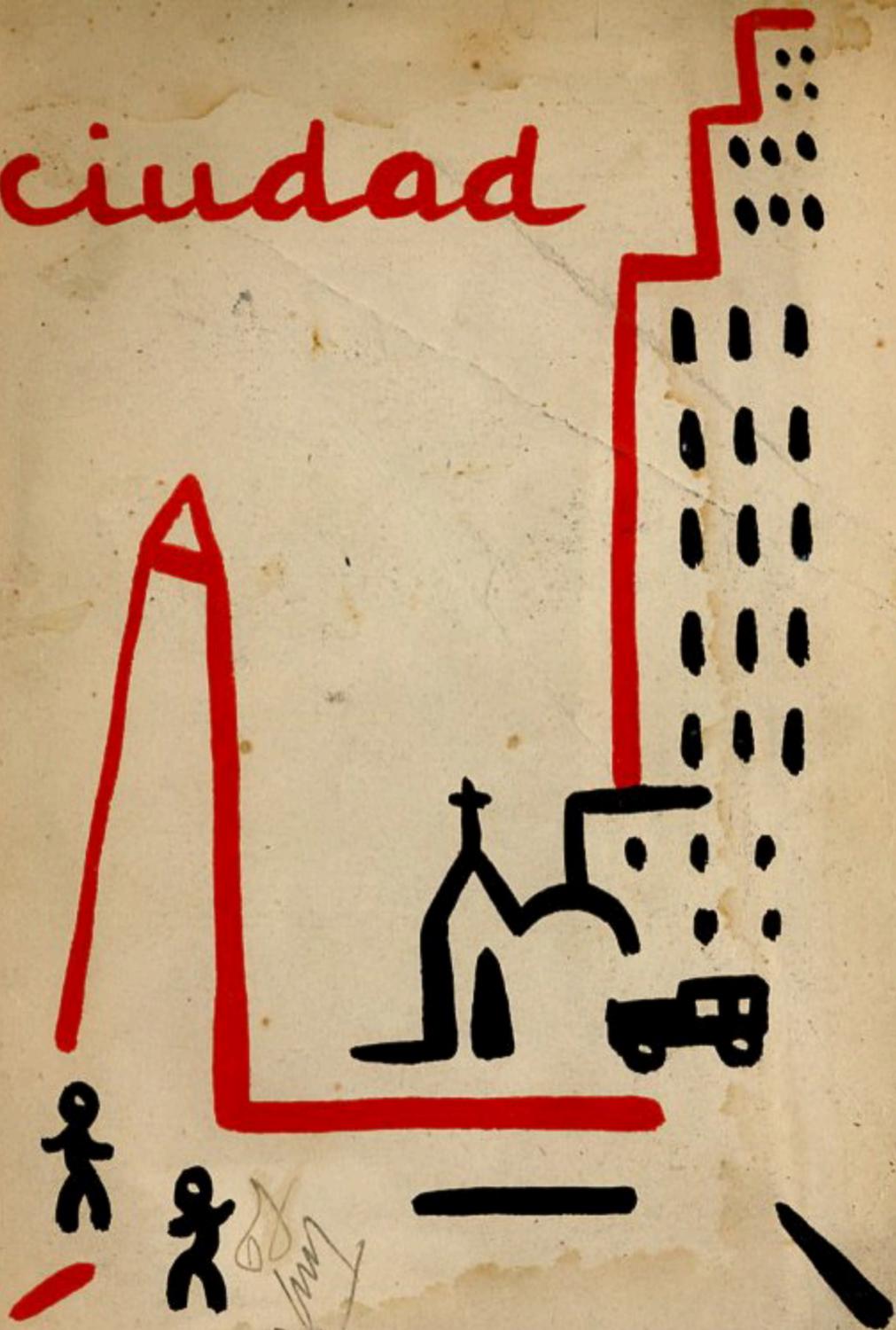


ciudad



Obras de
JORGE LUIS BORGES

HISTORIA DE LA ETERNIDAD

Para esta nueva edición de *Historia de la eternidad* el autor ha agregado dos artículos y un prólogo que completan su particular visión de la eternidad. "El tiempo", dice Borges, "es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza".

POEMAS

En la múltiple personalidad de Jorge Luis Borges se conjugan, con admirable armonía, las facultades creadoras que dan origen a la obra de arte y el vastísimo caudal de conocimientos en que se nutre su cultura. De ahí que sus poemas constituyan la expresión auténtica de un espíritu dado a captar el sentido metafísico de la vida y de las cosas, y que al hacer versos, Borges haga, al propio tiempo, filosofía.

HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA

En *Historia Universal de la infamia* está Borges de cuerpo entero, manejando lúcidamente ese estilo suyo, donde nunca falta ni sobra una palabra, y en donde el sentido poético alterna con el humorismo y la erudición.

EVARISTO CARRIEGO

Todos sabemos lo bueno, lo malo y lo muy malo, que autores y artistas han hecho con el arrabal de Buenos Aires. Pero como a decir verdad, la mala literatura y las interpretaciones antojadizas tienden a prevalecer, el trabajo que Jorge Luis Borges ha consagrado a Evaristo Carriego tiene la importancia capital del juicio que rectifica visiones deformadas y fija la escala de valores necesarios para una apreciación veraz.

EMECE EDITORES S. A.
SAN MARTÍN 427 BUENOS AIRES

HISTORIA GENERAL DEL ARTE

4 Volúmenes formato 24 x 31

- De los Orígenes a la Edad Media
- El Arte Medieval
- El Arte Clásico de los Siglos XVI y XVII
- Los Siglos XVIII, XIX y XX.

Edición en castellano, impresa en Francia, con 2.000 ilustraciones; heliograbados, cuadros sinópticos, mapas, láminas a todo color, facsímiles, etc. Encuadernación de lujo, con títulos de oro fino, lomo y punteras de cuero.

Editorial Argentina

ARISTIDES QUILLET S. A.

CORRIENTES 1132

T. E. 35-5172

BUENOS AIRES

VAN RIEL GALERIA DE ARTE BUENOS AIRES

Florida 659

T. E. 31-0225

ESTEBAN L. PELUFFO e hijos Talleres Gráficos

★

PUYRREDON 957

T. E. 84-9700

COLECCION "CLASICOS DEL SIGLO XX"

Presenta

JORGE LUIS BORGES

por JOSE LUIS RIOS PATRON

Editorial "La Mandrágora, Corrientes 127 — Buenos Aires

SUR

(Mayo-Junio de 1955)

- Francisco Luis Bernárdez: *Impresión de Claudel.*
Rudolf Kassner: *París en 1900. Intelectuales y artistas.*
Roger Caillois: *Leyes de la guerra en China. U-Tse, Se-Ma y Sun-Tse: textos sobre la guerra.*
Miguel Alfredo Olivera: *¿El fin de nuestro mundo?*
Hugo Cowes: *El motivo de la fuente en la poesía de Antonio Machado.*
René Berger: *Atenas y la Historia.*
Helena Muñoz Larreta: *Como la alondra.*
Jorge Vocos Lescano: *Liras a María Névida.*
Guillermo Orce Remis: *Elegía.*
Sebastián Salazar Bondy: *El niño dormido.*

ADEMAS: CRONICAS, LIBROS Y MUSICA.

P R O F E S I O N A L E S

Hipólito Solari Irigoyen
Abogado

Lavalle 1438, 6º "U" T. E. 40-3101

Juan Roberto Delphy
Médico Cirujano

Juncal 1399 - 1º T. E. 42-3564

Osvaldo Lavao Vidal
Abogado

Uruguay 560 T. E. 40-0530

Gustavo F. Poch (h.)
Médico

Estudio Camet
Abogados

San Martín y Córdoba, 9º piso, of. 924
Mar del Plata

Rodolfo T. Buttini
Abogado

R. S. Peña 615 T. E. 34-0713 y 30-0560

Ricardo Gardey
Abogado

Carlos Decurgez
Abogado

Reconquista 165, esc. 427 - T.E. 34-6648

José Alfredo Martínez de Hoz (h.)
Abogado

Sarmiento 246 T. E. 34-5186

Félix Ballester
Abogado

Carlos J. Espejo
Abogado

Viamonte 1570 T. E. 35-0347

José Latugaye
Abogado

Edgardo H. Caballero
Abogado

Sarmiento 559 T. E. 31-7478

Emilio Villarroel
Abogado

Sarmiento 559 T. E. 31-7478

Fernando Pascual
Abogado

Bolívar 451 T. E. 30-3850

Luis Vernengo Lima
Abogado

Uruguay 634 T. E. 40 - 6333

Luis Ramón Soria
Abogado

12 - 760 T. E. Rocha 3638
Eva Perón

Juan Carlos Airoldi
Abogado

Moreno 1473 T. E. 37 - 8875

P R O F E S I O N A L E S

Juan Ovidio Zavala
Abogado

Esmeralda 155-6º T. E. 34-5350

Estudio Jurídico Aztiria
Enrique A. C. Aztiria
Julio E. Sanna
Carlos M. Busignani

Lavalle 1430 T. E. 40-3952

Héctor Daniel Miró
Abogado

Alsina 1495 - 4º T. E. 37-7617 y 37-8956

César Doulup
Abogado

Avenida de Mayo 560 - 8º piso

Fernando E. Lucena
Abogado

Thames 2237 T. E. 72-5038

Dr. Napoleón Paz
Escribano

25 de Mayo 244 T. E. 33-6646 y 33-7190

Jean Christian Nissen
Abogado

Lavalle 959 T. E. 35-3137

Eduardo Roca
Abogado

Sarmiento 643 - 7º T. E. 32-4848

Alfredo Mohorade
Abogado

Sarmiento 412 T. E. 33-3669

Gilberto Cuestas
Abogado

Cerrito 512 T. E. 35-1310

Humberto Juan Volpi
Abogado

Uruguay 532 - 6º T. E. 40-6253

Luis Botet
Abogado

25 de Mayo 267 T. E. 30-1736

Juan Guelar
Abogado

Alsina 1495 - 4º T. E. 37-7167 y 37-8956

Carlos E. Rivarola
Abogado

Alberti 93 - 4º T. E. 48-3135

Eduardo Desein
Abogado

Talcahuano 736 - 5º T. E. 42-7198 y 44-9091

Roberto Koch
Médico
Especialista en niños

56 - 705 Eva Perón (Bs. As.)

Horacio Ponce de León
Abogado

49 - 765 Esc. 1 Eva Perón (Bs. As.)

Roberto Guyer
Abogado

P R O F E S I O N A L E S

Luis M. Boffi Boggero

Abogado

Av. R. S. Peña 680, 2º P. - T. E. 34-2734
Buenos Aires
Plaza Italia 22, 3º A - Cdad. Eva Perón
T. E. Rocha 0673

Ambrosio L. Gioja

Abogado

Cangallo 318 T. E. 23-6927

Juan R. Aguirre Lanari

Abogado

25 de Mayo 267, 2º T. E. 30-0311-12

Nicanor Costa Méndez

Abogado

R. S. Peña 530 T. E. 30-1858

Ricardo Alberto Muriago

Abogado

Córdoba 795, 7º-14 T. E. 31-8980

Marcelo Zavalía Bunge

Abogado

R. S. Peña 832 T. E. 34-6916

Jorge Wehbe

Abogado

Córdoba 795, 7º-14 T. E. 32-9371

Fernando Mallea

Abogado

Sarmiento 378 T. E. 34-8190

Segundo V. Linares Quintana

Abogado

Solís 443 T. E. 38-2352

Alberto Rodríguez Galán

Abogado

Lavalle 1454, 5º T. E. 40-2847

Atilio N. Moavro - Alcides M. Dallera
Goyeneche - Carlos Ernesto Camet -
Félix J. Sanmartino - Antonio P. Ben-
gochea Pelento
Abogados

R. S. Peña 616 T. E. 33-2862

Dr. Rolando Venturini

Escribano

48 - 560 Eva Perón (Bs. As.)

Estudio de los Doctores Jakob

Abogados

Bmé. Mitre 559 T. E. 33-5765

Bautista Kuyumdjian

Abogado

Tucumán 1438, 7º-701 - T. E. 40-3429-20

Pedro Fernández Lalanne

J. Carlos Lattuada (h.)

Abogados

Córdoba 1412

Roberto Olejaveska

Abogado

Jorge Aja Espil

Abogado

Córdoba 679 T. E. 35-4137

**Fernando Isidro
Carlos A. Merello Frera**

Abogados

Florida 165 T. E. 30-7963



LAVALLE 1430

40-5668

Raymundo M. Salvat

TRATADO DE DERECHO CIVIL ARGENTINO

Ultima edición actualizada por eminentes juristas argentinos.

I. Parte General. 2 tomos

II. Obligaciones en General. 3 tomos

III. Fuentes de las Obligaciones. 4 tomos

IV. Derechos Reales. 4 tomos

Enrique Díaz de Guijarro

TRATADO DE DERECHO FAMILIAR 4 tomos.

Enrique Martínez Paz

INTRODUCCION AL DERECHO DE SUCESION

HEREDITARIA 1 tomo (Obra póstuma)

Roberto M. Terán Lomas

LOS HIJOS EXTRAMATRIMONIALES 1 tomo

Marcos Satanowsky

ESTUDIOS DE DERECHO COMERCIAL 2 tomos

Enrique Aztiria

**EL BALANCE EN LA SOCIEDAD DE
RESPONSABILIDAD LIMITADA 1 tomo**

Isaac Halperin

EL CONTRATO DE SEGURO 1 tomo

Pascual Di Guglielmo

TRATADO DE DERECHO INDUSTRIAL 3 tomos

Mario L. Deveali

LINEAMIENTOS DE DERECHO DEL TRABAJO 1 tomo

Manuel Andreozzi

DERECHO TRIBUTARIO ARGENTINO. 2 tomos

Lanera del Sud



Av. del Libertador General San Martín 4800

Bs. Aires

CENTRO

Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras

OTOÑO

Nº 9

Margarita Costa: *Kant y Fichte.*

Jaime Rest: *La poesía de T. S. Elliot - "The waste land".*

Ernesto Verón: *La historia de la filosofía como problema.*

Nilda González, Horacio Amigorena, César Maguín: *Poemas.*

Inés Futtel de la Colina: *Moby Dick o la lucha de los reinos.*



SEMINARIOS, PERIFERIA, CINE, DEL CENTRO,
INFORMES UNIVERSITARIOS DEL EXTERIOR

La próxima entrega de CIUDAD, estará dedicada en la sección Escritores Argentinos a Francisco Romero.

El número especial correspondiente al primer año será consagrado a la novela argentina.

C I U D A D

Director

CARLOS MANUEL MUÑIZ

Secretarios de Redacción

LUDOVICO IVANISSEVICH MACHADO

HUGO EZEQUIEL LEZAMA

ADOLFO PRIETO

Comité de Colaboración

RODOLFO BORELLO

BERNARDO DE BENEDETTI

HECTOR GROSSI

MAGDALENA HARRIAGUE

RICARDO MURIAGO

GLORIA C. DE LEZAMA

NORBERTO RODRIGUEZ BUSTAMANTE

MERCEDES RODRIGUEZ GALAN

RAFAEL SQUIRRU

Administración: NILDA CALVELLA

Bartolomé Mitre 1568 (Tº. p.) T. E. 38.9241 (de 15 a 17)

CIUDAD

SEGUNDO Y TERCER TRIMESTRE 1955

2-3

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | BUENOS AIRES | www.wahira.com.ar

LA LITERATURA DE QUIOSCOS CONTRA EL INDIVIDUALISMO

por EDUARDO DESSEIN

FRENTE al buzón y no lejos del agente crucificándose, las revistas alinean sus tapas: lectura para el tranvía o los minutos que hay que esperar la comida familiar. Son muchas y la enorme absorción de esa literatura merece un comentario, siempre que no elevemos nuestras pretensiones al análisis sociológico, porque tendríamos que enfocar un tema más vasto del que éste es sólo efecto y reproducción: la cultura de masas.

Quien recuerde el número de revistas que se podía comprar en una esquina de Buenos Aires hace veinte años, admitirá que el crecimiento cuantitativo —número de revistas y tirajes— ha sido enorme. Descontando el crecimiento vegetativo —a mayor número de habitantes, mayor número de revistas— el coeficiente a considerar, es decir, el número de publicaciones y su regularidad de adquisición en razón de la población, alcanza un altísimo nivel; cada vez se publican y adquieren mayor número de revistas, fenómeno universal, con posibles causas del mismo carácter.

Hay una causa económica general que no puede ignorarse. Las revistas son ante todo, actualmente, medios de diversión, sus funciones informativas y culturales son secundarias. El mayor poder adquisitivo de gran parte de la población, producido por el cambio de la estructura social y el mejoramiento del standard de vida de la clase proletaria ha conducido a una mayor difusión de ese instrumento para el ocio: un pequeño lujo se ha hecho accesible a un mayor número de personas.

Allegar otras causas paralelas, considerar, por ejemplo, la reducción del tiempo dedicado al trabajo, parece levemente ridículo; para posar

Queda hecho el depósito que marca la Ley.

de marxistas nos basta la precedente alusión a la infraestructura del problema. Hay connotaciones más interesantes, como la confirmación lateral de la hipótesis en el hecho de que las revistas "sociales" es decir, aquellas destinadas a dar noticias de interés para un reducido e inmutable grupo de personas, han quedado rezagadas en número y circulación. Inclusive tienden a desaparecer como tales, dedicando cada vez menos espacio a las actividades de los "happy few". Otras conexiones: a) el interés de las clases modestas por las elites sociales —apellidos y riqueza— sigue existiendo y en ciertos países, como en Inglaterra, es muy importante (parece ser el pueblo más snob del mundo); b) ese interés jamás lo han despertado las elites intelectuales; c) persiste, muchas veces, por el deseo de los nuevos "privilegiados", y d) la aparición de revistas dedicadas a la "diplomacia", es decir, al mundillo del whisky barato y de las esposas de los embajadores, es otra forma de la revista "social", que se resiste a desaparecer.

La literatura de quioscos es espejo de una situación social cuyos términos económicos son, después de todo, los menos importantes; es un exponente típico de la cultura de masas, basada en el principio de que su nivel general está dado por el del individuo culturalmente más bajo de la colectividad.

Se dirá que con el periodismo ocurre lo mismo. Siempre se recuerda la explicación que diera Frank Harris del éxito del *Evening News*, bajo su dirección: "apliqué las ideas y gustos de cuando tenía catorce años". Pero no debemos olvidar que la prensa periódica tiene una función primordialmente informativa: exactitud y una prosa medianamente castellana es lo único que realmente puede exigirsele. En cambio, las revistas deben acercarse a ideales literarios, humanísticos y de convivencia. Con un tono liviano, debían ser pequeños libros.

El sentido profundo de la literatura de quioscos al que sirven inconscientemente todos los que escriben revistas y los que las leen, es negar el individualismo cultural, hacer del lector común lo más parecido al hombre masa. Las editoriales sirven entusiastamente a este propósito que coincide o, mejor dicho, que es el mismo de su política

comercial. No se puede servir ningún ideal cuando se busca un mercado de más de veinte mil ejemplares, parece ser la desoladora conclusión.

¿Es ésta sólo la amarga reflexión del colaborador de una revista "de cultura"? Podría serlo. Las revistas literarias llevan la muerte en su seno y en el mar de papel impreso dan sus manotones de ahogado. Pero, a nuestro juicio, su efímera vida tiene otras causas. Anticipo una: en la Argentina no hay revistas literarias porque no hay vida literaria. Estamos en situación parecida a la que, seria e ingenuamente, denunciaba la revista alemana *Estudios Kantianos* a los pocos años de la ascensión de Hitler al poder: "El momento filosófico actual se caracteriza por una fuga de la filosofía".

Volvamos al tema. Dijimos que la literatura de quioscos es representativa de la cultura de masas (dejando para otra oportunidad la caracterización de dicha cultura). Ofrezcamos la prueba técnica: la preparación de una revista consiste en armar una colección de muletas y de cabestros, se descuenta y estimula la pereza intelectual del lector. Muy poca lectura; los textos clásicos y modernos son objeto de adaptaciones quirúrgicas, *Rearder's Digest* reduce triunfalmente la *Odisea* a ocho páginas (sobrepasando los esfuerzos de la excelente colección *Araluce* para niños, por ejemplo). La cuestión es abreviar, reducir, llegar a la sinopsis infantil, con todos los recursos de la tipografía para llamar la atención del lector sobre algún momento dramático. Y no se crea que exageramos, lo que se busca es eliminar todo texto. Obsérvese que la tendencia general de todas las revistas es hacer predominar la información gráfica, que ni siquiera implica la necesidad de lectores alfabetos.

Un fenómeno paralelo al aumento del número de revistas es el de su diversificación. Las revistas, antes, eran revistas sin más aclaración, que procuraban satisfacer los intereses del lector común, sin especialización alguna de su contenido. Si alguna vez predominaba la sátira política, en el ejemplo de *PBT* y *Caras y Caretas*, era simplemente porque el interés general exigía ese tema. En cambio, ahora, las revistas son

deportivas, de aventuras, de modas, de entretenimientos, de cocina, etc. El especialismo llega a la exacerbación: ocultismo, anagramas, filatelia, egiptología.

Este fenómeno de la multidirección puede llegar a encubrir el problema general planteado por el título de esta nota. Un especialismo, en general, significa una profundización. El tono superficial de las revistas más generales estaría dado por la ausencia de los temas que, más profundamente, tocan las revistas especializadas. Esto es inexacto: las revistas especializadas se dedican con más extensión a ciertos temas y no con más profundidad.

Considerar tipos particulares de revistas confirma que luchan contra el individualismo y son exponentes ejemplares de la cultura de masas. Tomemos las revistas deportivas, por ejemplo. Los deportes estaban restringidos a una minoría, pero esa minoría los practicaba; la irrupción de la masa en la vida deportiva no ha tenido el sentido de hacer practicar más los deportes. Las revistas informan ampliamente sobre partidos, equipos y campeonatos pero no dedican espacio a la explicación técnica o a la difusión del deporte sobre el que se especializan. El sentido es claro: interesa el deporte espectáculo y no la acción individual, el lector debe ser un deportista masa, un abnegado ocupante de tribunas y no un cultor personal del deporte. Se trata de que 22.000 personas vean jugar a veintidós. Estos practican deporte, aunque no sea con el espíritu de las justas helénicas, los 22.000 practican gritería, histerismo y colectivización. Sigamos con los ejemplos, como decía mi profesor de gramática. Las revistas de aventuras (cowboys, detectives, marcianos, etc.) tienen una difusión extraordinaria, chicos, jóvenes y no tan jóvenes las leen. Se repite el proceso de la concesión y estímulo a la haraganería intelectual. El muchachito que hace veinte años leía *Los tres mosqueteros* o *Beau Geste* se limita al modesto repertorio de los sindicatos internacionales de la emoción, que le alcanzan los clisés de los cuadraditos y el mezquino diálogo que debe ocupar dos centímetros cuadrados. Antes, el interés por lo fantástico y lo emocionante se vertía en libros, en narraciones coherentes, con alusiones psicológicas y ele-

mentos importantes de información histórica (Dumas), geográfica (Salgari), científica (Julio Verne). Actualmente, la literatura de aventuras tiene el siguiente estilo: "—Toma, perro", "¡Ay!", "¡Auch!", "¡Sigan a ese hombre!", "¡Bang!", un monocorde manar de onomatopeyas interrumpido por precarios "recordatorios": "Ted estaba rodeado por los indios". Todo esto ¿por qué? Para evitar que se lea realmente, para hacer del lector un hombre masa en proyecto, un joven hombre masa. No es de extrañar que estos jóvenes se resistan a leer libros y se asusten de sus tamaños (he observado que *La Montaña Mágica* causa horror a las nuevas generaciones).

Análogo problema respecto a las jovencitas que, sin embargo, siguen leyendo a Delly. Las revistas sentimentales distribuyen una concepción romántica del matrimonio, gran puerta de la felicidad, y, al mismo tiempo, del amor pasión, que todo lo justifica, hasta la aventura con hombres o mujeres casados. Curiosa contradicción. Aquí se usa la cine novela: parece ser una comodidad exigida por la mujer masa, por la jovencita masa.

Sigamos analizando tipos de revistas y veremos idéntico desinterés por el elevamiento del nivel mental y espiritual del pueblo. Las revistas son negocios, explotables al máximo en relación a un mercado humano que debe seguir siendo masa informe y no conjunto de individuos. ¡O tempora, o mores! Inserto esta frase que ha demostrado siempre ser útil desde que la dijo Cicerón. De repente, nos encontramos con una excepción: las revistas para niños. Redacción inteligente, conocimiento de la psicología infantil, ternura y un grafismo convincente, he aquí que estas revistas son buenas. Pero al análisis que estamos haciendo, a nuestra tesis central, justamente estas revistas no hacen sino confirmarla. Aquí no hay problema de individualismo, una revista dirigida a lectores que carecen de carácter y personalidad —no se horroricen señores del Kindergarten— tiene que estar bien hecha. Es una culminación del sistema: el Pato Donald es la obra maestra de una cultura cuyos máximos exponentes no tienen mayor altura mental (¿o la tienen Tarzan, Dick Tracy, el Sargento Kirk?).

Y ahora, el autópalo. ¿Qué papel desempeñan las revistas culturales? ¿qué hacen para contrarrestar la situación descripta? ¿Qué hacen?: pues se equivocan. Si se examinan las revistas que lee el hombre culto, es decir, aquel que lee más libros que revistas (y que oye más discos que programas de radio) veremos que de la cultura de masas pasamos bruscamente a la cultura de especializados o a las culturitas de círculo. De *Ahora a Imago Mundi*, que es decir del hombre de Neanderthal a Mister Toynbee. No está mal que haya revistas dedicadas a la filosofía de la historia, pero ¿dónde están las revistas literarias sin pretensiones de vanguardia o de crítica interna, de tal grupo contra tal otro? Faltan las voces que no sean premonitorias, que acerquen la llaneza y la espontaneidad, con ideales de mejoramiento social auténtico, para cada individuo, para cada ser humano y perfectible. Que divulguen la literatura y no la protejan del aire de la plaza detrás de una tipografía sin mayúsculas. Que hagan de la cultura algo adquirible a través de los estímulos de un interés superior. Que sean otra cosa que la triste cultura de masas.

LOS ESCRITORES ARGENTINOS

JORGE LUIS BORGES

* * *

ESQUEMA DE BORGES

por CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO.

Introducción documental

1918. Jorge Luis Borges: 19 años de edad, argentino, en Ginebra. Guerra militar sobre los campos de Europa, literaria entre la vanguardia y la tradición. "Época sin salida, apretada, hecha de garúas, y que recordaré siempre con algún odio. El diez y ocho fui a España. Allí colaboré en los comienzos del ultraísmo... Junto a don Rafael Cansinos Assens, polemiqué, publiqué traducciones de los nuevos poetas alemanes, metaforicé con fervor".

1921. "A fines del 21 regresé a la patria... hecho que es en mi vida una gran aventura espiritual, por su descubrimiento gozoso de almas y de paisajes... Fui abanderizador del ultraísmo... y arriesgué con González Lanuza, con Francisco Piñero, con Norah Lange, con mi primo Guillermo Juan, la publicación mural *Prismas*, cartelón que ni las paredes leyeron y que fué una disconformidad hermosa y chambona"⁽¹⁾. Disconformidad con la poesía entonces vigente: "La belleza

(1) Mezclo párrafos de las notas autobiográficas que BORGES escribió para la *Exposición de la actual poesía argentina*, antología por PEDRO JUAN VIGNALE y CÉSAR TIEMPO, ed. Minerva, 1927, y la *Antología de la poesía argentina moderna* (1896-1930), ordenada por JULIO NOÉ, ed. Nosotros, 1926 y El Ateneo, 1931.

rubeniana —dice Borges— es ya una cosa madura y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos, pero por eso mismo es una cosa acabada, concluida, anonadada”. En cuanto al sencillismo, escuela prevanguardista, se equivoca también: “desplazar el lenguaje cotidiano hacia la literatura es un error. Sabido es que en la conversación hilvanamos de cualquier modo los vocablos y distribuimos los guarismos verbales con generosa vaguedad... Ni la escritura apresurada y jadeante de algunas percepciones ni los gironcillos autobiográficos arrancados a la totalidad de los estados de conciencia y malamente copiados, merecen ser poesía”. En esta forma tajante quedan descartados el “rubenianismo y anecdotismo vigentes, que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir”. ¿Cómo? Mediante la “reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora”⁽²⁾.

1923. Borges publica su inicial *Fervor de Buenos Aires*, y en él comienza a ser, además del ortodoxo, el heterodoxo del ultraísmo. “En este libro —explica el prólogo— hay varias composiciones hechas por enfilamiento de imágenes”, pero este método “desde luego no es el único. Esto —que ha de parecer axioma desabrido al lector— será blasfemia para muchos compañeros sectarios”.

1925. *Inquisiciones* estudia y cataloga las metáforas, todavía con criterio constructivo, pero surge ya “la suposición de que cada una de ellas es referible a un arquetipo del cual pueden deducirse a su vez pluralizados ejemplos, tan bellos como el inicial”. Con el correr de los años, ya veremos cómo estas metáforas arquetipo (luego llamadas necesarias) se volverán contra el ultraísmo. Por ahora el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones es alabado como “viva almáciga de tropos”, junto con *El divino fracaso*, de Rafael Cansinos Assens. Ello no impide que en el mismo mes y año de *Inquisiciones*, pero en la revista *Nosotros*, Borges trastrueque el *Lunario*, con maligna metátesis, en *Nulario sentimental*. “Ni sufro sus rimas —agrega— ni me acuerdo del tétrico enlu-

⁽²⁾ *Ultraísmo*, en *Nosotros*, XII-1921.

tado ni pretendo que sus imágenes, divagadoras siempre y nunca ayudadoras del pensar, puedan equipararse a las figuras orgánicas que muestran Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens”⁽³⁾.

1927. Borges escribe su *Página sobre la lírica de hoy*, “para arrepentirme —confiesa— de las ya excesivas zonceras que sobre nueva sensibilidad he debido leer y pensar y hasta en equivocada hora escribir”. A continuación asesta su página, su “chica verdad”, con ironía no exenta de amargura, contra el que “festeje de antemano todo lo de hoy” y crea que “la metáfora es cosa privativa de nuestro tiempo. Bien —se pregunta—, ¿pero qué hacer con San Juan Evangelista, con Esquilo, con Shakespeare, con Quevedo, con Mallarmé, con Swinburne, con Torres Villarreal, con Lugones y hasta con D. Rafael Obligado? Se los decreta *precursores* y listo”. Y luego: “No creo en la general poesía de hoy, creo sí en las realidades poéticas que están en libros o en páginas o en renglones de Paco Luis Bernárdez, de Ricardo E. Molinari, de Norah Lange, de Panchito López Merino, de Olivari”. Sólo esta razonable reserva formula a favor de las conquistas del ultraísmo: “Debo declarar, sin embargo, que el verso libre me parece menos extravagante, menos inexplicable, más virtualmente clásico que los estafalarios rigores numéricos del soneto”⁽⁴⁾. Ya no el ultraísmo, sino la gran poesía de cualquier tiempo; ya no la escuela de Florida, sino los poetas de cualquier bando, bien individualizados por sobrenombres y diminutivos.

No acaban aquí los arrepentimientos de 1927. *El idioma de los argentinos* reivindica para la literatura el lenguaje cotidiano que 1921 proscribía. Desechados tanto el lunfardo como el español académico, “el no escrito idioma argentino sigue *diciéndonos*, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad. Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fué el de su voz; su boca no fué la contradicción de su mano”⁽⁵⁾.

1937. Borges define el ultraísmo reduciéndolo a mero eco del

⁽³⁾ En *Nosotros*, IV-1925.

⁽⁴⁾ En *Nosotros*, VII-IX-1927.

⁽⁵⁾ *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, año 1927, t. XIII, p. 264. Luego en *El idioma de los argentinos*, ed. Gleizer, 1928; hay reed. Peña, del Glódice, 1952.

Lunario sentimental: "La obra de los poetas de *Martín Fierro* y *Proa* está prefigurada absolutamente en algunas páginas del *Lunario*... Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones"⁽⁶⁾. Asevera, en suma, que Lugones predicó la rima y la metáfora; el ultraísmo abominó de la primera y entronizó la segunda, con lo que este movimiento quedaría reducido a un juego de afirmaciones y negaciones técnicas.

1941. Borges redondea su pensamiento sobre la poesía contemporánea argentina en un esquema genealógico. La obra de Lugones, dice, "prefigura casi todo el proceso ulterior", con lo que extiende a toda nuestra poesía lo que en 1937 había circunscripto al ultraísmo. La mayor parte de los poetas sobrevivientes a Lugones podrían ser juzgados como sus "facetas o hipóstasis", especialmente los ultraístas. "Tal vez Lugones —dice Borges— fué el primer poeta argentino que cuidó cada línea, cada epíteto, cada verbo. El ultraísmo exageró esas atenciones parciales y no paró hasta la desintegración del poema". Y concluye con aplastante humor— durante quince años se consagró a reconstruir los borradores del *Lunario Sentimental*"⁽⁷⁾.

1952. Han pasado once años. Borges tiene ya medio siglo de edad. Culmina un nuevo período: la crítica de la metáfora. El epílogo a *Nuevas inquisiciones* confiesa las dos tendencias del libro: la que nos interesa ahora presupone y verifica "que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol".

Hay dos clases de metáforas: las que se fundan en afinidades reales de las cosas (metáforas "verdaderas") y las que meramente combinan palabras. "Todas las afinidades íntimas, necesarias", no sólo "han existido siempre", sino que, además, ya "fueron advertidas y escritas alguna vez". Atención, poetas: "las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar". Los que han pretendido una renovación poética sobre la base de nuevas metáforas, están

(6) *Las nuevas generaciones literarias*, en *El Hogar*, 26-II-1937.

(7) *Prólogo de BORGES a la Antología poética argentina* que seleccionó con SILVIA OCAMPO y ADOLFO BICY CÁSARES, ed. Sudamericana, 1941.

condenados a caer en la metáfora verbal, innecesaria. En este terreno, Lugones o Baudelaire "no fracasaron menos que los poetas cortesanos de Islandia". A través de Lugones, la crítica de la metáfora llega así al ultraísmo. Frente a la tumba de Macedonio Fernández, Borges confiesa haber pasado su juventud "elaborando áridos y avaros poemas de la secta, de la equivocación ultraísta"⁽⁸⁾.

Esquema del esquema

Estos golpes de timón en el pensamiento de Borges, ¿obedecen al capricho, a la superficialidad de los conceptos, al oportunismo? No: a una profunda fidelidad intelectual frente a la evolución natural de la edad. Amado Alonso ha propuesto a Borges como ejemplo de conducta literaria: "responsabilidad, sinceridad y exactitud". El mismo Borges se titula "hombre desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contrarias lealtades". Hay en el fondo de este periplo una cuestión, más que de escuelas líricas, de géneros literarios; la querrela de Borges no transcurre entre ultraísmo y no ultraísmo, sino entre poesía lírica y poesía épica. Veamos.

Según la tradicional división del espíritu humano en tres compartimientos: voluntad, sentimiento y representación, y distinguiendo dentro de la representación dos sectores —pensamiento y fantasía—, cuatro rumbos podemos discernir en la carrera literaria de Jorge Luis Borges.

El rumbo voluntarioso estriba en el evidente caudillaje ultraísta que asumió durante el decenio 1920-1930. Esta fué empresa de su voluntad para imponer, por todos los medios de la política literaria, determinada concepción de la poesía, que luego abandonó según se ha visto. Voluntad

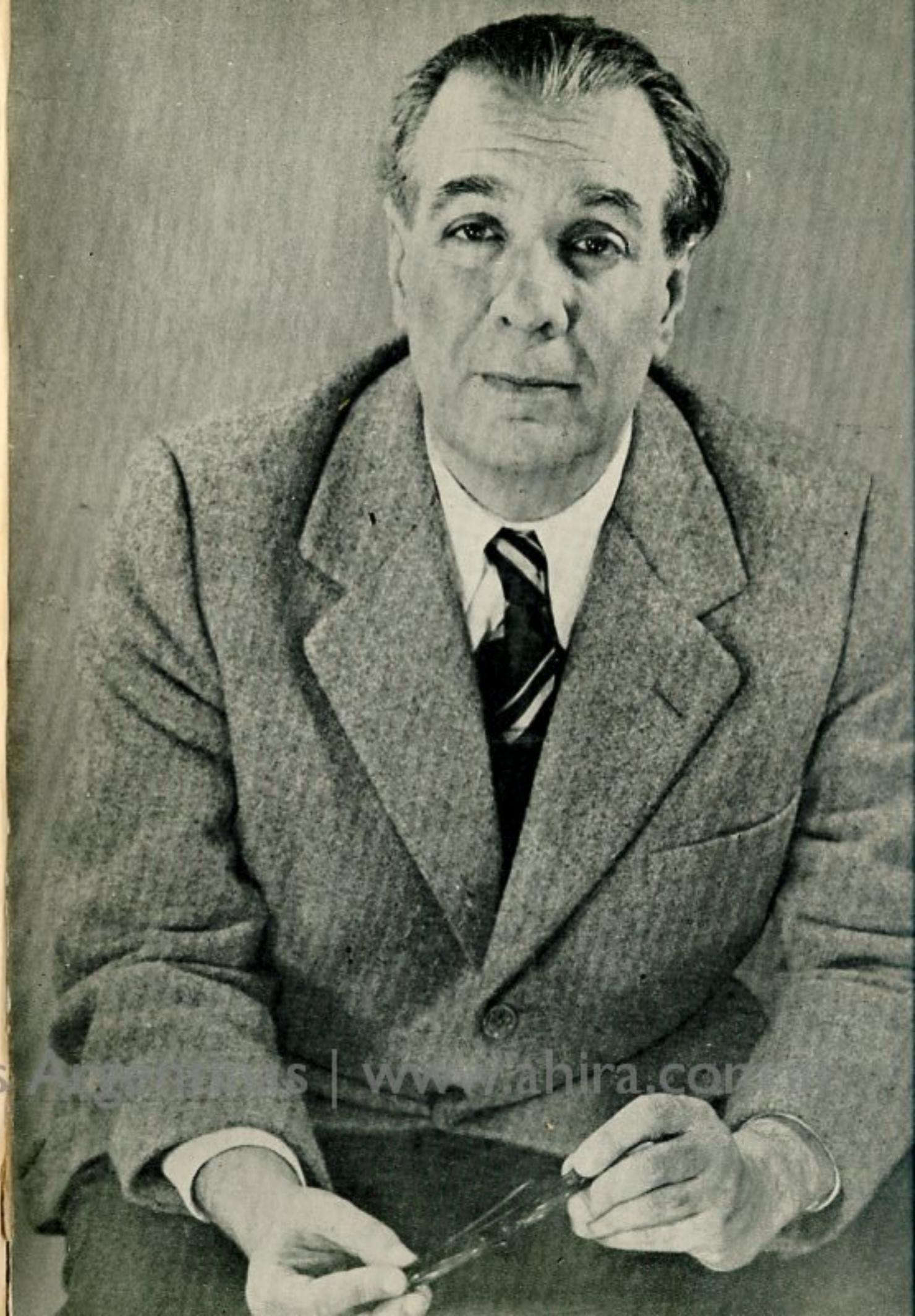
(8) Este período crítico de la metáfora se manifiesta por primera vez en 1949, al dictar BORGES en el Colegio Libre de Estudios Superiores su conferencia sobre HAWTHORNE, recogida luego en *Nuevas inquisiciones* (1937-1952), ed. Sur. Pero alcanza su plenitud en 1952 con la publicación de este libro, el discurso en la muerte de MACEDONIO FERNÁNDEZ (Sur, III, IV-1952) y la nota sobre *La metáfora* que se lee en *Historia de la eternidad*, ed. Emecé 1953. Esta nota se publicó antes en *La Nación* de 9-XI-1952, y es una síntesis de la conferencia que Borges pronunció en el Colegio de Estudios Universitarios el 5-V (el 2-VI, la conferencia *Esquema de Borges* fué dicha en el mismo lugar, por el autor del ensayo que arriba se lee y que en ella se funda).

que se ejerció de tres maneras: la teoría y polémica de las doctrinas ultraístas, la publicación de sus libros de poesía y el influjo personal sobre sus coetáneos.

El segundo rumbo corre por el sentimiento: es la poesía lírica. Coincide, en el tiempo, con su tarea de conductor literario. Se inicia en 1923 con *Fervor de Buenos Aires*. Continúa en 1925 con *Luna de enfrente* y se cierra en 1929 con *Cuaderno San Martín*. Desde entonces, nada más. Los escasos poemas posteriores que incluyen las ediciones completas de Borges demuestran que tal sentimiento no quedó aniquilado sino sólo preterido por las otras fuerzas que determinaron su trayectoria de escritor.

En 1925, con *Inquisiciones*, se inicia el tercer rumbo, que salta del sentimiento a la representación; dentro de ella, elige el pensamiento. Es la etapa ensayística, que comprende además: *El tamaño de mi esperanza*, de 1926; *El idioma de los argentinos*, de 1928; *Evaristo Carriego*, de 1930; *Discusión*, de 1932; *Historia de la eternidad*, que cierra la etapa en 1936. *Historia universal de la infamia*, publicada en 1935, es la obra transicional entre el ensayo que se apaga y la narración que se enciende. A partir de la reconstrucción de hechos entre históricos y legendarios, Borges va dando más y más cabida a su fantasía, hasta llegar al total cuento. Tampoco el fluir filosófico, crítico, polémico, se detiene en la vida de Borges: sus antologías de la literatura fantástica, de la poesía argentina, del cuento policial, del compadrito, son actividades de este rumbo, tanto como su colateral pero ininterrumpida labor de ensayista, recogida en *Antiguas literaturas germánicas* (1951), *Otras inquisiciones* (1952) y *El "Martín Fierro"* (1952).

El rumbo lírico y el ensayístico, superpuestos en el período 1920-1930, reducidos al último entre este año y 1935, muestran a Borges como un escritor bifronte, atraído por dos polos al parecer igualmente poderosos. La solución para esta dualidad se llamó ficción, poesía épica si se quiere tomar al género en su mayor amplitud frente a la lírica, en un vasto sentido que uniría la epopeya con el cuento policial. En 1941 Borges publica su primera obra exclusivamente narrativa: *El jardín de senderos que se bifurcan*. En 1942 el primer libro del subgénero



policial, que el intelecto de Borges debía lógicamente amar: *Seis problemas para don Isidro Parodi*, seguidos en 1946 por *Dos fantasías memorables* y *Un modelo para la muerte*. En 1943, *Ficciones*; en 1949, *El Aleph*.

De 1940 a 1950, pues, la cuarta etapa de Borges. En ella encuentran satisfacción: su fantasía, en la invención de historias; su pensamiento, desarrollando esa invención sobre estructuras ideales; su sentimiento, en súbitos y breves nódulos de amor que iluminan ciertas páginas de sus cuentos; su voluntad, inviviendo los impulsos y pasiones que mueven a sus personajes; los cuatro, en la obtención de esta unidad. Se da así en Borges, como resultado final, cierto equilibrio espiritual impropio de un poeta lírico —en quien debe primar lo sentimental—, pero indispensable para la dura tarea narrativa de homogeneizar lo heterogéneo.

Dos son las fuentes de toda creación literaria: la experiencia y la fantasía. Borges cree que el arte es, ante todo, imaginación. Su biografía es el cumplimiento de esta creencia. Dándole más fantasía que experiencia, la vida lo ha conducido también hacia la narrativa y no hacia la lírica. En esta traslación, la índole espiritual de Borges lo mantuvo siempre dentro de la poesía. Un poco más afuera de ella, encontró albergue en el ensayo; partiendo de él, trata día a día de llegar a la filosofía. Pero no lo logra: en su espíritu hay un poeta invencible, por lo menos invencible a manos del filósofo contra quien debe luchar. De esta relación entre el poeta y el filósofo debemos extraer el promedio Borges, a nivel de la literatura de ficción.

El poeta

“Ni vos ni yo ni Jorge Federico Guillermo Hegel sabemos definir la poesía”. Si no para definir la de Borges, las precisiones poéticas dispersas en sus libros nos servirán para describirla, y especialmente *A quien leyere*, que abre *Fervor de Buenos Aires*: “Si las páginas de este libro permiten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor”.

Una inicial posición nihilista: "nuestras nada poco difieren" (más adelante Borges hallará en su obra indicios de un "escepticismo esencial"). El autor y el lector, los dos términos humanos del fenómeno poético, son nada. Por tanto, Borges predica su igualdad. El lector, como gozador del verso feliz, es tanto su creador como el poeta que lo redactó (verbo prosaico que Borges usa más de una vez para con la poesía). En consecuencia, "los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores". La condición de redactor deriva de circunstancias aleatorias y triviales, como la habilidad técnica nata o adquirida. Por eso el poeta, que arriba primero al verso feliz, lo usurpa desde el punto de vista de quien, a través de su lectura, llega después.

Existe una excepcional posibilidad de alcanzar el ser, reconocida al admitir el evento de un verso feliz, que deberá surgir de la nada que lo escribe, posibilidad por cierto librada al azar. Esta creencia no lleva a la desesperanza artística. El poeta adoptará la actitud desprevenida pero tensa de quien confía a la casualidad el hallazgo de su blanco. Por eso la poesía de Borges no es engolada sino llana y familiar, hasta donde lo admite su intelectualismo. En el caudal circunstancial, Borges lo sabe, subyace lo eterno, cuya costumbre es revelarse en el momento más imprevisto.

(La poesía de Borges es vanguardista merced a su despreocupación por la musicalidad del poema y a su concisión lingüística. Además, por la convicción de su autor sobre el fin último de la poesía: llegar a conocer algún filete, alguna estribación del misterio. Este concebir la poesía como medio de conocimiento y la correlativa despreocupación por su belleza, son notas centrales del vanguardismo y Borges las proclama:)

Yo solicito de mi verso que no me contradiga, y es mucho.

Que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual.

Yo solicito de mi verso que los caminos y la soledad lo atestigüen.

(Certeza espiritual, aunque no hermosura; verdad más que belleza. En consecuencia, interesan a Borges en el verso las condiciones de

precisión y exactitud que permitirán obtener esa fidelidad: entre ellas, primordialmente, el estilo:)

*He trabado en fuertes palabras éste mi pensativo sentir,
que pudo haberse disipado en sólo ternura.*

(Con este "pensativo sentir" entramos al quid de la poesía borgiana. La expresión muestra, gramaticalmente, la preeminencia del sustantivo *sentir* sobre su adjetivo. Pero la lectura de la poesía de Borges lleva a una sensación opuesta: lo que la constituye —en intensidad— es su pensar, lo que la califica es su sentir. "Sentimental pensar", debió, tal vez, decir Borges. Porque un velo intelectual se interpone casi siempre entre su poesía y el lector, en muchas formas, desde la más noble y neta de planteos o proposiciones filosóficas hasta otras más endebles: la ingeniosidad cuando no el logicismo de ciertas metáforas, lejanas por ello del fogonazo que deben ser; la intrincación excesiva y demasiado lúcida de imágenes, incisos, salvedades y sugerencias.)

Adolfo Prieto señala que Borges abusa del animismo; la pampa se acurruca, las calles se enternecen, los colores se cansan. Este recurso se enrola en la categoría *b* de la ordenanza borgiana sobre metáforas: "la imagen que sutaliza lo concreto". Aludiéndose tácitamente, Borges aclara que este tipo de metáfora es "artimaña propia de insensuales y meditabundos". Ahora bien, lo que más siente este insensual, lo que menos medita este meditabundo es el tiempo:

Es trágica la entraña del adiós como de todo acontecer en que es notorio el tiempo.

El exceso de adjetivos y adverbios que —contra su precepto ultraísta— prolifera en sus poemas, es índice de tal sentimiento: en poesía, estas funciones sirven para dar la idea del tiempo. Y del tiempo siente Borges especialmente una de sus cualidades: la irreversibilidad, que suele expresar con el adjetivo "irrecuperable". El sentimiento del tiempo lo lleva a amar el contorno inmediato, lo argentino, el arrabal, el patio (como circunscribió en última instancia González Lanuza). "Yo afirmo —dice Borges— que solamente los países nuevos tienen pasado, es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva... Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la som-

bra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras, y sí en Pampa y Triunvirato, insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humosos de ladrillos hace tres años, de potreros caóticos hace cinco. El tiempo... es de más impudente circulación en estas repúblicas. Los jóvenes, a su pesar, lo sienten. Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos del tiempo". Ésta era la clave: en el arrabal sucede visiblemente el tiempo; ahí puede Borges captar, en el instante, esa vibración de lo eterno, que es el objeto primordial y tal vez el único de la poesía. Las albas, las noches, los ocasos; el tiempo remansado en calles, plazas y patios, es lo que Borges persiguió por el suburbio.

Fervor de Buenos Aires, como su propio autor lo había previsto, provocó desencanto en las filas cerradamente ultraístas: "Son poemas meditados —se queja Guillermo de Torre—, forjados sobre un insospechado ambiente porteño o en torno a motivos filosóficos; poemas escuetos y severos, exentos de suntuosidad, y de aire deliberadamente opaco..." Lo entonces negativo se torna ahora positivo, lo que pareció defecto constituye la mejor ratificación de la sensibilidad poética que Borges revela y se acentuará en sus libros sucesivos, al margen de toda legislación escolar.

A medida que se aleja del caudillismo ultraísta y se acerca a su madurez personal, Borges va dando al sentimiento una mayor y menos interceptada cabida en su poesía. *Cuaderno San Martín*, último libro de su tríptico, se despreocupa del versolibrismo y admite temas muy de poesía tradicional, como su declamadísima *Fundación mitológica de Buenos Aires*. En sus ediciones completas se descubren algunos poemas posteriores de tensión emocional inusitada en Borges, como los *Prose poems for I. J.*, cuya fluencia sugiere la mayor compatibilidad de su talento con las formas que más se aproximan a la prosa —hasta el idioma inglés, el de su cultura, parece albergar mejor su sentimiento—:

I offer you the memory of a yellow rose seen at sunset, years before you
[were born.

I offer you explanations of yourself, theories about yourself. authentic
[and surprising news of yourself.

*I can give you my loneliness, my darkness, the hunger of my heart;
I'm trying to bribe you with uncertainty, with danger, with defeat.*

Pero la nota final de su poesía es ésta de modestia, casi de pesimismo acerca de su propia obra, que en Borges se escucha con tanta frecuencia. En su último poema publicado, una "voz infinita" le reprocha, desde el centro de su ser:

*En vano te hemos prodigado el océano,
en vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;
has gastado los años y te han gastado,
y todavía no has escrito el poema.*

El ensayista

"El lenguaje —definió Borges— ...es la díscola forzosidad de todo escritor. Práctico, inliterario, mucho más apto para organizar que para conmover, no ha recabado aún su adecuación a la urgencia poética y necesita troquelarse en figuras". Durante su etapa lírica, Borges procuró mediante la metáfora adecuarlo a la conmoción poética. Pero él sintió siempre que el lenguaje, su lenguaje, era más apto "para organizar". A esta organización —de tipo racional— responde la estela de artículos, notas, cartas, crónicas bibliográficas, sueltos polémicos, prólogos, traducciones, reportajes, notículas literarias críticas e informativas, que Borges viene dejando a un lado y otro de su camino. Las revistas, del ultraísmo, los suplementos semanales de los grandes diarios, la revista *Sur*, son el escenario de esta permanente actuación de Borges, casi más vital que literaria. Todos estos escritos oscilan entre la más percedera de las tareas de tipo literario —el periodismo— y las más eternas —filosofía y poesía—. Su término medio puede denominarse ensayo, y así llegamos a la designación de ensayista que corresponde a Borges por su obra prosística no narrativa.

Él ha recogido en sucesivos volúmenes los temas que enfocó con mayor ambición: deben señalarse entre ellos sus estudios literarios, que van desde la poesía gauchesca hasta los últimos repliegues de las literaturas remotas en el tiempo y en el espacio, y sus ensayos de aspiración fi-

losófica. Ha de acreditarse a Borges en este terreno el mérito de mantener a nuestro público ingeniosamente enterado del último visaje de las culturas de habla no española, principalmente inglesa. De esta manera se ensanchan las bases de nuestra literatura, tradicionalmente limitadas a Francia y España.

Lo que más claro se advierte en este sector ensayístico es la primacía del escritor sobre el pensador. Si el estilo no es aquí el hombre, es por lo menos el escritor. Revestidos de su esplendor estilístico, pensamientos vulgares y hasta equivocados resultan en manos de Borges significativos y jugosos. Pero esta suprema desenvoltura tiene también sus inconvenientes: el primero es la afectación, el segundo la imprecisión que suele acarrear la busca del vocablo novedoso. Borges ve el detalle, agiganta el matiz, descubre lo imperceptible, para elevarlos al primer plano de su escritura, con olvido a veces de otros aspectos más vulgares y sabidos de la misma realidad, pero tal vez más esenciales. Por momentos ve el pecio y no el bosque, lo microscópico pero no lo pequeño, lo erudito pero no lo verdadero, la profundidad pero no la perspectiva. Se encandila con sus propios hallazgos. Efecto convergente de una peculiar constitución psicológica y de un agudo sobreentrenamiento intelectual, la arbitrariedad de Borges se constituye así en la rémora de su originalidad.

El tercio ensayístico es tal vez la parte más débil de su obra; los defectos de Borges parecen resaltar y sus virtudes oscurecerse en este campo. El ensayo es un cómodo rubro que permite ubicar los intentos filosóficos del literato, los literarios del poeta, toda escritura, en fin, que roza, exalta, empuja un tema dado en dirección a la verdad. Los ensayos de Borges se apartan de esta vocación de verdad inherente al género; buscan más bien el asombro, la paradoja, el funcionamiento del pensar como un fin y no como un medio. Él mismo ha sentido que su erudición y su perspicacia son a veces maneras de no vivir, de no conjugarse con el mundo, ni, por ende, con la literatura. Lo dijo en el prólogo a *Luna de enfrente*: "Mucha no vida hay en nosotros y el ajedrez, reuniones, conferencias, tareas, a veces son figuraciones de vida, maneras de estar muerto". Y luego, en el de *Discusión*, más concretamente aplicado a este

sector de su obra: "Vida y muerte han faltado a mi vida. De esta indigencia, mi laborioso amor por estas minucias". El ensayo, pues, la erudición, son obra de la no vida de Borges, según confesión de este enemigo declarado del confesionalismo.

Borges escritor fué siempre atraído por dios y por el diablo, casi más por el diablo que por dios. En su etapa lírica, sintió agudamente el aspecto demoníaco de sus propios actos:

El recuerdo de una antigua vileza vuelve a mi corazón...

O bien:

I offer you the loyalty of a man who has never been loyal...

En este orden de temas y dentro del ensayo, la *Historia universal de la infamia*, marca, en 1935, la transición hacia la etapa próxima. Con austera pasión, estas narraciones se ocupan, si no de los más grandes, por lo menos de los más increíbles canallas de la humanidad. En su prólogo, el propio Borges las llama "ejercicios de prosa narrativa", y suministra su filiación: "derivan creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aún de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego". Al resucitar a los viles y desleales de lejanos siglos y tierras, la *Historia universal de la infamia* los recrea hasta punto tal que lo histórico comienza a confundirse con lo fantástico, la realidad analizada con la realidad imaginada. Las aguas del ensayo comienzan a volcarse en las de la ficción. Tanto es así, que la segunda parte de este libro, modestamente titulada *Etcétera*, recoge con parquedad aún más apretada una serie de pequeños relatos, de los que Borges se dice sólo traductor y lector. En ellos predomina ya el elemento mágico, germen de su inminente literatura fantástica. El libro incluye además su primera obra absolutamente narrativa: *El hombre de la esquina rosada*. "Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí en el chaleco, junto al sobaco izquierdo y le pegué otra revisada despacio y estaba como nuevo, inocente y no quedaba ni un rastro de sangre". En tal forma, ingresamos a la cuarta estación de su literatura.

El narrador

El mismo Borges ha definido su obra de ficción, más allá del mero cuento, como literatura fantástica. "Hay quienes juzgan que la literatura fantástica es un género lateral; sé que es el más antiguo, sé que, bajo cualquier latitud, la cosmogonía o la mitología son anteriores a la novela de costumbres. Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario; juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico. Sueños y símbolos e imágenes atraviesan el día; un desorden de mundos imaginarios confluye sin cesar en el mundo; nuestra propia niñez es indescifrable como Persépolis o Uxmal". Al revés lo había dicho Macedonio Fernández: "Aun llamo realismo al género literario fantástico, pues es copia de lo interior, de las imaginaciones, que copiar la percepción exterior o la imagen interior es lo mismo". Lo real es fantástico, dice Borges; lo fantástico es real, dice Macedonio. De este modo, el trabajo de composición en los cuentos fantásticos de Borges consistirá en distribuir sobre un mismo plano aparente, minucioso, informativo y frío, la suma de sus materiales: desde la real realidad de escritores o amigos que sabemos corporalmente existentes hasta el mismísimo elemento fantástico. Así lo real se desrealiza y lo irreal se realiza, y se crea ese ámbito de inverosimilitud verosímil o de verosimilitud inverosímil que define la literatura fantástica.

La otra variedad narrativa —menor— que Borges ha pulsado, es el cuento policial. *Los Seis problemas para don Isidro Parodi*, y otros cuentos escritos en colaboración con Adolfo Bioy Casares bajo los seudónimos de H. Bustos Domecq o B. Suárez Lynch, inciden más intensamente en nuestro ambiente real inmediato. Casan los procedimientos del cuento policial con la directa observación y sátira de tipos y figuras locales de Buenos Aires y sus inmediaciones. Despliega Borges en ellos un humorismo que, para designar de algún modo, deberíamos llamar estilístico, más una habilidad suplementaria para trucar los diversos dialectos europeo-criollos nacidos de la inmigración: "en mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es".

El ajuste perfecto de su engranaje lingüístico ha sido sempiterna preocupación de Borges. En una encuesta de 1923 confesó su dilección por "la sintaxis clásica y las frases complejas como ejércitos", atraído, dice, por su "riguroso esplendor". Riguroso esplendor en poesía quería ser el ultraísmo, pues riguroso esplendor era su arma: la metáfora. La prosa de Borges, en consecuencia, goza del beneficio de la austeridad ultraísta; y aparece siempre enriquecida de metáforas, como la de Ricardo Güiraldes. Es así como en esta etapa narrativa culmina el estilo, la virtud más visible de Borges.

Sus relatos son al mismo tiempo ensayos críticos, obra de erudición, estudios filosóficos o filológicos. Dice, por ejemplo, en el prólogo de *Ficciones*: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario". Otras veces, el cuento es la mera imaginación de las maneras en que ideas éticas o metafísicas se traducirían en la realidad histórica; así *La lotería en Babilonia*, *La biblioteca de Babel* y *El inmortal*. Estos cuentos se desarrollan en un ambiente puramente mental; sus personajes son a veces pensamientos hablantes bajo apariencia humana. El trayecto de la idea a la realidad artística se efectúa en dos formas: o bien directamente de esa idea a esa realidad (como *La biblioteca de Babel*) o bien mediante otra realidad inmediata, conocida, sabida (*Funes el memorioso*). En la última hipótesis, se produce el habitual entronque de Borges con lo nacional: a través del ambiente, mero telón de fondo a su pensamiento, sea el suburbio porteño, el campo bonaerense o el uruguayo. De estas maneras la barroca esgrima espiritual de Borges resulta, además, útil, porque sugiere dudas, corporiza mediante el absurdo serios problemas literarios, éticos, metafísicos o simplemente humanos. El acento general sigue siendo ese agnosticismo irónico y atildado que procura decir, en la forma más elegante, la impotencia humana de saber.

La etapa narrativa corona así, en cierto modo, la ensayística. También recoge por instantes el sentimiento lírico, detenido, espesado en cualquier punto de la línea temporal de la narración. La variedad de los

elementos que integran estos cuentos acaba por dificultar la percepción de su esencia narrativa. Sin embargo, desde *El hombre de la esquina rosada* hasta *Emma Zunz*, el escritor maneja los recursos épicos con toda desenvoltura: los hechos se suceden y a menudo truecan hábilmente sus puestos para beneficio del interés. Es más: el gran ermitaño literario que es Borges satisface en la narrativa su confesada escasez de vida, su voluntad de actuar sobre los hombres y los hechos: revoluciones, guerras, conquistas, amores trágicos, asesinatos, deshonras y noblezas descomunales alientan en sus cuentos, le posibilitan el ejercicio sustitutivo de la voluntad en algo más que el estilo, le permiten expandir todas sus creencias, no ya sólo las literarias.

Recibiendo el Gran Premio de Honor, Borges recordaba: "Durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) en las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó al amigo en la luna y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra".

Esa batalla interior entre el arrabal y el mundo, entre su amor por el tiempo americano que le tocó vivir y la dimensión intemporal de su imaginación, fué larga y llena de alternativas. *Barrio norte*, poema posterior a sus tres libros básicos, revela una de ellas:

*Se nos aparta el barrio,
los balconcitos retacones de mármol no nos enfrentan cielo.
Nuestro cariño se acobarda de desganos,
la estrella de aire de las Cinco Esquinas es otra.*

La victoria correspondió al relato; la ficción derrotó a la realidad. En esta última etapa, el esquema que de Borges venimos trazando se cierra sobre sí mismo y nos muestra el todo y cada una de las partes

del escritor. El desgarrado jefe ultraísta, el desertor de la metáfora, sólo buscaba la zona exacta de su vocación literaria. Las metáforas apenas importan a un narrador; la menor unidad narrativa le resulta tropo más largo y más complejo, más satisfactorio. Son metáforas las expresiones que "formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra"; son alegorías las que pretenden cifrar "en una forma dos contenidos". En ambos casos se trata de aproximar de manera inusual dos unidades anímicas. La contextura de Borges, más intelectual que sensitiva, lo lleva a preferir el segundo mecanismo, más útil que el primero para circular entre lo abstracto y lo concreto. "Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos", anota Borges; por eso descubre en toda novela "un elemento alegórico". En sus ficciones este enunciado se da más bien a la inversa: los géneros que Borges propone aspiran a individuos, por ello su novelística es en rigor "fábula de abstracciones", literatura alegórica.

"Han transcurrido más de treinta años —concluye Borges—, ha sido demolida la casa en que me fueran reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín. ¿Qué he hecho después, que haré, sino tejer y destejer imaginaciones derivadas de aquéllas?"

Borges y su medio

El peso de Borges en la literatura argentina radica no tanto en tal o cual de sus obras, sino en la conjunción de todas ellas alrededor de su persona actuante. Su perspectiva completa exige considerar, paralelamente a su creación, su comportamiento literario. Su intelectualismo lo ha llevado a eludir la efusión, pero a veces se ha permitido revelaciones que mostraron un hombre cuidadoso de su conducta hasta el remordimiento, deseoso de superar su existencia en la literatura: "Mi vida de hombre —se ha acusado— es una imperdonable serie de mezquindades; yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna". Ignoramos su vida de hombre; pero su vida de escritor ha sido irreprochable, si

olvidamos los entusiasmos y desdenes excesivos a que lo llevó más de una vez la intromisión del sentimiento en su pensamiento.

A pesar de su confesada "no vida", Borges ha prestado aguda atención a su contorno circunstancial, lo argentino. Y la prestó desde la soledad; puso al servicio de esta atención el más cernido rigor, como si hubiera nacido y escrito en un medio cultural mucho más maduro. Borges emprendió lo nacional sin concesiones, sin patriotismos, con voluntarioso amor pero severidad implacable; lo ejecutó con brillantez y originalidad. Su labor ensayística acusa tres notables imanes argentinos: la poesía gauchesca, el idioma nacional y nuestra poesía contemporánea. Sus cuentos suelen ilustrar humildes ámbitos de la patria. Su acervo lírico es muy argentino, "o muy porteño —como corrige Sánchez Reulet—, que es un modo deficiente, pero muy efectivo, de ser argentino".

El factor nacional de la obra de Borges adquiere peso al balancearse con el extranjero. Todo el mundo es teatro de su mente, pero se destaca la dualidad perpetua entre lo criollo y lo británico; Borges es el invasor inglés que vuelca agua hirviendo sobre sí mismo desde las azoteas de 1807, desde la balastraditas que se reparten el cielo. El oriental es el más remoto de los elementos que introduce en nuestra literatura, y este solo aporte proporciona a su obra una serie de luces reflejas y contradictorias, al chocar con nuestro habitual occidente. Estos valores adicionales son de ardua tasación: nuestra lejanía de sus fuentes torna difícil deslindar lo que es hallazgo literario de lo que interesa por mera novedad. Pero, como en las otras puntas de su obra asoman con análoga intensidad lo europeo y lo criollo, Borges se nos aparece como un raro fenómeno nacional y no, provisto de un concreto resplandor de universalidad. Dualidad entre arrabal y mundo que es una feliz circunstancia de nuestra literatura.

Como consecuencia de todo esto y como contrapartida de su tarea introductora de lo foráneo, se produce el fenómeno inverso: la difusión de Borges en el exterior. "A todos debe importarnos muy seriamente —dijo Amado Alonso— el papel de nuestra literatura en el concierto internacional y la consideración que nuestro país se gana con ella; pues bien: Jorge Luis Borges tiene en el extranjero una bien ganada repu-

tación, no superada por la de ninguno de los no muchos escritores que tienen verdadera importancia fuera de nuestro país". "*Borges vaut le voyage*", sintetizó Drieu la Rochelle en juicio abrumador para el resto de lo argentino.

En realidad, es Borges un fenómeno prematuro de nuestra cultura, un escritor de lujo para nosotros, un aerolito perpetuo. Esta ucronía es una razón central de la siempre viva polémica a lo largo de él. La más profunda y detallada detracción que su tarea de escritor ha sufrido (y tal vez, en general, su más profundo análisis), se documenta en el ensayo *Borges y la nueva generación*, a la que pertenece su reciente autor, Adolfo Prieto. La crítica de Prieto se funda en un esquema emitido por Ortega y Gasset ante la juvenil tertulia de Pombo. En su tajante escuetez, este esquema dice que, a partir del renacimiento, una serie de generaciones liberales comenzó a destruir las tradiciones provenientes del período formativo de las nacionalidades. Después de la generación a que Ortega se dirigía, nueva en 1922, sobrevendría otra, constructiva a fuerza de no quedar nada por destruir.

Prieto descubre en Borges signos de bizantinismo, y se asombra. ¿Por qué? Si el barroco es una "forma final que resurge periódicamente en distintas trayectorias artísticas" (Weisbach), ¿puede asombrar que una de sus formas —el bizantinismo— esté presente en un escritor arquetípico de la presunta última generación destructora? Tal generación, precisamente, sería el punto final —barroco— de esa cultura de la destrucción iniciada con el renacimiento. Prieto habla en nombre de su generación, la que podría llamarse del 50 (hombres que tienen hoy de 20 a 30 años de edad), a la que considera esa futura, constructiva, que Ortega vaticinaba. Rigurosamente, tanto esta generación hoy nueva como las dos que la preceden, ostentan, concurrentemente, las notas de destrucción y construcción. Y, además, la actitud correspondiente a la "monda planicie" de la curva cultural en que Prieto nos ubica: una actitud que no es destructora ni constructiva, pero en alguna forma positiva, pues en alguna forma la obra literaria debe ser erigida sobre el vacío. No es de admirar, en tal caso, que no tenga peso, como los viajeros a la luna en el punto donde se anulan las gravitaciones. En este

abigarrado proceso, como se preguntó tan citablemente Federico de Onís, “¿quién puede decir cuáles de las nuevas manifestaciones son productos del esfuerzo de la agonía o de la germinación, cuáles, son, en una palabra, un principio o un fin?”

Es que destrucción no se opone a construcción tanto como lógicamente pareciera. El que destruye, forzosamente construye; el poeta que deja de escribir en soneto escribe en verso libre, y el verso libre debe ser *construido* de alguna manera, para reemplazar a la forma rota. Borges mismo quiso construir: a base de excesivo color local, y ése es el error que quiere rectificar ahora, en rectificación que nosotros no podemos aceptar del todo. Ejemplo: el lenguaje. En sus comienzos, con artificiosa espontaneidad, Borges se dedicó a aparentar una naturalidad lingüística entonces y hoy todavía en ciernes: la argentina. “Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo —dice prologando *Luna de enfrente*—; no en gauchesco ni arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña”. Pero no fué éste el rumbo único de su estilo, porque el lenguaje criollo de este poeta que muy luego se declaró andaluz, anduvo siempre en lucha con los diversos idiomas de su desmedida erudición. Han desaparecido de Borges las palabras *cuchilleros, milonga, tapia*, que él menciona ahora contrito, pero no ha desaparecido el matiz conversacional, ese argentino hablado que él postulaba: escoger palabras de la conversación —puntualizó Eduardo Jorge Bosco— “para formar una lengua literaria con sabor argentino, es lo que han hecho señaladamente Borges y Güiraldes”.

En el peor de los casos, si Borges fuera el perfecto escritor a caballo entre destrucción y construcción, el que ya no destruye porque no hay nada que destruir y no construye todavía porque su generacional vocación destructora se lo impide, aún en ese caso, nosotros, sus críticos y lectores, no podemos escandalizados negarle el ser, sino tomar lo que desde su vacío nos ofrece. Si Borges es el escritor de la última generación liberal reabsorbiéndose en su nada originaria (Ortega), su única forma de ser es la que ha asumido: un escritor hiperartístico, un vanguardista del arte por el arte. A falta de sustancia, sólo le ha quedado la acción: *ex nihilo nihil fit*, sólo le resta el *facere*, el arte. Si es que lo

juzgamos realmente “desde el ancho contorno universal” y no desde esa anular literatura comprometida, juzguemos a Borges por su arte. Si lo que hacemos es una crítica suya y no de su generación, no le exijamos que salte a través de ese muro infranqueable que, según el mismo discurso de Ortega, separa las generaciones. No le exijamos que sea un genio, admitamos que Borges no lo es. Contemplando la prosa y el verso de Quevedo, Borges realiza un análisis de su contenido, muy análogo al que Prieto opera sobre Borges. Ambos críticos llegan a la comprobación de una sorprendente falta de contenido. Pero Borges reconoce el saldo de su autor, declara que “la grandeza de Quevedo es verbal” y lo designa “el primer artífice de las letras hispánicas”. Reconozcamos a Borges a nuestra vez, como un gran escritor, linaje no común en las riberas del Plata, maestro en su posición históricamente vacua. Por tanto, de ninguna manera su literatura es inútil, como la llama Prieto en el inútil párrafo final de su espléndido ensayo.

Desde hace un tercio de siglo la obra de Borges ha sido “permanente y enérgico excitante”, como dijo Henríquez Ureña. Ha provocado la crítica medida y también la indómita: la diatriba y el ditirambo. Ambos extremos son indeseables, pero el conjunto de acciones y reacciones que venimos presenciando en torno de Borges resulta vivo, aleccionador, fecundo. No sólo por su obra, sino también por su cultura siempre actualizada, por su riguroso tratamiento del idioma, por su correcto profesionalismo de escritor, la sola presencia de Borges entre nosotros ha constituido desde 1921 una llamada al esfuerzo, una invitación a vivir cierta superior y hasta enrarecida cultura. Es Borges algo así como la piedra de toque de nuestra literatura. “Juzgo que cuanto más descontentadiza sea nuestra gustación —ha proclamado y ejercido—, tanto más posible será que algunas páginas honrosas puedan cumplirse en este país”.

REITERACIONES SOBRE BORGES

por CARLOS ALBERTO GÓMEZ

AFIRMA Borges que a Wilde "lo ha perjudicado la perfección", que "su obra es tan armoniosa que puede parecer inevitable y aún baladí". Añade: "Nos cuesta imaginar el universo sin los epigramas de Wilde; esa dificultad nos los hace menos plausibles."

Hablar sobre Borges fué para mí, desde el deslumbramiento inicial, un acariciado proyecto, una ambición que sobrellevaba, empero, el sentimiento de no realizarse nunca cumplidamente. En trance de intentarlo en mínima parte y al interrogarme sobre la razón de aquel pesimismo, concluyo hoy en mi descargo adaptando al propio Borges sus palabras sobre Wilde: la dificultad de encararlo se origina también en su perfección. Puesto que no se trata de descubrirlo, puesto que no se trata de presentarlo (según expresión que le pertenece) a la veneración de nadie ¿qué decir sin reiterar lo que ya ha sido dicho, y en forma inmejorable? En un libro reciente⁽¹⁾ encuentro, dedicadas a Kafka, estas palabras que casi en su totalidad podríamos aplicarle: "Hasta un determinado punto todas las interpretaciones enriquecen un texto; pasado ese punto, pocas lo ayudan, muchas lo perturban, la generalidad lo desnaturaliza. Quizás ninguna obra muestre tan patentemente este aserto como la obra de Kafka. Hoy en día es el autor más comentado del mundo, quizás aún: el más inteligentemente comentado de todos; es también el más perjudicado por esta proliferación casi monstruosa de exégesis y de hipótesis." Y luego: "No hay nada que esta visión no alcanzara: todos quieren ver a través de ella. No hay nada que este penetrador no penetrase: todos quieren penetrar por su penetración. No hay espacio

⁽¹⁾ EDUARDO MALLEA: *Notas de un novelista*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1954.

visible o sensible del mundo que este novelista no revelara como espacio y visión intelectualmente tangibles: todos quieren valerse de esta orografía resplandeciente. Nada más explicable: en el mundo de las cosas inexplicables, nadie como él *entendió*." A Borges no queda hoy, tal vez, sino negarlo. Lo más perdurable de él es algo tan concluido y cerrado, que nada puede añadirsele; su excelencia es tan obvia, que rechaza toda exégesis. Una vez más cabe aplicarle⁽²⁾ lo que también dice de Wilde: "Como Chesterton, como Lang, como Boswell, Wilde es de aquellos venturosos que pueden prescindir de la aprobación de la crítica y aún, a veces, de la aprobación del lector, pues el agrado que nos proporciona su trato es irresistible y constante."

Intentemos, sin embargo, una nueva aproximación. La tarea —lo señala Daniel Devoto— es particularmente ardua: "obliga a la cita total, al doble texto análogo, con sus citas de citas, sus espejos enfrentados y sus diversas magias: magias ordenadas, quebradas por bruscas magias de teólogo"⁽³⁾.

¿Qué es lo que primeramente nos seduce —y torna a seducirnos cada vez— en este escritor? Sin duda, su estilo. Pero mencionar el estilo es mencionar al escritor mismo: Borges es su estilo. Que éste sea todo Borges —o, por mejor decir, que Borges sea solamente un estilo, que se agote en ello— es lo que pudieron reprocharle quienes no se han percatado de esa, si no única, extraordinaria identificación que se da en su caso. Una prueba (que puede ser mínima pero valedera) del poder de ese estilo: cuando pensamos en Borges, cuando escribimos sobre Borges, nos sentimos tentados de hacerlo, a tratar de hacerlo, así sea en lo más externo, como él. Es claro que ni lo intentamos, pero somos incapaces de encontrar un camino no mejor, sino equivalente. Algo semejante debía suceder con Wilde (yo me imagino que su brillantez debía

⁽²⁾ Casi siempre es posible adecuar a Borges lo que él mismo dice de otros.

⁽³⁾ DANIEL DEVOTO: *Del gran inquisidor* (Buenos Aires Literaria, N° 1, octubre de 1952). En el mismo lugar había expresado antes: "Algo me ha detenido cada vez que iba a escribir sobre Borges: quizás la conciencia de nuestra deuda común con él, quizás la conciencia de la mía y de lo mal que iba a tratar de pagarla."

llegar a hacerse insoportable para quienes lo frecuentaban) o con D'Annunzio (ante quien la Duse, cuentan, aparecía ridícula en su patético esfuerzo por alcanzarlo), y sucede con todos aquellos, aún con abstracción de la obra, señalados no sólo por la particularidad, sino por la intensidad del genio. Aún más: sabemos que, al fin, una estética, que es más bien una actitud estetizante, sustentada en paradojas y epigramas, es susceptible de reducción, que el hedonismo dannunziano originó toda una pleyade de líricos sensualistas perfectamente diferenciados. Ni uno ni otro es el caso de Borges. Borges, ante todo, no es un poeta europeo sino un escritor de esta desconocida parte del mundo, un escritor argentino; no es brillante —decirlo sería disminuirlo— ni sedicente y su obra, por último, por su misma singularidad, es inimitable. (Nadie, en verdad, ha persistido en imitarla. Pero ello, hay que agregar, obedece también a otra razón: no se siente ya como él, no se puede sentir ya como él; distintas urgencias nos reclaman.)

El estilo así considerado supone, por cierto, algo más que la perfección formal —y ésta, a su vez, más que el sometimiento a las reglas dadas, la rebeldía frente al idioma que se intenta renovar—. No supone la forma aislada arbitrariamente, sino, para repetir el lugar común, forma y contenido como unidad indisoluble. Borges lo ejemplifica de modo acabado. Recordemos su brevedad (que ha llegado a reprochársele). Esa brevedad de sus no perfectibles ensayos, la brevedad de su obra en general, aparece por una parte como la resultante de un proceso —temperamento— selectivo (también unilateral) acaso único en la literatura y, por la otra, como una virtud casi imprescindible: si alguna de sus páginas fuese más extensa, resultaría insoportable. Tal, cada vez, el acopio de aquellas cualidades —erudición, sutileza, agudeza, cuya enumeración no voy a repetir— que hacen de Borges quien es. (Convengamos, a la recíproca, que difícilmente se podría decir lo que dice él de otro modo. Yo, por lo menos, no lo concibo.) Recordemos su desapasionamiento, su constante y única actitud de espectador. La frialdad, el uniforme tono gris de esa prosa que rechaza, por pueril, todo intento

de musicalidad es, asimismo, causa y efecto de ese estilo, es ese estilo: fluencia continua y eterno recomenzar, impavidez ante la maravilla o el horror. Que todo ello no sea sino la resonancia de algo más hondo, el rostro visible de una íntima inquietud, es lo que se ha señalado hasta ahora sólo imperfectamente.

Alguna vez deseé intentar una aproximación de Chesterton y Borges. El inglés es autor a menudo citado por el argentino y tal relativa insistencia parece indicar alguna afinidad, alguna confluencia. Con posterioridad, sin embargo, la idea pareció menos viable: cuánto más sutil, más complejo e, inevitablemente, más intelectual surgía Borges del parangón. Esto no debió invalidar un proyecto que se hubiera apoyado en circunstancias largas de puntualizar aquí; lo que lo frustró fué, más bien, la certidumbre de un antagonismo fundamental; antagonismo que reducido a sus últimos términos podría formularse: vitalismo-intelectualismo, caos-orden, pasión-contención, y así *ad infinitum*. Chesterton y Borges coincidían en algunas preferencias; diferían profundamente, no sólo en el tratamiento sino en la forma de aprehensión de los motivos comunes. "... la valerosa obra de Chesterton, prototipo de la sanidad física y moral —anota Borges— siempre está a punto de convertirse en una pesadilla." La de Borges en cambio, podemos agregar por nuestra parte, es a menudo una pesadilla. Pero de un orden tanto más intelectual cuanto más refinadamente enigmática, cuanto que se origina en una concepción, en un "asombro" ante el universo, desesperanzados. Chesterton, creyente, es en esto el hombre feliz, ingenuo; Borges conoce el doloroso esfuerzo de inventar el propio cosmos. Su obra se hace pesadilla en el secreto temblor de tantas de sus páginas, en el fluir incessante de lo prodigioso y aún de lo pavoroso, en el logro de aquella sensación perseguida por Kafka, la continuidad sin principio ni término.

Y aquí estamos ante otra faz de su obra que no es por cierto ni una antología de lo sorprendente ni una enumeración ociosa: la impavidez del tono —no casual, ni simplemente, elaborada— es la propia

de quien ha robustecido en el conocimiento un "escepticismo esencial"; de quien, no obstante ello, o por ello mismo, insiste en un afán de totalidad, en la intelección de lo ininteligible.

Deben ser pocos, en literatura, los casos de escritores del pudor de Borges, autores, sin embargo, de una obra más personal. En sus libros él mismo no es nunca explícitamente el tema, aunque éste esté impregnado del espíritu, de la inteligencia, del humor del escritor y del hombre Borges. Su obra es proyección de sí mismo: Borges, que ha manejado los temas más diversos, no puede salir de la propia individualidad; quizá la busca en la multiplicidad del mundo. Su genio es el antípoda del genio del novelista, si se considera a éste como lo más próximo a lo objetivo, a lo imparcial.

Se lo ha acusado (con razón) de lo opuesto, pero no se ha advertido que ello constituye una premisa de su estilo, una condición, si se quiere, de su estética. Borges toca, apenas, los temas ajenos, hombres o ideas; de unos y otros sólo un aspecto, un momento; lo suficiente para construir con ellos, o a partir de ellos, sus propios temas. Se da la que quizás es paradoja que en este escritor la visión panteísta coexiste con la preferencia por lo singular⁽⁴⁾. Y que su obra, que es obra de enfoques, es a un tiempo búsqueda, hallazgo y confirmación, dentro de la infinita variedad ofrecida a su avidez, de algunos motivos entrañables. Esa mis-

(4) ADOLFO PRIETO (*Borges y la nueva generación*, Ed. Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954) expresa recientemente que en los ensayos de Borges "...la observación aislada vale más que el contexto", agregando que "el crítico impresionista elige un elemento y se apoya en él, para hablarnos, a propósito de él, de sus gustos, sus estados de ánimo, sus asociaciones eruditas. En resumen, el texto elegido por el impresionista es un pretexto". En efecto. Es lo que por mi parte deseo señalar, pero sin intención de reproche. Creo que Borges, mediante esa técnica ha planteado, y desarrollado a su modo, más que motivos baladíes, algunos temas fundamentales; que con deliberación, no ha querido nunca hacer una crítica ortodoxa, que no ha aspirado a ese ideal —dudosamente recomendable— de la crítica imparcial. Su crítica, como su obra en general, encuentra su fin en sí misma. Prieto tiene razón, Borges también. El error reside en quererlo a éste distinto.

ma infinitud debía inducirlo a aislar sus motivos y a agudizar sus sentidos en su captación. De ahí las insistencias, las repeticiones. Una de dos: o sus múltiples temas no son tales o, siéndolo, se reducen, después de cruzarse e interinfluirse, a unos pocos temas fundamentales. De ahí también el hecho de que entre sus ficciones y sus ensayos no existan separaciones profundas sino solamente de género (ni divergencias de fondo ni aún de forma). Mientras aquellas constituyen algo más que una mera proeza imaginativa, éstos, por la libertad de la interpretación, por el encanto poético, rebasan lo puramente conceptual y lógico; unas y otros renuevan los géneros respectivos.

En trance de resumir, me arriesgaría a definir a Borges como un buscador de lo maravilloso. Su actitud más característica es la del hombre asomado al misterio. Este misterio tiene nombres diversos, tiempo, eternidad, universo, Dios y se expresa por vías no laterales sino confluentes: los ciclos que se cumplen en el tiempo y en el espacio, la regresión infinita, las matemáticas secretas del destino; se expresa a menudo con lo fantástico, y lo fantástico en él, si a veces se enuncia por sí mismo, tiene otras una implicación más profunda, está sosteniendo una idea: el mundo es fantasmagoría, la realidad tiende a hacerse irreal. Si todo ello no alcanza a configurar ninguna definida cosmología es, creo, tanto por ser ajena a Borges una voluntad ordenadora como a causa de una postura de equidistancia, de observación desapasionada. (Borges no se adscribe al fin a ningún sistema, a nombre alguno. Una dolorosa lucidez le impide siempre *tomar partido*.) Se logra ordenar un orbe de ideas y se erige un sistema, o se persiste, sin poder casi escapar de ella, en la actitud del asombro y entonces sólo se insinúan, poéticamente, algunos atisbos. Lo uno, por cierto, no invalida lo otro. En este escritor (que no quiere hacer ninguna sistemática filosofía, sino literatura) sería absurdo exigir algo diverso. En sus libros subsiste en todo caso el valor estético.

Se ha reiterado el carácter lúdico de la inagotable inventiva borgeana. Sus "ficciones" y también sus "inquisiciones" han sido vistas

como los deleitosos placeres intelectuales de quien, desde su *turris eburnea* asiste indiferente al espectáculo del mundo y sus urgencias. "Vida y muerte le han faltado a mi vida —ha dicho Borges—. De esa indigencia mi laborioso amor por estas minucias." Tal sinceridad implica una inexactitud. El universo y su misterio son sus temas y no Carriego o el orillero, la flor de Coleridge o el sueño de Coleridge, Abenjacán o los laberintos; ni siquiera Aristóteles o Pascal. Quien declara una tendencia a "estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aún por lo que encierran de singular y de maravilloso" está indicando, junto a una preferencia, una vocación.

Borges no cree en sus invenciones pero tampoco pretende hacérselas creer. Ellas van más allá, insisto, del mero juego; la sensación que generan, aunque se asemeje a la idea de lo sobrenatural, es más sutil, si cabe, que ésta. Al revés de Chesterton, Borges no "quiere a toda costa hacer milagros" (según dice de aquél Alfonso Reyes); si lo quiere, su taumaturgia no solamente no es ortodoxa sino que no tiene tampoco un aire sobrenatural; si se reviste de formas igualmente increíbles, ellas son el "arduo" azar, las simetrías a través de tiempo y espacio, las pasmosas correspondencias. De manera que parecen obedecer no a un orden divino, sino a otro, no menos insondable, y quizás perverso. Joseph Conrad —lo cita Borges— "excluía de su obra lo sobrenatural porque admitirlo parecía negar que lo cotidiano fuera maravilloso". "Yo trato siempre —agrega nuestro autor— de pertenecer a ese gremio (El universo "... se de entero en cada instante, en cualquier lugar..."). Lo aparentemente irracional es aún más sorprendente si se descubre inscrito en el orden natural, si se explica racionalmente. De aquí el encanto del rigor que preside la fantasía borgeana. Podríamos acotar que descubrir lo maravilloso en lo cotidiano es facultad —y menester— de auténtico poeta.

No creo que lo dicho hasta ahora no haya sido dicho ya en alguna forma. Persisto en el temor de haber reiterado fragmentariamente lo excelente y justo y aún, lo injusto o excesivo. En forma ejemplar Enrique

Pezzoni nos ha contado su itinerario de aproximación a Borges⁽⁵⁾; volver sobre el tema sería copiarlo o parafrasearlo. Permítaseme, en cambio, citarlo brevemente: "En un medio donde la caudalosa realidad impuso libremente sus arbitrios confusos, misteriosos, Borges amó esa realidad pero sin acatarla, porque al mismo tiempo la desdeñó, la negó, la trascendió, le destinó las arduas arquitecturas de su orden." Esto, a raíz de la acusación que se le hace de haber permanecido ajeno a su medio y a su tiempo. A lo que a mi vez agregaría: lo que desconcierta (lo que desconcertó desde un principio) y aún —secretamente, inconfesadamente— disgusta, es que Borges, producto de cultura añeja, haya florecido en medio, y a pesar, de una desoladora ausencia de tradición cultural. Borges sería así un anacronismo, un escritor que podría justificarse, disculparse y quizás aplaudirse de no haberse adelantado, quién sabe en cuánto, a su contemporaneidad. Simultáneamente, puede juzgarse que si Borges no insistió más de lo que lo hizo en su realidad inmediata, fué por evasión (hacia otras latitudes más propicias a lo particular de su genio) de la aridez en la que, un día, se encontró aislado. Se dirá que aún esta aridez es dramática, y trágica, y que otros supieron, o intentaron, encararla y hasta sublimarla —Martínez Estrada (la mención era inevitable), por ejemplo—. Pero si hay un error imperdonable (que no se justifica siquiera por el hecho de tratarse de los dos primeros escritores argentinos actuales), es parangonar los nombres de Borges y de Martínez Estrada.

Borges, ajeno a todo existencialismo, ha tocado más de un tema existencial: la soledad, la irreversibilidad de la vida, el problema de la identidad. Borges idealista, afirma: "El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges"; Borges, que ha hecho del ensayo una expresión tan personal como Wilde declaraba haber hecho de su teatro; que investigó el idioma y supo utilizarlo como un bien propio; que, simultáneamente, nos enseñó la brevedad; que nos hizo

(5) E. PEZZONI: *Aproximación al último libro de Borges*, Sur, N° 217-218, Nov.-Dic., 1952.

preferir lo increíble a lo verosímil. (Su relectura puede a veces inducirnos a engaño y cuando creíamos poseer la clave de su talento nos damos cuenta que sólo hemos comenzado a comprender su mecánica, que el arte sigue superando a la técnica. Entonces podemos olvidar —¡y lo hacemos con tanto gusto!— que como ensayista se mantenga lo más alejado posible del habitual ensayista, que como crítico apenas si le interese el objeto de su crítica; en uno y otro caso, su uso y abuso de las aproximaciones caprichosas, su afición por las teorías más peregrinas. Llegados a la última línea, un texto suyo puede, la primera vez, hacernos sentir defraudados; la segunda nos hará caer en la cuenta cómo en su a veces fatigante acopio de citas hay, por lo menos, una invitación al conocimiento; cómo en una página brevísima, nos ha incitado hasta inquietarnos y cómo, por último, están allí presentes no sólo las virtudes que habitualmente se le reconocen, sino también otra que no siempre se destaca: la verdad final de lo que dice.)

Borges ha dicho —o ha insinuado— muchas cosas, y las ha dicho como nadie, antes que él, había acertado a decirlas. Tal lo que señalaría entre lo más fascinante de su obra, en la cual están contenidas las respuestas a sus posibles negadores.

BORGES Y SUS DETRACTORES

por SALVADOR MARÍA LOZADA

BORGES parece haber despistado a sus críticos imponiéndoles una imagen de sí mismo que pecaba de incompleta.

Frases como aquella según la cual declaraba que vida y muerte habían faltado en su existencia o que descreía de la historia y la sociología, fueron tomadas al pie de la letra. El paso siguiente consistió en aislar en su obra, la parte fantástica y erudita, y erigirla en la fun-

damental, en la única cabalmente representativa de su autor. De aquí a sugerir que el sujeto en cuestión era una exquisita mezcla de inteligencia y tilinguería, mediaba muy poco trecho.

Desde 1928 al presente, sólo el tono y el grado de buena fe de los reproches ha variado; no el motivo central: olvido del hombre, ausencia de humano dramatismo. Borges ha ironizado a menudo esas censuras. Al publicar un escrito sobre asunto gramatical, a quienes le reclamaban una obra más humana, respondió así: "Yo podría contestar que lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal y aún angélico) es precisamente la gramática". Otra vez, cuando un autor le incriminaba *hacer literatura*, exclamó: "Aciaga acusación para un literato". Normalmente, los críticos de Borges —cuando no pertenecen a esa estirpe de marxistas que juzgan antipatriótico su elogio de Hudson en detrimento de Hernández o que hubieran preferido que el malevo Rosendo Juárez hablara como el protagonista del tango *La Brisa*— atenúan la severidad del enjuiciamiento concendiéndole una gran calidad estilística. Dicen: un gran literato sin literatura, alguien que posee un admirable vehículo para un mensaje que no tiene. Parecen olvidar que fondo y forma son difícilmente escindibles, que la excelencia del decir es en alguna medida excelencia de lo dicho, que según la admitida ecuación que atribuyen a Buffon la riqueza del estilo es riqueza espiritual del hombre escritor.

Pero, cualquiera sean el carácter y límites de la *humanidad* que deba transitar imperativamente la creación literaria, cualquiera sea el sentido que se asigne al compromiso que debe unir al autor con su tiempo y lugar, se puede probar que de ningún modo son procedentes aquellas requisitorias.

Quienes lo recluyen en torre de marfil o en biblioteca alejandrina, ignoran o simulan ignorar, buena parte de la obra de Borges.

La palabra de Borges ha estado presente en cuantas ocasiones se debatieron problemas de nuestra época: la guerra, el racismo, la actitud de los argentinos ante la política europea, y otros.

Tal vez la brevedad, la dignidad y la ironía de sus testimonios contribuyan a la omisión y olvido de los censores. Antes que asumir los

argumentos de la revista *En Guardia* o los del diario *El Pampero*, se propuso entender a Alemania. "Me parece normal que los alemanes repudien el pacto de Versalles. (No hay *buen europeo* que no abomine de ese rencoroso instrumento.) Me parece normal que abominen de la república, que es un arbitrio ocasional (y servil) para congraciarse con Wilson. Me parece normal que pongan su fervor en el hombre que les promete la vindicación de su honor. Me parece una insensatez que al honor quieran sacrificar su cultura, su pasado, su probidad, y que rencorosamente estudien de bárbaros."

De ese afán de comprender a un pueblo extraviado surgió un cuento en el cual este escritor, que pretenden vuelto de espaldas a las exigencias del presente, dió vida a una verosímil psicología nazi, la de Otto Dietrich zur Linde. Quiso penetrar —declaró después— en un "destino que no supieron llorar, ni siquiera sospechar, nuestros *germanófilos* que nada saben de Alemania." Años más tarde sostuvo que por el mundo del Tercer Reich se podía morir, mentir, matar, ensangrentar, pero que nadie, en la soledad central de su yo, podía anhelar su triunfo.

Borges atacó reiteradamente al Führer; no por ello dejó de recordar, hacia la misma época, los cargos con que Wells condenaba a los norteamericanos e ingleses que traicionaron la causa liberal de España y a los ingenuos que suponían que basta exorcizar o destruir a los demonios Goering y Hitler para que el mundo sea paradisiaco.

Borges al combatir el racismo observó la terrible dimensión de un mal que, desde luego, no sólo circunscribía a nazis y filonazis: "Desde 1925, no hay publicista que no opine que el hecho inevitable y trivial de haber nacido en un determinado país y de pertenecer a tal raza (o tal buena mixtura de razas) no sea un privilegio y un talismán suficientes. Vindicadores de la democracia, que se creen muy diversos de Goebels, instan a sus lectores, en el dialecto mismo del enemigo, a escuchar los latidos del corazón que recoge los íntimos mandatos de la sangre y de la tierra. Recuerdo, durante la guerra civil española, ciertas discusiones indecifrabiles. Unos se declaraban republicanos; otros, nacionalistas; otros, marxistas; todos, en un léxico de *Gauleiter*, hablaban

de la Raza y del Pueblo. Hasta los hombres de la hoz y el martillo resultaban racistas... También recuerdo con algún estupor cierta asamblea convocada para confundir el antisemitismo. Varias razones hay para que yo no sea antisemita; la principal es esta; la diferencia entre judíos y no judíos me parece, en general, insignificante; a veces, ilusoria o imperceptible. Nadie, aquel día, quiso compartir mi opinión; todos juraron que un judío alemán difiere vastamente de un alemán. Vanamente insinué que una asamblea contra el racismo no debe tolerar la doctrina de una Raza Elegida." Lo transcripto no ha perdido actualidad. Sucesos posteriores demostraron que la lucidez (raro don en aquel momento) y no el propósito de originalidad motivaron sus palabras. Hoy, a diez años del fin de la guerra, la segregación prevalece en los EE. UU. contra un pronunciamiento de la Corte Suprema, produce en Johannesburgo los oprobiosos episodios de hace algunas semanas, y hasta en la India amenaza a los residentes africanos, levemente más oscuros que los naturales.

A Borges se debe una caracterización de los nacionalistas argentinos que de habernos llegado en un volumen de la Revista de Occidente o del Fondo de Cultura Económica, hubiera suscitado comentarios, discusiones, polémicas, cartas abiertas y un poco de celebridad. Me pregunto si sus detractores la albergarán en la Sección Fantasía o en la Sección Erudición. Es muy difícil decidirse. Pruebe el lector: "...veneran la raza germánica, pero abominan de la América *sajona*, condenan los artículos de Versalles, pero aplaudieron los prodigios del *Blitzkrieg*; son antisemitas, pero profesan una religión de origen hebreo; bendicen la guerra submarina, pero reprueban con vigor las piraterías británicas; denuncian al imperialismo, pero vindican y promulgan la tesis del espacio vital; idolatran a San Martín, pero opinan que la independencia de América fué un error; aplican a los actos de Inglaterra el canon de Jesús, pero a los de Alemania el de Zarathustra... consanguíneos del caos, a quienes la infinita repetición de la interesante fórmula *soy argentino* exime del honor y de la piedad."

A Borges le ha parecido absurdo idolatrar un adefesio porque es

autéctono, agradecer el tedio cuando es de elaboración nacional. Le ha preocupado constantemente la autenticidad de nuestro arte. Así lo revelan algunas de sus páginas; desde su condena a las hibridaciones hispano-cimarronas de Silva Valdéz, a una nota sobre cierto film de Saslavsky al cual elogió porque si bien mostraba a Buenos Aires y a una estancia entrerriana, perdonaba el Congreso, el Puerto del Riachuelo, el Obelisco, las domas, las yerras, las cuadreras, las payadas y los previsibles gauchos ladinos a cargo de italianos genuinos; porque un empleado de investigaciones es mucho más compadre que los malevos acosados por él.

Borges ha juzgado con energía (no sólo con agudeza) a las cosas del país: "Yo tengo para mí que una de las causas del entontecimiento gradual de los argentinos son las revistas populares: notorias cátedras de codicia y servilismo. ¿Qué decir de esos instrumentos que rebajan el universo a una suma de ceremonias oficiales y de ceremonias mundanas, que no proponen otro ideal que el ocioso vivir de los millonarios, reducen la historia del país a una lista completa de concurrentes al Teatro de la Ranchería, que interminablemente añoran al mazorquero, al negro esclavo y al virrey, que prodigan los campeonatos de *golfe*, los torneos de *bridge*, los extensos gauchos apócrifos de Quirós y los árboles genealógicos? No nos dejemos embaucar por la connotación sexual de la palabra *inmoralidad*; más inmoral que fomentar la lascivia es fomentar el servilismo o la estolidez."

También ha dicho su esperanza en un partido político que prometiera un severo mínimo de intervención estatal; ha deplorado las torpezas y aberraciones que padecía (el verbo en pretérito acaso no sea más que un anhelo fervoroso del redactor de esta nota) nuestro catolicismo: "... el mero espectáculo de un católico civilizado, de un hombre que prefiere la persuasión a la intimidación y que no amenaza a sus contendores con el brazo seglar o con el fuego postrero del infierno, compromete mi gratitud."

Excluir sistemáticamente estos temas que acabo de mencionar es la técnica de los inventariadores de Borges. Me parece que no son ecuánimes.

BORGES Y EL CUENTO FANTASTICO

por ALICIA JURADO.

COMO la lectura de Borges me contagia irremisiblemente de precisión, he recurrido al Diccionario de la Lengua Castellana para definir el término que el título me impone. La primera acepción de fantástico, según este venerable mamotreto, es "quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación". La segunda me remite a otra palabra: "perteneciente a la fantasía".

Fantasía es vocablo rico en significados. El cuarto, que entreveo más afín a mi busca, es "ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenioso".

En seguida cotejo estos hallazgos con los cuentos de Borges y se me ocurre que si bien concuerdan plenamente con la noción de "pensamiento elevado e ingenioso", no me atrevería a asegurar que son simples quimeras consistentes sólo en la imaginación, porque las premisas de las que derivan sus argumentos no son más improbables que cualquier sistema filosófico. "Relatos-ensayos", los llama Estela Canto y también leyendas, ya que la leyenda entraña los temas fundamentales del hombre.

Tres son los hondos misterios que rondan sin cesar estas narraciones, y corresponden tal vez a los tres más apasionantes e insolubles problemas de la metafísica: la naturaleza del tiempo, la del espacio y la de la personalidad humana. De éstos, el primero y el último son los más constantes, y recurren insistentemente en la obra entera de este escritor, en el ensayo y la poesía.

El tiempo y su insondable anverso, la eternidad, son personajes prin-

cipales de casi todos los libros de Borges. En los intensos poemas, que suelen describir objetos prosaicos a diferencia de la prosa, hecha con sustancia de poesía, hace su aparición puntual y frecuente ese

"tiempo irreversible que nos vulnera y huye"

y por fin se apaga con el alma

*"como al cesar la luz
caduca el simulacro de los espejos".*

Los ensayos lo reiteran, lo examinan, hacen el inventario de sus filósofos. Francamente presentado en algunos —"El tiempo circular", "Historia de la eternidad", "La doctrina de los ciclos", "Nueva refutación del tiempo", "El tiempo y J. W. Dunne"— se insinúa en buen número de los demás, agazapado detrás de la muralla del rey chino que quiso destruir la historia, aprisionando a la flor del sueño de Coleridge o la indecisa flecha de Zenón, uniendo a Fitzgerald y Omar Khayyam o deslizándose en el canto del ruiseñor de Keats. (Hasta en "El idioma de los argentinos", entre consideraciones de índole filológica, cae sobre el desprevenido lector esta definición: la fe es el recuerdo que nos viene del porvenir.)

Con todo este caudal metafísico, con Plotino, Ireneo, Nietzsche, Platón, Pitágoras, Berkeley, Bertrand Russell, Borges construye los cimientos de sus asombrosas ficciones, que no resultan inquietantes por lo fantástico sino más bien por lo que atisbamos en ellas de posible. ¿No seremos, al fin y al cabo, soñadores que sueña un desconocido, como sucede al mago de "Las ruinas circulares"? ¿No buscamos todos, de algún modo, a Almotásim; no vivimos en la Biblioteca de Babel, sujetos a los azares de la lotería de Babilonia? ¿No existirán un Aleph y un Zahir, punto y objeto mágicos que nos abrevien la fatiga del laborioso ascenso hacia la iluminación espiritual, que nos descifren la ubicua y hermética "escritura del Dios"?

Pero volvamos al primer tema, siempre en acecho.

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", imagina un planeta inventado por una sociedad secreta de sabios, que escriben su enciclopedia. Los habitantes de este mundo no conciben, dentro de su encarnizado idealismo, "que lo espacial perdure en el tiempo" Borges juega con las varias teorías filosóficas derivables de este concepto, desde la negación total del tiempo hasta la suposición de que todo ha transcurrido ya y la vida no es sino recuerdo de ese proceso.

En "La obra de Herbert Quain" y "El jardín de senderos que se bifurcan", aparece entrelazado a la sucesión temporal su inseparable acompañante, el problema del determinismo. Se habla de dos novelas, inversas como si una fuese la imagen especular de la otra; la de Quain es ramificada y regresiva: nacen de un capítulo común tres capítulos que narran tres vísperas posibles; de cada uno de ellos, otros tres capítulos con idéntico propósito. En la novela del chino que anhelaba construir un laberinto en el tiempo, cada episodio se relata con sus diversas secuelas realizables y éstas con las suyas, que podrían continuar hasta el infinito.

"El milagro secreto" hace vivir a su protagonista un año en el espacio de un minuto; aquí la cuarta dimensión se comprime —o se distiende— para dar al dramaturgo oportunidad de terminar su obra en el instante del fusilamiento. Más alucinante todavía es lo que le sucede en "La otra muerte", en donde se modifica el pasado y se borra de la mente de los testigos la versión primitiva de un hecho, sustituida por una segunda.

El otro gran tema de Borges es el enigma y los límites de la individualidad humana. En el prólogo de sus poemas se halla esta sorprendente disculpa: "Si las páginas de este libro permiten algún verso feliz, permíteme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor".

El trazo incierto de la frontera psicológica entre los individuos, encuentra expresión en una serie de cuentos en donde dos sujetos se intercambian, aunque sólo sea en apariencia, y uno de ellos es —o cree ser, o quiere ser— el otro.

En "La forma de la espada" el delator relata su historia cambiando la identidad de los personajes: él se representa como el protector traicionado hasta el momento de la brusca revelación final. La tragedia de Jaromir Hladik muestra un loco, que se cree interminablemente otro hombre cuya situación codicia. "El inmortal" es Homero que se ha confundido a sí mismo, en el curso de los siglos, con un legionario romano; en "El muerto" un compadrito de Buenos Aires sustituye a un contrabandista uruguayo adueñándose de todos sus atributos; el director del campo de concentración del "Deutsches Requiem" martiriza a un poeta judío porque en cierto modo cree verse en él —con él, según dice, ha muerto y agonizado. Abenjacán el Bojarí resulta ser su primo Zaid, quien usurpa el nombre de aquél y construye un laberinto para atraerlo y darle muerte; "La espera", inversamente, es la de un perseguido que asume el nombre de su futuro asesino.

Pero el lector intuye que todas estas permutaciones no son arbitrarias ni simples engaños con fines prácticos, sino que van mucho más allá. De alguna incomprensible manera los personajes falsos *son* el otro, aquél a quien destruyen o que los destruye, el que envidian o temen, el que aman y odian con una ambivalencia manifiesta. El término final de la serie puede verse en "Los teólogos", donde se hace patente la idea insinuada en los otros casos: Aureliano acusa de herejía a su rival Juan de Panonia, a quien queman en la hoguera. Muerto, tiempo después, Aureliano, descubre en el Paraíso que él y su enemigo no formaban más que una sola persona ante el Señor.

Claro está que si fuera exacto que cada uno de nosotros participa de Dios, atesora en su esencia una escondida chispa de la divinidad; si somos, en definitiva, Dios, como parecen asegurar los místicos de todos los credos, entonces por carácter transitivo cada hombre es todos los hombres y resultamos hasta cierto punto intercambiables. Pero en los personajes mencionados el trueque no es fortuito: son, casi con la sola excepción de Homero, la víctima y el victimario, el envidiado y el envidioso quienes se identifican, como si ambos no fueran sino reflejos de algo superior que los incluye, y se complementarían tan estrechamente

como el bien y el mal en el plano —acaso ilusorio, según sostienen los indúes— de la materia.

El tercer tema es el laberinto, que tal vez no represente sino al indecifrabable espacio, y podríamos agregar un cuarto, el de la muerte. No solamente aparece en los cuentos de índole policial sino en considerable número de los otros, hasta el punto de constituir una sorpresa esperada, como en la vida.

He aquí que me ha sucedido lo que a Lönrot; buscaba definir los tres puntos de un triángulo y la figura se me transformó en rombo: el tiempo, el espacio, la personalidad, la muerte. No podrá llamarse mero juego de ingenio a la desesperada insistencia con que un escritor recae, indefectiblemente, en los cuatro interrogantes más graves que se plantea el hombre. No existe el menor asomo de frivolidad en su fantasía, ni en el rigor deslumbrante de su prosa, a la que nunca sobra una palabra y en donde cada una de ellas se percibe irremplazable; prosa limpia y estricta como una geometría, en la que apenas cabe lo contingente y que se permite todas las elegancias dentro de la concisión más austera.

Alguien ha comparado a Borges con Kafka, a mi juicio sin mucho acierto. Kafka nos sumerge en un mundo en el que, tras interminables vicisitudes, todo permanece en suspenso; Borges lleva adelante su idea con implacable lógica hasta las últimas conclusiones. El primero divaga por la pesadilla, pero los sueños del segundo no son absurdos sino lúcidos y contruídos con arquitectura de teorema: son sueños de la razón.

Suele difamarse a éstos acusándolos de engendrar monstruos. Los cuentos de Borges, puro deleite de la inteligencia, refutarían admirablemente tan pesimista doctrina.

UBICACION DE JORGE LUIS BORGES

por JUAN CARLOS MARTELLI.

"Volvías a tu patria con una exaltación dolorosa que se manifestaba en urgencias de acción y de pasión, y en un deseo de hacer vibrar las cuerdas de tu mundo según el ambicioso estilo que te habían enseñado las cosas de allende. Pero tu mundo escuchaba en frío aquel mensaje de grandeza; y en su frialdad no leías, ciertamente, una falta de vocación por lo grande, sino el indicio de que todavía no era llegada la hora." (LEOPOLDO MARECHAL - "Adán Buenosayres" - Libro V, pág. 388).

TODO intento que hagamos por eludir nuestro destino, lo haremos para negar la mitad de nuestro mismo ser (esa que está imbricada en el contorno, arrollada en el transcurso histórico).

Ahora bien, ni siquiera ese intento de evasión es válido cuando no presupone el conocimiento del camino que debemos evitar (toda negación de un algo presupone, para ser real, el conocimiento de lo negado). Llegados a este punto se nos presenta otra posibilidad, problemática, posible: ¿Qué ocurre cuando un hombre tiene un ambiente, una educación, un hábito vital distinto del de su generación?

Me han contado episodios maravillosos, casi de perpetua ficción que construyen la niñez de Jorge Luis Borges; el ambiente en que crece es irreal, luminoso, en una búsqueda continua de lo bello, con una total separación del mundo. Posteriormente, cuando ya joven, pleno de posibilidad, puede integrarse al movimiento, a la fuerza (no sólo a la necesidad) de su época, en vez de convivir en ella viaja al extranjero, se

empapa de vieja cultura. Encaja su personalidad recién formada, en una norma vital que no le corresponde. Que lo mantiene en una dualidad de juventud perpetua (la natal)⁽¹⁾ y de vejez intelectual (la adquirida).

Allá, en Europa, la creciente erudición, los tomos y tomos de libros, los clásicos, los infolios medioevales, los modernos, los franceses ultraístas. Aquí, una patria que sabía, al volverse, virgen, intacta; que presentía demasiado chica. Que era como él (no como su cultura) extremadamente joven.

Su país, aquél que iba a contreñirlo en límites geográficos y estéticos, éticos y artísticos, apenas si había consolidado los geográficos. Desprovisto de madurez, ausente de un cauce literario esencial y fuerte, que al menos reuniera los intentos, los primeros intentos del "hacer", Argentina era para ese joven entusiasta y culto un campo demasiado abierto, demasiado fácil. Por lo tanto demasiado traicionero, un casi tembladeral.

El hombre da, se desarrolla, se sacrifica en cuanto las circunstancias vitales que lo requieran sean más o menos arduas. Todo hombre, en potencia puede ser un héroe, lo es sólo cuando la circunstancia heroica le confiere la posibilidad de serlo. Lo será no sólo en cuanto quiera y pueda. Lo será en cuanto halle su particular destino heroico imbricado dentro de su época, época en este caso supuesto, cargada de problemas insolubles, de trabas fundamentales que pidan al titán, al hombre superado, exhaustivo de sí mismo.

Borges, lo dije, llegaba hacia una pampa abierta, fácilmente superable, que sólo pedía creación y unidad, construcción par o impar hacia este cercano o hacia aquel otro visible o invisible destino. Pedía, en fin, un hacer, un aprovechar las circunstancias múltiples y puras.

Ahora bien, se ha dicho con razón que Borges resume (todo resumen es desde ya, una exageración) virtudes y defectos, vida y patetismo de toda una época. Nos vemos entonces en una grave alternativa: el "caso

⁽¹⁾ El asombro, la inocencia, la lírica juvenil frente a las cosas son características vitales (más que literarias). Un amigo mío me hablaba de un Borges absorto en la Plaza San Martín, esperando a una gata que "todos los días, casi a una misma hora, baja de este árbol a alimentar a sus hijos". Ese Borges conocía la historia íntegra de la gata y su prole.

Borges", desarrollado anteriormente (singularísimo y cierto) es falso, o refirmado lo antedicho desembocar en la única conclusión posible: si Borges en su desacomodación total es símbolo de su época, la refleja y él mismo es proclamado por sus contemporáneos, es toda su generación la que no coincide con el Momento Histórico.

Todos ellos eran juventud y grito⁽²⁾, perpetua disponibilidad; sin embargo, por causas diversas, cada una de ellas merecedora de un estudio similar a éste, no correspondieron a su joven Momento. (No por esto y ya lo explicaré más adelante, la obra de Borges deja de tener valor, importancia o trascendencia).

El ser jóvenes fué para ellos más que una necesidad, más que una descarga inútil de energías, el lógico comportamiento, la reacción primaria, esencial, casi única. Fué el desahogo de una juventud inteligente, culta y ágil sobre un destino ilimitado y pleno que no la requería hacia ningún problema esencial, que pedía la semilla desparramada al viento, la creación. Porque la tierra era fértil, no necesitaba de abonos ni caminos. Exigía la vegetación, los colores, los gritos primigenios. Y ellos volvían, ya lo dije, cargados de una sabiduría poco vital, inaplicable a nuestro clima; se sabían superiores, excesivos.

Posiblemente esa época, llamada, no sé por qué particular razón, de "postguerra"⁽³⁾, haya sido una de las más desorientadas de la historia. El mundo por falta de fines válidos, por debilidad de ideas, sufría una crisis de "snobismo". Nada justificaba el esfuerzo, nada comprendía un fin de lucha, de acción.

Existía desorientación; ¿pero había en realidad algo en dónde, hacia dónde orientarse?

Dígase lo que se diga, acúcese con mayor o menor rigor, son éstos precisamente los momentos de vida más difícil. Se exalta y se alaba,

(2) Prieto, en su muy buen libro sobre Borges, afirma que erraron sus destinos precisamente por ser jóvenes; yo creo que ésta era quizás la única coincidencia que tenían con su tierra, creo, además, que el carácter lúdico que les atribuye, ese "jugar a ser jóvenes", no es una característica sino la misma esencia de serlo; ser es siempre un "querer" ser, un luchar por ser. En la juventud esa lucha es, justamente, el juego. La esencia del joven, el serse, es el jugar por ello.

(3) Todas las épocas son de post o pre-guerra.

por ejemplo, a un movimiento como el renacentista, se hace notar la seriedad que corresponde a nuestra época. Paradójicamente, tiene que haber sido más fácil ser renacentista, que artista cristiano a fines de la Edad Media. Es infinitamente más fácil vivir ahora que en 1920. Ahora, cuando un derrumbe total nos propone la acción total, cuando vemos caer a nuestro alrededor, y vemos construir (los primeros esfuerzos por construir) ahora, que nos vemos obligados a la seriedad⁽⁴⁾ por ser la única forma de reacción contra la seriedad de los problemas. Ahora, tiempo de preocupación vital (pre-ocupación, porque vivir es ocuparse siempre de algo, y esos algos hoy se nos presentan antes de vivir, vivir es solucionarlos) ahora, es más fácil construir, hacer y hacernos que en aquel tiempo (tan cercano y tan lejano) en donde no era necesario preocuparse. Donde no era necesario el anterior camino firme, porque la acción era directa, poseía las posibilidades, era joven.

¿Qué podemos entonces pedir a Borges, que no sea precisamente lo que hizo? Suponer que debió dar en *nuestra necesidad* es abstraerlo de su época, *que reconocemos lejana*, y pretender que nos pertenezca.

He aquí por qué no corresponden nuestras honestas virtudes de pioneros con aquel "hacer algo" que era casi exclusivamente necesidad de demostrar, fuera como fuese, parte de esa cultura tan laboriosamente adquirida, tan poco aprovechable, casi incomprensible en un medio cerrado, aferrado, inculto. No se puede negar tampoco lo benéfico de esa reacción "ultraista", necesariamente exagerada, de esa protesta juvenil hacia lo decrepito⁽⁵⁾.

Como intelectual que era, no pudo escribir Borges sobre las fuerzas y los sentimientos, reflejó entonces la vida intelectual de su núcleo.

(4) Las características de la madurez son: seriedad, conocimiento de camino a seguir, responsabilidad en el hacer. Me pregunto si no somos nosotros (que, jóvenes, estamos intentando lo serio y maduro) los que jugamos (y ahora sí extrínsecamente) a ser viejos.

(5) Mallea (nota autobiográfica antes de una encuesta aparecida en 1929 en una "Muestra de narradores jóvenes", 1921-1928, compilada por Miranda Klix, cuento que había salido en PROA. El final de esta obra es el siguiente (Mallea tenía 25 años):

Así, pues, pienso yo, seguirán los canónigos de claustro viejo exigiéndonos "la obra" esa, magna obra que exigen de la conversión juvenil como si exigieran ver la catarata para cerciorarse de que el agua corre.

Escribió como charlando en aquellas comidas felices e interminables, con sus amigos igualmente cultos. Comidas jóvenes, donde se trataban con juventud temas viejísimos. Donde la filosofía y la literatura eran pretextos para el ingenio.

Sus cuentos, sus poesías (en las que la conversación parece tornarse triste, rememorativa, vaga) sus artículos, son todas agudezas. Agradan porque nos hacen a los lectores partícipes de esa sutileza, esa sonrisa de hombres que se saben cultos y agudos y gozan demostrándolo.

Si bien desde un ángulo de crítica objetivo, Borges y su generación han perdido energías, no nos han dado lo que de ellos necesitamos; desde un criterio un poco más amplio han contribuido en mucho —y no estoy haciendo mera retórica— en lo que nosotros somos. Se presenta demasiado claramente para intentar negarlo el principio de acción y revolución; mientras no existe una corriente profunda, una Idea prolongada y general que mantenga a varias generaciones dentro de su curso, (y aún en este caso, tarde o temprano, ocurre el vuelco), éstas no modifican sus gustos lentamente, la noción de realidad no se altera en pausas. Basta echar una mirada al pasado para ver que la Historia se desarrolla a saltos increíbles. Vemos que las épocas simplistas preceden a las complicadas, las fuertes a las débiles, las religiosas a las liberales; esto ocurre porque sólo nos puede dar pie firme en la construcción futura aquel suelo que se base en la realidad aceptada. No creyendo en esa realidad, revolviéndonos contra ella, el piso en que mejor afirman nuestros pies para construir el mundo que creemos nos corresponde, es el opuesto absoluto, la "contra-realidad".

Nosotros somos guiados por este espíritu fibroso y exigente. He aquí que en su casi totalidad, nos llena y nos impulsa porque la época que nos precedió (ésta, de Borges) es exactamente contrapuesta a ésta en que nacimos.

Si bien su literatura, "jeux de sprit" no nos corresponde, les perteneció en su momento a ellos. Si bien no nos corresponde, les corresponderá a aquéllos que en el futuro estudien el total literario argentino.

Recordemos que los "jeux de sprit" son tan necesarios para una cultura avanzada (la europea, por ejemplo) como el ingenio es necesario

para completar las cualidades de un hombre de genio. Recordemos que la cultura que Borges tenía (y no necesitaba encauzar) no era requerida hacia problemas esenciales; se condicionó simplemente a su contorno intelectual. Todos los integrantes de su generación, no instados, ni golpeados para ser "hombres grandes" jugaron brillantemente, jugaron con trabajo y ardor a volcar lo que sentían y pensaban.

Y si bien objetiva y actualmente nuestra cultura (si es que estaba o está naciendo) es demasiado joven para perderse en lucimientos, debemos reconocer que Borges, si bien pudo equivocarse su "momento" (cosa, ya vimos, influida por múltiples causas) es ya, de por sí, un valor innegable.

Somos nosotros, y serán los que luego vengan, los que haremos válida la obra de Borges. Obra hueca, inauténtica en un país desprovisto del fondo que entregan los años y los hombres. Pero que será brillantez, será pulimento y perfección cuando un interior fecundo la justifique.

BIBLIOGRAFIA DE BORGES⁽¹⁾

OBRAS

- Fervor de Buenos Aires* (poemas), Ed. Serantes, Bs. As., 1923.
Luna de enfrente (poemas), Ed. Proa, Bs. As., 1925.
Inquisiciones (ensayos), Ed. Proa, Bs. As., 1925.
El tamaño de mi esperanza (ensayos), Ed. Proa, Bs. As., 1926.
El idioma de los argentinos (ensayos), Ed. Gleizer, Bs. As., 1928.
Cuaderno San Martín (poemas), Ed. Proa, Bs. As., 1929.
Evaristo Carriego (ensayos), Ed. Gleizer, Bs. As., 1930.
Discusión (ensayos), Ed. Gleizer, Bs. As., 1932.
Las Kenningar (crítica), Ed. Colombo, Bs. As., 1933.
Historia universal de la infamia (cuentos), Ed. Tor, Bs. As., 1935.
Historia de la eternidad (ensayos), Ed. Colombo, Bs. As., 1936.
Antología clásica de la literatura argentina (en colaboración con Pedro Henríquez Ureña), Ed. Kapelusz (25), Bs. As., 1937.
Antología poética argentina (en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares), Ed. Sudamericana, Bs. As., 1941.
Antología de la literatura fantástica (en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares), Ed. Emecé, Bs. As., 1940.
El jardín de senderos que se bifurcan (cuentos), Ed. Sur, Bs. As., 1941.
Ficciones (cuentos), Ed. Sur, Bs. As., 1944.
Los mejores cuentos policiales (en colaboración con Adolfo Bioy Casares), Ed. Emecé, Bs. As., 1946 (primera serie); 1951 (segunda serie).
El compadrito (selección en colaboración con Silvina Bullrich Palenque), Ed. Emecé, Bs. As., 1945.
Nueva refutación del tiempo (ensayo), Ed. Oportet & Haereses, Bs. As., 1947.
El aleph (cuentos), Ed. Losada, Bs. As., 1949.
Aspectos de la literatura gauchesca (crítica), Ed. Número, Montevideo, 1950.
La muerte y la brújula (cuentos), Ed. Emecé, Bs. As., 1951.
Antiguas literaturas germánicas (con la colaboración de Delia Ingenieros), crítica, Ed. Fondo de Cultura Económica, Col. Breviarios, México, 1951.
Otras inquisiciones (ensayos), Ed. Sur, Bs. As., 1952.
El "Martín Fierro" (con la colaboración de Margarita Guerrero), crítica, Ed. Columba, Bs. As., 1953.
La hermana de Eloísa (cuentos de J. L. Borges y Luisa Mercedes Levinson), Ed. Ene, Bs. As., 1955.

REEDICIONES

- El aleph* (2ª edición), Ed. Losada, Bs. As., 1952.
Poemas, Ed. Losada, Bs. As., 1943.
El idioma de los argentinos (en un tomo con *El idioma de Buenos Aires*, de José Edmundo Clemente), Peña, Del Giudice, Bs. As., 1952.

⁽¹⁾ Esta bibliografía ha sido ordenada y recopilada por José Luis Ríos Patrón, con adiciones de Horacio Jorge Beco.

- Historia de la eternidad* (*Obras Completas de Jorge Luis Borges*), Ed. Emecé, Bs. As., 1953.
Poemas (*Obras Completas de Jorge Luis Borges*), Ed. Emecé, Bs. As., 1954.
Historia universal de la infamia (*Obras Completas de Jorge Luis Borges*), Ed. Emecé, Bs. As., 1954.

EDICIONES EN FRANCES

- Fictions* (traducción de P. Verdevoye y N. Ibarra), Ed. Gallimard, París, 1951.
Labyrinthes (traducción de Roger Caillois), Ed. Gallimard, París, 1953.

OBRAS CON SEUDONIMO

- Dos fantasías memorables* (H. Bustos Domecq: J. L. Borges y A. Bioy Casares), Ed. Oportet & Haereses, Bs. As., 1946.
Seis problemas para Don Isidro Parodi (H. Bustos Domecq: J. L. Borges y A. Bioy Casares), Ed. Sur, Bs. As., 1942.
Un modelo para la muerte (B. Suárez Lynch), Ed. Oportet & Haereses, Bs. As., 1946.

ALGUNAS PUBLICACIONES EN REVISTAS Y PERIODICOS

- La postulación de la realidad*, Azul, año II, N° 10, Azul, 1931.
Yo, judío, Megáfono, Bs. As., N° 12, abril, 1934.
Algunos pareceres de Nietzsche, La Nación, Bs. As., 11-2-1940.
Antelación de amor y la noche en que al Sur lo velaron, La Nación, La Paz, 26-6-1949.
La muerte y la brújula, La Nación, Santiago de Chile, 21-10-1951.
El Sur, La Nación, Bs. As., 8-2-1953.
La literatura alemana en la época de Bach, Cursos y Conferencias, N° 259-60-61, Bs. As., 1953.
El escritor argentino y la tradición, El Diario, La Paz, 28-2-1954.
De aporte positivo (firmado H. Bustos Domecq), Buenos Aires Literaria, Ng 17, Bs. As., 1954.
El puñal, Marcha, Montevideo, 1954.

PROLOGOS Y TRADUCCIONES

- Antología de la moderna poesía uruguaya* (Ildefonso Pereda Valdés), palabras finales, Ed. El Ateneo, Bs. As., 1927.
Arquitectura del insomnio (Emma Risso Platero), prólogo, Ed. Botella al Mar, Bs. As., 1948.
Bartleby (Herman Melville), traducción y prólogo, Ed. Emecé, Bs. As., 1944.

- Bocetos californianos* (Francisco Bert Harte), traducción y prólogo, Ed. Emecé, Bs. As., 1946.
- Buenos Aires en tinta china* (Atilio Rossi), prólogo, Ed. Botella al Mar, Bs. As., 1948.
- Cartas de Musset y George Sand*, prólogo, Ed. Inter-Americana, Bs. As., 1945.
- De los héroes* (Thomas Carlyle), traducción y prólogo, Ed. Jackson, Bs. As., 1949.
- Diez estampas de Basaldúa* (glosa de Jorge Luis Borges), Ed. Galería Bonino, Bs. As., 1954.
- El paso de los libros* (Arturo Jauretche), prólogo, Ed. La boina blanca, Bs. As., 1934.
- Encuentro en el allá seguro* (Wally Zenner), Viau, 1931.
- Fausto* (Estanislao del Campo), prólogo, Ed. Nova, Bs. As., 1946.
- Figari*, prólogo, Ed. Alfa, Bs. As., 1930.
- Hombres representativos* (Ralf Emerson), traducción, Ed. Jackson, Bs. As., 1949.
- Índice de la nueva poesía americana*, prólogo, Ed. Soc. de Pub. "El Inca", Bs. As., 1926.
- La divina comedia* (Dante Alighieri), prólogo, Ed. Jackson, Bs. As., 1949.
- La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares), prólogo, Ed. Losada, Bs. As., 1940.
- La humillación de los Northmre* (Henry James), prólogo, Ed. Emecé, Bs. As., 1945.
- La Metamorfosis* (Franz Kafka), traducción y prólogo, Ed. Losada, Bs. As., 1938.
- La prisión de l'enfant* (Gloria Alcorta), prólogo, Bs. As., 1935.
- La cruzada de los niños* (Marcel Schwob), prólogo, Ed. La Perdiz, Bs. As., 1952.
- La tierra púrpura* (G. E. Hudson), prólogo, Ed. Losada, Bs. As., 1941.
- Las palmeras salvajes* (William Faulkner), traducción, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1940.
- Literatura europea: Portugal*, Enciclopedia Práctica Jackson, t. IX, pág. 321, Bs. As.
- La calle de la tarde* (Norah Lange), prólogo, Samet, 1924.
- Mester de Juderia* (Carlos Grünberg), prólogo, 1940.
- Nacimiento del fuego* (prólogo), Ed. Colombo, 1934.
- Novelas ejemplares* (Miguel de Cervantes), prólogo, 1939.
- Orlando* (Virginia Wolf), traducción, Ed. Sur, Bs. As., 1937.
- Perséphone* (André Gide), traducción, Ed. Sur, Bs. As., 1936.
- Poesías completas* (Evaristo Carriego), prólogo, Ed. Renacimiento, Bs. As., 1950.
- Prosa y verso* (Francisco de Quevedo), antología y prólogo, Ed. Emecé, Bs. As., 1948.
- Recuerdos de provincia* (D. F. Sarmiento), anotaciones y prólogo, Ed. Emecé, Bs. As., 1944.
- Reposo* (Elvira de Alvear), Ed. Gleizer, Bs. As., 1934.
- Sartus Resartus* (Carlyle), prólogo, Ed. Emecé, Bs. As., 1945.

TRADUCCIONES DE CUENTOS Y ENSAYOS DE BORGES

- L'approche du caché* (traducido por Néstor Ibarra), Mesures N° 2, París, 15 avril 1939.
- The garden of forking pathe* (traducida por Anthony Boucher), Ellery Queen's Mystery Magazine, Vol. 12, N° 57, New York, August 1948.

- Histoire du guerrier et de la captive* (traducido por Roger Caillois), Les Cahiers de la Pléiade, Automne, París, 1949.
- Emma Zuns* (traducido por E. C. Villicaña), Partisan Review N° 9, N. York, septiembre 1949.
- Two stories by the argentine writer J. L. Borges*, Annual Anthology of Advance Guard Writing, N. York, 1949.
- The zahir*, Partisan Review N° 2, N. York, 1950.
- La secte du phenix* (traducción de Néstor Ibarra), Le disque Vert N° 1, París, 1953.
- L'inmortel*, La Nouvelle Nouvelle Revue Francaise, 1er. année N° 9, París, 1953.
- Funes, the memorious*, Avon Book of Modern Writing N° 2, N. York, 1954.
- The secret miracle* (traducido por Harriet de Onís), Spanish Stories and Tales, N. York, 1954.
- Rosen Fran Cernobbio och Andra Latinamerikanska Noveller*, 1954 (esta publicación sueca que toma título de un cuento de Eduardo Mallea que inicia el volumen, incluye "Hombre de la esquina rosada" con el título de "Francisco Real").

BIBLIOGRAFIA SOBRE BORGES

- A. G.*: Contrapunto, año 1, N° 2, Bs. As., 1945.
- Alberes, René Marill*: J. L. Borgès ou les deux bours du monde, Affinités, año II, N° 7, Bs. As., abril 1953.
- Alonso, Amado*: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
- Alonso, Amado*: Borges, narrador, Sur, N° 14, Bs. As., 1935.
- Alonso, Amado*: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
- Alcorta, Gloria*: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
- América*: La Habana, enero 1946.
- Amorín, Enrique*: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
- Anderson Imbert, Enrique*: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
- Anderson Imbert, Enrique*: Historia de la literatura hispanoamericana, Breviario N° 89, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- Ardiles Gray, Julio*: Conversación acerca de Borges, La Gaceta, Tucumán, 10-4-1954.
- Anzoategui, Ignacio*: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
- Barleta, Leonidas*: Desagravio a Borges, Argentina Libre, Bs. As., 25-7-1946.
- Benichou, Paul*: Le monde et l'esprit chez Jorge Luis Borges, Lettres Nouvelles, novembre 1954.
- Bianco, José*: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
- Bioy Casares, Adolfo*: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
- Brion, Marcel*: D'un autre Hémisphere, Le Monde, París, 26-3-1952.
- Brion, Marcel*: J. L. Borges et ses "Labyrinthes", Le Monde, París, 18-8-1954.
- Barrenechea, Ana María*: Borges y el lenguaje, Nueva Revista de Filología Hispánica, N° 3-4, México, 1953.
- Barrenechea, Ana María*: Una ficción de Jorge Luis Borges, Universidad de México, Vol. VIII, N° 12, México, agosto 1954.
- Bernárdez, Francisco Luis*: Dos poetas, dos conductas estéticas, Criterio, año XXVII, N° 1220, 1954.
- Caillois, Roger*: Sociología de la novela, Ed. Sur, Bs. As., 1944.
- Caillois, Roger*: Soldats de la Liberté! Opera, París, 30-1-1952.
- Canto, Estela*: Jorge Luis Borges: El Aleph, Sur, N° 180, Bs. As., 1949.

Canto, Patricio: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
Casulla, Luis: El Aleph, Espiga, año 3, N° 8-9, Rosario, 1950.
Carrouges, Michel: Le gai savoir de J. L. Borgès, Preuves, París, 1942.
Canal Feijó, Bernardo: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
Canal Feijó, Bernardo: Reseña, N° 3, Bs. As., 1949.
Clemente, José Edmundo: Estética del lector. Ed. El Ateneo, Bs. As., 1950.
CMM: Marcha, Montevideo, 9-7-1948.
Cocaro, Nicolás: Oeste, año X, N° 17, Bs. As., 1954.
Comentario: Bs. As., abril, mayo, junio de 1954.
Córdova Iturburu, C.: El movimiento de la generación de la revista "Martín Fierro". Espiga, año 3, N° 8-9, Rosario, 1950.
Correo Literario: N° 3, Madrid, 1954.
Correo Literario: Jorge Luis Borges, mágico jinete. N° 91, Madrid, 1954.
De Lellis, Jorge Mario: Necesidad de una poética nacional. La Prensa, Bs. As., 21-9-1954.
Devoto, Daniel: Del gran inquisidor. Buenos Aires Literaria, N° 1, Bs. As., 1952.
Dielh, Adán C.: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
Drieu la Rochelle, Pierre: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
El Diario: Paraná, 9-2-1947.
El Plata: Montevideo, 2-9-1947.
El Plata: Montevideo, 2-9-1949.
ERM: Jorge Luis Borges. Marcha, N° 687, septiembre 12, Montevideo, 1953.
Estrella Gutiérrez, Fermín: Panorama sintético de la literatura argentina. Ed. Ercilla, Chile, 1938.
Etiemble: Un homme à tuer: J. L. Borgès. Les Temps Modernes, 8e. année, N° 83, París, 1952.
Freden, Gustaf: Jorge Luis Borges, rationalist och my stiker. Göteborgs Handels, 11-6-1954.
Forcada Cabanellas, M.: De la vida literaria (Testimonios de una época). Ed. Ciencia, Rosario, 1941.
Fornsländsk Dilet Fran Buenos Aires Horisonts Göteborgs Handels och Sjöfartstidning, 3-6-1954.
García, Germán: La novela argentina. Ed. Sudamericana, Bs. As., 1952.
Ghida, Arturo Horacio: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
Ghiano, Juan Carlos: Temas y actitudes. Ed. Ollantay, Bs. As., 1949.
Ghiano, Juan Carlos: Constantes de la literatura argentina. Ed. Raigal, Bs. As., 1953.
Ghiano, Juan Carlos: Destino de Carriego. Oeste, año X, N° 17, Bs. As., 1954.
Ghiano, Juan Carlos: Lecturas de Borges. Clima, N° 1, Paraná, 1954.
Ghioldi, Américo: Un poema civil de Jorge Luis Borges. El Plata, Montevideo, 6-4-1954.
Girondo, Oliverio: El Periódico "Martín Fierro" (1924-1949). Ed. Colombo, Bs. As., 1949.
Gómez de la Serna, Ramón: Revista de Occidente, N° X, Madrid, 1924.
González Garaño, Alfredo: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
González Lanuza, Eduardo: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
GRC: El Aleph. Vida Hispánica, mayo, Vol. 4, N° 1, London, 1950.
Guglielmini, Homero: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
Guglielmini, Homero: Clarín, Bs. As., 29-1-1950.

Hoog, Armand: Au dela de l'enigme: J. L. Borgès, Fictions, Gallimard. Carrefour, París, 26-3-1952.
Henríquez Ureña, Pedro: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
Ibarra, Néstor: La nueva poesía argentina, Bs. As., 1930.
Ibarra, Néstor: J. L. Borgès, homme de lettres européen. Lettres Françaises, París, octobre 1944.
Jarnes, Benjamín: Revista de Occidente, N° XXV, Madrid, 1925.
JK: Días de odio, Buenos Aires Cine Club, N° 1, Bs. As., 1954.
La Libertad: España, 6-10-1929.
Lara, Tomás de: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
Latitud: Año 1, N° 1. Contestación a una encuesta. Buenos Aires, 1953.
Latitud 34: Bs. As., 15-12-1949.
Lida de Malkiel, María Rosa: Contribución al estudio de las fuentes en Jorge Luis Borges. Sur, N° 213-214, Bs. As., 1952.
Lozada, Salvador: Sobre Borges. La Gaceta, Tucumán, 12-9-54.
La Nación: Bs. As., 26-9-1954.
Laurens, Nélide Gladys: El cuento en la Literatura Contemporánea. Ed. autor, Rosario, 1946.
Mallea, Eduardo: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
Mallea, Enrique: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
Marcha: Otra imagen de James, Montevideo, 28-7-1950.
Mastronardi, Carlos: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
Mastronardi, Carlos: Sobre una poesía condenada. Sur, N° 169, Bs. As., 1948.
Mastronardi, Carlos: A vida literaria na Argentina. Journal de Letras, Río de Janeiro, N° 50, agosto 1953.
Murena, H. A.: Condenación de una poesía. Sur, N° 164-165, Bs. As., 1948.
Murena, H. A.: El pecado original de América. Ed. Sur, Bs. As., 1954.
Mead, Roberto G. (Jr.): Argentine Literature Today. University of Connecticut, Hous, E. U. de A., 2-5-1954.
Nouvelles Littéraires: La vie des livres. Vérités et Fictions, París, 20-3-1952.
Nadeau, Maurice: Un écrivain déroutant et savoureux: J. L. Borgès. L'Observateur, París, 28-2-1952.
Orreola, Juan José: Jorge Luis Borges y las literaturas germánicas. Universidad de México, mayo de 1952.
Ostrov, León: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
Petit de Murat, Ulyses: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
Pezioni, Enrique: Aproximación al último libro de Borges. Sur, N° 217-18, Bs. As., 1952.
Peyrou, Manuel: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
Prieto, Adolfo: Jorge Luis Borges y la nueva generación. Ed. Letras Universitarias, Bs. As., 1954.
Rabassa, Gregory: Los mejores cuentos policiales. Columbia University.
Radaelli, Sigfrido A.: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
Ramela, Carlos: Influencia e imitación de Jorge Luis Borges. Marcha, Montevideo, 8-10-1948.
Ramela, Carlos: Escritura y enigmas de Jorge Luis Borges. Marcha, Montevideo, 23-6-1950.
Ramos, Jorge Abelardo: Crisis y resurrección de la literatura argentina, Ed. Indoamérica, Bs. As., 1954.
Rega Molina, Horacio: El Mundo, Bs. As., 18-6-1945.

- Revol, E. L.*: Aproximación a la obra de Jorge Luis Borges. Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura, núm. 5, 1954.
R.N. Avez vous lu Borgès. Opera, París, 27-2-1952.
Ríos Patrón, José Luis: El laberinto en Borges. Sur, N° 233, Bs. As., 1955.
Ríos Patrón, José Luis: El pensamiento de Borges. Clima, Paraná, 1955.
Ríos Patrón, José Luis: Sobre un cuento de Borges. Zohra, N° 8, Bs. As., 1955.
Rivero Lazábal, Raúl: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
Rodríguez Monegal, Emir: Discusión en torno a uno de los Borges posibles. Marcha, Montevideo.
Romero, Francisco: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
Rosemblat, Angel: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
Rubens, Erwin F.: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
Sábato, Ernesto: Uno y el universo. Ed. Sudamericana, Bs. As., 1945.
Sábato, Ernesto: Heterodoxia. Ed. Emecé, Bs. As., 1953.
Sánchez, Luis Alberto: Historia de la literatura americana. Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1937.
Sosa López, Emilio: Tendencias de la poesía argentina actual. Realidad, N° 13, Bs. As., 1949.
Soto, Luis Emilio: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
Sánchez Reulet, Aníbal: Sur, N° 94, Bs. As., 1942.
Tiempo, César, y Vignale, Pedro Juan: Exposición de la actual poesía argentina, Bs. As., 1927.
The Times Literary: Supplement Saturday. "Poetry from Latin America", 22-5-1948.
The Times Literary. Supplement Saturday, 22-8-1948.
The Times Literary. Supplement Friday, 24-8-1951.
Universidad de México: J. L. Borges y las literaturas germánicas. N° 65, mayo 1952.
Valeurs: N° 10, París, julio 1945.
Vida Hispánica: Londres, mayo 1950.
Vitier, Cintio: En torno a la poesía de J. L. Borges. Orígenes, Habana, julio 1945.
Vignale, Pedro Juan: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.
Zia, Lisardo: Megáfono, N° 11, Bs. As., 1933.

Nota: Las publicaciones de Borges en revistas que luego fueron recopiladas en libros no han sido consideradas.
 Se acaba de publicar en México "La poesía gauchesca", tomo I, por J. L. Borges y A. Bioy Casares (Fondo de Cultura, 1955). Con extenso prólogo y centenares de Notas.

PRIMER CANTO A LA NOCHE

LA noche es siempre llaga.
 Tiempo de pupilas evadidas
 por calles de silencio.
 A lo lejos entre las pálidas esquinas
 mi voz se angosta de tanto escuchar
 el ritmo de otros sueños,
 y vuelan por mis dedos
 horas vigilantes como cien pájaros
 hechos con mi carne
 cubriendo los senderos de soledad.

Y hay un amor que cae
 hecho de tierra y otro aire
 siempre manchado por tantos días iguales
 y suben por mis brazos
 cantos de verano escondidos en mi sangre
 y un amor sin fin clamando en mis umbrales.

DORA COLOMBRES ALURRALDE

OPINIONES DE ESCRITORES
EXTRANJEROS SOBRE
LA ARGENTINA

de ALONSO ZAMORA VICENTE (*)

SOBRE LITERATURA ARGENTINA

(Diálogo con Mecha, lejos) (1)

HACE mucho tiempo que recibí tu carta, amiga Mecha, reclamándome respuestas a un cuestionario sobre temas literarios. Te olvidabas, sin duda, al pedirme esas opiniones, de que yo, de verdad, no entiendo mucho de literatura. Obro siempre por simpatías o por diferencias, y cuando digo: "esto", tiemblo un poco sobre la licitud y rigurosidad de mi crítica. Además, mi profesión de filólogo a palo seco me aleja, con frecuencia, del hecho literario. Llego a él penosamente, con esfuerzo y renqueando. A veces, después de leer un trozo en el que

(*) ALONSO ZAMORA, VICENTE (n. en 1916). Filólogo español. Catedrático de Lingüística Románica en la Universidad de Salamanca. Desde 1948 hasta 1951 fué Director del Instituto de Filología Románica de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires y profesor de Historia de la Lengua Castellana en esa misma Facultad.

OBRAS: *El habla de Mérida y sus cercanías (tesis doctoral). Notas para el estudio del habla albaceteña*

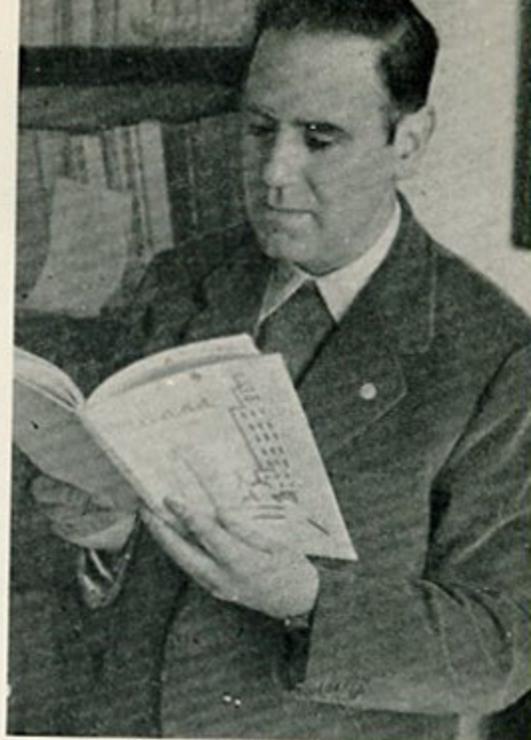
De Garcilaso a Valle Inclán. Las "Sonatas" de Ramón del Valle Inclán.

Presencia de los Clásicos.

Ha editado textos clásicos: *Poema de Fernán González; Oración apologética de Forner; Poesías de Francisco de la Torre; El Amor médico, Averigüelo Vargas y Por el sótano y el torno de Tirso de Molina.*

Colaborador de *la Nación*, *Sur* y otros revistas americanas.

(1) Contestación de Alonso Zamora Vicente a la carta de nuestra colaboradora Mercedes Rodríguez Galán.



Antonio de Undurraga.

me he metido con empeño, jadeo, tengo fiebre, y, gracias a Dios, no acierto a decir ni: "esto". Perdóname, pues, y convéncete de que cuanto yo te diga será solamente aproximado.

Sí, hay una literatura argentina. Hay, por lo menos, una decidida voluntad de serlo. Difícilmente se encontrará una producción tan empeñada en crear una peculiar manera de existencia. Pienso, sobre todo, al decir esto, en la obra de un Borges, de un Mallea, en la extraordinaria y valiente tarea de *Sur* en sus veintitantos años de existencia. Yo veo desde aquí a lo argentino como un fruto hijo de una fecundación de lo nacional y entrañable por lo europeo. Fruto muchas veces desprendido en agraz, pero otras veces deliciosa, plenamente sazonado. Yo lo veo así en las preocupaciones estilísticas de Borges, en el torcedor de Mallea cuando se le escapa *argentino* entre renglón y renglón. Lo percibo en el soplo de ese *viento del sur* de Molinari, oloroso de trébol y distancia, casi como una brisa que me redondeara a Garcilaso. Yo admiro a los escritores argentinos, admiro su paciente quehacer por incorporar al vivir de su propia minoría al innumerable lector descarrado. Un aliento como el de *Sur* es verdaderamente heroico y ejemplar. Y *Sur* no afirma lo americano o argentino porque sí, sino que nos enseña, se nota enseguida, una manera de ver lo americano y lo europeo, manera que es de allá, de vuestro río grande y embarrado. (Si no me acusaras de hacer frases, diría que es una manera abierta y generosa como vuestro paisaje). Algo muy parecido hacia *Realidad* (¡lástima que muriera pronto!). Ahora, cada vez que en mi mesa de trabajo abro un nuevo número de *Buenos Aires literaria*, me siento gozoso de ver esa necesidad de hacerse oír, sin griterío ni aspavientos, sino con eficacia y sobriedad. Tú misma me hablas de que te embarcas en una revista, con un grupo de gente joven y animosa. ¿No es también por eso mismo, por necesidad de decir al mundo un mensaje vuestro, teñido natural y dolorosamente de vuestras realidades, de vuestro pasado y de vuestra aspiración, grande o chiquita?

Me preguntas cuáles me parecen los prosistas más destacados de la actualidad. Yo me atrevería a hacer distingos en el concepto "actuales".

Contemporáneos son Borges y Julio Cortázar. Y yo no puedo decidirme por uno sin perjuicio grave para el otro (o sin traicionarme). Son ya dos épocas distintas de la vida argentina. Si hay que reconocer, y pienso que los jóvenes lo reconocerán incluso contentos, cuánto deben a los ya maduros. Y los maduros convendrán en que los jóvenes están mucho mejor informados y más seguros que ellos lo estuvieron. Quizá los nuevos han aprendido en la tarea de los predecesores a mantenerse fieles a una necesidad vivísima de escribir. Obligación (perdón por esta palabreja tan perentoria y exigente) del escritor joven allá abajo es la de no desviarse de su vocación por acaeceres extraños o pasajeros. No quiero decir que los desprecie o se desentienda de ellos, no: algunos de estos azares contribuirán también a constituir la palpitante realidad "argentina". Lo oportuno será aprovechar la lección de esas diversas peripecias como un escalón, como un paso depurador y formativo.

No quiero seguir con este tono tan, bueno, tan así. Vuelvo a tu pregunta, y perdóname esta difusa charla, amiga Mecha. Nombres: no he leído a todos. Mi horizonte se acaba pronto. Borges, Mallea, Marechal, Bianco, Anderson Imbert, Julio Cortázar, Girri... Tantos más. Con los poetas me pasa algo parecido (quizás pondré más destacada mi preferencia por Molinari). No sería justo si me olvidara de alguno. En todos hay una vibración especial, algo delgado y emotivo que los hace cercanos. Fernández Moreno —¿en qué año murió?—, Bernárdez. Y ya más jóvenes, Barbieri, Wilcock, Molina, Jonquières, Etchebarne, Olga Orozco, Devoto, Vocos Lescano, Sola González... Cuando, ya en libros, ya en revistas, leo versos de estos poetas, me admira su disciplina y su seguro tacto para encontrar una voz adecuada a sus anhelos. ¡Qué ternura en algunos, Wilcock, Barbieri! ¡Qué deslumbrante, difícil claridad en otros! (¿No es verdad, Daniel Devoto, Miguel Etchebarne?). Esto me lleva de la mano a otra de las preguntas que me haces, Mecha, amiga lejana: eso del "idioma" de los argentinos. No se bien qué me quieres preguntar. ¿La vieja cuestión? Se me subleva el oficio ("profesor de filología en una Universidad requetevieja"). Eso del *idioma* roza muchos prejuicios y muchas boberías. *Juan Nadie* es nuestro, es español por la gracia de su lengua. Porque por encima de las diferencias

momentáneas, saltando por encima de sus *mandarse mudar*, de sus *guarangos*, y de sus *polleras*, y de sus *cajetillas*, está la unidad total de espíritu del castellano, con su alcance y su brío totales. Algo así como fué *Tirano Banderas* en letra común.

...la palabra pausada,
del comentario sin prisa.

Y no habrá mejor elogio para esas voces perdidas aquí y allí, para ese viento desalentado del compadrito porteño, que el verlos desde aquí también nuestros, en esta sequedad de la meseta donde escribo y donde los libros argentinos se encuentran a gusto también, completados, centrados de golpe en una geografía que parecía esperarlos hace tiempo. Sí, querida Mecha. Hubo muchas cosas de signo español en el mundo: imperio, política, dinastías, lo que quieras. Todo se fué acabando. Todo lejos ya, sin pena ni gloria. Pero nos queda un El Dorado creciente y no fabuloso, comarca que se dilata día a día: nuestra lengua. Cada libro sincero que se publica es un nuevo conquistador (Gabriela, Vallejo, Velarde, Neruda, Juana, M. A. Asturias, citando en revoltijo) que anexiona increíbles reinos a la espectral corona. Incluso cuando lo hace refunfuñando, disintiendo, maldiciente.

Me preguntas por mis actividades, y si tengo algún libro en preparación. Sí, algo voy haciendo. Desgraciadamente, nunca lo que yo quisiera. Siempre de aprendiz, sin remedio ya. Fíjate: esta mañana, camino de la Facultad, yo iba pensando en esto de mis actividades. Hacía una mañana tibia, oscurecida de largos nubarrones, sin decidirse a llover sobre el viento tendido y rumoroso. Como siempre todo: los pitos de los guardias, irritantes; la interminable espera en Correos; la Plaza, húmeda, brillante; ese cielo de campanas que recordarás tan bien; el cimbalillo del coro. Y mi clase: las vocales largas en lombardo, por ejemplo. ¿Te das cuenta de mis actividades? ¡Qué me importará a mí lo que le pase a la u larga en lombardo, o en lemosín! (aquí sería de perlas una palabrita de esas que los argentinos no decís nunca o casi nunca). Y sin embargo... ¡Ah!, se me olvidaba: explico un curso monográfico

sobre poesía hispanoamericana. ¿Vendrás alguna vez a clase? Lunes, miércoles y viernes, cinco a seis de la tarde, crepúsculo brotando.

No me referiré en trabajo especial, por ahora, a mi experiencia argentina. (Lo hice en unas conferencias puramente filológicas en Universidades de Europa, y argentinos que no escriben, es decir, no creadores, no me entendieron: insistía yo en la enorme diferencia que hay en el Plata entre la lengua hablada y la escrita. Y creyeron que yo censuraba algo, cuando simplemente enunciaba). En cambio, sí hablará mi experiencia argentina en todo lo que yo haga. Aprendí mucho y bueno en mis años de Buenos Aires, tiempo ya casi sueño desvelado y dudoso. Ya ves, hasta en esos articulitos, leve fe de vida, que La Nación amablemente me inserta, en todos, créeme, hay algo que yo aprendí ahí, donde yo escuché cosas de mi español gandulón y regalado por vez primera. Palabras, giros, recuerdos se me agolpan al escribir, presencia de lo grande, dilatándose como en el poemilla aquel de Bosco, que no sé si tienes presente ahora:

...y leguas de dulzura,
rumor de trigos y su verde sombra,
se extienden como un río
detrás de mí creciendo.

Detrás o delante, qué más da. Pero crecientes, viva mezcla de pampa anchísima y de arrabal porteño bajo el cielo infinito. Como lo he visto yo día a día en cuatro años, camino de mi Instituto de Filología, Reconquista 572. Las tipas de la calle Rivadavia hasta el veinte mil son testigos.

Salamanca, marzo de 1955.

DE ANTONIO DE UNDURRAGA (*)

1) ¿Cree usted que existe una literatura americana con características propias que la diferencien de la literatura europea?

Creo que existe y sin el menor género de dudas. Fué fundada por Alonso de Ercilla, cuando escribió *La Araucana*, en pedazos de cartas y trozos de cuero, en plena selva del sur chileno. Vale decir, en el Pacífico sur. No dudo, tampoco, de que *Tabaré* es una epopeya romántica y de que *Martín Fierro* de José Hernández Pueyrredón es una epopeya vernácula, indohispana. Finalmente, *Mío Cid Campeador* del año 1929, es la última epopeya escrita no sólo en América sino en todo el mundo contemporáneo, incluyendo a los rusos y orientales. Si tenemos la gesta época, ¿para qué preocuparnos de los cuentistas y los novelistas, a menudo menores? Pero conste que Europa hoy no tiene un poeta lírico como lo fué Vicente Huidobro, ni *poetas temperamentales* como César Vallejo o Pablo Neruda, intérpretes del alma mestiza americana. Con todo, entre Elliot y Vallejo, se puede dudar o escoger a cualquiera. Tenemos valores universales.

2) En particular, ¿considera que existe una literatura argentina? En el supuesto de que esté de acuerdo sobre la existencia de una literatura argentina, ¿cuáles serían —desde su punto de vista— los caracteres que la individualizan?

Creo que existe no sólo una literatura, sino algo más importante: un temperamento argentino que se expresa en diversos planos y que ha hallado en el tango su danza universal. Presiento al argentino

(*) ANTONIO DE UNDURRAGA (n. en 1911). Poeta, político y ensayista chileno. Obras: *Red en el génesis* (poesía); *La siesta de los peces* (poesía); *Morada de España en ultramar* (ensayo); *El arte poético de Pablo de Rokha* (ensayo); *Texto Vital de "La Araucana"*; *Poesía y efígie de Carlos Pezoa Véliz* (biografía, ensayo y antología); *La órbita poética de Jorge Carrera Andrade* (ensayo); *Lubicz-Milosz y su lucha contra la eternidad* (ensayo); *Antología poética*; *"Transfiguración en los párpados de Sagitario"* (poesía); *Manifiesto de Caballo de Fuego y Poesías*; *El líder de sudor y oro*; *Zoo subjetivo*, etc.

Dirigió la revista *Caballo de Fuego*. Fué Secretario de la Embajada de Chile en la Argentina.

como a un ítalo-gaúcho con algo o mucho de hebreo. La característica principal de la literatura argentina está en el poema (para mi epopeya) *Martín Fierro* y ella es: la remembranza dolida o metafísica, el hombre en pretérito o fantasía imposible; el hombre en pretérito y no *a la defensiva* —como decía Ortega y Gasset—. El alma argentina es un alma noble que tiene conciencia de sus elementos rotos, fracturados; que se duele de ello y lucha por reintegrarse. Ama la justicia. A veces, su tristeza y añoranza se goza en lo imposible: el cuento metafísico de Borges. ¿La llanura inmensa le dará al alma argentina una tristeza permanente similar a la que posee el alma rusa?

3) *¿A quiénes considera los escritores argentinos contemporáneos más representativos, sea en el ensayo, en la poesía, en la novela, etc.?*

Entre los poetas de la vieja guardia destaco a Lugones, Almfuerte, Evaristo Carriego, Fernández Moreno, Alfonsina Storni, Enrique Banchs y Oliverio Girondo. La falange de poetas jóvenes es grande y valiosa. La vengo estudiando desde hace años, pues proyecto una antología lírica de valores nuevos de habla castellana que venga a completar a la *Antología Caballo de Fuego: LA POESÍA DEL SIGLO VEINTE EN ESPAÑA Y AMÉRICA* (Bs. As., 1952), que realizamos en colaboración fraterna. Entre los prosistas destaco a Jorge Luis Borges. En cuanto al ensayo literario de índole estética y crítica me parece un valor inimitable Juan Jacobo Bajaría.

4) *¿Cuáles son los escritores argentinos cuya obra ha sido más difundida en Chile?*

5) *¿Se tiene en Chile un cabal conocimiento de la producción intelectual argentina?*

Circunscribiendo la pregunta a los valores del siglo XX estimo que los escritores rioplatenses más conocidos en Chile son Horacio Quiroga, Alfonsina Storni, Ricardo Güiraldes y Evaristo Carriego. Existe entre nuestros pueblos un desconocimiento literario —mejor dicho estético— profundo. Los principales culpables son las universidades rutinarias y los periodistas egoístas e incultos. A veces, son escritores quienes diri-

gen los suplementos literarios, pero hacen labor de capilla, de núcleo sin destino. Estimo que los actuales suplementos literarios que se publican en América le están infligiendo un daño grave a la literatura americana. Están dirigidos de manera que su director sea persona grata a las editoriales. El director adula a las editoriales y publica todo lo suyo: publicable o no y, en esta forma, sacrifica, oscuramente, a todos o casi todos sus compañeros de letras y generación.

6) *¿Cuáles serían los medios más eficaces para un mayor conocimiento mutuo de la literatura de ambos países?*

La única manera de ir a un mayor conocimiento mutuo sería ver el modo de que los creadores viajen y hagan una esforzada labor antológica: que publiquen antologías, manuales. Aunque después del viaje y la edición los libros no puedan cruzar las fronteras, porque el sudamericano sólo comercia en dólares y carece de dólares... La necesidad de mutuo conocimiento y de superación del aldeanismo cultural de nuestros pueblos, nos debe llevar a luchar contra los 22 nacionalismos (incluido el de España), que ahogan a nuestros creadores y nuestra cultura. Hay que forjar un frente unido y hermanado de los escritores de habla castellana.

7) *¿Quiénes son los escritores chilenos más representativos del momento actual? ¿Qué obras?*

Estimo, en lo que va transcurrido del siglo, que los escritores chilenos más representativos son: Pezoa Véliz (en algo similar a Carriego), Gabriela Mistral (anti-modernista como Pezoa Véliz), Vicente Huidobro, forjador del Creacionismo y de la segunda revolución poética del habla castellana (pues la primera la hizo Rubén Darío, desde Santiago de Chile, con *Azul* en 1888), Pablo Neruda y algunos más. Los prosistas son muy inferiores a los poetas, y el problema estético está en saber si dichos prosistas constituyen valores universales, capaces de cruzar fronteras.

DOS POETAS INEDITOS

CARLOS HORACIO BARAVALLE(*)

EILEEN

DULCE Eileen,
muerta sobre un estático y gastado atavío:
desiste tu legado.
Inquieta a quienes pretenden tu reino
como algún falso brillante,
alguna horrenda criatura disfrazada de cielo
y abandona el fervor.
Y tu suerte.
Aquel que, olvidado de sí mismo, sueña aún
apegado a tu huída,
a ese lugar terreno donde el tiempo
desprendióse de tu carne como una piel gastada,
merece ya el descanso
y la fatiga.

Olvida al amante.
Perdona en su altura tu imagen
apostada como un ángel de luz.
Desiste tu legado.
Hay algunos parajes más allá del silencio
donde tú, tierna Eileen,
puedes despertar la pasión del olvido,
su amor incontenible, su furia sostenida,
reinando así tremenda y coronada,
alejada del tórrido insensato,

(*) Nació en la ciudad de Buenos Aires el 26 de septiembre de 1934.

la injusta herida de algún fatuo,
el innecesario crimen.

Deja ya, a quien convirtió la carne
en desplomada suerte. Tu vigilia
muerde sus fauces
como un clima distante y apeestado
que nos encuentra desnudos.
Tu sangre ha cubierto su horror
y el escarnio de la espera inútil
y en ella estás aún,
como un viejo camarada
acariciando el brazo donde
partió la vida.

Sí, dulce, tierna Eileen,
en su descanso, tu hora
recién ha comenzado.

AL INVIERNO

TE detesto, invierno.
Te detesto por sobre mis sienes
que aullan de odiarte tanto
y de mis huesos.
Que mi piel
paraje taciturno de oculta pesadilla
se resiste
al beso helado.

Mi deseo palpita por ramaje verde
y pájaros oliendo a madrugada.

Apóyate, que te odio y te cobijo.
Y sombrío,

llevas como barca imponente y silenciosa
por entre un mar
de hojarasca amarilla
el temblar
de mis pestañas.

Te cobijo: Gris.
Para ahogarte en mi ternura
tan poco celestial ahora,
con mis leños de odio
y con mantas
de un
verano
muerto.

Que tú agrietaste mis ojos.
Helaste mis entrañas.

Vuelve.
Vuelve a mi establo de soñarte siempre.
Vuelve a mi superficie caliente.
Puesto que un ya ido,
pálido de ausencia,
clama por la fiereza de mis puños.

Los guardo y te tengo.
Tengo sus gritos
y tu pudor herido.
Tu risa.
Tu demencia.

Y mis grietas se ensanchan aún más
ante el
sabor
de tu espectro.

JUAN CARLOS MARTELLI (*)

CANTICO A OCTUBRE

Si deajo que el aire de hoy
me preste su preñez,
si deajo que me recorra como a él
este grito frutal y henchido;
si me abandono a su viento jugoso
y me deajo penetrar por las flores que revientan,
por el visible latido de los tallos,
por la enredadera que triunfa en las paredes grises,
yo también seré Octubre
mis pelos acompañarán al aire en el juego coloreado.

Yo también seré Octubre
y las hojas jugarán a ser hojas con mis manos.
Mis pies arraigarán la tierra en que caminen
y sabrán alimentarse de la muerte
(llamarán pan al agua
vino al jugo secreto de la tierra).

¡Ay Octubre! Amigo mío,
no te vayas sin haberme arropado con tu piel curtida
sin dejarme un sol y un fresco para mis sueños áridos,
deja que te hiera uno sólo de mis versos
y haz salpicar la sangre verde en los papeles de mi cuarto,
cielo azul, muy azul,
casi mar en mi ventana.

(*) Nació en la ciudad de Buenos Aires el 24 de agosto de 1934.

ADOLESCENCIA

ESCUCHA, que mi cuento nace sin luna,
sin estrellas.

Escucha,
que te hablo desde hombre.

Hay silencio del nombre que debe pronunciarse
en este ángulo de noche,
hace frío en mis párpados nocturnos,
trabajan abejas por miel falsa,
el miedo agranda las paredes
y la lluvia llueve en perros solitarios.

Me asombraban los ocultos crecimientos,
los nudos desatados, los misterios reales
y poco a poco vi nacer tu piel al lado mío,
la ví extenderse blanca en mi costado,
y supe a mis brazos jarcias,
y supe a mis brazos viento.
No tendría que dolerme una vejez en este cambio.

Abandoné lo humano en tu cuerpo
para que en mí naciera el Hombre,
conocí la angustia, dudosa como río,
las tardes sin respuesta
(el desbordante por qué, que se repite siempre)
Conocí tus manos, alargadas por mis ojos,
y a la vez, y pobremente,
este rostro desnudo de ciudad,
la dureza en las voces de cemento.
No tiene que dolerme una vejez en este cambio.

TESTIMONIOS CONTEMPORANEOS

VARIACIONES CONFIDENCIALES EN TORNO A UNA PATAGONIA

HAY una patagonia del petróleo y la industria, densa y agitada, volcada hacia el progreso; hay otra patagonia de lagos y cordillera, grávida de belleza, visitada y difundida; hay otra más aún, esa franja fecunda que se amamanta del caudaloso Río Negro y vive adornada de flores y de frutos; y está también la de los labios fueguinos, acanalados y frígidos. Pero hay una patagonia hecha meseta, donde el tiempo se cansa y se detiene, transida de sed, invadida de distancia, animada tan sólo por el viento desmesurado que la refriega y la estira, viento que hilvana todas las patagonias y las aprieta en un collar común de lana blanca.

En esta última se sumerge el joven ingeniero hidráulico con una máquina a la manera de red para iniciar la pesca intrépida de los escurridizos hilos de agua subterránea.

El trabajo es duro como el paisaje. El desierto no perdona que se profane su solitariedad. Se eriza de espinas amenazantes. Su piel se resquebraja en pedregullos y contagia su sequedad. Los ñándúes sacuden sus plumeros y limpian el horizonte para que el cielo violáceo acongoje con su vana transparencia al visitante. Los loros emigran gritando de frío. Los guanacos se ocultan, como los piches, las liebres, las martinetas. Alguna nube melancólica entrega sus lágrimas de escarchilla. El día es fuerte y difícil. La noche es silencio y rencor. De día y de noche: el viento, ese desconocido.

La meseta es un cerro trunco de cantos parabólicos, tallada en basalto, chata y desgarrada, que gime contra el huracán. Algunas matas crujen a sus pies en el mallín hostil. Son las boyas de esas huellas que en oleaje motoso serruchan las vísceras del viajero. Una curiosa paradoja puebla

la tierra bárbara, la tierra inhóspida, la tierra maldita: rebaños y rebaños de ovejas mansas y mudas.

El ingeniero recorre el poblado cercano. Quiere conocer lo que sus compañeros de ruta prefirieron ignorar por simple preservación profiláctica; deben cerrarse todas las ventanillas y las cuadradas persianas del tren para que no entre tierra, para que no llegue el hedor de la realidad. El pueblo es un conjunto de cubos deformes de adobe aglutinados a uno y otro lado de la estación. La vida se centra en el devenir del tren. No hay plaza ni oficina municipal. No hay sombra. No hay iglesia en ningún sentido de la palabra. Vivir es pasear a medianoche por el andén. Andén liso y único que en su angostura alberga las esperanzas, los deseos, la modesta trama vital de algunos centenares de habitantes. En el principio era el tren.

Las mal surtidas casas de comercio son de ramos generales. La ropa es cara. Los dueños ricos. Una rusa regentea el lupanar. El comisario es un apretado haz de autoridad. Una escuela nueva. Un hospital. A lo lejos un cementerio marginal: ¡bah! un lugar común...

La gente de ese clima y el clima de esa gente: nutrido muestrario de fracasados, resentidos, refugiados de todas las Europas, pillastres, evadidos de sí mismos, resaca, hez. Ronda de frustración. Proletariado auténtico en condiciones infra-humanas. Pauperismo. Alcoholismo. Tuberculosis. Promiscuidad. El aborto con los yuyos del lugar. Ignorancia endémica. Honda y compleja injusticia.

Todos los ayudantes del ingeniero son analfabetos. El analfabeto es adimensional como un punto fijo. No tiene trayectoria ni una flecha que lo adorne con la esperanza de una proyección. Está clavado, donde sus padres lo incrustaron, en el duro mapa de la carencia. Comer, emborracharse, fornicar. Trabajar como último recurso. Comer carne de capón y galleta. Beber vino sucio. Tomar mujer ajada. Dormir al viento libre. Morir en corrupción.

Los adolescentes patagónicos tienen la voz ronca y gastada. Es el triunfo del viento que todo lo envejece antes de tiempo.

—¿Dónde duerme usted?

—Sobre el piso del galpón de esquila.

—¿Y usted?

—Bajo los sauces.

El ingeniero sabe que aquellos sauces están acurrucados, abigarrados, sin poder arbolarse por culpa del viento que los frota y los desnuda. Náuseas. Baja el vidrio de la camioneta para respirar a pleno pulmón y diluir así el olor de su acompañante. Es el olor agrio de esa tierra, que se hace sustancia de sus pobladores pobres.

Termina la jornada. Comida con los altos empleados de la estancia enfermos de aburrimiento. El chisme. La neurastenia. La discusión enojosa. La picaresca conversación de siempre. El deseo golpea como el viento. Puertas cerradas en la pampa infinita. Corrijamos el pensamiento de Sartre: "El infierno es el prójimo". No. El prójimo es el purgatorio a través del cual llegamos a Dios.

El mayordomo alaba la maestría de los perros ovejeros. Si se los sabe educar son auxiliares irremplazables. Conocer el temperamento de los animales. Algunos necesitan castigos, otros solamente gritos y los hay tan sensibles que no se los puede reprender. Clase didáctica de psicología canina. "Con los peones pasa lo mismo pero yo prefiero los perros". Es que durante años había estado absolutamente solo a cargo de un puesto y de tanto conversar con los bichos cualquiera se encariña... En el voladero, el viento espiralea, arremolina, danza, salta, crece, vuela, gime, clama, reza. El viento es la protesta de la Patagonia olvidada.

El ingeniero, suave taumaturgo, da término a su tarea ontológica. El agua brinca atolondrada desde su oscura raíz hacia el sol y se desliza cargada de sexo por entre los surcos impacientes abiertos a sus caricias. El ser mismo del desierto se transforma prodigiosamente. La espesa costra mineral, ripio, salitre, arena, ahora es un vientre vivo, tierno y veloso: la alfalfa, la huerta.

El ingeniero cree en la educación y piensa que los indígenas de esa fracción argentina pueden, con el agua viva de la cultura, florecer en plenitud humana. Pero pronto descubre su engaño. Dios hace a los hombres de la arcilla que habitan. El ingeniero ha sondeado esa tierra y sabe que hay un trasfondo de basalto impermeable, alma de roca

multisecular, dura, negra, sin nervaduras, como esos ojos aborígenes que hasta han petrificado su rebeldía!

El ingeniero hidráulico es un debutante y llora ante su fracaso humano. Nunca en sus aprendidas fórmulas sus ojos candorosos palparon un coeficiente tan gigantesco de abandono, vicio, malicia, falsedad, descaro, crueldad, indecencia, decepción, tedio. Y después está la muerte para su mayor desconcierto. Esa tos repiqueteada y extendida. Esa debilidad, esa agonía desde el nacimiento. El ingeniero se estremece de rebeldías; no se resigna: todavía es un niño.

Y recorre la única trocha que ha engendrado el rosario de nada: Pilcaniyeu, Jacobacci, Maquinchao, Sierra Colorada, Ramos Mejía. El cielo dramatiza colores intentando astillar la monotonía de la tierra. Pero las gentes y los suelos permanecen yacientes, impasibles.

En San Antonio Oeste la Patagonia desemboca. Cinco mil personas se mueren de sed. Valcheta desde lejos las auxilia. Promesas, posibilidades, perspectivas; pero San Antonio es más escéptico que Tomás pues ya ni viendo cree. El mar abraza al puerto desmantelado que añora sus épocas de esplendor. Nessun maggior dolore...

Las casas desnudas, descaradas, sin revoque. Molinos de entrañas salobres. Cementerios de latas de todos tamaños y mohos, basuriales como en toda la línea del sur. Son el testimonio herrumbrado de una deficiente alimentación. En el verano la ciudad se acuerda del mar. Dentro de una tarde blanca una señora gorda explica que esas aguas son buenas para el reuma, el corazón, las hemorroides. En el invierno la ciudad le da la espalda al océano y se entrega solamente al viento. La Virgen de Luján recorre las casas seguida de un puñado de mujeres. Se la recibe con oraciones y un copetín.

Unos niños raquíticos juegan con la arena de las calles. Condensan el misterio del hombre quien acepta protagonizar su existencia aunque sabe que su vivir se desmorona.

Aquella casa tiene un árbol y encarcela su sombra. Hay un aljibe perezoso, estómago que el viento hace rumiar.

El ingeniero quiere ponerse de rodillas y encuentra un cura en absoluta soledad disuelto en una parroquia indefinida. Señor, libranos de tu

olivar! Te amamos en Domingo de Ramos y Pascua de Resurrección. No nos confundas con tu viernes patagónico. Guárdatelo para ti. Si seguirte fuera acompañarte, envidiamos al buen ladrón que murió en la cruz pero contigo. Pero sabemos que seguirte es imitarte, es decir, quedarse solos, aún sin tí! ¡Libranos de ese mal! Padre nuestro, nuestro, nuestro. No sólo de los blancos habitantes del rascacielo, sino también de esos mestizos de pies grandes que detenidos y rígidos ni siquiera anhelan el bautismo de deseo!

LUDOVICO IVANISSEVICH MACHADO.

LA VIDA DE LOS LIBROS

UN EXCELENTE LIBRO DE POEMAS (1)

LA tierra como sustento sanguíneo, el país, recipiente mutable y el hombre, rey y víctima de ese sistema vivo, están de una manera legítima, casi violenta, en el hueso de estos poemas, testimoniando desde el criptofondo una zona del país y una zona del hombre americano.

El abominable pintoresquismo no podía tener cabida en este libro y si hay algunos nombres locales no es porque el autor los haya "levantado" a la dignidad de un poema sino más bien parece que nombres, plantas y poemas hubieran nacidos juntos y como de un mismo vientre.

Casi todas las composiciones de este libro tienen un largo ritmo de oda, fuerte y persuasivo, que lanza las metáforas como trozos de cuarzo contra un sensualismo del mejor origen, estableciendo una situación rara pero determinante de una madurez y dominio innegables: el estado de guerra entre la expresión y el mundo táctil a que alude esa expresión. (*Dame tu aliento animal, tu viejo semen quieto y poderoso/tu derrumbe vital sobre las flores carnosas y esplendentes/tu barba de enredaderas trepadoras/tu arrugada dulzura blanca en las chirimoyas...* PADRE VERANO.)

(1) "Norfe Adentro", por Manuel J. Castilla.

De esa beligerancia surge un tercer sistema que no es el mundo de realidades visibles en el que se busca la imagen, ni es el idioma en estado estéril, sino que se logra un orbe totalmente distinto caracterizado por el idioma que lo expresa y la experiencia objetiva que lo amamanta pero cuya dimensión será única y absolutamente real para el poeta y para todos los que compartan el poema.

En ELEGÍA A ESTECO dice Castilla: *que Francisco Solano alguna vez descalzo y alucinado/te hundía por su boca para siempre: —Esteco, Esteco/te nombraba y te ibas solitario por su pena/como una flor cayéndose hacia adentro y ahogándose* y de inmediato nos incluye en una sintáxis mental de ritmos contradictorios ya que la dinámica de este fragmento es conflictual e intrincada. Señalo: *"te hundía por su boca para siempre", "te ibas solitario por su pena", "como una flor cayéndose hacia adentro"*. Esteco y Francisco Solano son los sujetos poéticos que se mueven invadiéndose recíprocamente sin que una acción final prime sobre ninguno de los dos, entonces este exceso de movimiento que ha quedado sin cauce se canaliza en un tercer sujeto poético (en este caso la flor) que asume el compromiso de finalizar un período sin desfigurar los sujetos protagónicos.

"Norte Adentro" incluye tres romances nobles y genuinos que se nos treparon a la sangre y los gustamos desde adentro pese a tener el oído bastante estropeado por los *sonsonetos* dominicales de Bernárdez y Vocos Lescano.

Antes de terminar, quiero señalar los poemas titulados Danza de los Chaguanos, Anta, Responso por María Adela Agudo, el dedicado a Juan Carlos Dávalos y Entierro en San Antonio de los Cobres, por su estricta belleza.

"Norte Adentro" es un libro merecedor de la más cuidadosa lectura y nos reconcilia con el país quebrado y polvoriento, después de tanto carnavalito de número vivo y tanta quena de material plástico.

HUGO EZEQUIEL LEZAMA

NOTAS DE UN NOVELISTA

Las notas de este libro de Eduardo Mallea no son, sin duda, exponentes de un espíritu fuerte, con voluntad de afirmación de sí, con el vigor y audacia de los que salen al encuentro de los problemas y llevan a ellos una posición rotunda. Bien por el contrario, la tonalidad genérica en que se mueven sus reflexiones, evidencia un espíritu vuelto sobre sí, con una cierta cautela, una cierta inseguridad, una cierta indefinida tristeza.

Inseguridad, problematismo de la propia vocación, no siempre una exposición sistemática; pero aquí y allá, observaciones certeras como en el caso de las páginas dedicadas a *Valery*, o en torno a la lealtad de los escritores o en la *Introducción al mundo de la novela* (lo más penetrante en el orden especulativo de los estudios aquí consignados). Y junto a todo ello, esas hondas conceptuaciones de su quehacer literario, esa capacidad de autocrítica, ese real fervor del que ha dejado atrás toda retórica y se quiere enfrentar con la figura de su destino, que hallamos en *Tríptico personal*. Allí aparece esa veta pura y ese acento cálido, convincente, profundamente serio y portador de un mensaje espiritual que ya informaba su *Historia de una pasión argentina* y su *Meditación en la costa*. Nos enfrentamos al testimonio de su vocación de escritor que se ha fijado como meta de su destino, la misión de expresar a una comunidad y que aún se desvive, al cabo de una veintena de libros publicados, por alcanzar ese fin ambicioso y noble, que es prueba palpable de haber elegido una realización personal según módulos de una existencia colectiva a la que se aspira a dignificar y honrar, procurando su trascendencia en el lenguaje a modo de culminación del mensaje de una tierra y de unos hombres con los que Mallea se ha identificado por comunidad de historia y destino.

He ahí lo auténtico, aquello que, irrefutablemente, supera todo juego literario, toda veleidad.

En la discriminación de temas y desarrollos cabría establecer preferencias, formular, tal vez, objeciones; quien estuviera preocupado por el problema de la creación novelística —que no es nuestro caso— podría establecer comparaciones con

(*) "Notas de un novelista", de Eduardo Mallea (Ed. Emecé, Buenos Aires, 1954).

notas de igual género de otros autores, aceptar o no cierto deliberado planteo moralista y, asimismo, teológico, en relación con los personajes de *Los enemigos del alma*.

Pero sea cual fuere el interés espiritual con que nos acerquemos a este libro, saldremos de su lectura reconfortados por la calidad humana de quien ha sabido decir: "No conozco mayor alegría que la de vivir entre la gente que quiero, y ver el mundo —el mundo simplísimo y pequeñísimo— en su compañía. Y después de veinte años de consagración a las letras, de entregarles lo mejor de mí, noche y día, estaría dispuesto a creer que he trabajado demasiado poco si no estuviera ahí el ramo de invectivas para demostrarme lo contrario."

NORBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE

ESTUDIOS SOBRE ESCRITORES DE AMÉRICA⁽¹⁾

SE reúnen en este tomo una serie de trabajos de distinta extensión e importancia, todos ya publicados antes, y muchos conocidos por nosotros (los sobre Henríquez Ureña, Bernal Díaz, Las Casas, y el prólogo a *María*, de Jorge Issacs). Sus fechas límites van desde "El historicismo de Sarmiento", publicado en *Cuadernos Americanos*, 1945, al estudio sobre la prosa poética de Martí, de 1953. El conjunto permite un juicio general sobre la capacidad crítica de Imbert, cuya más alta calidad es la del incitador, la de mostrar nuevos ángulos, novísimos planteos de problemas que ya nos parecían definitivamente resueltos. Al lado de la nota erudita la observación sutil, intuitiva y certera; en la línea escrita casi como al desgaire, sin darle mayor importancia, se anota una distinción, una mirada clara y orientadora que da sentido a un conjunto de hechos, o plantea nuevos interrogantes no vistos hasta ese momento. Su conocimiento de la vida intelectual europea y americana, la sencillez de las soluciones, que rehabilitan una forma del pensar crítico del que tan necesitados estamos, todo ello y mucho más, hacen fructuosa la lectura de este libro.

El espacio no permite dar nota de todos los trabajos, pero deseamos detenernos en los que señalan una solución certera a problemas de importancia general, además de exclusivamente literarios. Valiosa resulta su afirmación de que los creadores de América deben ser juzgados a la luz de la estética, no de la mayor o menor exactitud en la pintura de un país. No debemos confundir "Literatura con Etnografía", ni intentar un nacionalismo literario que carece de sentido para fun-

(1) "Estudios sobre escritores de América", de Enrique Anderson Imbert, Raigal, 1954.

dar un punto de vista crítico. Lo que no entendemos, es una afirmación que ya habíamos encontrado en otros trabajos de Imbert (*Spanish-American Literature in the last twenty-five years*, publicado en el número 10 de *Panorama*, Washington, 1954. "Mallea is an existentialist novelist; he depicts men in their circumstances"), respecto del tema fundamental de las obras de Eduardo Mallea: "el angustioso meditar sobre qué es el hombre en su circunstancia (fórmula del existencialismo)..." Confesamos paladinamente que no nos ha sido posible encontrar en toda la obra de Mallea este transfondo existencial que Imbert quiere encontrar en ella. Visto desde un punto general, el hombre en su circunstancia constituye el tema de la mayor parte de los novelistas; inaceptable resulta esta característica aplicada como particular del autor de "El Retorno".

El análisis de la personalidad de Sarmiento y su sentido de la historia, aclarado frente a las ideas del romanticismo alemán, que don Faustino conoció por autores franceses, es uno de los más importantes capítulos del volumen. La característica concepción del propio destino como providencial para la patria, y su identificación de historia y autobiografía (hecho profundizado por M. Estrada hasta sus últimas consecuencias), son una contribución importante al conocimiento de la figura sarmientina. En donde Imbert simplifica es en su nota final: "Hoy como hace un siglo, nuestro gran problema es acertar con "una política de principios, no de personas", que concilie en una genuina democracia argentina el liberalismo de las minorías cultas con las reclamaciones de justicia de las masas". El análisis de las funciones cumplidas por las minorías cultas de nuestro país, en especial a partir de 1880, es desalentador. Hay una ley político-histórica, que nuestros hombres dirigentes no tuvieron jamás en cuenta. Ella podría sintetizarse así: cuando los núcleos dirigentes dejan de cumplir con las graves obligaciones emergentes de sus responsabilidades como jefes de un estado, muy pronto las masas, o mejor, los pueblos, encuentran la forma de desprenderse de esos grupos que se han vuelto parasitarios e inútiles para llevar a cabo las misiones que debieron cumplir. Los hombres y las agrupaciones políticas no llevaron adelante los graves deberes que significa la posesión del poder. Esto, y sólo esto, da sentido al caudillo sudamericano. Es más, el proceso se ha venido cumpliendo en forma inexorable desde hace siglos. César, en Roma; los hombres de la Revolución Francesa, que desembocan en un despotismo mayor al anterior; Mussolini, en la Italia contemporánea, no hubieran podido llevar adelante todas sus buenas o malas medidas gubernamentales, si los gobiernos que los precedieron hubieran cumplido con los pueblos, hubieran sabido tener presente la consigna de que la posesión del poder más que derechos representa obligaciones sin atenuantes posibles. La historia no acepta equívocos ni explicaciones de esos equívocos.

El auge del comunismo en Italia por ejemplo, es perfectamente explicable. No se trata de mayor propaganda ni más dinero para las campañas políticas. Se

trata simplemente de que la gran masa del pueblo ve que no se cumplen sus aspiraciones, que no se gobierna para el pueblo de Italia sino para favorecer a un grupo reducido que todavía sigue detentando el poder en provecho propio.

En nuestros países, la aparición del caudillo adquiere su más alto sentido por la misma razón; ellos encarnaron y encarnan una posible esperanza, una posibilidad. Nuestro sentido lúdico de la vida, que parte en el fondo del mismo sentido que esas minorías lograron insuflar en nuestros pueblos, nos lleva a ver el mundo y la existencia como un constante juego, como la falta de sentido de todo. Aquí cada cual se agarra con las uñas que tiene, y cuando puede llegar aprovecha; pero la culpa de todo la tienen esas minorías. No hay cultura universitaria, ni finura social, ni riqueza heredada que pueda justificar el olvido de los principios éticos, y menos aún cuando esos principios deben regir la labor del dirigente político. Esos grupos vieron en el gobierno una empresa privada, una vaca rica en dinero y posibilidades de lucro en corto tiempo. No pensaron en el pueblo sino como un elemento en juego al que había que dar algo, pero jamás como el cuerpo verdadero de la Nación, como el representante de la República. Ellas fueron, además, las que envenenaron y envilecieron el alma de nuestro pueblo. ¿Qué queda a los gobernados, fuera de adquirir por inconciente proceso los defectos de quienes gobiernan? Esos núcleos cultos gastaron lo que los caudillos traen con algo de vengadores: la esperanza de un posible mejoramiento. Los pueblos jamás tuvieron en cuenta aquellos de "más vale mal conocido que...", los pueblos encarnan, ciegame, brutalmente, con la fuerza de la sangre y de la lucha aquello que la tranquilidad de una existencia fácil no podrá entender nunca: la justicia vista como una presencia carnal, viviente y actuante. La justicia no es un ideal de hermoso nombre; la justicia es dar pan al que lo necesita, saber al que lo pide, trabajo al joven, virtudes al que comienza. La justicia no puede, no debe ser más un mero concepto. Por haberlo olvidado es que los grupos, las "minorías cultas" de que habla Imbert, cometieron tales pecados contra el país. La nación llegó a ser lo que es por el mero andar de las cosas, por accidente, más que por el trabajo de sus dirigentes.

Valioso es el análisis de la novelita *Amistad Funesta*. Allí nota las influencias de la literatura francesa en Martí, sus escritores y prosistas preferidos, los valores puramente novelescos de la obra (capacidad para el mero relato, organización y plan del libro, descripción de los personajes); su prosa poética, caracterizada por: el abandono de la realidad y su idealización, embellecimiento de la naturaleza y del alma humana, objetos de lujo, brillo de las descripciones, diálogos artificiosos, archicivilización, mentira de lo real, tendencia oratoria de la sintaxis, impresiones (niega con justeza que el lenguaje pueda ser impresionista), etc.

El trabajo sobre Darío reúne, además de una cronológica vista de su curva vital,

todo un análisis, breve y sustancioso, de las preocupaciones estéticas, literarias y metafísicas del autor de los *Cantos de Vida y Esperanzas*.

Finalmente, cierran el libro aquellas emocionadas palabras que Imbert dedicó a su maestro, D. Pedro Henríquez Ureña, "de la estirpe americana de patriarcas —Bello, Hostos—..."

RODOLFO A. BORELLO

ACERCA DE UN POETA INVENCIONISTA

"EDGAR BAYLEY (Buenos Aires, 1919), es uno de los poetas que más activamente han participado en el actual movimiento renovador de las letras y las artes argentinas"; así lo declara el prólogo de Raúl Gustavo Aguirre, en este fascículo⁽¹⁾, apenas con carácter de pequeña antología, pero que sirve para adentrarnos en el mundo vital de un poeta frente al problema de la actividad creadora. Bayley, que basa su más íntima verdad en las posibilidades inventivas del hombre para "reconstruir el mundo", nos brinda en esta serie de poemas, un lenguaje específicamente poético, más allá del calco de la realidad y alejado de toda repetición literaria. Cuando nos dice en "los hombres y los años":

*"es necesario reinventar el mundo
iluminar los ojos
ver la extensión abierta a nuestro impulso"*

no hace nada más que propiciar el destino por él hallado a la poesía, (su propio destino), por el cual "nunca una obra ha valido por su capacidad, de acuerdo con una realidad cualquiera, sino por su capacidad de novedad, novedad vale decir, desplazamiento de valores de sensibilidad ejercidos por una imagen".

En este planteamiento formal que Edgar Bayley establece en su manifiesto sobre poesía "invencionista" (Revista Arturo - Bs. As. 1944), y donde la imagen inventiva ha de sustituir las otras formas caducas de poesía para llevar a ésta a sus valores propios y naturales, debe buscarse la actitud poética de Bayley. La cual no ha dejado de ejercer una marcada influencia sobre la generación más joven, y donde un lirismo lleno de sugerencias nos da la oportunidad de llegar a una poesía en que la actividad libre del espíritu expresa su más auténtico poder creador.

⁽¹⁾ "Edgar Bayley, Poetas Argentinos Contemporáneos, Edición Poesía Buenos Aires", Buenos Aires, 1954.

Es necesario, y más aún en estos densos trajinares de la poesía donde el deambular cotidiano de libro en libro se convierte en una fatiga permanente, hacer un alto en este poeta y reparar en él las largas horas de cansancio. Porque para eso es toda poesía de verdadero sabor vital, como la que nos muestra Edgar Bayley en este folleto que comentamos.

RUBÉN VELA

UN POETA ARGENTINO EN ADONAI

JORGE VOCOS LESCANO ha sido incorporado a la biblioteca de poesía "Adonais". Este hecho tiene para nosotros doble significado: el arribo de un argentino a la más integradora y digna colección española de poetas; y el conocimiento del mejor libro del autor de "Sonetos Anteriores", *El Alma hasta la superficie*⁽¹⁾ que conforma el número ciento siete de dicha biblioteca.

La poesía de Vocos, de un formalismo que a veces aprisiona como las paredes de la fuente y otras es natural como la orilla de los ríos, encierra con mayor o menor violencia, un latido desbordante como en estos fervorosos endecasílabos:

*"En ti el milagro del mirar empieza,
lo milagroso en ti no tiene orillas".*

o recóndito y dolido como en esta cuarteta:

*"¿Y siempre, siempre he de mirar Dios mío,
pese a todos los años que han pasado,
desnudo el campo que elegí por prado,
desierto el cauce que debió ser río?"*

Este latido, que en algunos versos pecadores de gratuidad no llega a producirse o se neutraliza en una artesanía de construcción, se produce en otros con toda plenitud. Tal en los cuatro sonetos "De la fuente y el río", que se nos entregan con la unidad de un aliento sustentado por una verdadera fe, agonizante por momentos en la congoja del poeta ante el huidizo tiempo:

*"Sin salvación, sin tregua, sin olvido,
miro cruzar el río y sus despojos,
veo la angustia que al pasar refleja."*

Pero finalmente la fe, que cuando es verdadera vence toda incertidumbre, se salva en la certeza de esos momentos, esos lugares, que tornan lo eterno cotidiano:

"La fuente, amor, tu plenitud, la mía."

(1) *El alma hasta la superficie*, por Jorge Vocos Lescano, Adonais, Madrid, 1954.

En "Las figuras del amor", tronco medular del libro, sonetos como "Enamorado del azul", son poemas claves para entrar al mundo del poeta.

Este afán de eternidad, esa búsqueda angustiada del amor, ese ir tras el ser amado y por encontrado ya perdido, en fin, ese *maladie metaphisique* ya crónico en el amante intelectual (para el que no lo es, el amor constituye el supremo descanso del ser y no una preocupación de visos metafísicos), encuentra felices imágenes, algunas desvirtuadoras de esta angustia y que nos seducen como los frutos.

En general, "Las figuras del amor" trascienden en un buen tono amatorio y cautivan más como el rumor de los atardeceres que como el grito de las mañanas.

Raíz y ramas de este tronco, son respectivamente "La poesía" y el último puñado de versos agrupados en los "Sonetos circunstanciales" y "Otros sonetos". La primera, bajo cierto retoricismo, encierra una creencia de salvación en la poesía y una afirmación última en tres endecasílabos, cuya grandilocuencia queda justificada en atención a su contenido:

*¡"Oh resplandor, oh milagrosa fuente!
con que una vez te des, tan solamente,
la vida, el ser y todo está salvado!"*

En cuanto a los "Sonetos circunstanciales", de una cordialidad que aplaudimos, su nombre un tanto los limita y condiciona a una circunstancialidad que no logra investirse de esa *calidad de eternidad* que determina el milagro poético. No olvidemos que todo poema supone en definitiva una *unidad trascendental* a la que se acercan con más intensidad que estos, sonetos como "Bellas son las palabras" y "Distraído mirar...".

Lo que valoramos en Vocos, es su limpia, cálida expresión y ese aire dolido que emparenta todos los poemas de "El alma hasta la superficie", sintiendo que una viva voz como la suya se neutralice en versos de ingreso al parnaso. Si bien el quehacer o el que soñar poético consiste primordialmente en aflorar el alma a la superficie, debe el alma en ésta, asumir las responsabilidades que su tiempo le imponga.

Cante el poeta a la rosa si lo siente, pero no olvide que en los días que vivimos no es su rubor de inocencia sino de vergüenza.

HORACIO AMIGORENA

A PROPOSITO DE UN LIBRO PREMIADO (1)

ACERCA DEL ESCRITOR

OBRAS como *La casa del ángel*, ejemplares por su frustración, pueden ser positivamente útiles, en cuanto seamos capaces de integrar sus carencias, explanando uno o dos supuestos fundamentales que la obra denuncia, por defecto.

Beatriz Guido, empeñada en desentrañar la crisis adolescente de una niña, expone con equívoca levedad, su artificioso y pesado análisis. "Racconta" la "Pasión" de una niña sacrificada, también ella, un viernes, día fatídico para la criatura, no sólo por su holocausto sino también porque el día consagrado a Venus va indicando —a lo largo de la obra— estaciones de su calvario. La autora dispone, así, de lo mejor de su talento para acotar un encierro disgustante del que sólo atinamos a evadirnos. Necesitamos —después de la lectura— revisar nuestras creencias, convencernos de que nuestros tácitos supuestos son los verdaderos y, por tanto, en la medida que no son éstos los que envuelven y nutren atmosféricamente a *La casa del ángel*, ver en ello la raíz del mal que la enerva y desbarata.

En forma totalmente inexplicable y misteriosa, un hecho habitual o imprevisible como puede ser la caída de una manzana, el encuentro con una mujer, el vuelo de un ave o una película cinematográfica, puede dar un decisivo, esclarecedor golpe de luz a un problema que, latente, nos perturbaba sin que lo supiéramos. Así nos ocurrió a propósito de *La casa del ángel*. Días atrás compadecíamos junto con Mel Ferrer la progresiva claudicación del amedrentado "matador" de "Toros bravos". En la película, el ídolo popular, sereno y vertical en el triunfo, es gradualmente confundido y quebrado por indecible miedo. Es entonces, no antes, cuando el director, apresado por la necesidad dramática y coherente verosimilitud estética, filma al torero, ceñido en el externo esplendor de su traje de luces, orando frente a la radiante majestad de Dios. La rutina del rezo se llena así de carga sustantiva y se dilata en plenitud de sentido. El temerario retador de la muerte, consciente de sus limitaciones, débil y trémulo en el dramático trance de entrar en la arena, menos torero que nunca, jamás tan humano, se enfrenta consigo mismo y acepta a Dios que lo está esperando.

(1) Reflexiones en torno al "Premio Literario Emecé 1954", Beatriz Guido: "La Casa del Ángel", Emecé, Bs. As., 1954.

Fué entonces cuando divisamos al escritor. Listo para su función. Solo consigo mismo. Ya revestido para el oficio pero inexplicablemente indeciso, frenado por invisibles tensiones. ¿Quién ata al escritor sino el hombre —el consigo mismo— que crece y lo rebasa, lo envuelve y lo salva?

El escritor no agota sus posibilidades con el hábil manejo de una técnica adquirida, así como el sacerdote no cumple su ministerio con el mero juego mímico del ritual. Ni retórica huera, ni liturgia intrascendente. Queremos el escritor a nuestro lado, presencia viva a nuestro lado, sufriendo nuestro Tiempo, ayudándonos a comprender e inyectándonos su entusiasmo. Sólo con la irreparable vivencia de su entrega total y la entera convicción de que el suyo es un sino de choque y compromiso, el oficiante de las letras deviene escritor. Perdido en el desierto de su radical insuficiencia aquél encuentra su rumbo en lo hondo de su conciencia. Allí descubre a los otros hombres, y éstos —pasivamente— lo rescatan. El escritor sólo justifica su hacer estético en razones de orden moral. Son éstas las que disparan su trascendencia, proyectándolo hacia un horizonte abierto de valores positivos... y lo demás se dará por añadidura.

Hoy como siempre, el creador que vive su obra como un alto destino y dura misión, sentirá como presencia metafísica que es dolorosa certidumbre de sí, la enorme responsabilidad de su hacer y la beligerante medida de su duda.

HÉCTOR GROSSI

ALGO MAS SOBRE "LA CASA DEL ANGEL"

No es mi intención analizar una por una mis reacciones al leer *La casa del ángel*, pero sí el señalar ese primerísimo sentimiento de frustración que va penetrando a lo largo de su lectura.

Nos presenta un problema que ya conocemos, que hemos sentido, con el cual hemos coincidido en algún momento y, a pesar de todo, se afianza a lo largo del libro una noción de lo que podríamos llamar fraude. Lo que nos da (no importa en que cantidad) no nos alcanza ni nos conforma; sabemos que hay algo más que todo ese conglomerado de semi-realidades, estados hipnóticos y símbolos, y que ese algo también nos pertenece.

El tema de la adolescencia, su descubrimiento (que Beatriz Guido intenta tomar en toda su amplitud y variedad) es exagerado, exhaustivado en uno sólo de sus aspectos, el sexual. Insiste en él por medio de recursos evasivos en una forma que llega a resultar desagradable; que la hace olvidar otros matices más pro-

fundos, reales, verdaderamente subjetivos, que son lo auténtico y lo virgen que singularmente debe dar una novela.

La casa del ángel se pierde en la mitad del camino que atraviesa esa ciudad también a medias, inimaginable a través de gitanas, paralíticos y duelos. Perdida en una época que seguramente por ser tan cercana se le ha resbalado para dejar de pertenecerle. Cobijando a una niña que no sufre, siente, teme ni ama nada; a la que sólo impresionan bipolarmente la religión y el "extraño placer que producen la vergüenza y el pudor". (¡Cuántas palabras y olores jóvenes tenemos, intactos, para dar de cuando eramos niños! ¡Cuántos momentos detenidos; que nos conforman, que nos dan vida! ¡Cuántas son las cosas que hemos querido y sentido; las que protegimos, las que nos protegieron!)

¿Por qué, entonces, hacernos creer que Ana Castro no tuvo, ni vió nada de eso? ¿A qué ese empecinamiento morbosos (la escena de las monjas, la final) en ocultar la frescura y la espontaneidad de otras partes, como la del teatro de "Antón Pirulero", o los diálogos con la profesora de religión? En muchos lugares del libro encontramos, mal logradas, raíces, ideas buenas, figuras que, como la de Jesús, parecen no pertenecen a la trama de la novela.

Todo relato exclusivamente subjetivo que narre, más que hechos concretos, contenidos de conciencia, si bien gana en profundidad, pierde en unicidad, en entroncamiento. Es decir, adquiere las mismas características de la mente humana, recorrida por vivencias que se suceden sin noción de orden y de tiempo, por golpes e impresiones que a su vez derivan en otros, por asociaciones imprevistas y recuerdos⁽¹⁾. Se necesita ser un gran escritor para poder vencer esta dificultad y conseguir en todo un relato el mismo fondo profundo y parejo. Se necesita un fondo, una profundidad y un estilo (incompatible en este caso el estilo ágil y figurativo de B. G.) comparables al de Marcel Proust, o al Rilke de los cuadernos.

Haciendo a un lado la correspondencia entre tema y estilo, la estilística de la autora es segura, convincente, extremadamente femenina; y nos hace colocarla muy por encima de su obra.

Debo admitir que, si mi propósito hubiera sido hacer un comentario completamente subjetivo, yendo solamente a mi particular modo de sentir, tal vez habría sido injusta (encontrando muchos atenuantes a las fallas, identificándome varias veces con la protagonista). Pero no es este el sitio desde donde juzgar una cosa, hacerlo es negarle vigencia, quitar todo valor a su significado.

Resta aún muchos por hacer, es hora de que termine el asomar de novelas

⁽¹⁾ Me refiero a los escritores que enfocan contenidos de conciencia o subconscientes pero reflejándolos, no hacia el autoanálisis, ni tampoco hacia la construcción de personalidades (novelas de conducta, psicológicas) sino a los que, como Beatriz Guido, proyectan la visión de lo extremo fundiéndose en un personaje por el que pasan íntimamente, deformándose o formándose, los hechos externos que arquitecturan el argumento.

fluctuantes que tientan el engaño con voces vestidas de nuevo. Es hoy el tiempo de llamarnos a la realidad y no podemos gastarlo en alientos para aquellos que nunca terminan su comienzo. Hay que incitarlos para que insistan y se prueben, hasta que se encuentren; hasta encontrarlos. Por eso, cuando un escritor en verdad tiene y puede, y a la vez (como en el caso de B. G.) nos ha querido dar mucho de sí mismo, es nuestro deber exigirle, urgirle que nos entregue aquello que verdaderamente podamos guardar y conservar.

ESTELA TROYA PAZ

Con motivo de la aparición del libro Borges y la nueva generación de Adolfo Prieto, nos envió Roy Bartholomew la nota crítica que transcribimos en primer término.

Publicamos, asimismo, la respuesta de Adolfo Prieto a dicha nota.

NOTA DE ROY BARTHOLOMEW ⁽¹⁾

ABRE el libro una *Presentación* que por su largura y tono debió ir firmada. Afirma que el ensayo de Prieto supera los peligros de encono o admiración que el tema —Borges y la nueva generación— pudo suscitar, pues "tiene el valor de su fuerza y la decisiva garantía de su honestidad"; "porque si hay una palabra clave para nombrar su obra, honestidad es la que nosotros diríamos". Y más adelante: "la obra de Prieto es, quizás, una de las voces que la joven generación reconoce, o reconocerá, como propias".

Consta el ensayo de un *Prólogo*, una *Aproximación al hombre*, una *Aproximación a la obra* y ciertas *Conclusiones*. A poco andar, el método se descubre y la intención se transparenta. Pero vayamos por partes.

En el prólogo se dice que "Borges es acaso el más importante de los escritores argentinos actuales"; sin embargo, "como en Lugones, y quizás en mayor medida que en Lugones, se nota un desajuste entre el valor auténtico de la obra y el volumen que desplaza su prestigio de autor". Esta afirmación de que *Borges es un literato sin literatura* se repite (tal cual) cinco o seis veces. En ningún

⁽¹⁾ A propósito de "Borges y la nueva generación", de Adolfo Prieto, Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954, 96 págs.

momento dice Prieto qué entiende por literato y qué por literatura. Hay una confesión: "Siempre es bueno en el punto de partida, una motivación psicológica"; y un plagio: "Que ningún joven se sienta usurpado por esta invocación de contemporaneidad. Al fin y al cabo, es una inocente cuestión de método; a lo sumo, la ingenua esperanza de acertar con la palabra que muchos quisieron haber dicho, y no dijeron impedidos por la pura eventualidad". Compárese: "Si las páginas de este libro permiten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor". (Borges, *Poemas*, Losada, 1943, "A quien leyere", pág. 9.)

La *Aproximación al hombre* trae una serie de afirmaciones sobre el escritor. Quien pertenece a la última generación liberal, "se entretiene en relatos fantásticos", "ejerce una crítica inteligente aunque las más de las veces ociosa", "ensaya algún devaneo metafísico" y en todo ello es prototipo de su generación. Borges "gasta la literatura como un lujo", su obra está limitada por las circunstancias históricas, y los jóvenes de hoy se sienten ajenos a dicha obra pues, aunque el orbe borgiano deslumbró, "la magia muere con la última página leída". "La desproporción molesta un poco" (motivación psicológica). "Casi no hay nota crítica suya que no sea prescindible". Críticas, cuentos y poemas son, cuando más, flor de un día. *De ello se va a ocupar Prieto y sólo de ello*; pues, según declara, y como si nada, "dejo de lado las cuestiones metafísicas y los entretenimientos teológicos. Asimismo, la valiosa divulgación de literaturas extranjeras" (pág. 20). Tras de lo cual aparecen Sartre y la cuestión del compromiso y de allí sale Borges equiparado con Bioy Casares y Mujica Láinez (!) en un despatarrado trío de literatos ociosos. Lo cual, *causa desagrado* (motivación psicológica). A los treinta y tres años Borges reconoció en el prólogo de *Discusión* que vida y muerte le faltaban a su vida, de ahí su "laborioso amor" por las minucias. Prieto admite tales honestidades prologales y las halla confirmadas a lo largo de toda la obra borgiana. Cuyo autor posee educación y cultura insólitas entre nosotros; sin embargo, trémulo o jugueteón, mariposea de la seca a la meca, de Averroes pasa a los cuchilleros, de Ascasubi a las traducciones homéricas, "de nuestro pobre individualismo" al ruiseñor de Keats, de Martín Fierro al falso Basíledes; Borges es "acaso el más ilustrado de nuestros 'clercs'", y, vuelto a la Argentina, "desgarró sus afectos entre el tesoro de la cultura occidental —es decir, universal— y el raquitismo de la nuestra". A este problema (?) le buscó Borges solución en su conferencia *El escritor argentino y la tradición*: de ella desprende Prieto que "es obligación juzgar su obra desde el ancho contorno universal".

Tal, la "aproximación al hombre". Hay además, en la pág. 18, un pintoresco,

reminiscente y examinable paralelismo entre "el género policial y el fantástico" por un lado, y la "la novela de caballería y la novela pastoril" por el otro.

La *Aproximación a la obra* analiza "el ensayo crítico", "la poesía" y "el cuento". De Borges crítico dice que dió con *Inquisiciones* motivo para abrigar las mayores esperanzas: en tres líneas, quedan despachadas las *Inquisiciones*; las cuatro páginas siguientes se destinan a una lenta, trasnochada y floja destrucción del *Evaristo Carriego*: Borges mismo ha señalado, y repetidamente, que dicho libro es endeble y olvidable. Esto Prieto no lo ignora ni tiene inconvenientes en reconocerlo. *Pero despacha el libro que sabe bueno en tres líneas y se solaza cuatro páginas en el que sabe que el propio autor reconoció prescindible*. Y dice: "Un saldo queda del *Evaristo Carriego*: inutilidad, cosa enteramente prescindible". A párrafo seguido recuerda admonitoriamente que hay "un supuesto que asusta de evidente, pero que no siempre se tiene en cuenta: hacer crítica cuando sea necesario" (pág. 33). ¿Y?

Acepta que la agudeza de Borges es famosa con entera justicia, pero sus críticas "son notas de lector hedonista". Antologa *al azar* seis agudezas bien conocidas y termina con olímpica suficiencia: "Hasta aquí el elogio".

Entiendo que Borges nunca ha querido hacer ni pretende haber hecho ninguna crítica exhaustiva ni del tipo objetivo. La crítica en Borges es, nada más, y nada menos, motivo de observaciones muy personales, por lo general y si se quiere fantásticas, arbitrarias, brillantes e inesperadas; adolecen por momentos de juego retórico, pero, aun así, siempre cumplen con una de las funciones primeras e ilustres de la crítica: suscitar cultura, mover al lector hacia caminos nuevos, desatendidos o ignorados por éste, en una palabra enriquecer el medio a que la crítica está dirigida. Borges crítico es, esencialmente —y el propio Prieto lo admite—, una inteligencia agudísima; no objetiva, pero, lo cual es mucho más importante, *suscita, mueve, ilumina, difunde*. Ello no empece, claro está, que entre ochenta o noventa notas que lleva publicadas, algunas, digamos seis, adolezcan de distintas fallas dentro del carácter general a que pertenecen. Y bien: a siete notas críticas de Borges se refiere Prieto, seis para atacarlas. ¿Y las ochenta restantes? Pues cabe suponer que no le parecen tan malas, ya que, excepto en una oportunidad y de acuerdo al sistema observado en todo el ensayo, sólo se refiere con extensión a aquello que le parece atacable.

De esas siete notas, la primera es la que Borges escribió sobre la alondra de Keats: en efecto, el juego retórico lleva a Borges a un final deslucido, y Prieto lo señala. La segunda es la nota de 1931 sobre el *Martín Fierro*: afirma Prieto que el argumento central a que se arriba es meramente retórico y acierta; pero

se sonríe de que Borges considere "asunto capital" el hecho de que el poema esté redactado en primera persona; sin embargo, léase: "Se lo lee como si se lo escuchara conversar, y su conversación es la de un hombre avezado en el arte de subyugar al auditorio. De este símil oral nace acaso el mayor encanto de su prosa y en él se apoyan, sin duda, los mejores logros. Lo menos la mitad de sus cuentos están relatados en primera persona". Esto lo dice Prieto sobre Borges cuentista (págs. 66-67) (2). La tercera nota es la que Borges escribió sobre *The Purple Land*, incluida en la *Antología de Guillermo Enrique Hudson* que Losada publicó en 1941: la compara con la de Martínez Estrada que va en el mismo volumen y dice que éste se juega entero en el intento de asir el sentido de la obra de Hudson. El parangón, aparte de innecesario, es falso: Martínez Estrada escribe sobre "Estética y filosofía de Hudson" y Borges sobre una de sus novelas. Borges "abunda en observaciones marginales", de las cuales una es mera clasificación retórica: la novela es del tipo de las más complicadas de aventuras, donde el héroe modifica las circunstancias y éstas modifican su carácter. Para quien haya leído *La tierra purpúrea* la clasificación no resultará retórica sino exacta. Además: le parece superflua la declaración borgiana de que el libro es uno "de los pocos libros felices que nos han deparado los siglos"; olvida que la superfluidad en ese tipo de observaciones (o contra-observaciones) depende de quién las hace... Cuarta nota: *El sueño de Coleridge*. A través de ella, Borges "consigue el colmo de la gratuidad" y "se desbarranca en la más absoluta arbitrariedad" por... ¡preferir las hipótesis que trascienden lo racional! Quinta nota: *Magias parciales del "Quijote"*; sobre cuatro páginas de que consta, cita dos líneas de juego retórico. Sexta nota: *El encuentro en un sueño*; ésta le parece correcta y hace el elogio. La séptima nota es la que Borges escribió sobre el libro de Américo Castro *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Es bien sabido que el libro dentro de la obra de Castro y el artículo dentro de la obra de Borges no aportan nada esencial: más, que ambos, libro y artículo, son incompletos, arbitrarios, flojos, y permiten inúmeros reparos y observaciones. Frente al trabajo de Castro, Borges reaccionó con inusitada violencia, señaló más errores de los existentes, erró a su vez, utilizó un tono de suficiencia injustificable. Y bien: de quince páginas dedicadas al Borges crítico, siete se detienen ("acaso morosamente") en un artículo prescindible sobre un libro prescindible, pero que permite abundante enseñanza y, según Prieto cree, lo autoriza a concluir afirmando: "Inutilidad. Prescindencia. Este es el saldo de la labor crítica de Borges".

En la parte dedicada a la poesía, y después de anotar la ñoñez de que con respecto a la luna y los decires poéticos "hay sus diferencias entre Safo y Lugo-

(2) A propósito, y ya que Prieto gusta establecer comparaciones entre Borges y Martínez Estrada, le aconsejo que repase lo que el autor de "Muerte y transfiguración de Martín Fierro", dice del poema, la pampa, y la primera persona.

nes", Prieto arriba a este interrogante: "Si la imagen del arrabal ha sido enriquecida de algún modo por la experiencia poética de Borges". El tono del libro nos exime de considerar tal pregunta como una gracia de mal gusto; pero resulta verdaderamente descomunal a estas alturas de la crítica y el consenso.

Pasamos a la muerte, tema de siempre y ahincadamente de nuestro tiempo que, bien dice Prieto, "parece marcar el descenso de la parábola iniciada en el Renacimiento". La preocupación por la muerte se intensifica: Rilke, Heidegger, Malraux, Unamuno lo atestiguan. Borges, quien ha criticado al genio español el meter tanta muerte en su lengua, siguió "metiéndole muerte" en "media docena de poemas de su no abundante producción". Pero condice con su tiempo y varias de sus figuras mayores, lo cual es "compromiso sin duda mayor". Prieto cita y comenta los poemas *La Recoleta*, *Inscripción en cualquier sepulcro*, *Remordimiento por cualquier defunción*, *La Chacarita*, *La noche que en el sur lo velaron*: de todos, sólo el último se salvaría, pero quedó trabado "por una actitud demasiado lúcida (sic.) y una ausencia fatal para el poeta: la de un lenguaje adecuado" (pág. 54). Nos enteramos, pues, de que Borges poeta "carece de lenguaje adecuado" —ya que ello le ocurre en el más aceptable de sus poemas según Prieto—; sin embargo, en la pág. 67 leemos: "Saber decir algo es una inapreciable ventaja para el que quiere decir algo. Borges ha conseguido la más envidiable ventaja del escritor".

Viene una transcripción de "admirable limpidez" de Sartre —"con quien la deuda de nuestra generación es honesto enfatizar"—. De todo ello Borges resulta un poeta —o no sabemos qué— que despliega los poemas diciendo un esquema mental, para lo cual da lo mismo uno que otro vocablo, una que otra disposición, uno que otro conjunto. (Así, como sueña; pág. 57.) De tal manera llegamos al poema *El truco*: Prieto descubre que en las páginas complementarias del *Evaristo Carriego*, "parte" del poema está prosificado; de ahí obtiene que "con un poco de mala fe, cualquiera podría intentar por su cuenta prosificar algunos poemas, o con mayor impiedad caer sobre ellos con la paciencia de cambiar las palabras, las frases, la construcción, sin macular la impresión del original". La presunción del párrafo es asombrosa. Lástima que Prieto, aun corriendo el albur de aparecer "con un poco de mala fe" o como impiadoso, no dé muestra de prosificar otro poema de Borges cambiando las palabras, las frases y la construcción, "sin macular la impresión del original". Que Borges lo haya hecho carece absolutamente de significado si no se nos olvida un pequeño detalle: es el autor de dichos poemas. Por otra parte, es corriente que se busque una, dos o cien maneras de expresar algo: lo que importa y justifica es que de cien, una, y mejor si más veces, lo buscado se haya logrado expresar. Hay más: en la edición de 1943 de sus *Poemas*, Borges, en la pág. 173, pone una nota sobre su poema *El truco*: "Los siete versos del final prefiguran uno de mis antiguos propósitos: aplicar el principio leibni-

ziano de los indiscernibles a los problemas de la individualidad y del tiempo. Ese propósito resurge en otros ejercicios; también, en mi *Evaristo Carriego* (pág. 46)". Ahora bien: dicha pág. 46 pertenece al capítulo IV; la prosificación del poema está en las páginas complementarias a dicho capítulo; Prieto sólo transcribe la prosificación de la primera parte del poema y se detiene cuando faltan diez versos. Pregunto: ¿dónde está el descubrimiento de Prieto? ¿Por qué no dice todo esto? ¿Por qué da la casualidad de que el acápito que pone a su ensayo, un párrafo del *Evaristo Carriego*, pertenezca precisamente a la pág. 46 de dicho libro? Además, ¿quién escribió la presentación?, ¿hasta dónde conoce la obra de Borges?

Sigamos. "Los versos de Borges ofrecen en buena parte los caracteres de la prosa": "el discurso estrictamente lógico en suma". A quien quiera aducir dos elementos, la metáfora y la imagen, Prieto responde: sobre la metáfora borgiana: "Las pocas que tienen apariencia de tales son simples comparaciones"; y cita, según su entender, tres de "hallazgo feliz", tres que "evidencian la fatiga de la búsqueda", una "deplorable"; y "las más son prescindibles, ineficaces" (cita ocho). En cuanto a las imágenes, en general son pobres. Borges —recuerda Prieto— "alguna vez confesó su parte de culpa en la difusión del error de creer que la poesía no es otra cosa que la imagen". A un crítico que estuviera por encima, y no por debajo, de *los peligros del encono*, le bastaría con la honrada transcripción; a Prieto no le basta con transcribir, sino que a punto y seguido acota: "sus dos primeros libros padecen el estigma de ese error". Borges no es un verdadero artista: "Ha conseguido sacar a luz algunas hermosas imágenes, sorprendernos con otras ingeniosas, dejarnos indiferentes con las más".

Pero... "Como el buen hijo de Noé, ocultemos al fin las desnudeces del poeta". Esto lo dice Prieto al final. O sea cuando descansa de haber hecho todo lo que le fué posible para dejarlo tan desnudo como cuando vino al mundo.

Y si alguien se pregunta qué pasó con poemas como *A Francisco López Merino*, *Insomnio*, *Poema conjetural*, *Poema cíclico*, *Dulcia Linqumus Arva*, *El general Quiroga va en coche al muere* —¡ah...!, el título de este último le parece un hallazgo.

"Borges es un excelente prosista". Así comienza la parte correspondiente al cuento, y como siempre, comienza con uno o más elogios. Pero... "Borges triunfó a medias" sobre el cuento fantástico. El cuento es, "en última instancia, un mero ejercicio retórico". A Prieto no le cuesta imaginar un dómine perorando ante sus alumnos de composición y diciendo hagan esto o hagan aquello: Borges es discípulo aventajadísimo y saca buena nota. A medida que avanzamos la intención es tan evidente, que ya sabemos qué seguirá. En efecto, después del tierno recuerdo al Colegio Nacional, Prieto pasa a *El Aleph*. Observa que el principio es "pretexto que orilla peligrosamente la cursilería"; poder decir tal cosa le satisface; lástima que no se haya dado cuenta que en el autor hay una intención por demás delibe-

rada. El asunto del cuento es conocido. "Borges, de cúbito dorsal en un sótano de la calle Garay, contando lo que quiere que veamos en una esfera tornasolada, ofrece un raro espectáculo". Tal dice Prieto, y agrega que como él observa fríamente, "molesta, en verdad, un poco". Pero, ¿qué le pasa al señor Prieto que tanto le molestan la imagen y las actitudes de Borges? Estará bien aquello de "que siempre es bueno, en el punto de partida, una motivación psicológica"; estará bien "en el punto de partida"; en Prieto se transforma en obsesión personal. Los ejemplos seguirán. Pasamos a *El Zahir*. Prieto da el resumen y tiene sitio para señalar "el muy prescindible recuerdo" por Teodolina Villar. Al fin, "el Zahir es una cosa interesante mientras sirva de experiencia a otras gentes y otros lugares; en las manos de Borges, desplegando sobre su conciencia un influjo maléfico, nos resulta inadmisibile". ¿Por qué? ¿Por qué en manos de otro puede ser el Zahir y en las manos de Borges no puede ser "otra cosa que una vulgar moneda de veinte centavos"? Al cabo de creer que ha dado al traste con *El Aleph* y *El Zahir*, dice: "Mayor fortuna ha tenido Borges al concebir cuentos que lo excluyan de su papel de relator-protagonista". Refiere a *El inmortal* y *La escritura del dios* y dictamina: de los dos cuentos, "el último es el menos logrado". *El último es el menos logrado*. Obsérvese: nunca dirá "el primero es el mejor". Comienza por *La escritura del dios*: Borges falla en él como en *El Aleph* al pretender expresar lo inefable. De donde "un levisimo rasguño revienta la más hermosa pompa de jabón". Los cuentos de Borges son pompas de jabón. En cuanto a *El inmortal*, es "lo único indisputable" que ha hecho Borges en el género fantástico. Claro que "Borges ha insuflado en estos cuentos repetidas reflexiones de diletantismo filosófico". Claro que sus ficciones son "al fin y al cabo minúsculas". Claro que "Borges es un escritor para los escritores de su generación. Creo que para nosotros, que respiramos otro clima, ya no lo es". ¿Qué piensa Prieto del clima que respiraron Shakespeare, Cervantes, Dante, Esquilo, Homero, Quevedo, Melville, Joyce, Rabelais, Petrarca, Darío, Antonio Machado? Pero llegamos al final del capítulo, y Prieto va a terminar por confesar decididamente que a medida que avanza en la obra de Borges, la desproporción que cree observar entre el esfuerzo y los resultados le causa "desagrado físico". Más le valdría haber empezado por allí. Y, para terminar, esta fantástica parrafada: "Borges ha escrito algunos cuentos excelentes: *El inmortal*, *la casa de Asterión*, *La lotería de Babilonia*, *Los teólogos*, *Funes el memorioso*, *Hombre de la esquina rosada*... Pero son nada más que media docena de cuentos. Poco para el primer escritor de su tiempo". ¡Nada más que media docena! Frente al desatino de considerar pocos seis cuentos excelentes en un autor, copio las siguientes puras y definitivas palabras de Fernández Moreno: "Siento la necesidad de recoger y de quemar apuntes, borradores, pruebas, el tinglado oculto que pueda quedar por ahí. La de reunir todos mis libros, maltruchos y amarillentos y reducirlos a uno solo, a un cuadernillo, menos, a un

simple papel de fumar con un pareado único pero que me sirviera para la eternidad".

En cuanto a las *Conclusiones*, ya las sabemos: se han dado y repetido desde el principio. Prieto acusa a la generación martinfierrista de no haberse preguntado nunca "por qué o para qué eran escritores", de no haber preparado una respuesta, de no saberlo. ¿Se ha preguntado Prieto por qué es escritor? ¿Lo sabe? ¿Por qué no lo dice? Acusar es fácil. E insiste: "Algunos cuentos felices, unas cuantas agudezas de ingenio, media docena de ficciones valiosas, ¿pueden ser el haber de una vida dedicada a la literatura?" Borges es "un gran literato sin literatura", y, por si se nos olvida, "el sentimiento de desagrado que provoca la desproporción entre el valor de su obra y el esfuerzo que ella implica". A Borges sólo le queda "nacer para nosotros o convertirse en fantasma nuestro", declara Prieto, y agrega con maravillosa generosidad: "En último caso habrá que evitar los fantasmicidas". En fin, el caso Borges le brinda dos axiomas (aquí, como muchas veces, prefiere el "nos" al "me"): el primero es el siguiente: "1. Ingenio, erudición y un estilo excelente, no garantizan una gran literatura". El segundo puede ser ofrecido en las agencias de turismo: "2. Sin conocer previamente el itinerario, nadie debe emprender un viaje".

Me he detenido con extensión en esta nota por varias razones. Una es que el libro de Prieto es el primero que se escribe sobre Borges y ese simple hecho le confiere a primera vista importancia y notoriedad: bueno o malo, es obligación prestarle atención, y elogiarlo o denunciarlo. Prieto ha sabido elegir tema para su primer libro. Encuentra en la obra de Borges inutilidad y prescindencia a todo pasto; considera a Borges ajeno a nosotros; pero saca una publicación sobre Borges y nosotros. Otra razón es que se trata del primer libro de un escritor de la misma generación a que pertenezco y que aparece precedido de una advertencia retumbante, aunque —o por lo mismo— anónima. He dicho que a poco andar, el método se descubre y la intención se transparenta. La intención, claramente, es atacar a Borges; el método, comenzar cada una de las partes en que el ensayo se divide, haciendo un elogio del Borges crítico, cuentista o poeta, mencionar (o directamente no mencionar) lo más brevemente posible el ensayo o cuento de Borges que es imposible de todo punto poner en tela de juicio, y en seguida extenderse y solazarse en todo lo demás que le parece vulnerable, aunque las más de las veces falle o aún cuando ya el propio Borges haya declarado que tal cuento o poema o crítica es olvidable. Resumiendo: podrá ejercer Prieto la crítica con honradez, no lo dudo, pero le está vedado juzgar a Borges primero porque no lo entiende y segundo porque lo mueve o lo distancia "una motivación psicológica", un desagrado personal y físico. *Borges y la nueva generación* señala la aparición de un crítico, pero más por las condiciones de estilo que por la

felicidad, profundidad o validez de las observaciones que trae. Hay observaciones felices, pero ninguna o casi ninguna refiere a Borges. Este libro sobre Borges es, por lo tanto, un buen libro en tanto no refiere a Borges. Además: Prieto cumple con la tradicional norma de la crítica juvenil: presentarse atacando al principal representante de la generación anterior, aunque con una variante: no vociferar, sino aparentar serenidad, basándose en su estilo. Sólo que en dicho estilo hay tanta huella de Borges, que desde el comienzo la negación queda mermada.

RESPUESTA DE ADOLFO PRIETO

UNA vez leído el artículo que Roy Bartholomew dedica a mi libro *Borges y la nueva generación*, sentí confirmarse el presentimiento —anticipado por otros— de que el crítico se contagia fatalmente del criticado. Bartholomew descubre en mi libro peculiaridades del estilo borgiano, yo descubro en su artículo el contagio del carácter esencial que denuncia en mi libro: señalar nada más que los defectos. Contagio por contagio, me congratulo de salir ganancioso.

Parece —es sólo una presunción— que el alma del articulista no se hallaba en estado angélico ni su cuerpo se encontraba en el limbo durante el tiempo en que leyó el libro y redactó el artículo, sino que cuerpo y alma padecieron la lectura y la redacción y lejos de mantenerse al margen de un mayor agrado o desagrado tomaron partido, con todo lo que ello significa y como corresponde en este tipo de experiencias; aunque no lo dice ni seis veces ni una es evidente el desagrado que le produjo el libro y clara la motivación psicológica que preside su nota crítica. No veo anormalidad alguna en ello, como no la vería en el hecho de que cualquier persona que pensara igual que Bartholomew presentara su nota al público diciendo que Bartholomew supera los peligros del encono o de la admiración o suscribiendo una garantía de honestidad para un pensamiento que siente gemelo del suyo. Regina Gibaja escribió la *Presentación* sin que la moviera adhesión de amistad o cualquiera otro condicionamiento que no fuera el dictado por sus luces y su albedrío; los que se unieron a la patriada de fundar la editorial Letras Universitarias decidieron suscribir colectivamente las palabras de la señorita Gibaja (de ahí el anónimo) por cuanto entendían que, de alguna manera, si bien fuera remota, el libro expresaba una actitud, un programa, un punto de mira familiares al grupo.

En otra acotación estadística Bartholomew encuentra que por cinco o seis veces califico a Borges de literato sin literatura sin especificar qué entiendo por literato y qué por literatura. Reconozco no haber sido lo suficientemente escolar y dejado de subrayar en lugar destacado las definiciones, y lo bastante inhábil como

para lucir transparentes las intenciones y no las ideas, porque lo cierto es que si bien insisto machaconamente en los conceptos de compromiso y gratuidad, de ociosidad y de trabajo, si me refiero en todo un capítulo al espíritu lúdico en contraposición con el espíritu de seriedad, si aventuro en algún momento la convicción de que *a tuerto o a derecho no hay "altos intereses de cultura" que puedan florecer al margen del hombre como totalidad*, lo cierto es, repito, que olvidé decir por milésima vez lo que se viene diciendo desde Horacio hasta hoy en términos de una irreductible dialéctica. Lo dulce o lo útil, así expresaba Horacio la antinomia; el arte por el arte o el arte por la vida, decían los briosos zurradores de los preceptos clásicos; literatura lúdica o literatura de compromiso, decimos ahora. Cada época, y dentro de ella cada hombre, tiñe de un carácter distinto la disyuntiva; lo que no cambia nunca es la disyuntiva y su imperativo de embanderar a los escritores en uno u otro de sus términos. Si por gracia especial hoy fuéramos contemporáneos de Augusto, solicitado por un planteo preciso de la misma disyuntiva, remitiría al curioso a la conocida sentencia horaciana; hoy, siendo contemporáneo de las brillantes reflexiones que Sartre dedicó al problema remito al curioso a su obra *¿Qué es la literatura?* antes que repetirlo y repetirlo mal. Sartre está citado en mi libro, y hasta con énfasis, no sé si cinco o seis veces; este simple dato hubiera sido una buena pista para barruntar, a una legua, lo que entiendo por literato y por literatura.

En el capítulo *Aproximación al hombre*, Bartholomew sintetiza con una rapidez de vértigo las diversas etapas de un razonamiento que en su oportunidad me pareció sino lúcido, por lo menos coherente. En esta síntesis el articulista me reprocha ocuparme sólo de la producción poética, de los cuentos y de los ensayos críticos de Borges, y que dejo de lado, como si nada, las cuestiones metafísicas y teológicas y los valiosos trabajos de divulgación de literaturas extranjeras; respondo que, de acuerdo con las viejas y sabidas preceptivas ni la metafísica ni la teología deben ser consideradas especies literarias y que, según un criterio no registrado todavía en los manuales, a un trabajo de divulgación, si es valioso, se le hace estricta justicia destacándolo como tal. Aquí una omisión grave que Bartholomew no señala y era mi deber señalar: los trabajos de traducción de Borges. Admirables.

En la página 18 Bartholomew descubre un paralelo "pintoresco, reminiscente y examinable" entre el género policial y el fantástico por un lado y la novela pastoril y de caballería por otros. El paralelo no merece, en verdad, la triple adjetivación de los modernistas; a lo sumo le conviene lo de reminiscente, porque se lo oí en el colegio, hace más de diez años, a un profesor de literatura de no mucha ciencia pero muy amigo de analogías y tan modesto que estoy seguro se sonrojaba si lo nombraba en la ocasión.

Acepto que el examen de la labor literaria de Borges está lejos de ser ecuánime. Mirando la obra desde un punto de vista distinto a aquel que el autor determinó para su correcta visión es fácil caer en deformaciones más o menos groseras. Si confieso vivir en un clima distinto a aquel que permitió la epifanía de la última generación liberal tendré que admitir una cierta incapacidad para comprender a esa generación. Nos reímos de la moda de hace veinte años; nos asombramos de los prejuicios que envaraban a los hombres de un siglo atrás; nos es absolutamente incomprendible —poco puede la aproximación por vía erudita— la concepción del mundo que sustentaban los egipcios: síntomas graduados en una escala de ajenidad. Doy una ubicación histórica para la obra de Borges, a modo de analogía, en Bizancio; hoy Bizancio o lo que entendemos por bizantinismo se nos presenta (no a todos con igual rigor, porque no hay época por fuerte que sea su diferenciación que provea a todos sus hombres de ideas, sentimientos y prejuicios similares) con un contenido singular, y, demás está decirlo, nuestras reacciones frente a ese contenido, cualesquiera sean, resultarán distintas a las de los hombres de otras épocas y provocarían, a no dudarlo, el estupor de los propios bizantinos. Para recordar un ejemplo conocido, pensemos en las diversas reacciones que provocó el fenómeno griego desde Roma hasta nuestros días, pensemos en los hombres del Renacimiento frente a las catedrales góticas, en los artistas del Iluminismo frente a Shakespeare, en los románticos frente a la Ilustración. Quizá baste esta digresión para ponernos en la sospecha de que un riguroso ascetismo intelectual debiera prohibir no ya juzgar al presente tumultuoso y cambiante sino también al pasado, en cuya engañosa quietud se ve siempre mucho de lo que se quiere ver. Pero este riguroso ascetismo es sólo posible para la mente de un dios; los hombres que estamos inmersos en un proceso histórico no tenemos el don de ser intemporales e inactuales y todo lo que queramos hacer o juzgar lo hacemos y lo juzgamos con las limitaciones impuestas por el mismo proceso.

Conectado esto a la crítica de Bartholomew viene a decir que acepto buena-mente los reparos a mi parcialidad, reparos que podrían resumirse en su aspecto esencial, señalando que desgajo al autor y a su obra de la época que les fué propicia, y en su aspecto formal denunciando la clara intención de llevar demasiada agua a mi molino. Por desgracia no puedo levantar el cargo esencial; se acepta o no se acepta el condicionamiento de época; si lo aceptamos, si convenimos en que nuestra época es distinta a la que permitió la aparición de una literatura como la de Borges, nos avendremos también a la idea de que ya no podremos juzgar a Borges como sus contemporáneos o los que hoy tienen la suerte de ver al mundo lo mismo que se veía hace veinticinco años. Juzgarlo a pesar de eso no fué una arbitrariedad de mal gusto, fué la obligación didáctica que se imponen todas las generaciones al tantear nuevos rumbos. Antes de saber a ciencia cierta lo que

se quiere ser se sabe perfectamente lo que no se quiere ser. En cuanto a los errores que Bartholomew anota en el aspecto formal del libro y que yo resumo con la fórmula: llevar demasiada agua para el propio molino, es forzoso reconocer la debilidad extrema a que ellos apuntan. No siendo ni pudiendo ser defendible un terreno en el que entra la mera capacidad del crítico, pido me sea lícito revisar una por una las fallas que anota Bartholomew, juzgar desde mi punto de vista si son tantas y si tienen tanto peso como para invalidar los fundamentos del libro.

Bartholomew dice que de los ochenta o noventa ensayos críticos de Borges elogio seis agudezas *todas bien conocidas* e impugno siete artículos, por lo visto también todos muy conocidos como puntos flacos dentro de la producción borgeana. Es cierto; podría agregar algunas agudezas a las seis en cuestión, aunque fueran de las menos conocidas, porque ellas provienen de una inteligencia que suscita, mueve, ilumina, difunde cultura, y atemperar el reproche a las siete ovejas negras de la producción total. La variación estadística y la morigeración acercarían tal vez al libro a un plano de mayor serenidad real, pero ¿cambiarían el sentido de la impugnación que en las conclusiones se asigna a la labor crítica de Borges? Muchos de los sinceros admiradores de Borges reconocen que en este tipo de trabajo está la parte menos defendible de Borges, pero recuerdan que Borges ni quiere ni le interesa hacer otra cosa que la que hace. Aceptado. Nos importa que para muchos de nosotros ese hacer sea el perfecto vacío, que carezca de validez, de repercusión. De las siete ovejas negras en cuestión seis no constituyen un mundo aparte dentro de sus ensayos, sino que son ese mismo mundo reducido al absurdo, un mundo que ha rebasado sus propios límites y nos muestra al desnudo el resultado de tanta inteligencia operando en el aire. Es amable de parte de Bartholomew decir que el final del ensayo sobre la *Oda al ruiseñor* de Keats es nada más que deslucido; una amabilidad de ese tipo gasté yo mismo al reprochar que en el *Sueño de Coleridge* el autor prefiriera las hipótesis que trascienden lo racional; vaya la una por la otra y los dos recibiremos un diploma de buenas maneras. En la nota sobre Martín Fierro casi me envuelve Bartholomew en la contradicción de no fundir en identidad literaria al Borges cuentista con el Martín Fierro relator de sus desgracias. El parangón Borges-Martínez Estrada, dice, es falso; ¿por qué? Martínez Estrada eligió o aceptó un tema fundamental *Estética y Filosofía de Hudson*, Borges eligió o aceptó un tema que sólo permitía observaciones marginales; ¿elegir o aceptar un tema no indican ya de por sí una actitud? Las siete páginas sobre la última nota *Las alarmas del doctor Castro* no son más que la contrapartida de las tres palabras con que Bartholomew despacha el asunto. El artículo de Borges (como asimismo el libro de Castro) le parece incompleto, arbitrario, flojo, y se olvida del ensañamiento —confirmado por la reedición del artículo— con que Borges cae sobre la figura de Castro y de que en este país pueda

haber quien saque la cara por Castro de la misma manera que hay quien la saque por Borges.

Al referirse al análisis de la poesía, Bartholomew comete un lamentable error, atribuible sin duda a algún apresuramiento en la lectura, o tal vez en la redacción. Acertada o no, la crítica a que someto los poemas de Borges se funda en una estricta delimitación de lo que significa lenguaje de prosa y lenguaje poético. Digo en el libro, apoyándome en un planteo de Sartre, que Borges carece de lenguaje poético (pág. 54), y más adelante, al referirme al cuento (pág. 64) que Borges es un excelente prosista. Por no tomar en consideración tamaño distingo Bartholomew cree descubrir una contradicción que de existir, claro que sí, echaría por tierra el intento del análisis, pero que no existe, y por olvido del mismo distingo justifica que Borges, como autor, haya podido redactar en prosa uno de sus poemas (*El truco*). Apoyándome en el planteo citado yo no lo creo posible. En este punto y lugar el articulista me acusa de no denunciar al público las intensiones de Borges y de pretender pasar por pescador de perlas. El público ya sabe, por mediación de Bartholomew, las intenciones del poeta y los números de página, ¿quita eso que tengamos dos curiosas versiones, intercambiables, en prosa y en verso, de un mismo poema o pensamiento y que uno se tiente (aunque no lo haga porque entiende que de ello se encargó el mismo autor) de prosificar otros poemas? Bartholomew menciona seis poemas —el número parece cabalístico— que para su gusto debieran haber sido incluidos en el análisis. Otras personas me citaron otros poemas, variando los títulos según los temperamentos y aficiones de cada lector; las omisiones podrán ser síntomas de mal gusto, no de mala fe, puesto que lo apuntado para el lenguaje poético —si es que es válido— vale también para los poemas omitidos. Y algo más sobre poesía. Bartholomew cree que es una noñez de mi parte recordar que, respecto del tema de la luna, hay sus diferencias entre Safo y Lugones. No me parece, antes al contrario pienso que si nuestros antólogos de antes y de ahora tuvieran presentes las imágenes de Safo al componer sus florilegios se cuidarían de incluir los inefables poemas que a Lugones inspiró la luna.

En la penúltima parte del libro el articulista señala, aparte de varios errores que reconozco con humildad, la aberración de considerar poca cosa seis cuentos excelentes en el haber de un escritor y cita a Fernández Moreno y a su franciscano concepto de eternidad literaria. Cada uno tiene el derecho a desear la eternidad que le parezca, lógico, pero eso no significa que se deba juzgar a cada uno por la eternidad a que aspira ni que se tome excesivamente en serio esa aspiración (consta que Fernández Moreno no redujo sus poemas a un solo parecido). Si se estuviera en condiciones de apreciar el arte y la literatura al final de los tiempos, sabríamos, así pensaba Herder, lo que son el arte y la literatura absolutos, puros; como no estamos en esas condiciones juzgados desde nuestra condición

temporal, y dentro de ella, por ser Borges quien es, por ser el primer escritor de su tiempo, el mejor dotado, el de más poderoso instrumento verbal, juzgamos que seis cuentos, por excelentes que ellos sean, no corresponden a esa jerarquía, a esas dotes, a esa preparación. Conste que no diría esto si no creyera que Borges, por ser quien es, merece un destino literario más holgado que el que le asignan sus adictos.

Ya por terminar el artículo Bartholomew dice: "Este libro sobre Borges es un buen libro en tanto no se refiere a Borges" y en el párrafo anterior: "Hay observaciones felices pero ninguna o casi ninguna se refiere a Borges". Lo que no se refiere a Borges es, casualmente, la parte que explica la aparición del libro, la que intenta clarificar algunas ideas de la nueva generación, la que postula una actitud frente al quehacer literario. Lo que no se refiere a Borges, tal vez por parecer bueno, es omitido de las consideraciones del articulista. Lástima que hasta tal punto se hayan transparentado mis intenciones y mi método: atacar al criticado y solazarse en los lugares vulnerables de la obra y sólo en ellos.

Si Bartholomew no ha pasado muy rápido por las *Conclusiones* habrá advertido ya lo que pienso de él si efectivamente cree que en las agencias de turismo se aprende cómo y dónde se debe viajar, y habrá advertido también que si no sé, tal como para enseñarlo en una academia qué es escribir, me he preocupado al menos por averiguarlo, metiéndome en una incómoda tarea que me prometía por anticipado el desdén o la ira de los admiradores de Borges, la negra sospecha de marxismo, existencialismo o nacionalismo, indistintamente, y la inquietante adhesión de los resentidos.

¡Cuánto hubiera sido de desear que Bartholomew, por pertenecer justamente a la nueva generación, expusiera sus puntos de vista sobre nuestros problemas, que hubiera expresado, a propósito del carácter generacional que se machaca en el libro alguna opinión que esclareciera el fondo de ese carácter o negara redondamente su existencia o sus presunciones! Al menos en mi caso hubiera contribuido a fortalecerme o a despistarme en la ilusión de que, hoy por hoy los escritores jóvenes más allá de las diferencias personales, estamos unidos por un nexo común de aspiraciones.

NOTAS

TOYNBEE CONCLUYE SU OBRA

ENTRE 1934 y 1939 se publican los seis primeros tomos de la obra de Toynbee. Curiosamente, sólo son conocidos a partir de 1945, una vez finalizada la guerra. A partir de ese momento su éxito es rápido y avasallador: Toynbee se convierte en el historiador más leído y comentado de su época. No es ajeno a ello, desde luego, el excelente compendio que de la obra publica Sommervel bajo el auspicio y con la aprobación del autor. Fué "best seller" en los Estados Unidos, claro está.

Los primeros tomos ya anunciaban la segunda parte y preveían su plan. Ella sólo aparece en Londres en los últimos días de octubre de 1954.

Los quince años que median entre la publicación de una obra y otra, jalados por la aparición de dos libros, que en verdad no son tales sino la recopilación de varias conferencias, han provocado una evolución tal en el pensamiento del autor que la expectativa por la aparición de esta segunda parte era enorme no sólo entre los especialistas y los estudiosos. Necesario es reconocer que ella, en un primer momento, asombra y decepciona. No ha perdido categoría ni tampoco aliento; debe aceptarse, sí, que ha cambiado de signo. Basta hojearla para advertir que el espíritu que la preside y la intención con que fué escrita son de tal manera distintos de los que dominaron los seis primeros tomos, que el lector se preguntará perplejo si se puede hablar de una continuación de la obra anterior.

Es incuestionable que en los seis primeros tomos, cualesquiera sean las críticas que a su contenido se formulen, Toynbee realizó una valiosísima contribución a la ciencia histórica; su obra representa un poderoso intento de construirla y de elaborar un cuadro y un lenguaje para la comprensión y la exposición organizada del acontecer histórico. Es una verdadera osatura conceptual que permite no sólo la exposición ordenada de una civilización sino también la juiciosa comparación de las civilizaciones entre sí.

Será exacto que no propuso ni estableció leyes de validez universal —cabría discutir su posibilidad dentro de la historia— y que no superó la etapa narrativo-explicativa. También lo será que en muchos casos no llegó al meollo de los hechos y que no alcanzó a descubrir su significado íntimo. Quizás no hizo filosofía de la historia. Todo ello no impide reconocer que muchos de sus principios, de sus normas

de explicación, de sus cuadros de exposición, se han incorporado ya de manera definitiva a la ciencia histórica.

Nos encontramos ahora con un Toynbee distinto. Ya no es el historiador que busca reconstruir una época o sentar un principio de exposición y explicación. Estamos frente al intelectual que azorado ante la situación actual del mundo civilizado y acongojado por el futuro de Occidente, busca en la historia los elementos para dilucidar esa situación y la inspiración necesaria para aclarar el futuro y señalar posibles salidas que el horizonte actual ofrece.

Este vuelco en el pensamiento y en la actitud de Toynbee no era imprevisible. Ya las conferencias publicadas bajo el título de *La Civilización puesta a prueba* están dominadas por dos ideas fundamentales: la de la unidad del mundo civilizado y la de que el ingrediente fundamental en la historia de las civilizaciones lo constituye el elemento religioso.

El Mundo y el Occidente está presidido por otra de las ideas fundamentales en la posición actual de Toynbee: la necesidad de indagar con toda seriedad y con toda urgencia sobre el futuro de Occidente.

Estas dos obras nos dan la clave para manejarnos en la segunda parte del estudio de la historia y para comprender el espíritu con que Toynbee la encara.

El prólogo al tomo VII es jugoso y atrayente; Toynbee explica el ambiente espiritual en que lo escribió, intenta justificar las tendencias que lo orientan y explicar los temas fundamentales que lo integran.

Su pensamiento acerca de la unificación actual del mundo occidental lo lleva al estudio de los estados universales. Su capacidad para la evocación y la reconstrucción es aquí realmente formidable, y a veces confunde y engaña en cuanto al juicio definitivo. Su intrepidez asusta. Comprenderá el lector que no es fácil permanecer impassible y no sobresaltarse un poco, si al doblar una página aprende que Cortés y sus huestes representan las bandas bárbaras que destruyeron el imperio azteca.

El estudio de los estados universales tiene en sí un enorme atractivo. Señala el autor que todos los elementos que lo integran: el lenguaje, la ley, la ciudadanía, el sistema métrico y de pesas y monedas, el ejército, la burocracia, conducen a un sólo propósito: la uniformidad.

Los estados universales son remedios a que echan mano las civilizaciones para substraerse a su decadencia. Ellos constituyen un medio de evitar la guerra y asegurar la paz. Durante la vigencia de los estados universales las guerras han sido escasas, prácticamente inexistentes, afirma Toynbee. Pero la verdad es que su desintegración comienza con su fundación. Nunca han servido como panaceas definitivas. En verdad, toda esa portentosa organización administrativa, todo ese complejo mecanismo político, sólo queda justificado porque los estados univer-

sales crean el clima y preparan el terreno para la fundación y divulgación de las religiones universales, para el establecimiento de las iglesias universales.

Toynbee analiza la situación actual de Occidente y cree que está al borde de la formación de un estado de este tipo; que está maduro para dar este paso. La unificación actual del mundo, consecuencia del progreso técnico, necesariamente lleva a esa consecuencia.

Toynbee, sin embargo, está profundamente acongojado frente a la forma en que ese estado se establecerá. Se interroga si será posible lograr el estado universal en forma pacífica, y se pregunta también quien lo presidirá: si Moscú o Washington.

El estudio de los estados universales lo lleva al análisis de las iglesias universales porque —dice Toynbee— aquéllos necesariamente desembocan en éstas. Es este su tema favorito, y a él le dedica la mayor parte del tomo VIII. La innovación es aquí decisiva y es en él donde la obra cobra mayor interés. El cambio de posición en el historiador es fundamental. La afirmación esencial de que sólo las religiones son el campo permanente e inteligible de los estudios históricos trastorna la estructura del pensamiento Toynbeeano y lo obliga a abandonar uno de sus postulados más caros, verdadero pilar de la primera parte de su obra.

Sostuvo allí —el lector recordará— que las civilizaciones eran los únicos campos históricos inteligibles, los campos históricos inteligibles por excelencia.

Gibbon había dicho que las religiones eran verdaderos cánceres de las civilizaciones. Toynbee rechaza de plano esta afirmación, así como también el principio de acuerdo con el cual las religiones serían verdaderos refugios de las civilizaciones en tiempos de crisis, como lo pretenden algunos medievalistas.

Dice Toynbee: Las religiones son mucho más que eso; son, afirma apasionadamente, no sólo la verdadera razón de ser de las civilizaciones, sino también la única realidad que otorga a la historia sentido permanente. Los estados universales quedan justificados porque constituyen el medio y el vehículo para la creación y la divulgación de las religiones universales. La decadencia de una civilización constituye un feliz acontecimiento cuando origina una gran religión. Las civilizaciones no son, en definitiva, otra cosa que verdaderas oberturas para las religiones. Si una civilización muere pero da origen a su vez a la aparición de una iglesia o religión universal, queda justificada a la luz de la historia.

Desde luego, estamos en el terreno más novedoso y por cierto más discutible de la obra Toynbeeana. Sus metáforas son brillantes, y la vehemencia y claridad con que expone su pensamiento confunde y atrae. Sin embargo, es imposible desconocer una falta de rigor en la exposición y también una parcial selección de los hechos para tomar sólo aquéllos que favorecen su tesis.

El argumento de la obra lo lleva al autor a estudiar los contactos de las civilizaciones en el tiempo y en el espacio. También aquí la exposición es en ex-

tremo atrayente y fascinante. Toynbee manipulea los hechos con singular destreza para señalar la forma en que las civilizaciones reaccionan unas frente a otras y los medios de que se valen para penetrarse e influenciarse. Describe el drama que tales encuentros engendra y las curiosas armas que se utilizan para lograr esa penetración. Todo ello culmina con un análisis realmente notable de la situación que enfrenta actualmente a Moscú con Washington y de las formas de que una y otra potencia buscan evitar recíprocamente sus respectivas influencias.

Las civilizaciones en su desesperado afán de evitar la decadencia se nos aparecen —en la exposición de Toynbee— curiosamente humanas; ellas tampoco quieren morir y empeñosamente buscan remedios para evitar la decadencia, los renacimientos son, señala el autor, actitudes típicas en tal sentido.

Una civilización busca en el ejemplo, en la trayectoria de otras, la posibilidad de evitar su muerte y procura tomar de ellas los elementos necesarios para evitar su corrupción. Es lo que el autor denomina contacto de las civilizaciones en el tiempo. Luego de analizarlas, concluye diciendo: nunca una civilización se ha salvado en esta forma. Los renacimientos son, en definitiva, necrofilia. Las civilizaciones para salvarse deben crear su propio argumento. Cuando carecen de vitalidad necesaria para hacerlo, mueren. Es inútil buscar afuera soluciones. Las civilizaciones deben hacerse, deben constituirse, de adentro a afuera.

El estudio del sentido último íntimo de la historia misma es objeto del *tomo IX*. Analiza el autor su contenido y su espíritu y busca fijar la importancia y el valor del determinismo y de la libertad en el acontecer histórico. Reaparece aquí uno de sus postulados fundamentales: la importancia decisiva del libre albedrío en la trayectoria del hombre sobre la tierra. Las civilizaciones pueden no morir, proclama, por cuanto ellas son el producto de la libre voluntad humana. La formación histórica del autor, su vocación por estos temas, las influencias que lo han conducido y guiado en su vida de intelectual constituye el material del último. La relación de la dura lucha que la realización de esa vocación le ha demandado, es por momentos emocionante. No menos atrayente y simpática, pero en extremo curiosa y sorprendente, es la enumeración de su deuda para con todos aquellos que en una forma u otra han permitido la realización de esta magnífica aventura intelectual.

☆ ☆ ☆

Llegado el momento de juzgar la obra de Toynbee, el crítico queda perplejo. No cabe duda sobre la erudición de Toynbee y sobre el aporte de información y de material que ha realizado. Tampoco la puede haber sobre su dominio de ciertos temas y sobre la destreza con que se maneja en ellos. Aquí también,

como en la primera parte, el estilo es directo y brillante y la metáfora generalmente eficaz y colorida.

Pero la historia de Toynbee es, sobre todo, historia militar, política y religiosa. Todos aquellos temas en que Spengler se nos aparecía tan brillante y atrayente —arte, ciencia, tecnología— están ausentes en Toynbee.

La comprobación de la exactitud de algunas de sus tesis se hace a veces casi imposible; tan elusivo y ambiguo en su lenguaje y su argumentación. En apoyo de sus afirmaciones llama a las más diversas y aún dispares y contradictorias teorías. Se dan cita en su obra, en paridad de importancia, el psicoanálisis y Jung. Ocurra el lector curioso al final del *tomo VII* y encontrará allí un sorprendente cuadro donde se asimilan las religiones a los tipos psicológicos. El cristianismo es considerado un extravertido, cuya facultad reprimida es el pensamiento; el hinduismo y el budismo son, en cambio, introvertidos y en ellos dominan la intuición y el pensamiento.

También aparecen en su obra la historiografía alemana y la moderna novela inglesa; la poesía popular y la biblia; la nueva lógica y el simbolismo. Y hasta, como alguien ha señalado, la ética del campo deportivo. Todo ello no evita la ignorancia de obras fundamentales y la cita, excesivamente elogiosa, de otras que con toda evidencia son de segunda categoría y carecen de valor para fundar tesis tan novedosas. En este sentido me atrevo a afirmar que uno de los mayores defectos que la obra acusa es, precisamente, esta falta de ponderación y de criterio en la valoración de las fuentes. Ello, y la falta de rigurosidad en el manejo de los conceptos y de precisión en el lenguaje, son aquí más notables que en la primera parte del estudio.

Quizás todo ello tenga una explicación. Quizás el error consista en juzgar la obra de Toynbee a la luz de la ciencia histórica tradicional. Ella sólo puede ser apreciada si se la considera no como un tratado de ciencia histórica, sino como una visión o como la relación de una visión, extraordinariamente personal, profundamente sentida, hondamente abarcadora, de la trayectoria del hombre sobre la tierra. Toynbee es un abogado que prepara una defensa y que busca en ese estudio argumentos para fundar su tesis.

Hay un mérito fundamental y decisivo en Toynbee. Toynbee restaura a Dios en la historia. Para él la historia no es otra cosa que la visión parcial y apagada, pero real y verdadera, de Dios revelándose a las almas que lo buscan sinceramente. Su obra entera está dominada por la idea de Dios. Su obra entera tiene por objeto predicar a Occidente un mensaje, un mensaje religioso. Decirle a Occidente que su salvación sólo puede obtenerla mediante una conversión a la vida religiosa; claro que no habla sólo de un cristianismo tradicional, sino de un cristianismo renovado que comprende todos los anteriores y que a su vez contiene una serie

de ingredientes tomados a las religiones orientales, al islamismo, al budismo, al hinduismo.

Toda la obra nos aparece entonces como un alegato arduo y apasionado en favor de ese regreso a la vida religiosa, no sólo como única forma de salvar al mundo, sino también como el único medio de otorgar a la historia un sentido permanente. Esta nueva proclama de Toynbee adquiere mayor valor si se tiene presente que no parte de un teólogo sino de un historiador extraordinario que llega a ella luego de un profundo y apasionado estudio del curso del hombre en la tierra.

Toynbee se nos aparece como un viejo liberal que ha visto el sueño liberal convertido en cenizas y que comprende la absoluta inoperancia del saber liberal para la salvación de Occidente.

En los primeros tomos, las ideas históricas de Toynbee están dominadas por el biologismo y por la metodología de las ciencias naturales. El portentoso viraje espiritual que la segunda parte de la obra traduce, aleja a Toynbee de aquellas doctrinas, y correlativamente trae aparejado un abandono del principio de la pluralidad de las civilizaciones y de la tendencia a asimilarlas a los organismos y a otorgarles como a ellos una trayectoria vital, es decir: nacimiento, crecimiento, esplendor y decadencia.

Toynbee parece afirmar la unidad de la historia al sostener que las civilizaciones se encadenan una con otras a través de las grandes religiones. Nosotros nos preguntamos si no estaremos en la alborada de un regreso a la ciencia histórica, a la orientación monista y unitaria y si la historia no volverá a ser considerada como un largo acontecer único y teocéntrico.

NICANOR COSTA MÉNDEZ

CINE

EL CINE COMO ARTE⁽¹⁾

CUMPLEN su honestísimo e interesante objeto las palabras de Rafael Squirru. El aclara que no las considera "fruto maduro", sino estímulo para "el pensamiento de otros". Y al sentir acicateado por ellas el nuestro, también experimentamos el deber de dudar de la madurez de nuestros propios conceptos, con genuina modestia, así como el de confesar esa duda.

Como casi todas las polémicas, creo que ésta se reduce principalmente a la significación que adquieren para cada cual los términos, en ese diccionario propio que la afectividad y la asociación personal de ideas van formando en cada individuo, al margen de las objetividades académicas.

Confieso que, al ir siguiendo consecuentemente el pensamiento del Sr. Squirru, me he ido convenciendo momentáneamente de sus razones. En efecto, si "Arte" significa tal y cual cosa... continuando silogísticamente, el cine no es arte.

Pero... "la consecuencia es un duende" expresaba Gandhi, al indagarse honradamente si se contradecía. Y ante los escolásticos silogismos —que muchas veces se convierten en involuntarios sofismas— prefiero replegarme a la realidad de las emociones para buscar una definición del Arte.

Analizado cronológicamente, el Arte comienza siendo un propósito (perogrullesco es decirlo). Un proyecto de expresar una emoción o idea, de la que se halla grávida el alma del artista. Será total y realmente Arte si —a través de cualquier medio— tal mensaje llega fielmente a su destinatario —público mayor o menor— logrando en él una emoción aproximada a la que experimentó en su concepción el artista llamado "creador". Así como la membrana de un parlante radiotelefónico reproduce —a través de antena, éter, transmisor, micrófono, etc.— las vibraciones que en primera instancia partieran de cuerdas vocales movidas por una voluntad de expresión. El Arte es un mensaje emocional de espíritu a espíritu, a través de un puente de realización material. Si yo no hubiese calificado de "emocional" a ese mensaje, se me podría objetar que cualquier pieza postal cabría en esa definición. Pero si no cualquiera, lo cierto es que una carta puede llegar a constituir una gran Obra de Arte. Con lo cual llegamos a coincidir con el Sr. Squirru en que lo que determina la calificación de Arte es la jerarquía de

⁽¹⁾ A propósito del comentario "El cine no es arte", de Rafael Squirru, publicado en el primer número de CIUDAD.

la obra, es decir, la capacidad de *emocionar* o no. Cosa totalmente independiente del género a que dicha obra pertenezca. De tal manera que, más que preguntarse *si el cine es, o no, Arte, si el cine cabe dentro del Arte...* habría que preguntarse *si el Arte cabe también dentro del cine...* Dirá el Sr. Squirru que eso es confesar que el Arte no es "esencial" en el cine, sino que se halla en él "per accidens". Pero también en pintura, música, escultura, etc., habría una infinidad de obras que, por su escaso o ningún poder emocional, habría que excluir del Arte. De manera que nos vemos obligados a *definir con tolerancia*, dejando ese margen elástico en que lo convencional y objetivo se limita con la apreciación subjetiva individual. (Yo, por mi parte —si se trata de una encuesta— confieso que ha habido unas cuantas películas que han despertado más mi "vocación sobrenatural" que la Gioconda; y en las que he hallado un más profundo contenido humano. Dicho sea con todo respeto y mi admiración intacta por Leonardo).

Hay también una tendencia —que llega a ser rutina y prejuicio— a negar visación de legítimos a otros *métodos* que no sean los secularmente tradicionales. Si un artista se sienta frente a un órgano (aunque éste sea electrónico) e inspi radamente oprime su complejo teclado para obtener hermosas melodías, nadie osaría dudar de la legitimidad artística del "puente técnico" que va desde su inspiración hasta la emoción del oyente. Comenzando en sus dedos artificialmente "tecnificados" a fuerza de fríos ejercicios. Si un poeta mecanografía sus versos e imparte instrucciones directas e indirectas a técnicos y obreros de imprenta, nadie negaría por ello su condición de artista. Si un director de orquesta imprime unidad a la labor colectiva de sus ejecutantes, nadie intentaría restar su mérito por eso. Pero si un artista concibe un mensaje, aunando para su realización todos los complejos elementos y ayudantes que el cine requiere, aunque logre exactamente lo que se propone y llegue a emocionar profundamente a su destinatario... se lo subestimaré artísticamente, alegando que en su obra predomina lo técnico...

Por otra parte, si el maquiavelismo de que "el fin justifica los medios" resulta éticamente repudiable, me inclino a aceptarlo en cambio en Arte. La excesiva ponderación de los métodos no da legítimos artistas, sino "virtuosos". O artesanos. Porque es en la artesanía y no en el Arte donde el método cobra más importancia que en el mensaje mismo. Y ante un marfil tallado, por ejemplo, lo que más se destaca por lo general no es la idea que expresa... sino que está "enteramente hecho a mano!"...

Por todo lo dicho, resumo mi punto de vista. Si supeditamos la definición de Arte a la de Jerarquía... *El cine* —como la pintura, como la música, etc.— *no es ni deja de ser Arte. Es* —también como ellas— *un poderoso medio de expresión donde cabe perfectamente el Arte.*

ZELMAR GUEÑOL



ALONSO

ERAMOS tres los parroquianos que rodeábamos la mesita del boliche marplatense: el repartidor de soda, Alonso y yo.

“—Repetí eso del amor, el acto de amor más extraordinario, cuando uno la desea a la mujer y después...”

“—No, Pepe, vos no me entendiste. Uno ha querido a la mujer, la ha deseado y la deja de desear, y de repente, se la vuelve a encontrar y, vos sabés lo que uno siente entonces, es como tocar una estrella con la mano”.

“—Tocar una estrella con la mano, ahí tenés poesía. Ese es el pueblo, el pueblo de Alonso”.

“—El pueblo de Alonso, este Pepe está tomado; pucha si dice cada cosa; pero aquí lo queremos lo mismo, porque él es así, un hombre como ser, bueno, usted se da cuenta. Yo soy sodero y truquiamos y...”

“—¡Mozo!”

“—¿Qué contás Pepe? ¿Y cómo anda el retrato de la vieja?”

“—No me sale pibe, ya van tres veces que hago y deshago. Pero, no te aflijas sale seguro; ahora que yo no te quiero hacer cualquier cosa. No, yo te voy a hacer una cabeza de la viejita que la puedas tener sobre la mesa de luz y cuando te venga la gana le hacés una caricia”.

“—Pero, mirá si serás macaneador, estoy seguro que ni empezaste”.

“—Che, pero si ya ni respetan, andá traete un tinto con soda”.

Y, que el sodero, que el mozo, que Pedrito, el camionero, todos lo conocen y se tutean con Pepe Alonso y se tutean con su escultura; y los hermanos le preguntan preocupados: “Y ¿qué pasa que ya no salís en los diarios? ¿Se te terminó la nafta?”

Y de allí volvemos al taller y mientras hago unos bocetos él se pone a pasar una cabeza, y es tan luego la mía, y me ha sacado tan igual por fuera y por dentro que me siento como el hombre que perdió la cabeza.

Hace calor en la piecita; Pepe anda semidesnudo y se mueve con la agilidad de un tigre entre sus piedras y sus yesos y la cal y da un manotazo aquí y un martillazo allí y esto es la escultura y esto es el arte y hay un trasfondo de miseria, de la miseria de ser hombres, tan poca cosa y sin embargo no tan poca

cosa que del barro nos sacaron pero del barro se hace la inmortalidad de este alocado genial que es mi amigo y uno de los primeros escultores del mundo.

Y llega un momento en que entre el polvo y el calor y la humedad sentimos que ha llegado la hora de la tregua y nos llamamos al descanso.

"Venite a casa que mi mujer se enoja si no voy a comer", y vamos.

Y la casa de Alonso es distinta de su taller, porque allí todo es orden y limpieza y nos recibe una mujer callada que es más que cualquiera obra del hombre porque es obra de Dios.

Casi sin decir palabra y como por arte de magia se pone la mesa y desfilan los más exquisitos manjares: el matambre casero, el roast-beef y el vino generoso; de pronto se abre la puerta y aparece una niña, tan callada y misteriosa como la esposa y es la hija de Alonso, también más extraordinaria que cualquiera obra del hombre porque es obra de Dios. Y la niña es fina y se parece a los padres y no se parece a nadie.

"Es un Leonardo", dice Pepe, y tiene razón, es un Leonardo.

Ya de sobremesa miro algunas telas de la mujer que fué pintora de las buenas y dejó todo cuando lo conoció a Alonso para seguirlo, porque la mujer donde más demuestra su talento es en ser mujer, esposa y madre y ésta, vaya si lo es; y también hay un muchacho que anda por ahí haciendo las del padre cuando era mozo.

Y de postre miro unas esculturas sobre la repisa.

El niño, que no es otro que el niño de Alonso, grande misterio americano. Es la potencialidad de nuestra imperial raza, inocencia de anciano.

La jujeña, el dolor de nuestra raza corporizado en una mujer del norte, toda ella sufrimiento, toda ella sabiduría, que esa es la última realidad del hombre, pobre ángel destronado.

Y todo eso es también y más que también Alonso: el barro de que fué hecho y el barro con que recrea la obra divina, renovando, como dice el poeta, la rítmica tragedia.

RAFAEL F. SQUIRRU

NOTICIAS Y COMENTARIOS

TRES LIBROS DE POESIAS. TRES POETAS

RODOLFO ALONSO. *Nuevos caminos*

Rodolfo Alonso es claro ejemplo de que siempre existen nuevos caminos para la poesía.

Su reciente primer libro SALUD O NADA (Edición "Trayectoria", Bs. As., 1954), vigorosa expresión poética, incorpora el nombre de su autor al panorama de la literatura argentina.

Dos son las fundamentales características de la poesía de Alonso: la singularidad de sus imágenes y la limpieza y simplicidad de su idioma.

Se puede ser original o parecerlo como resultado de una búsqueda agotadora. Los presuntos hallazgos son como relámpagos que al principio deslumbran y luego casi siempre terminan por desconcertar. Difícil es ser original naturalmente, por propia gravitación de la poesía. Alonso, poeta, lo ha logrado.

Valgan, como ejemplo, estas expresiones intransferibles: "alguien cava sonrisas en tus muslos"... "capataces del ojo herreros de la angustia"... "amor sus dos pupilas amor cabalga la certeza/y ella convive con los hombres".

Ser sencillo, saber decir las cosas con las palabras de todos los días, y al mismo tiempo tener la facultad de asombrar: "...su corazón es ahora un adolescente imaginario/un destino en secciones"... "yo los invito/a pasear el amor entre los indiferentes/su color sin moral su altar en armas"... (estos últimos versos de LIBRE LIBRES, quizás uno de los poemas más logrados) "...un hombre muere una frontera se propaga"...

Hemos destacado sin reservas el libro de Alonso. Podemos señalar, en consecuencia, las que consideramos sus fallas. Dos objeciones puramente formales: Sería de desear que cada verso se separara de acuerdo al ritmo natural de la respiración poética sin obligar al lector a esfuerzos innecesarios. Es lástima también, que anden por ahí, perdidas, algunas palabras ya demasiado gastadas y de fácil alcance en la lírica contemporánea: "cintura", "vertical"...

RAMIRO DE CASASBELLAS. *Una impresión confirmada*

En el primer número de CIUDAD señalamos la impresión favorable que nos habían producido los pocos poemas que conocíamos de Ramiro de Casasbellas.

Esta impresión queda confirmada con la aparición de su libro EL DOBLE FONDO (Edición Poesía Buenos Aires, Bs. As., 1954).

Casasbellas es un valor auténtico, una voz armoniosa y personal. Sus poemas, orientados dentro de los más nuevos moldes, tienen en su médula un canto que les confiere clásico sabor.

¿Pueden pedirse expresiones de mayor permanencia que las siguientes?: ...“la vida es algo más que el ruido de los pasos” ...“estás frente a mis manos que nunca se deciden” ...“sobre estos vendavales de la piel”...

Sobresale en este libro el poema a Miguel Hernández, a pesar de ciertas ineludibles caídas en el caudaloso mundo de este último.

Casasbellas ha encontrado las mejores palabras para honrar a un poeta:

*fuerte de juventud entre orihuela y el destino
hay un pecho de luz
donde viene a crecer el horizonte*

Estos versos honran a un poeta, es cierto, pero también hacen un poeta.

Finalmente, los mismos defectos formales que ya señalamos en Alonso. Los versos acomodados “a piacere” sin respetar el ritmo respiratorio, y alguna metililla por ahí perdida: “crucifica”, “cintura”...

Estas objeciones son tales y no lo son (vale también en el caso de Alonso).

La no separación adecuada de los versos puede responder a la despreocupación del autor, también a una preocupación por la despreocupación o quizás a la búsqueda de nuevas fórmulas.

Sobre el uso de ciertas palabras, todo está en la ubicación que se les dé y en el sentido que se les asigne en cada caso.

Es decir, el que es poeta lo es siempre, a pesar de todo.

RUBEN VELA. *Fuerte voz interior*

Lo que más confunde al juzgar la poesía de Rubén Vela es que este autor, preocupado por eliminar todos los elementos subsidiarios al mundo poético, llega —por trabajo de limpieza— a acercarse peligrosamente a la prosa.

Se salva porque Vela es poeta y además tiene mucho que decir.

En un comentario sobre su último trabajo VERANO (Edición Poesía Buenos Aires, Bs. As., 1954) se ha dicho con acierto que este poeta “ha pasado a un hacer con todas las posibilidades de una calidad creciente”.

Coincidimos con esta opinión. Más aún, creemos que Vela tiene un substratum vital hondo y dolorido que da materia perdurable a su poesía.

Aunque poco propenso a la metáfora, su fuerte voz interior pugna por hacerse oír a lo largo de este libro, en frases henchidas de grave lirismo:

*...una cosa sé
amamos y morimos sólo por un momento...
...con todo
qué es lo que nos queda
estas hojas de los grandes sueños muertos
estas larvas que vuelcan su asalto a la memoria
su inmenso tiempo vacío...*

VERANO, hermoso libro-poema, es el índice humano de una auténtica vocación.

LA DANZA NUPCIAL...

En una frase está dicho todo: “Heraldo de los dioses, tergiversando el habla de los dioses, desmintiendo a los dioses”.

Raúl Gustavo Aguirre dice un poema para el poeta en LA DANZA NUPCIAL (Edición Poesía Buenos Aires, Bs. As., 1954). Obra ascendente en su producción, ajena a la poesía estrófica anterior, es casi una plegaria del hombre poeta.

“Yo hacía las señales de la vida. Tal era el oficio de mis antepasados”, comienza el canto, y culmina trágico y sublime en un apóstrofe a los demás hombres, que no alcanzan a comprender que alguien ya les dió sangre con la palabra. “Yo festejo y no traigo ninguna solución”, es la confesión humana de aquel que no pudo prometer otra cosa. “Yo festejo...”

Raúl Gustavo Aguirre: crítico, poeta. Noble síntesis de un nombre.

¿POR QUÉ “CIUDAD”?

La palabra CIUDAD con que denominamos esta revista, no intenta ceñir su sentido a un ámbito cultural circunscripto geográficamente (casi es innecesario decirlo pues el contenido de los números aparecidos permite comprobar lo contrario) sino que tiende a sugerir la presencia de un conglomerado cultural argentino, con la contribución estable de los habitantes de todas las latitudes del país.

¿SERA VERDAD...?

Se anuncia que este año van a cerrar sus puertas varias de las más importantes y tradicionales galerías de arte de la calle Florida, magras de consunción por el escaso apoyo del público.

Preferimos no dar nombres que ya se rumorean insistentemente, con la esperanza de que no se trate más que de una falsa alarma y no desaparezcan del todo esos brotes culturales de la ciudad lánguida que crece... en edificios y habitantes.

UN ARGENTINO EN PARIS

Se realizó en París, auspiciada por el Club de los Cuatro Vientos, una exposición de veinte telas del joven pintor argentino Eduardo Jonquieres.

Es importante señalar que se trata de la primera muestra individual de autor argentino que realiza esa entidad, lo cual comprueba el sólido prestigio que va adquiriendo la obra de Jonquieres.

OTRA FARSA

Agustín Cuzzani, que se reveló en 1954 como autor teatral con "Una libra de cada uno de ellos. El abogado, preferido por el autor, aparece un poco al obra: EL CENTRO-FORWARD MURIÓ AL AMANECER, llevada a escena por el Conjunto La Máscara.

Cuzzani persiste en un mismo género: la farsa con alegato social. (Ya anuncian, los que se dicen informados, otro título: "Hamlet, príncipe de Villa Lugano"). Aquí una primera objeción: Si bien es verdad que Cuzzani sabe manejar con acierto sus recursos, creemos desde ya que la reiteración de un mismo procedimiento puede llegar a ser fatigosa para el público y peligrosa para el autor, que corre el riesgo de caer en el sainete populachero. Y esto también porque Cuzzani tiene una propensión a dar de golpe la nota "serio-sentimentaloide" —en medio de un juego entre irónico y jocoso—... con el consabido muchacho pobre explotado por los capitalistas miserables... y la bondadosa viejecita cebando mate...

En cuanto a los personajes hay una correcta captación de los rasgos esenciales de carne", representada en Los Independientes, ha estrenado este año su segunda descubierta, confesando públicamente sus pecados... El comerciante, el empleado, etc. Con todo no encontramos la nota singular que nos los señale como sus hijos indiscutibles. Son el abogado, el comerciante, sí, bien vistos, acertadamente caricaturizados por alguien que ha sabido aprehenderlos con inteligencia, pero todavía no son los personajes originales de Cuzzani. Falta el sello característico, el enfoque personal.

Si hubiera que hacer una apreciación de conjunto sobre la obra y su autor, habría que decir, pese a las objeciones señaladas, que recién estamos volviendo a ver buen teatro en nuestro país. No se puede dejar de destacar, sin caer en la injusticia, el gran paso adelante que significan las dos piezas teatrales de Cuzzani.

guiadas por la intención de superar el ambiente de mediocridad que había invadido nuestros escenarios.

Refiriéndonos concretamente a la labor del Conjunto La Máscara, en la interpretación de EL CENTRO-FORWARD MURIÓ AL AMANECER, sobresalen dos actores: Isidro Fernán Valdés, en el papel de Lupus, y Oscar E. Torreira, en su episódico pasaje del abogado, no así en su otro personaje el profesor, donde acentúa, sin necesidad, el matiz ridículo. David Soco, muy afectado en su papel de vagabundo, y Sergio Renán, con posibilidades mayores que las permitidas por esta actuación inicial en el deslucido papel de Aristides Garibaldi.

Muy acertada la dirección artística de Ricardo Pasano. De muy buen gusto la escenografía de Antón y su realización por José Vaccaro.

RES NON "VERBUM"

La ya tradicional librería VERBUM, que dirige Paulino Vázquez, ha ampliado, con gran despliegue, sus instalaciones. El viejo local bajo el nombre de Clfo, queda destinado a los libros de historia y antiguos, y el nuevo, conservando el nombre VERBUM, a la venta de libros modernos.

Este crecimiento no puede menos que causar satisfacción a todos los que trabajan por nuestro progreso cultural, pues ya es sabido que Vázquez ha prestado siempre su apoyo e interés a las manifestaciones intelectuales argentinas.

DE NUEVO EN LA TRAYECTORIA

Un acontecimiento promisorio: la reaparición de TRAYECTORIA, revista de poesía que dirigen Marta Giménez Pastor y José Viacava.

Sus números ocho a diez, contienen poemas de los escritores nombrados y comentarios bibliográficos.

Parejamente con esta revista se anuncia una colección de libros de poetas argentinos jóvenes. Además de "Salud o nada" de Rodolfo Alonso, ya aparecido, se anticipan "El amor de mañana" de Jorge Carrol; "Cámaras" de Jorge Enrique Móbili; "Labios libres" de Mario Trejo, y "Poemas 1954" de Manrique Fernández Moreno.

EL SUPPLICIO DE ESPARTACO

Los que hayan leído el libro ESPARTACO de Howard Fast, tendrán que reconocer que, a pesar de tratarse de un "best seller", es una historia fascinante escrita con evidente dominio del tema, donde por largos períodos uno se siente prisionero de la trama y llega a vivir en parte las aventuras de sus personajes.

No había que esperar que su traslado al teatro nos diera la integridad del

mundo de la novela, más pleno de recursos; pero sí, por lo menos, que se respetara lo fundamental de su espíritu. La versión de Barletta (?) que representó la Compañía del Teatro del Pueblo, pierde, por lo visiblemente tendenciosa, la sugestión de su modelo original. Apuntado este defecto, hay con todo cierto equilibrio en la obra que la salva de su muerte total.

Hasta aquí lo poco positivo. En la interpretación: el descalabro. Todavía no podemos comprender como hay actores (que es de suponer tienen una mínima vocación por su oficio y quizás actuación de varios años) como es el caso de Antonio Bosco, incapaces de lograr un solo gesto o una inflexión de voz adecuados al personaje que interpretan.

El espectador sufre durante toda la representación el doloroso estado de impotencia (que impone la urbanidad) de no poder tirar las sillas o ponerse a llorar a gritos por el crimen que le toca presenciar y del que se siente cómplice por su solo acto de presencia.

Están muy bien las buenas intenciones pero estas no bastan. Hay un mínimo de calidad que se debe exigir al actor, por lo menos por respeto al público.

Pero no todo es para lamentaciones. Josefa Goldar logró un acertado ajuste en su papel de Varinia, la mujer de Espartaco y Dionisio Pignataro hizo vivir el personaje Cayo.

La escenografía y los vestuarios muy buenos.

ANTIGONA EN BUENOS AIRES

ANTIGONA es el nombre de una nueva galería de arte que se ha instalado en un subsuelo de Córdoba y San Martín.

Dirigida con apreciable buen gusto, se exhiben en la misma, en forma permanente, muestras de cerámicas, pinturas y objetos decorativos de artistas argentinos. Sobresalen, ante todo, las cerámicas ejecutadas por María Isabel F. de Castellano y María Castellano; en especial un admirable tríptico mariano, realizado por la primera de las nombradas.

Complementan esta empresa una escuela de dibujo, dirigida por Ivonne Fauvety y Nelly Freyre, y un taller de encuadernación a cargo de Mabel Castellano y Elena Patrón Costas.

Este año inauguró las exposiciones de la Galería, el escultor MÁXIMO MALDONADO. Sus figuras, de sorprendente fuerza expresiva dentro de una difícil simplicidad, nos permiten valorar la calidad y el alto dominio técnico alcanzados por este artista. "Maternidad", por ejemplo, es una pieza que habrá que señalar como de las más importantes dentro de la moderna escultura argentina.

A mediados de la presente temporada expondrá sus últimas obras, en estos mismos salones, el escultor José Alonso.

SE OPINA... NOS INFORMAN... Y DECIMOS...

Todos sabemos el desamparo en que se encuentran los escritores argentinos para publicar sus trabajos. Si ya en la Capital Federal es un verdadero triunfo sacar una hoja impresa, basta una recorrida por cualquier lugar del interior del país para comprender la gravedad del problema.

Por eso merece destacarse la aparición en la localidad de Diamante, provincia de Entre Ríos, de la revista literaria CLIMA, que dirige el inteligente escritor y original poeta Francisco Tomat Guido.

En sus palabras de "justificación", dice entre otras cosas: "Nuestra tarea es de selección, de riesgo y resistencia. Jóvenes de toda juventud, definimos al arte como la mejor aventura humana. Y la comprobación contagiosa que vertiginosamente nos acerca a la criatura, rompe la endebles y la superficialidad por una desnuda conducta sin desfallecimientos. Hombre y tiempo nos imponen una tarea esencial de permanencia y trabajo. De principio, no descontamos las sombras y piedras que rodearán nuestra marcha. Pero de este epidérmico déficit saldrá el fuego y la música para una esperanzada intensidad valorativa".

Contiene el primer número colaboraciones de Antonio de Undurraga, Juan Carlos Ghiano, Pompeyo Camps, Osvaldo Svanascini, Jorge Mario de Lellis, Carlos Alberto Alvarez, Francisco Tomat-Guido, Emma de Cartosio, Raúl Gustavo Aguirre, Carlos Mastronardi, Antonio Requemi, Romualdo Brughetti, Eduardo A. Barbagelata, Fernando González Casellas y Raúl Navarro.

Noble por su inspiración, alta por su contenido, CLIMA justifica las aspiraciones de sus realizadores.

* * *

LAS BIBLIOGRAFÍAS DE ESCRITORES ARGENTINOS, que aparecen en CIUDAD, han sido recopiladas y ordenadas por primera vez, debiendo recurrirse en cada caso a la búsqueda directa de los libros y artículos mencionados.

Dadas las dificultades que hay que vencer para realizar trabajos de esta naturaleza, son prácticamente ineludibles las omisiones. Como nuestro propósito es evitarlas, y con el fin de que dichas bibliografías puedan rendir la mayor utilidad posible, agradeceremos a los lectores nos hagan conocer las omisiones que advirtieren.

* * *

El número cuatro de CONTORNO, la revista que dirigen Ismael Viñas y David Viñas, ha sido dedicado en su totalidad a Ezequiel Martínez Estrada.

Sobresalen, además de los artículos de los propios directores: "Primera aproximación a Martínez Estrada", de F. J. Solero, justiciero enfoque del autor comentado, escrito en una prosa límpida y rigurosa y "La poesía de M. Estrada:

Oro y piedra para siempre" de Adelaida Gigli, donde se analiza con amplia versación y agudeza la producción poética de ese escritor.

* * *

CIUDAD dedicará su número especial correspondiente al año 1955, al estudio de la novela argentina.

* * *

En la BIBLIOGRAFÍA SOBRE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA, aparecida en el número uno de CIUDAD, debemos agregar en el capítulo "Artículos sobre M. E.", los siguientes: Erro, Carlos Alberto: UN SARMIENTO AHISTÓRICO, Realidad, N° 2, Bs. As., marzo-abril, 1947; Mantovani, Fryda Schultz de: MARTÍNEZ ESTRADA, LOS MITOS Y LA VERDAD, Reseña, N° 5, Bs. As., 1950; Soto, Luis Emilio: MUERTE Y TRANSFIGURACIÓN DEL MARTÍN FIERRO, DE E. MARTÍNEZ ESTRADA, Reseña, N° 4, Bs. As., 1949.

* * *

Una valiosa labor para el conocimiento de los más importantes escritores contemporáneos y sus obras realiza la Editorial "La Mandrágora" en su colección CLÁSICOS DEL SIGLO XX, cuya dirección está a cargo de Pierre de Boisdeffre y su presentación gráfica al cuidado de Federico Borghini.

Han aparecido hasta la fecha los siguientes libros: Albert Camus, por Robert de Luppé; Vicente Barbieri, por José Luis Ríos Patrón; Graham Greene, por Víctor de Pange; Albert Schweitzer, por Jacques Feschotte; André Malraux, por Pierre de Boisdeffre; Francois Mauriac, por Jacques Robichón; Jean Paul Sartre, por René Marill Alberés, y Paul Claudel, por Luis Barjón.

* * *

En un próximo número de CIUDAD se comentarán los últimos libros de dos importantes poetas jóvenes argentinos: LOS PRELUDIOS, de Narciso Pousa y LOS ENCANTAMIENTOS, de Emilio Sosa López.

C. M. M.

REPARTO DE FAJAS

"Yo la recuerdo entre silencio y piano/justa mujer para el final de un día/Iba exhalando su Chopin la mano/y el perfil era la melancolía". No, no es Juan de Dios Peza ni Amado Nervo; esta graciosa cuarteta se escribió hace muy poco y pertenece al bonito libro de poesías de la esforzada poetisa santafecina Srta. Amelia M. Biagioni, intitulado "Sonata de Soledad" al que la meritoria Sociedad Argentina de Escritores otorgó recientemente la Faja de Honor la que espera-

mos sirva para contener las adiposidades verbales de estas poesías en las que si falta un poco de técnica sobra en cambio sentimiento, y eso es lo que importa a la final.

H. E. L.

UN PERFECTO CRIMEN

Si en el reino del misterio y del enigma se interna la actividad literaria con jerarquía de estilo e intención de profundidad el resultado no tiene por que ser otro que una obra de arte. El entrar en ese terreno no significa eliminar pretensiones artísticas ni sumergirse en lo superficial. Poe y su "apoteosis del terror", Chesterton con sus soluciones cosmológicas-poéticas a dilemas a menudo metafísicos, Graham Greene dotando a sus "entretenimientos" del aliento humano que se respira en el resto de su obra, son ejemplos contundentes de lo antedicho. Con "Ha llegado un inspector" de Priestley —un hálito de reconstrucción social— y "Detective Story" (Antesala del Infierno) por el juego trágico de sus personajes, trasladamos al teatro nuestra afirmación. A los que en cambio limitan su objetivo a entretener, deambulando en lo meramente policial, se les exige, como apretada síntesis de condiciones, ingenio y vuelo sobrenatural. Exigencia que recogió Conan Doyle con todo éxito pero que parece no haber encontrado eco en Frederik Knott autor de "Dial M. for Murder" que conocimos como CRIMEN PERFECTO en el Gran Splendid.

Dado que no encontramos posible asidero para un comentario sobre lo que representa como valor de creación, digamos sí, que la versión que de ella recibimos siguió fielmente la consigna de mediocridad con que el autor pareció haberla lanzado al mundo. La presumible intención de éste de cortarnos el aliento fué desvirtuada por el director —José Cibrian— que no dándole a la pieza el clima y el suspenso requeridos, rozó de cerca lo grotesco y jamás condujo el espectáculo por la senda fascinante del escalofrío.

Los personajes patéticamente idénticos en esencia fueron interpretados con la falta de interés y relieve que su creador merecía. Los actores tuvieron la gentileza de hacer ver al público como se llega a no-actuar por caminos diferentes: Francisco de Paula y Eduardo Rudy por la mediocridad; Claudia Madero y Nathán Pinzón por la carencia absoluta de condiciones y por último Santiago Gómez Cou que eligió para hundirse la vía más difícil: la de la sobreactuación; la constante y abnegada exageración de cada uno de sus gestos y su evidente satisfacción con lo que estaba realizando lo situaron en el plano del flojo "cabotín".

Mal traducida y pesadamente decorada, el éxito de CRIMEN PERFECTO nos muestra al público argentino en su frivolidad acostumbrada.

HORACIO RODRÍGUEZ LARRETA

PAUL CLAUDEL

PAUL Claudel ha muerto. La prensa periódica de Buenos Aires, salvo pocas excepciones, dió la noticia en forma breve y objetiva. La muerte de un poeta no mueve a las masas, no acongoja, no sirve para que un periodista elabore el comentario sentimental que duela al dactilógrafo, al taquillero de un cine, a la empleada, al jefe de oficina.

Sin embargo, aunque ellos no lo sepan, la muerte de Claudel los alcanza, los enluta, porque Claudel hablaba de Dios con las palabras de los hombres, y ellos son los hombres; porque Claudel era poeta y en virtud de su ministerio profetizó nombres para la carne y el alma, y ellos son la carne y el alma; porque Claudel dijo cuál era el vino y cuál el pan, y en ellos duerme el hambre y la sed; porque Claudel fué el potente sonido de la Voz, y en ellos crece la sordera; porque Claudel dijo: "estoy echado sobre la Tierra, pronto para morir, como sobre un catafalco solemne", y ellos mueren todos los días, de pie, en el interior de un ómnibus o sobre una máquina de escribir; porque Claudel les donó la belleza, aunque ellos no lo sepan, y sigan indiferentes después de enterarse que un viejo escritor murió en febrero de 1955, cuando en la ciudad de Buenos Aires el asfalto chorreaba humedad y se colgaban en las calles luces de colores para los agónicos corsos vecinales.

H. E. L.

SUMARIO

La literatura de quioscos contra el individualismo, por EDUARDO DESSEIN.

LOS ESCRITORES ARGENTINOS

JORGE LUIS BORGES

Esquema de Borges, por CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO.

Reiteraciones sobre Borges, por CARLOS ALBERTO GÓMEZ.

Borges y sus detractores, por SALVADOR MARÍA LOZADA.

Borges y el cuento fantástico, por ALICIA JURADO.

Ubicación de Jorge Luis Borges, por JUAN CARLOS MARTELLI.

Bibliografía, por JOSÉ LUIS RÍOS PATRÓN.

* * *

Primer canto a la noche, por DORA COLOMBRES ALURRALDE.

OPINIONES DE ESCRITORES EXTRANJEROS SOBRE LA ARGENTINA

De Alonso Zamora Vicente.

De Antonio de Undurraga.

DOS POETAS INÉDITOS

CARLOS HORACIO BARAVALLE: *Eileen; Al invierno.*

JUAN CARLOS MARTELLI: *Cántico a Octubre; Adolescencia.*

TESTIMONIOS CONTEMPORÁNEOS

Variaciones confidenciales en torno a una Patagonia, por LUDOVICO

IVANISSEVICH MACHADO.

LA VIDA DE LOS LIBROS

Un excelente libro de poemas, por HUGO EZEQUIEL LEZAMA.

Notas de un novelista, por NOBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE.

Estudios sobre escritores de América, por RODOLFO BORELLO.
Acerca de un poeta invencionista, por RUBÉN VELA.
Un poeta argentino en Adonais, por HORACIO AMIGORENA.
A propósito de un libro premiado: Acerca del escritor, por HÉCTOR
GROSSI.
Algo más sobre "La Casa del Ángel", por ESTELA TROYA PAZ.
Sobre un libro acerca de Borges, nota de ROY BARTHOLOMEW.
Respuesta de ADOLFO PRIETO.

NOTAS

Toynbee concluye su obra, por NICANOR COSTA MÉNDEZ.

CINE

El cine como arte, por ZELMAR GUEÑOL.

ARTES PLÁSTICAS

Alonso, por RAFAEL SQUIRRU.

NOTICIAS Y COMENTARIOS

Se terminó de imprimir el 12 de
julio de 1955, en casa de don
Francisco A. Colombo, Hortigue-
ra 552, Buenos Aires. Dibujó la
tapa Rafael F. Squirru.

w