

dancia de la escenografía tropical, son algunos de los elementos predominantes: «Dicen que todo acto de locura, por noble que sea y a pesar de las posibilidades que tenga de poderse razonar, puede traer consecuencias graves. ¡Y es cierto!» (p. 11).

El último cuento de la colección, «Dietario a saltos», también ejemplifica algunos aspectos característicos de Vinyes, como la nostalgia de un europeo lejos de su país, de su pueblo en los Pirineos, y también la nostalgia de un vagabundo trapecista en un circo itinerante.

*Entre sambas y bananas* es una colección amena, bella e interesante, donde por medio de un lenguaje coloquial y poético el lector descubre la magia del trópico visto por un narrador europeo, un sabio catalán traducido por primera vez al idioma español.

MARJORIE AGOSIN

*Wellesley College*

FERNANDO BURGOS, *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid: Editorial Orígenes (Colección Discursorígenes), 1985.

Estudio lúcido y de estilo vibrante, que propone redefinir la novela hispanoamericana de nuestro siglo a partir de una comprensión dialéctica, no lineal, de la evolución de la historia literaria.

El primer capítulo explora y sintetiza, desde una postura crítica, el origen y fundamentaciones teóricas del concepto de modernidad, y en ese contexto redefine el modernismo hispanoamericano a la luz de las contradicciones y límites de la ya clásica disputa sobre sus relaciones con la estética naturalista y el positivismo filosófico. El autor apoya su tesis en reflexiones teóricas que van de Federico de Onís a Ivan Schulman, de Octavio Paz a Ricardo Gullón y que comparten el propósito de rescatar la continuidad operacional entre modernismo y modernidad (vanguardia y neo-vanguardia van implícitos en el último término). Quedan descartadas las categorías positivistas que regimentaban las clasificaciones según géneros, escuelas, generaciones o períodos, así como las simplificaciones causalistas o deterministas, y en su lugar se propone confirmar la fluidez y multidimensionalidad del modernismo como clave para un acercamiento al problema por vías de la actitud crítica que lo fundamenta.

El segundo capítulo se aboca a definir el concepto global de modernidad, dentro del cual Modernismo, Vanguardia y Neo-Vanguardia devienen «modos» complementarios, en mutua conjunción y disyunción. Frente al concepto monológico del discurso a que nos acostumbraran la obra y la crítica clásicas, la modernidad impone formas dialogísticas o corales que burlan las barreras generacionales y cronológicas, para abrir un amplio y resonante movimiento intertextual. Paul de Man e Ihab Hassan prestan aquí a Burgos el apoyo teórico para explicar la función de la contradicción, el juego y el silencio en la nueva actitud escritural. Dentro de la modernidad, tanto las obras como la crítica han de recuperar la interrogación como elemento constitutivo esencial. Actitud poliédrica, discontinua y fragmentaria por definición, la modernidad no puede ser atrapada en un concepto coherente precisamente porque su signo escapa toda imposición categorial, como sugiere Baudrillard.

En este *continuum* signado por la discontinuidad, Modernismo, Vanguardia y Neo-Vanguardia representan tres fases entrecruzadas que respectivamente (1) abren el cuestionamiento del lenguaje como medio e instauran la transgresión del sistema; (2) llevan al límite la estética de lo fluido y transformacional; (3) acentúan la coparticipación del lector en la producción del texto, es decir, incorporan a la crítica en el fenómeno escritural y la vuelven móvil, poliédrica, sólo sujeta al eje frágil del presente fenomenológico de toda lectura (Iser). El discurso de la modernidad, en todo caso, no se plantea como código a ser descifrado, sino como suceso, como acontecimiento presente que irradia significaciones múltiples —no ya más como «producto» pasado, acabado.

En el tercer capítulo, obra y crítica devienen un todo dialéctico en la actuación de su propia movilidad moderna. No sólo se describe, sino que se recrea la expresión dionisiaca, plurívoca y barroca que la caracteriza. La escritura que fija mata. Por ello el lector, convertido en coagente escritural, debe recuperar el signo móvil del texto leído, en su doble faz de exceso y riesgo de silencio. Burgos nos confronta aquí con su propia prodigalidad poética.

El último capítulo ensaya una lectura rápida, pero intensa, de la novelística aludida, ejercicio que remonta la modernidad hasta *Amistad funesta* de Martí, de 1885. Un siglo de novelas desfila por las páginas en un vaivén dialéctico literal, que no reconoce compartimentos ni concatenaciones, que rehúsa el facilismo cronológico y que sólo salva la confrontación conjuntivo-disyuntiva que amalgama toda la vasta producción hispanoamericana de nuestro tiempo. No se trata de dislocar las obras de su historicidad, sino de liberarlas de una fijación histórica determinista. Las formas de la modernidad se reconocen en el contexto de la modernidad burguesa (la ideología del progreso), pero no se las lee como reflejo ni como reacción, sino más bien como un eje de contradicción sobre el cual dialogan arte y sociedad, lenguaje e historia.

«Una crítica de las artes debe invocar a Proteo, no a Procusto», dice Burgos citando a Sypher. Y aquí radica quizás lo más valioso de su estudio. Pone a las obras en una perspectiva que, en lugar de definir las por sus límites, las define en su apertura, en su capacidad de transformatividad. Rescata así el complejo juego dialéctico de la escritura en tanto que suceso histórico que superpone y sincretiza modos dispares de un medio en crisis.

LIDA ARONNE-AMESTOY

*Providence College*

RAMONA LAGOS, *Jorge Luis Borges, 1923-1980: Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo*. Barcelona: Llibres del Mall, 1986.

Este libro (*ejecutado* por Ramona Lagos, como diría el propio Borges) propone que Borges no es fundamentalmente un escritor metafísico, y que no se ha estudiado la presencia en su obra del individuo y de la historia. Ambas tesis son altamente discutibles. Al insistir en que la crítica sólo ha estudiado el aspecto metafísico, Lagos no sólo hace una afirmación errónea, sino que contradice su propia tesis, ya que es difícil ver por qué la crítica se habría empeñado durante sesenta años en estudiar una problemática inexistente. No se atreve a refutar directamente a ningún otro crítico, y así sus ataques frecuentes a «la crítica» en general resultan