finisecular. La autora se centra en *Azul* y los cuentos fantásticos posteriores. *Azul* fija la estética modernista y las características del llamado “cuento artístico”; pero lo que más le interesa destacar a la estudiosa chilena es la carga ideológica, la conjunción ética y estética que se encuentra en estos cuentos. Siguiendo a Noel Salomon, ve en este libro “una reivindicación estética e ideológica de la belleza y los valores humanos, frente a una sociedad deshumanizada por el dinero” (p. 69). Anticipando sus detalladas observaciones nos anuncia:

Cuatro relatos: “El rey burgués”, “El velo de la reina Mab”, “La canción del oro” y “El pájaro azul”, trabajan el motivo del artista sin dinero, incomprendido por una sociedad ignorante, de ostentosa riqueza, ciega a los ideales de Belleza que persigue el artista. Los otros dos: “El rubí” y “El palacio del sol”, se montan como directos agujijones contra la ciencia y en defensa del amor y la belleza. (p. 71)

Mora destaca el arte de Darío en la presentación de estos temas: su sabia utilización del humor, la ironía, los contrastes, las voces narrativas, el estilo lírico, los comentarios metadiscursivos, el manejo del tono, los símbolos, la

ambigüedad, la función del narratario y la cuidadosa estructuración del relato.

Muchos de estos recursos pasan a los cuentos fantásticos, escritos entre 1893 y 1914, aunque el lenguaje, en este caso, se haga más sintético y directo. Estos relatos, diez de ellos reunidos por José Olivio Jiménez, también son precursores. Mora los clasifica siguiendo la conocida nomenclatura de Todorov, en maravillosos, como "Verónica"; extraños, como "La pesadilla de Honorio"; y propiamente fantásticos, como "Thanatopia". El mundo onírico, las ciencias ocultas, las perturbaciones mentales, la licantrópía y la suspensión del tiempo, son algunos de los temas que sirven de base a estos cuentos. Mora también destaca el último cuento escrito por Darío, "Huitzilopochtli", por ser manifestación temprana de la narrativa de la Revolución Mexicana y por sustentarse en la fuerza del sustrato indígena. "La buena caracterización de personajes, la abundancia de diálogos que dinamizan la acción, el lenguaje directo, más la utilización de un mito nacional, hacen de este cuento antecedente de famosos cuentos posteriores como son 'Chac Mool' de Carlos Fuentes o 'La fiesta brava' de José Emilio Pacheco, para nombrar sólo autores mexicanos" (p. 97).

La preocupación por la ciencia y el esoterismo constituye uno de los elementos centrales en la cuentística de Lugones, el más prolífico de estos cuentistas, autor de más de un centenar de relatos. Mora considera que esta veta científicista y ocultista en la producción del argentino no es escapista sino manifestación de la "frecuente expresión de los modernistas contra 'el tiempo en que les tocó vivir', como dijo Darío" (p. 102). Su análisis se concentra en sus dos principales libros de cuentos: *Las fuerzas extrañas* (1906) y *Cuentos fatales* (1924).

Según la escritora, el primer libro se sostiene en la creencia de que la ciencia, a pesar de sus avances prodigiosos, nunca podrá explicar todos los misterios del universo. Esto produce un "vaivén de atracción y repulsa, tanto a la ciencia como al esoterismo" (p. 104). Los cuentos se dividen en legendarios, científicistas y fantásticos. Los legendarios, como "La lluvia de fuego", se caracterizan por la ocurrencia de hechos sobrenaturales, el didacticismo moral implícito en el castigo a la transgresión de las leyes naturales y divinas y la belleza de la recreación poética de lugares remotos en el tiempo y en el espacio.

Los más originales son los relatos de "ciencia ficción" como "La fuerza ómega", "La metamúsica" y "El Psychon"; los cuales se caracterizan por basarse en la ciencia de la época y por su ambigüedad, especialmente en los finales abiertos. También aquí se alude a fenómenos esotéricos. Estos son aceptados, pero temidos. La ambigüedad alcanza el sentido ético de las acciones y sus resultados, así como los personajes y su percepción de la realidad, especialmente el personaje del científico o el sabio, a veces muy cercano a la locura. También alcanza la naturaleza de la acción y la percepción del narrador testigo. Así, por ejemplo, en "Viola acherontia" sospechamos que el extraño y

sabio jardinero es un perverso infanticida que riega sus plantas con sangre de niños, pero no lo podemos afirmar con total seguridad. En "Yzur", cuyo análisis se centra en las complejidades del carácter cruel y arrogante del hombre que quiere hacer hablar a un mono, nunca sabemos si el animal realmente habla o se trata de la percepción distorsionada del protagonista.

Los relatos fantásticos, los que presentan fenómenos inexplicables sin base científica alguna, también recurren a la ambigüedad. Un fenómeno "inexplicable", que se desarrolla en la pampa argentina, trata sobre el extraño desdoblamiento del personaje cuya sombra adquiere autonomía de movimientos y los contornos de un simio. El desdoblamiento se manifiesta en el propio discurso del personaje de una forma que recuerda algunos cuentos de Cortázar. En "El origen del diluvio", es un espíritu, a través de una "medium", quien cuenta el origen y evolución del mundo. Pese a la incredulidad del narrador testigo, al final se presenta una prueba concreta de la veracidad del espíritu y de su relato.

La fascinación por las ciencias positivas desaparece en los *Cuentos fatales*. Curiosamente se acentúa la nota romántica y el barroquismo esteticista del lenguaje. Tres de los relatos son cuentos fantásticos de ambiente oriental sobre el castigo fatal que reciben los profanadores de tumbas egipcias. Los otros entran más bien en la categoría de lo extraño y su ambientación es local. Lo más notable de estos cinco cuentos, según Mora, es la ficcionalización del autor, Leopoldo Lugones, como narrador personaje. Esto propicia la autorreflexividad y los abundantes comentarios metadiscursivos. Todos estos elementos, así como rasgos de estilo y ambientación, influyen en Borges, gran lector de Lugones.

Los últimos dos capítulos están dedicados a dos cuentistas que cultivan el decadentismo —el venezolano Manuel Díaz Rodríguez y el peruano Clemente Palma—; pero antes, en el capítulo V, la autora propone una descripción e interpretación de esta tendencia. La ve en Europa como una manifestación del sentimiento generalizado de degeneración y declinación del mundo europeo, tras los drásticos cambios producidos por la ciencia, la tecnología y la industrialización. Se da entonces una quiebra de valores que afecta particularmente al artista, quien desprecia a la sociedad burguesa y exalta el arte y la transgresión de la moral. El artista se siente inclinado hacia todo aquello asociado a la declinación, lo morboso, lo perverso y "anormal". Los tópicos del sadismo, la necrofilia, el masoquismo, el vampirismo, se hallan entre los más populares del decadentismo. Los personajes suelen ser aristócratas adinerados, presas del hastío, más intelectuales que sentimentales, rebeldes o indiferentes frente a la sociedad, neuróticos lánguidos o dandies estoicos, ansiosos de nuevas sensaciones, aunque éstas se encuentren en la dimensión de lo perverso. A estos personajes masculinos, se suma la "femme fatale", andrógina, neurótica, sensual, masoquista o sadista, vampiresa, enfermiza, perversa, narcisista o coqueta hasta la exasperación. Por otro lado, el decadentista rechaza lo natural y prefiere la belleza artificial, fenómeno correspondiente al creciente urbanismo

de la vida europea.

Según Gabriela Mora, el decadentismo se dio en Hispanoamérica, pero atenuado por la persistencia de actitudes románticas de idealización del amor y la naturaleza; por el catolicismo que advierte contra la atracción del pecado; por la "juventud" de nuestros países, que se proyectaban más hacia el futuro que hacia el pasado; y por las hondas preocupaciones sociales, a las cuales los decadentistas europeos eran indiferentes. De ahí que, aunque en autores como Darío y Lugones se manifiesten esporádicamente rasgos decadentistas, no son muchos los volúmenes de cuentos que pueden clasificarse como decadentes. Mora destaca dos: *Confidencias de Psiquis* (1896) de Díaz Rodríguez y *Cuentos malévolos* (1904) de Palma. En ambos casos, pese a que sus autores escribieron otros cuentos, la estudiosa chilena se limita a discutir un solo libro.

Confidencias de Psiquis es un verdadero hallazgo, ya que son relatos casi desconocidos del narrador venezolano, de quien se conocen mucho más sus *Cuentos de color* (1899). Los seis relatos que aparecen en el primer libro coinciden, como sugiere el título, en privilegiar las dimensiones psicológicas y ofrecen "una extraordinaria galería de tipos representativos de la corriente modernista, asociada con la literatura decadente europea" (p. 156). En cuatro de estos relatos —"Celos", "Fetiquismo", "Mi secreto" y "El dilettante"— es el propio protagonista quien escribe y se analiza, asumiendo un tono confesional. Los otros dos, aunque emplean narradores heterodiegéticos, también se centran en la psicología morbosa de algún personaje. En "Celos" la protagonista sufre porque su novio ama y tiene como musa a la joven de quince años que ella ya no es; en "Flor de voluptuosidad" se exalta el amor físico, aunque el protagonista se resiste al goce sensual; en "Fetiquismo" el narrador analiza la obsesión que tiene con las manos de su amante adúltera; "Tic" presenta a la mujer bella y coqueta que siente como un reto la indiferencia del amigo de su esposo; "Mi secreto" es la confesión de un amor necrófilo; "El dilettante" sugiere la impotencia sexual de un picaflor que confiesa a un amigo su incapacidad de amar a las mujeres.

Mora pone de relieve la modernidad de estos cuentos, modernidad que se manifiesta en la finura con que se analizan estados psicológicos y fenómenos inusuales como la fragmentación del yo, los celos obsesivos, la intensificación morbosa del erotismo, el fetichismo y la necrofilia. Es también muy moderna la técnica del autoanálisis, así como la ambigüedad y la problematización de la frontera entre lo normal y lo anormal.

Con Clemente Palma culmina el decadentismo modernista. El peruano resulta ser el más transgresor, atrevido y anticonvencional de estos cinco cuentistas. La mayor parte de sus cuentos se reúnen en la segunda edición de sus *Cuentos malévolos* (1913) y coinciden en que se centran en acciones perversas: necrofilia, sadismo, vampirismo, pedofilia, incesto, asesinato, satanismo, etc. Algunos de sus cuentos son deliberadamente heréticos e irrespetuosos con la religión. En uno de ellos, una monja se deja raptar por un fauno; en "El

quinto evangelio" Satán le dice a Jesús que su sacrificio es inútil porque las fuerzas del mal son más poderosas que él. En "Parábola" y "El hijo pródigo" el Mal aparece como necesario porque es la verdadera fuerza que impulsa a la humanidad.

Los rasgos decadentistas abundan. En "Una historia vulgar" se desmitifica la supuesta pureza de la mujer y de la niñez cuando el protagonista sorprende a su novia en actos lascivos con dos niños. En "La granja blanca" un hombre vive con su esposa ya muerta, revivida por intervención diabólica. Al final asesina violentamente a su pequeña hija para salvarla de sus propios deseos incestuosos.

Particular interés tienen los relatos inspirados en los efectos de drogas alucinantes: "Leyendas de Haschischs" y "El príncipe alacrán". En ellos se describen visiones pesadillescas, alucinantes y horribas que anticipan el surrealismo. En el segundo de estos cuentos, por ejemplo, el narrador cuenta un sueño inducido por la morfina en que tiene una cópula bestial y horribla con un gigantesco escorpión hembra. Mora considera que en muchos de estos cuentos donde se vampiriza lo femenino "hay un subtexto en que se asoma el temor del hombre a la sexualidad de la mujer" (p. 197).

A estas perversiones, transgresiones y visiones pesadillescas, se une el estilo impecable y la construcción rigurosa de los relatos de Palma, que en esto y en muchos otros aspectos es discípulo de Poe. "Como verdadero decadentista, Palma ve la belleza en 'la perversidad'..." (p. 199).

Finalizado el último capítulo, la autora nos sugiere que releamos la introducción, ahora como conclusión. No obstante, también incluye una valiosa bibliografía de obras citadas. Sin embargo, echamos de menos en ella algunos estudios que no están citados directamente, pero que constituyen referencias muy importantes. Me refiero a libros como *Génesis del modernismo* de Ivan Schulman, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* de Françoise Pérus y *Rubén Darío y el modernismo* de Ángel Rama. Tal vez en una segunda edición la autora pueda incluir una bibliografía fundamental sobre el tema que no se limite a las obras citadas.

Como señalamos al principio, este libro no constituye ni pretende constituir un estudio total del cuento modernista hispanoamericano. Faltan autores de primer orden como Amado Nervo y Rafael Arévalo Martínez y otros que escribieron algunas piezas antológicas como Augusto D'Halmar y Ricardo Jaimés Freire. No obstante, es, por mucho, lo más que se acerca a este estudio total y constituye una indudable aportación a la relectura y revaloración de esta fundamental manifestación de la cuentística hispanoamericana.

Ramón Luis Acevedo
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras