del poeta y allí se introduce la libertad posible, completando una tríada amorosa: amada/patria/libertad.

En el poema IX el tú aparece como sujeto de la enunciación, iniciando los versos con una construcción de obligación «Tendrás que...», por lo cual conforma una larga tirada de exhortaciones en las cuales se contienen las circunstancias del exilio, no solamente para el poeta, sino para todos cuantos comparten esa condena: «Tendrás que tolerar una larga melancolía. / Una soledad sombría. Una fiebre sitiada. / Tendrás que acostumbrarte al húmedo silencio. A la ventana inmóvil. A la cama vacante» (p. 73). Estrategia textual que permite finalmente al lector fusionarse en una primera persona plural cuando el poema anuncia el futuro y su apertura: «Juntos abriremos de par en par el día» (p. 64).

«Cantos de esperanza» no por casualidad remata el libro, porque constituye la nota más alta del canto y la de mayor amplitud convocadora. Es la búsqueda desaforada del futuro desde los orígenes de la canción popular paraguaya —la guaranía— hacia un tiempo-espacio en que la vida sea posible y la represión cese. «Una guaranía nueva de pólvora y futuro / una Guaraníainvicta, / elemental / como la sangre» (p. 70). En tal anuncio, la voz del poeta es, necesariamente, la voz de su comunidad; su poema, el canto de todos: «Aquí tenéis en pie mi voz contra el tirano» (p. 71), así la poesía retoma su arcaica función, donde el poeta es el vate de su pueblo. Los «Poemas de la libertad» —son cuatro— repiten obsesivamente, aunque con diferentes estrategias, la denuncia, el exilio, la soledad, el miedo y la tradición, estas formas de atisbar la muerte que conforman la experiencia cotidiana de los latinoamericanos. Sin embargo, se desafía a la muerte institucionalizada y se opta por enfrentarla: «No podrá persuadirme la muerte cotidiana. / Apartad de mi casa sus signos de ceniza, / su aliento de murciélago, su cráter amarillo» (p. 73). De los cinco poemas que componen la «Elegía a Víctor Jara», el segundo es el que —a mi entender— logra mayor fuerza evocativa. Con ecos de Neruda cuando convoca a otros libertadores que emergen de la historia, Marcos recurre a una estrategia que involucra al lector de manera poderosa, pues ofrece su enunciación en la voz del propio poeta chileno: «Me llamo Víctor Jara. / Nací para cantar mi largo Chile herido. / Mi voz fue como un río en otras voces...» (p. 78). Los últimos poemas del libro, «Cantos de victoria», son la síntesis culminatoria del canto colectivo donde se confirma la promesa de un tiempo mejor. Si extrapolamos los verbos finales de cada composición podremos apreciar cómo constituyen la activa gradación que incita a la victoria: «¡Continuamos!... ¡Vigilamos!... Entonces volveremos... y ¡Venceremos!...» Si —como afirmara Octavio Paz— leer un texto poético es resucitarlo, *Poemas y canciones* de Juan Manuel Marcos incita al lector a reproducir un tiempo doloroso —el exilio—, pero también a superarlo participando del acto revolucionario del poema que corporiza en el lenguaje un futuro abierto a la libertad.

MÓNICA L. BUENO

Universidad Nacional de Mar del Plata.

LELIA MADRID: *Cervantes y Borges: La inversión de los signos*. Madrid: Editorial Pliegos, 1987.

En la primera línea de *Las palabras y las cosas* Michel Foucault indica que su libro nació de un texto de Borges. En forma correlativa, puede decirse que la obra

de Lelia Madrid que ahora nos ocupa nació de la lectura de las páginas de Foucault. Desde su publicación, hace más de dos décadas, esa «arqueología de las ciencias humanas», como se subtitula *Las palabras y las cosas*, ha atraído a un sinnúmero de lectores tanto por la riqueza de sus razonamientos como por la elegancia de su expresión. Foucault reflexiona sobre la *episteme* de la cultura occidental —es decir, el modo de ser del «orden» a partir del cual pensamos—, en la que observa dos momentos cruciales, uno en el siglo XVII y el otro a principios del XIX. En el siglo XVI, dice Foucault, la *episteme* occidental se apoyaba en la semejanza; la hermenéutica y la semiología se superponían en la forma de la similitud. En el siglo XVII comienzan a separarse las palabras y las cosas, los signos legibles no se asemejan ya a los seres visibles. Para interpretar cómo un signo está relacionado con lo que significa hay que recurrir entonces al análisis de la representación. Como ejemplos de esta nueva forma que adopta el pensamiento occidental, Foucault elige a dos clásicos españoles. En el capítulo I cumple un análisis deslumbrante de *Las meninas* para demostrar cómo en el cuadro de Velázquez «la representación puede darse como pura representación» (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, 1968, p. 25). Y en la primera sección del capítulo III se detiene en el *Quijote*, primera de las obras modernas en la que «el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas» (Foucault, p. 55).

El filósofo francés considera igualmente el otro momento de crisis en la *episteme* de Occidente, el siglo XIX, cuando «desaparece la teoría de la representación como fundamento general de todos los órdenes posibles» (Foucault, p. 8), y cuando el lenguaje pierde su lugar privilegiado entre la representación y las cosas.

En la «Introducción» a su estudio, Lelia Madrid reconoce el beneficio derivado de la lectura de Foucault. Específicamente anota:

«De *Las palabras y las cosas* se han aprovechado las reflexiones acerca de la mediatez entre el signo y su referente, sobre el momento histórico en que se cobra conciencia de esa distancia y en que se pone en marcha el mecanismo de las identidades y las diferencias: el Renacimiento» (pp. 18-19).

Si bien las ideas de Foucault van a predominar en el contenido y la estructura del ensayo de Madrid, la autora menciona otras fuentes críticas que le resultaron útiles para su investigación. Así, para el tema de la traducción, entendida como mecanismo transpositivo, anota los nombres de «Charles Sanders Pierce, Ernst Cassirer, Paul Ricoeur y Octavio Paz» (p. 23). Y para el de la problemática de los narradores y la categoría de persona, el de Émile Benveniste.

A lo largo del texto se cita a Lévi-Strauss, Barthes, Eco, Derrida y, en la lista de «Otras obras consultadas», se anotan aquellas que ocupan la primera plana de la crítica contemporánea. Inclusive, hay una cierta ostentación erudita cuando se menciona a Mikhaíl Bakhtin, aunque se aclara que su lectura fue posterior a la redacción de este ensayo (pp. 22, 89). Esto no disminuye la evidencia de una investigación extensa y cuidadosa, como lo prueban las listas de «Fuentes secundarias» para Cervantes y Borges. La magnitud de la bibliografía sobre estos dos autores presenta siempre un desafío, tarea que pensamos fue cumplida en forma acertada por la autora.

Como se indica desde el título, el libro se divide en dos partes, la primera dedicada a Cervantes y la segunda a Borges.

La primera parte comprende tres capítulos, dos referidos al *Quijote* y el tercero a *El coloquio de los perros*.

La autora comienza por enfatizar el valor del diálogo en la construcción de la obra maestra cervantina. El término lo entiende no sólo en un primer nivel de diálogo entre los personajes de la ficción (don Quijote y Sancho, el cura y el barbero, el cura y el canónigo) o, en el prólogo del *Quijote*, entre el amigo y el autor, sino en múltiples niveles, como el diálogo «entre textos leídos/narrados (*El curioso impertinente*, *El capitán cautivo*) y sus oyentes», «entre Cervantes lector y los libros de caballerías», «entre el texto del *Quijote* y sus narradores (primer autor, segundo autor, traductor, Cide Hamete Benengeli)», y «entre el texto y sus personajes» (p. 29).

En seguida, propone considerar a la obra como «resultado de una serie de transposiciones, de versiones» (p. 30) y, en esta línea, se encamina al análisis de la parodia y de la ironía, siempre en el juego de lo semejante y lo diferente.

Madrid menciona a los «varios yo que están escribiendo la novela» (p. 34) (el traductor, el segundo autor —que funciona como un editor—, Cide Hamete), a los que va a estudiar en las páginas siguientes. Se detendrá, en ellas, en la consideración de ciertas técnicas como la del discurso referido, el «dicen que» común a Cervantes y a Borges, y que en el *Quijote* es también parodia del recurso usado en los libros de caballerías, recurso invertido en cuanto a que en éstos se empleaba para conferir «historicidad a los hechos que relataban» (p. 70). Madrid observa cómo este procedimiento permite que los narradores eludan la responsabilidad de su discurso. En cuanto al juego paródico de crónicas y novelas de caballería, señala como ejemplos las interpolaciones ingenuas del segundo autor, y la lectura también ingenua que de esas novelas practica don Quijote, con su fe «en el valor de la palabra escrita» (p. 45).

En el capítulo II la autora trata de Cide Hamete Benengeli, al que interpreta en sus múltiples voces: cronista-lector de las historias existentes sobre don Quijote en los archivos de la Mancha; lector de la narración hecha por don Quijote —el personaje—, y, sobre todo, autor que vuelve sobre su texto para criticarse.

Con el análisis de Cide Hamete, y de los otros yo que «escriben» la novela —el traductor, el segundo autor—, Lelia Madrid pone atención en el juego de caja china que presentan los distintos narradores del *Quijote* y en la modernidad con que Cervantes maneja el movimiento intertextual. Las mismas características van a destacarse en *El coloquio de los perros*. Aquí aparece un marco mayor (*El casamiento engañoso*) que encuadra al *Coloquio*, el que, a su vez, contiene la narración de la bruja Cañizares.

En el estudio de los distintos y complejos niveles discursivos que resultan de esta estructura, Lelia Madrid demuestra seguridad y agudeza. Con acierto, nota la poética del arte de escribir que Cervantes expone en esta *novella*, con «la problemática de ir de las cosas a las palabras que las simbolizan» (p. 78).

Las secciones del libro destinadas a Borges se inician con el reconocimiento de este autor en las cualidades fundamentales de lector y «antologizador». Por otra parte, en toda lectura se ve un ejercicio de intertextualidad en la que el lector funciona como el «tú» receptor de lo ya dicho. En este sentido, lo que el lector-escritor Borges hará es una transposición de sus lecturas en otros contextos.

Al considerar el juego de los «pre-textos» en las ficciones de Borges, Madrid se refiere a cuatro modalidades: 1) ficciones que se apoyan en «manuscritos» encontrados por el narrador; 2) ficciones en las que el narrador «reseña» o comenta determinadas obras; 3) glosas hechas por Borges a ciertos libros o a ciertos pasajes literarios (incluyendo algunos propios); 4) ficciones con discurso referido (el «dicen que») y multiplicidad de versiones. En forma oportuna se aclara que hay textos

que presentan más de una de estas variantes, y que un recurso como el de la yuxtaposición de versiones consecutivas no sólo aparece en casi todas las ficciones de Borges, sino también en sus ensayos y antologías (p. 122).

El análisis de estas líneas tendidas entre voces y textos es detallado y hábil en la interpretación de los puntos en los que aquéllas se entrecruzan, divergen y multiplican. En general, la autora evita caer en las trampas inherentes a la cualidad ambigua y laberíntica de la obra de Borges. Una excepción, por cierto no muy significativa, es la de considerar que la cita de *El jardín de senderos que se bifurcan* que hace el «reseñador» en las últimas líneas del «Examen de la obra de Herbert Quain» se refiere al libro de Ts'ui Pên, personaje del cuento homónimo, y no a *El jardín de senderos que se bifurcan*, el libro publicado por Borges a fines de 1941 (Buenos Aires: Sur), y que incluye entre sus relatos el del título, junto con «Examen de la obra de Herbert Quain», y «Las ruinas circulares», los textos mencionados por el «reseñador» (p. 151). Desde otro punto de vista, todo esto podría muy bien integrarse y explicarse dentro del movimiento lúdico que Borges propone por igual a lectores, personajes y críticos.

En las últimas páginas de su ensayo, Madrid se refiere a los escritos de Borges que resultan de sus lectura de Cervantes y el *Quijote* (pp. 159-165), transposiciones que, con sus versiones y reversiones, se enmarcan entre «Pierre Menard, autor del *Quijote*» y «El acto del libro», de *La cifra*.

Finalmente, las «Conclusiones» reafirman la naturaleza fundamental de *Cervantes y Borges: La inversión de los signos* en cuanto a análisis de un diálogo de textos.

Considerado como monografía académica, el estudio de Lelia Madrid es ejemplar. Propone al comienzo el esquema de trabajo a seguir, el que apoya sobre un conocimiento preciso de bases teóricas que la ayudan a ilustrar su tesis. En esta tarea, Madrid se mueve con soltura entre conceptos críticos como el de entropía según Eco, los de metalenguaje según Barthes o la relación de pronombres/persona según Benveniste. Hay complacencia en demostrar el dominio con que se utilizan los instrumentos del análisis, goce que seguramente podrán compartir otros investigadores interesados en este tipo de ejercicio intelectual.

Por otro lado, si se piensa en un lector culto, pero no especializado, que básicamente quiere orientarse hacia una lectura enriquecida de los textos de Borges o de Cervantes, la decisión en cuanto al provecho que pueda derivar de la consulta de esta obra se hace más problemática. Es posible que, desde un comienzo, este lector se sienta intimidado por el peso del aparato crítico, y que decida que es mejor aplicarse —y aplicar su esfuerzo— a la lectura directa de la ficción y no a la de la crítica sobre ésta.

Claramente, estas reflexiones nos llevarían al plano, polémico e ingrato, en el que se trata de dirimir la función o propósito de la crítica literaria, con los que la ven como metacrítica o los que la quieren didáctica. No nos interesa, ni resulta apropiado aquí, entrar en este terreno. Mejor será repetir el comentario trivial pero oportuno de André Maurois («El arte de leer», en *Un arte de vivir*) cuando aconsejaba hacerse digno de los buenos libros, «porque con la lectura ocurre como con las posadas españolas y con el amor, que no se halla más que lo que se lleva».

MIREYA CAMURATI

State University of New York at Buffalo.