

lector encuentra en el libro algo como la vida misma, un enigma. Descubrimos que nunca sabremos si Capitu, en *Dom Casmurro*, es adúltera o no; que el lector nunca podrá resolver los misterios de *Pedro Páramo*; que la inconclusa conclusión de *Cien años* fue creada deliberadamente por García Márquez, y que, en *Grande Sertão*, las apariencias engañan. Creo que todos ya sabemos todo esto, y que el libro de Dixon sólo confirma cosas ya sabidas.

Este libro habría sido mucho más interesante si Dixon hubiera violado una de las reglas que él se impuso: «No he hecho comparaciones extensivas entre las obras, y en particular he evitado todo análisis diacrónico que hubiera sugerido influencias o que hubiera trazado un desarrollo. No se puede elaborar una historia de la ambigüedad a base de cuatro novelas» (p. 152). ¿Por qué no? Estas cuatro novelas bien pueden servir como punto de partida para una meditación sobre el desarrollo de la narrativa post-moderna latinoamericana.

La diferencia entre la técnica de Machado de Assis en su presentación de los celos de Bento y la de cualquier novelista europeo del siglo pasado —Anthony Trollope en *He Knew He Was Right* sería un ejemplo perfecto— demuestra que Machado rechaza por completo las teorías científicas de su época sobre los celos, que no le interesa crear, como Trollope, un mundo total, y que a él sólo le fascina el lenguaje de los celos.

Si tienen algo en común los cuatro textos estudiados por Dixon es su dependencia total en el lenguaje como creador de la realidad interna de la ficción. Estos libros pertenecen a una tradición, a una historia literaria, y nos conviene ubicarlos allí en vez de seguir estudiándolos como si fueran fenómenos aislados.

ALFRED J. MAC ADAM

Barnard College-Columbia University

JAIME ALAZRAKI, ed., *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Boston: G. K. Hall & Co., 1987.

Esta compilación consta de tres partes. La primera consiste en un extenso ensayo de Jaime Alazraki, que tiene esencialmente dos objetivos: trazar un panorama evolutivo de la recepción crítica de Borges en su país natal y en el exterior, con énfasis en los Estados Unidos, y presentar esta colección de ensayos, orientada más directamente al público de habla inglesa. La segunda parte reúne doce ensayos, encabezados por uno del propio Borges, de carácter autobiográfico, y seguidos de artículos y reseñas firmados por Paul de Man, John Updike, Pierre Macherey, John Barth, John Ashbery, Richard Poirier, William H. Gass, George Steiner, Geoffrey H. Hartman y Robert Scholes. Todos estos trabajos, al igual que los del resto del volumen, incluido el de Borges, fueron escritos originalmente en inglés, con la única excepción del de Macherey, traducido del número 21 de *Temps Modernes*. La tercera parte completa la compilación con ensayos de intención comparativa: Patricia Merivale estudia la obra de Borges en relación con la de Nabokov, Ronald Christ con la de De Quincey, Margaret Boegeman con la de Kafka, y Tony Tanner con la narrativa americana de las décadas del cincuenta y el sesenta. El libro concluye con una bibliografía selecta de obras de Borges y sobre Borges en inglés, y un índice temático-onomástico.

En los últimos años de su larga vida, Jorge Luis Borges había moderado el tono polémico de sus declaraciones públicas. Después de la guerra de las Malvinas y la victoria electoral de Alfonsín, emitió una explícita condena de los abusos cometidos por los militares del *proceso*, conforme se desarrollaban los casos judiciales respectivos. El profesor Alazraki subraya, en su prólogo, el apoyo brindado por Borges a los generales, y no encuentra que su maestría literaria pueda salvarlo del todo de un severo juicio ético (p. 5). Con el tiempo, su lenta vejez, el drama de su ceguera, su agonía en Ginebra, y esta especie de autocrítica conmovieron hasta a sus más enconados detractores. Hoy posiblemente nadie intentaría un balance impiadoso de Borges. Sin embargo, la imparcialidad con que Alazraki examina aquellas posturas adquiere un valor objetivo admirable, por cuanto ha sido el propio Alazraki uno de quienes ha contribuido más brillante y copiosamente a la difusión y el estudio de la obra borgiana. Por otro lado, este examen está vinculado, dentro de su exposición, con unos lúcidos conceptos teóricos en torno a la dialéctica centro vs. periferia sobre los que volveremos más adelante.

Borges contribuyó al desarrollo de dos elementos negativos, dentro del discurso del llamado *boom*: la asignación de un papel social tradicional a la mujer en el marco de una visión patriarcal de la cultura, y un cierto narcisismo estilístico que privilegia la voz poética del autor individual por encima de la participación de otras voces propias del referente sociocultural que le sirve de contexto. La combinación retórica de ambos elementos confiere a dicho discurso un efecto reificador de las estructuras sociales. Las lacras y los conflictos económicos y políticos latinoamericanos parecen impregnados de un pesimismo fatalista, invulnerable a toda opción de cambio o perfeccionamiento. Las mujeres de Borges, como la Juliana de «La intrusa», aparecen como criaturas impotentes ante una sociedad machista y cruel. Carecen de otra salida que la venganza individual, como la que ejecuta Emma Zunz, alentada exclusivamente por un odio personal. Con gran sagacidad, Alazraki atribuye el desembarazo con que la crítica nórdica ungió en seguida el deslumbrante estilo borgiano, al simple hecho de que dichos críticos, al no sufrir las vivencias lacerantes de la realidad latinoamericana, podían fijarse más cómodamente en aspectos técnicos, sin preocuparse por la flagrante insensibilidad social del autor (p. 7). Así, no puede sorprendernos que Hartman haga una lectura del personaje de Juliana como un mero dato interno de la organización narrativa de Borges (p. 126), o peor aún, que Steiner encuentre el salvaje asesinato de la muchacha como un símbolo poético de la fraternidad y de la reconciliación de Borges con su propia cultura (p. 124). Estos paradigmas borgianos se han reproducido en figuras como Santa Sofía de la Piedad, Eréndira y Angela Vicario, en los relatos de García Márquez, y en numerosos personajes femeninos de Vargas Llosa, y otros miembros y epígonos del *boom*.

El segundo aspecto negativo consiste en que la poderosa voz poética borgiana, con su incomparable seducción estilística, *dicta* o parece dictar el fluir del lenguaje. De hecho, en sus últimos años, Borges no escribía, sino dictaba, físicamente hablando. Este modelo ha sido también seguido por autores como García Márquez, en cuya obra tampoco se puede hallar una estructura propiamente dialógica. Alazraki recuerda, de manera muy oportuna, que el autor colombiano había confesado literalmente que su enorme interés en Borges se debía a su extraordinaria habilidad para el artificio verbal y a que se sentía fascinado por «su violín» (p. 6). Los diálogos están prácticamente ausentes en los relatos de García Márquez. No escuchamos sino la voz del propio García Márquez, como en los relatos de Borges no suena sino la voz de Borges. Este discurso narcisista fue pulverizado,

a partir de la gran parodia dialógica de *Yo el Supremo* (1974), de Roa Bastos, por la pluralidad heteroglótica del post-boom¹.

No obstante, la riquísima obra de Borges ha dejado también muchos elementos positivos, que paradójicamente anunciaban aspectos de la nueva narrativa, es decir, de la misma escritura «post-borgiana»². El profesor Alazraki insiste en la relación entre las atrocidades de la dictadura militar en nombre de «Occidente» (p. 5) y la figura de Borges como símbolo de la mutilación cultural latinoamericana de todo elemento no occidental o de lo que Occidente ha sancionado como «civilizado» (p. 7). Escrito seguramente en el calor de los terribles ecos despertados por los juicios contra los generales, es comprensible que este prólogo esté impregnado de justo dolor e indignación. Sin embargo, leído fuera del contexto de la monumental obra crítica de su autor, podría inducir, al lector desatento, a pensar que Alazraki estuviera prolongando la actitud de los llamados «parricidas». Todo lo contrario. La obra de Borges anticipa un aspecto esencial del desarrollo de la narrativa hispanoamericana como una respuesta periférica al discurso de la Ilustración. Updike intuye esta actitud, aunque de manera algo nebu-

¹ No solamente el habla de sus respectivas regiones está presente en la obra de los uruguayos Fernando Butazzoni y Eduardo Galeano, de los mexicanos Elena Poniatowska, Eraclio Zepeda y José Agustín, de la chilena Isabel Allende, del paraguayo Rodrigo Díaz-Pérez, de los argentinos Luisa Valenzuela, Osvaldo Soriano, Ricardo Piglia, May Lorenzo Alcalá y Juan Carlos Martini, de la colombiana Helena Araújo, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, del nicaragüense Sergio Ramírez, del peruano Alfredo Brice Ecchenique. También el habla de otras regiones culturales es recreada por autores como Manuel Puig y Mempo Giardinelli, mezclando usos dialectales bonaerenses y chaqueños con neoyorquinos, zacatecanos o brasileños, y Antonio Skármeta, mezclando el español de Chile con el de Nicaragua. Para una información más detallada véanse mis siguientes contribuciones: *De García Márquez al post-boom* (Madrid: Orígenes, 1986); *Roa Bastos, precursor del post-boom* (México: Katún, 1983); «Puig, Plutarco, Goethe: la dramaticidad cronotópica de *El beso de la mujer araña*», *Latin American Theatre Review* (Lawrence, Kansas), 20, 2 (1987); «Multiplicidad, dialéctica y reconciliación del discurso en *La casa de los espíritus*», en *Los libros tienen sus propios espíritus: Estudios sobre Isabel Allende*, Marcelo Coddou, ed., Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 1986 (con Teresa Méndez-Faith); «Mempo Giardinelli in the Wake of Utopia», *Hispania* (Los Angeles), 64, 3 (1987); «La poesía de Elva Macías como una forma (femenina) de conocimiento», *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 134 (1986); «María Esther Vázquez, Helena Araújo y el canto del cisne», *Plural* (México), XV-XI, 179 (1986); «Imagen y auto-imagen en Daniel Chirom», en *La Chispa '85 Selected Proceedings*, Gilbert Paolini, ed., New Orleans: Tulane University, 1986; «Antonio Skármeta en blanco y negro: Vicky Menor se traga el teleobjetivo», en *Prosa hispánica de vanguardia*, Fernando Burgos, ed., Madrid: Orígenes, 1986; «Isabel viendo llover en Barataria», *Revista de Estudios Hispánicos* (Poughkeepsie, Nueva York), 130-131 (1985); «La narrativa de Mempo Giardinelli», *Escritura* (Caracas), 16 (1985); «New Latin American Fiction (Zepeda, Ibarгойen, Giardinelli) and the Strategy of Popular Voices», *Studies in the Humanities* (Indiana, Pennsylvania), 11, 1 (1984), reimpresso en español en *Chasqui* (Williamsburg, Virginia) XIII, 1 (1983, lanzado en 1984); «Luisa Valenzuela más allá de la araña de la esquina rosada», *Prisma/Cabral* (College Park, Maryland), 11-12 (1983); «El arte compilatorio de Eraclio Zepeda», *Plural* (México), XII-XIV, 146 (1983), y «García Márquez y el arte del reportaje: de Lukács al post-boom», *Inti* (Providence, Rhode Island), 16-17 (1982-83), reimpresso en *Desde el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Ana María Hernández, ed. (Madrid: Pliegos, 1985).

² Esta síntesis dialéctica se ha verificado muchas veces en la historia literaria, como en el caso clarísimo de Quevedo y los barrocos, de Unamuno y los noventaiochistas, y de Darío respecto al post-modernismo, para citar sólo ejemplos hispánicos.

losa: hay una constelación de atributos estoicos que, según él, se muestran reflejados en el hemisferio austral por el autor argentino de una forma espantosamente invertida. En esa línea, Paul de Man advierte el sentido paródico del personaje Pierre Ménard como un reflejo invertido del anti-ego de Valéry (es decir, Monsieur Teste) y todo el juego de ironías que ello implica. Y Barth se acerca más a la solución del enigma al indicar que, cuando los personajes se convierten en lectores o autores de su propia ficción, nos recuerdan el carácter ficticio de la existencia (¿qué existencia?: pues la suya, la propia del intelectual de la parte hegemónica del mundo occidental). Pero fue Alazraki, precisamente, quien descubrió el sentido cabal de la ironía borgiana: el discurso científico de Occidente apenas se limita a clasificar, organizar y resumir los fenómenos del mundo real, como «vanidosas fabricaciones de la mente», sin expresar la naturaleza de las cosas³. En una entrevista póstuma, Malraux se quejaba de que en el siglo veinte se da el temor a la ciencia del mismo modo en que en el siglo diecinueve se daba la confianza en la ciencia: «somos la primera civilización en la que una especie es capaz de destruir el planeta»⁴. El discurso de Borges no consiste en un irracionalismo nietzscheano ambientado en el trópico, sino una manifestación de repudio de esa razón, el logocentrismo occidental que está en la base de toda empresa imperialista, en los prejuicios étnicos contra los pueblos periféricos y contra la participación de las propias minorías centrales. Los cuentos de Borges simbolizan el fracaso del mito ilustrado, especialmente, como indican Horkheimer y Adorno, en su forma más decadente: el positivismo⁵. Bajo el imperio ideológico del positivismo se pretendió reorganizar la sociedad poscolonial latinoamericana. Se excluyó como un tabú maldito todo lo que representara una *otredad* para el proyecto neocolonial (gauchos, negros, indios, mujeres, homosexuales, revolucionarios). Pero la naturaleza, representada por los compadritos, los forajidos y hasta los monstruos de Borges, desata sus fuerzas vengadoras y anuncia que lo *otro* es invencible. Borges nunca llegó a ser tan consciente, como un Amado o un Carpentier, de que la magia desempeña un profundo papel integrador en las mal llamadas «culturas primitivas». En ellas no se establece el brutal divorcio entre objeto y sujeto, en que la naturaleza, el medio ambiente y los oprimidos sociales son vistos como objetos destinados a ser subyugados por la cultura patriarcal dominante. Al reemplazar el mito por el empirismo, el positivismo llevó a una bárbara reificación de lo real y a lo que Adorno ha llamado, con sarcasmo antihegeliano, «el falso todo»⁶.

Sin embargo, esta especie de semi-conciencia, cuya metáfora biográfica sería la semi-visión que el gran escritor padeció en su vida madura, no le impidió simbolizar, en sus deslumbrantes elogios del coraje y el erotismo de toda lucha desinteresada, las vías para superar poéticamente el pacto de represión y civi-

³ Jaime Alazraki, «Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas», en Alazraki, ed., *Jorge Luis Borges* (Madrid: Taurus, 1976). Este importantísimo ensayo se encuentra también en la tercera edición aumentada de Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Madrid: Gredos, 1983).

⁴ «André Malraux, diez años después: Lo que nos une es la interrogación», entrevista con Ion Mihaileanu, *Clarín, Cultura y Nación* (Buenos Aires), 30 de octubre de 1986.

⁵ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Herder and Herder, 1972; trad. de J. Cumming), p. 16.

⁶ Adorno, *Minima Moralia* (Londres: New Left Books, 1974; trad. de E. Jephcott), p. 50. Adorno dice exactamente «el todo es falso», invirtiendo irónicamente la frase de Hegel, «el todo es verdadero».

lización argumentado por Freud como un mal necesario para el progreso⁷. De ahí que sea imprescindible subrayar que el concepto de post-boom no significa, en modo alguno, una hostilidad o un antagonismo. En ese caso, sería mejor usar el término «anti-boom». Post-boom significa simplemente un desarrollo más abierto de las potencias descubiertas por los maestros de los sesenta, dentro de lo que Brushwood ha denominado la «metaficción» de los ochenta⁸. La escritura borgiana del boom es *minotáurica*⁹. Dice Alazraki, en su prólogo al libro que comentamos: «Como Asterión, el minotauro de su narración, que escoge el ordenado espacio que ha encontrado en una construcción humana al verse enfrentado al caos del mundo..., Borges ha hecho una elección semejante: enfrentado al caos del mundo, ha escogido el orden de la biblioteca» (p. 3). La escritura post-borgiana del post-boom es, en cambio, *cervantista*. Se nutre de la poliglosia latente en el tejido social, carnavaliza el orden establecido. Cosa que ya sabíamos.

A pesar de eso, lo que esta valiosa compilación de Jaime Alazraki nos sugiere es que «las secretas aventuras del orden», que Borges admiraba en Valéry, no eran exactamente *las* del poeta francés. Eran, en realidad, las aventuras *deseadas* por un poeta argentino, que en uno de los dos países más occidentalizados de América Latina había descubierto con íntimo sobrecogimiento que ese orden occidental obedecía a la absurda lógica del laberinto. En ese sentido, la certera frase de Carlos Fuentes que cita oportunamente Alazraki («sin la prosa de Borges, sencillamente no habría novela hispanoamericana moderna», p. 6), seguirá reverberando por mucho tiempo. Tal vez para siempre.

Un nuevo libro de uno de los mayores críticos latinoamericanos en actividad dentro del país, que a su vez representa el mejor centro de estudios hispanísticos de Estados Unidos, no puede pasar inadvertido. Y mucho menos en un medio de donde se ha recogido la mayoría de las contribuciones. ¿Otro libro sobre Borges? No. Al menos, no otro libro *más*. Esta compilación es *el* libro sobre el gran autor argentino, en lo que concierne a su recepción norteamericana.

JUAN MANUEL MARCOS

Oklahoma State University

EMIL VOLEK, *Metaestructuralismo, poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: Fundamentos, 1985.

Libro escrito «a lo largo de más de diez años entre dos continentes y cuatro países» (p. 14), esta colección de ensayos en torno al debate post-estructuralista constituye una invitación a la reflexión teórica, a la par que un despliegue de los más recientes caminos de la epistemología crítica. En el primer capítulo, el autor explora los límites de lo que denomina «una fenomenología posestructura-

⁷ Cf. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (Nueva York: Vintage Books, 1962), p. 157.

⁸ «Cada juego de la voz narradora invita, de alguna manera, a la colaboración del lector en el acto narrativo». John S. Brushwood, *La novela mexicana (1967-1982)* (México: Grijalbo, 1985), p. 23.

⁹ Véase el desarrollo de este concepto en mi «Yo el Supremo como reprobación del discurso histórico», *Ko'eyu latinoamericano* (Caracas), 6, 37 (1985), publicado originalmente en *Plural* en 1983 y reproducido en otras publicaciones.