

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

inoperantes. A la vez, prefiere no mencionar a los críticos cuyos enfoques se acercan al suyo. La biografía literaria de Emir Rodríguez Monegal, que estudia directamente la presencia de la historia y de Borges como individuo en la obra, es totalmente silenciada. Los numerosos ensayos sobre la importancia de lo argentino en la obra de Borges (Yates, Brinton, Franco, Sturrock, Rodríguez Monegal, etc.) tampoco se mencionan, y sólo de paso se discute el ensayo de Jaime Concha sobre este tema. *Las letras de Borges* de Sylvia Molloy es citado con elogios, pero su tesis fundamental se silencia, sin más, porque lo que Molloy sostiene es mucho más acertado sobre la presencia de lo metafísico y lo individual/histórico en la obra de Borges: que hay un vaivén entre ambos elementos y que ninguno de ellos prevalece definitivamente.

Lagos tiene una curiosa idea de lo que constituye lo latinoamericano en la literatura, ya que una vez dice que lo que «lo define [a Borges?] como escritor propiamente hispanoamericano» es la presencia en su texto de «el miedo, la miseria, la muerte; pero, por sobre todo, lo provisorio, lo vulnerable, y la violencia», frase que convierte en escritores hispanoamericanos a figuras tan distantes como Dostoiévsky, Kafka, Camus y Beckett, y que destierra definitivamente de nuestra América a Alfonso Reyes, Rodó y muchos otros.

La «inmejorable ignorancia» que muestra esta autora sobre Jorge Luis Borges, y la crítica sobre él, podría ser tema de un estudio mucho más extenso que una mera reseña. Del período ultraísta anterior a *Fervor de Buenos Aires* le han llegado a la autora algunos rumores vagos, pero no conoce los textos ni los estudios sobre ellos. No tiene la menor idea de la historia textual de los libros de Borges: no sabe que el *Fervor de Buenos Aires* de 1923 difiere notablemente del *Fervor* de 1969, a pesar de que Borges diga: «No he reescrito este libro». Lo que es más grave, no sabe distinguir entre el estilo del *Fervor* original y el del poema «La rosa», incluido en la edición de 1969, y, en consecuencia, discute este poema en un capítulo dedicado a la poética de Borges del período 1923-29. Cuando discute el poema «Arrabal», de *Fervor*, cita los últimos versos:

«Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.»

La autora no sabe que estos versos no son del *Fervor* de 1923 y que sólo aparecen muchos años después, cuando el Borges anciano recrea al joven poeta que vuelve a redescubrir la ciudad natal después de los años en Europa. A pesar de que su bibliografía registra la edición de 1957 del libro de Barrenechea (que incluye una precisa fijación de las fechas de las publicaciones periódicas de Borges), y el volumen de *L'Herne* dedicado a Borges en 1964 (que incluye una bibliografía aún más extensa sobre Borges), no parece haber consultado estos textos indispensables para determinar las fechas y las circunstancias de las publicaciones originales de los poemas, ensayos y cuentos de Borges. Cree que «Una vindicación de Bouvard y Pecuchet» es de 1932 (es de 1954), que el prólogo a *Evaristo Carriego*, parte de un discurso de 1946, es de 1930, que el famoso ensayo «El escritor argentino y la tradición» (presentado como conferencia en 1951 y publicado en *Sur* en 1955) es de 1932, etc. Las fechas en sí no tienen mucha importancia, pero el hecho de que alguien se dedique a escribir un libro sobre Borges sin poder distinguir el Borges de 1930 del Borges de 1954 es, por lo menos, alarmante.

En cuanto a la crítica, la profesora Ramona Lagos no sabe que hay importantes estudios sobre *Historia universal de la infamia* y sobre los escritos posteriores a *El hacedor*, que ya se ha estudiado la presencia de elementos autobiográficos, argentinos y latinoamericanos en su obra, etc.: su ignorancia de la crítica es, decididamente, supina. Siente la atracción fatal de las palabras «siempre» y «nunca» cuando habla de la crítica: escribe, por ejemplo, de «lo que *siempre* se piensa de la concepción literaria del escritor argentino, según la cual el arte sería una línea trazada *exclusivamente* en la eternidad y no reconocedora de los individuos y de la historia» (nosotros subrayamos).

Dedica un largo capítulo de la segunda parte de su estudio al motivo de la revelación en el texto borgeano. Comienza su discusión con la conocida cita de «La muralla y los libros» que describe la música y, por extensión, el hecho estético en general, como una «inminencia de una revelación, que no se produce». Por extraño que parezca, lee mal esta cita, sin prestar atención a su estructura negativa, porque la traduce inmediatamente en un dictamen sobre la «revelación inesperada», frase que repetirá numerosas veces en las páginas siguientes.

Este capítulo, como muchos otros, se reduce a un catálogo temático de instancias de la revelación en el texto borgeano: la revelación por la muerte, la revelación por el sueño, etc. Este tipo de estudio temático ya se ha hecho numerosas veces (Barrenechea, Wheelock, Irby, Alazraki, etc.) pero nunca con tanta inutilidad. El defecto esencial aquí es que el catálogo temático nada tiene que ver con el supuesto tema del libro, y que Lagos da sólo listas de instancias de los distintos motivos, sin analizarlas.

El estilo del libro molesta por su retórica altisonante y vacua, sin una pizca de ironía, y con notable falta de precisión léxica. En el mismo capítulo de las revelaciones, por ejemplo, dedica varias páginas a la supuesta «necrofilia» de varios escritos, sobre todo «El Zahir». Queda para el lector el adivinar qué entiende Lagos por «necrofilia», ¿el recuerdo amoroso de una persona desaparecida: el amor por la idea de esa persona, no por su cuerpo? Los errores de tipo onomástico son también frecuentes: varias veces se escribe «Danieri» el apellido de Carlos Argentino Daneri, Juan Dahlmann aquí se llama «D'Halmann», Qaholom se llama dos veces «Quaholom», y el libro más conocido de Thomas Carlyle es aquí *Sartus Resartus*. Abundan citas reiterativas, sin justificación; por ejemplo: el poema «El Sur», del *Fervor* de 1969, se cita entero dos veces (págs. 28-29 y 39), aunque el propósito de la doble cita no queda claro, y en ninguna de las dos hallamos comentario alguno. En cuanto a la precisión expresiva de la autora, encontramos perlas como ésta (se refiere a un sueño de Addison): «una verdadera poética del quehacer artístico y una antropología de la conciencia humana». Lagos parece creer que lo oscuro es necesariamente profundo, sin recordar la frase de Swift de *A Tale of a Tub* sobre esos pozos que, por ser muy oscuros, parecen profundos. Estamos muy lejos aquí de la lúcida precisión del texto borgeano.

Otro de los muchos defectos del libro es una actitud hipócrita para con la crítica de Borges. Todos los escritos que menciona Lagos son calificados como «excelentes estudios» o en términos semejantes, pero casi nunca se refiere a ellos con el debido rigor. Su estudio constantemente repite tópicos borgeanos ya estudiados en textos que aparecen en la bibliografía de este libro, pero la declaración de las paternidades correspondientes está escamoteada, o por la alusión excesivamente vaga o por el silencio. Reconoce, por ejemplo, que Sylvia Molloy ha estudiado *Historia universal de la infamia*, pero no confronta las ideas de Molloy con las suyas en un largo y vago capítulo sobre el primer libro de cuentos de Borges.

No menciona tampoco que Molloy haya estudiado el poema «Las calles» de *Fervor de Buenos Aires*, y divaga sobre el poema sin sacar nada nuevo, siempre con la desventaja de que trabaja no con el texto original de *Fervor* (utilizado por Molloy), sino con el texto bastante modificado de las *Obras completas*.

La densidad y sutileza de Borges se le escapan totalmente a la profesora Lagos. En una ocasión recuerda Borges el dictamen de Groussac sobre el *Diccionario de la Real Academia Española*, «dont chaque édition fait regretter la précédente». Cabe decir lo mismo de cierto sector de la crítica borgeana: dichos críticos se empeñan en volver sobre lo ya hecho, sin tocar, ni por milagro, importantes temas que apenas se han estudiado, como, por ejemplo, el prestar la debida atención a sus lecturas filosóficas y literarias. Si se compara este estudio con otros de amplitud semejante (Tamayo y Ruiz, Irby, Barrenechea, Sturrock), se nota en seguida en el libro de Lagos la falta de una segura dirección y el descubrimiento en profundidad de la materia que va a estudiar, y es evidente que estas imposibilidades no le dejan al crítico otra opción que la de proclamar, con cinismo, «palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros».

DANIEL BALDERSTON

Tulane University

EUGENE L. MORETTA, *Gilberto Owen en la poesía mexicana: Dos ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

En vida, Gilberto Owen fue siempre figura casi marginal a la poesía mexicana, viviendo mucho tiempo lejos de su país, manteniendo contacto sólo con algunos amigos, la mayoría de ellos pertenecientes al grupo de los Contemporáneos. Después de su temprana muerte en 1952, casi olvidado, su obra reunida sólo se publica, muy incompleta, en 1953, y no es sino hasta 1979 cuando sale una edición más completa. Recientemente se ha despertado un renovado interés por su obra, y se ha descubierto que es una de las más complejas y más profundas de los Contemporáneos y de toda la poesía mexicana. Moretta sugiere que la aceptación de la importancia de Owen se fechará en el futuro con la publicación en 1980 —a veintiocho años de la muerte de Owen— de *Poesía y alquimia: Los tres mundos de Gilberto Owen*, de Jaime García Terrés.

En *Gilberto Owen en la poesía mexicana* examina Moretta algunos aspectos de esta obra compleja en relación con la de otros escritores. Este estudio de las interrelaciones textuales tiene por propósito: establecer las bases para una mayor comprensión de la obra, no sólo de Owen, sino de todo el grupo de los Contemporáneos; las múltiples interrelaciones entre los diversos subgrupos, y su contexto literario. El primer ensayo se llama «López Velarde y Owen. Examen de una influencia». Propone, sin negar las obvias diferencias, que entre los dos poetas hay nexos tanto de tipo formal como de tipo intelectual, concretamente en la forma de percibir la realidad, para así sugerir una forma de comprender un aspecto de la complicada relación entre el poeta jerezano y los Contemporáneos. A primera vista, sería lícito sospechar que difícilmente pudiéramos encontrar dos poetas menos parecidos entre sí, pero en el fondo existe una importante relación: los dos son poetas de un erotismo torturado por el conflicto con una dimensión espiritual. Moretta ve una profunda semejanza en el sufrimiento y en la máscara