

bra. A menudo aparecen estas connotaciones éticas o afectivas rigiendo o condicionando categorías mentales. En su origen, esta costumbre fue humorismo en Borges, luego se connaturalizó con todo su mundo expresivo. Los atributos personales pasan a calificar los conceptos, lo incorpóreo, el vocabulario de la lógica y de las disciplinas científicas. Junta matices éticos y mundo abstracto. «Malvada serie» ... significa una serie de hechos malvados, pero se ha querido una más rápida (y menos desganada) vinculación de vocablos. Del mismo tipo sería: «ordenación perversa», «rencorosa geometría», «álgebra delincuente», «periodicidad infame», pero sabe detenerse a tiempo. Límite del buen gusto. Esta modalidad o inclinación es una de las más fuertes y sostenidas en Borges. Configura de modo enérgico toda su prosa. Es hábil en las omisiones y sus prescindencias siempre contribuyen a fortalecer su prosa.

Más sintéticamente, lo expresará así: «Rasgo firme, continuo de Borges: la *condensación*. Incansable profeta de la elipsis». O, en otro pasaje: «Abunda la elipsis. Suprime nexos. Alta presión». Fuera de la observación de procedimientos puntuales, como la elipsis, la metonimia, la forma conjetural, la supresión de diálogo y de elementos circunstanciales, o del señalamiento, a veces malicioso, de fuentes probables de algunas de esas figuras, Mastronardi apunta reflexiones más amplias. Distingue, por ejemplo, la evolución del estilo de Borges desde el barroquismo inicial, que llama «plateresco», al despojamiento de la madurez, que juzga «apagado» y «prudente en los efectos». Insiste en una hipótesis poco frecuente: el carácter subjetivo y autobiográfico de la literatura de Borges, que a su juicio introduce un vuelco decisivo en la historia literaria de nuestro país: «con él —anota— comienza la confesión escrita, el poema de biografía confidencial, y con él se clausura la descripción, la fotografía literaria, la impasible plasticidad, el cuadrado convencional». Se adelanta a algunas lecturas críticas que se han tornado ya clásicas: destaca el cruce entre el criollismo y lo europeo; señala en la construcción poética de la ciudad un anhelo de la llanura distante; y brinda esta original percepción de los anacronismos: «Es un hombre del siglo XVIII y algo del XIX, pero sin aparato polémico y expresivo, sin el brillo y el aire espectacular de los hombres de esa centuria. [Cabe notar que Mastronardi, que pertenece a esa generación que todavía no había encerrado las referencias literarias en el contorno de lo nacional, se refiere al ámbito europeo]. No se entendería con Carlyle, que dijo: “Un hombre vive de creer en algo, no de argumentaciones ni de discutir sobre infinitas cosas”. Sin el didactismo del XVIII». Como síntesis, una anotación inspirada en Paul Valéry que resume el juicio de Mastronardi sobre el carácter impar de la escritura de

Borges: «Todo gran escritor crea un idioma dentro del idioma». Como contrapartida curiosa, a las varias observaciones sobre la hipertrofia de lo literario en Borges se opone esta afirmación paradójica: «Borges, en el fondo, un descreído de la literatura».

* * *

Los análisis críticos que operan como un medio para la reflexión sobre las formas se complementan con frecuentes citas de ideas literarias de Borges, algunas de las cuales Mastronardi discute en relación con sus propias posiciones. Es en este último sesgo donde el Borges de Mastronardi se revela con mayor nitidez como una especie de *repous-soir*, esto es, como la figura que brinda un punto de resistencia contra el cual definir el propio estilo y afirmar su proyecto poético. Así, cuando comenta las *kennningar*, refuta las combinaciones verbales que buscan el asombro: «acercar cosas extremas y remotas me parece ineficaz, ya que importa una sorpresa fácil y susceptible de infinita multiplicación. Aproximar lo cercano, lo que se mueve dentro de un ambiente común, es procedimiento más arduo y más natural». En la misma dirección, afirma: «hablar de magia verbal es hablar de efectos, es quedarse en la sorpresa. (Hace años que venimos discutiendo este problema...). Hay entreveros nulos... Lo esencial consiste en quebrantar la mecánica expresiva. Aludo a un quebranto mínimo y delicado». Ante lo que considera un vuelco de Borges hacia una concepción romántica de la creación que, desechando el trabajo artesanal, supone que «los imperiosos mandatos del alma» justifican el poema y «quiere que todo verso tenga una raíz profunda», concluye: «Borges añora esa inocente facilidad que singulariza, por ejemplo, a José Hernández. Estima que cierto candor ignorante, cierta desenvoltura carente de toda malicia artesanal, son esenciales en el poeta: el niño supera al adulto, el potrillo corre más que el diestro caballo. Por nuestra parte, creemos que el esfuerzo artesanal no supone la ausencia de una raíz profunda: lo necesario y lo voluntario pueden avenirse». Desde estas premisas que afirman una concepción de lo poético como el resultado de una elaboración ardua para alcanzar, paradójicamente, la visibilidad mínima del artificio, Mastronardi defiende el valor constructivo de la rima (que «permite esa operación envolvente a cuyo término queda reducido el orbe de la gratuidad y el azar», escribió en otro lugar), la concepción arquitectónica del poema como totalidad, el juego delicado de los mati-

ces, contra las posiciones opuestas de Borges: rechazo de la rima; concepción atomística, lineal, del poema; uniformidad sin desmayos de la prosa. «Por eso – señala a partir de una observación de Néstor Ibarra – todo es “importante” en su literatura, todo es autónomo en esas páginas concentradas donde las gradaciones, las opacidades y los matices preparatorios no concurren a realzar y sostener “lo principal”».

Un último caso: Lugones y el ultraísmo como objetos contenciosos. Es notable comprobar que Mastronardi, que hizo de Entre Ríos, la provincia de su infancia, materia privilegiada de sus poemas, escribió muy poco sobre Juan L. Ortiz, con cuya poética podía haber tenido otra clase de afinidades más entrañables. En estos apuntes escribió en cambio sobre Lugones, o más precisamente, sobre el Lugones ultraísta que presentó Borges en un capítulo de *Leopoldo Lugones*, y lo hizo para discutir esa apropiación indebida, apuntando las diferencias contra las analogías. «Hay más oposiciones que afinidades» dictaminó. «Sólo coinciden en la metáfora. [...] Además, Lugones acomete con metáforas de tipo visual, plástico y el ultraísmo en ninguno de sus hombres es óptico, sino que realiza imágenes abstractas, metáforas que al mismo tiempo son estados, sentimientos.» Desarrolló *in extenso* esas refutaciones de los argumentos centrales de Borges en «El diverso y recatado Lugones», título provocativo que incluyó en *Formas de la realidad nacional*. No parece por lo tanto casual que los rasgos de la poética de Borges a los que Mastronardi, en estas notas, opone tácita o explícitamente sus propias concepciones se encuentren condensados en un ensayo crítico sobre el ultraísmo:

Los efectos que se consideraban valederos nacían de un veloz acercamiento de percepciones o formas remotas: se renunciaba a los procesos y a los movimientos graduales para especular con la sorpresa... Las fallas más evidentes de esta doctrina estética fueron la vaguedad grandiosa y la tensión constante y sin matices. Toda línea, todo verso, debía aparejar una exaltación y una victoria incontestable. [...] El poema surgía de un proceso acumulativo, no de un desarrollo más o menos racional. Ninguna arquitectura en esa poesía, cuyos diversos momentos carecen de valor funcional, puesto que son esplendores autónomos y desvinculados. Los desfallecimientos intencionales no tenían cabida dentro de la concepción estética a que respondía⁴.

⁴ Carlos Mastronardi., «Pasión y muerte del ultraísmo», en Cuadernos Australes, Buenos Aires, septiembre de 1959, año 1, n° 2. Cit. en Saúl Yurkievich, Carlos Mastronardi, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Los mismos o parecidos argumentos retornaron en un ensayo de 1968 sobre el martinfierrismo⁵. La insistencia en estos aspectos polémicos llevó a conjeturar que revelarían algo del giro que habría llevado a Mastronardi a distanciarse de los preceptos ultraístas y a destruir su mítico libro *Tratado de la pena*, supuestamente escrito en la estela del ultraísmo, para volver al cauce de sus propias convicciones poéticas, que encarnaron en la lenta elaboración de *Luz de provincia*. La existencia de ese libro que nadie leyó nunca es uno más de los misterios con que Mastronardi gustaba envolver su escurridiza figura, y aunque hoy algunas fuentes orales parecen desmentirla, posee esa verosimilitud que se resume en un conocido dicho italiano: *se non è vero, è ben trovato*.

* * *

¿En qué términos pensar esta larga obsesión de Mastronardi con la figura de Borges? ¿Funcionó ese contrapunto de concepciones poéticas como una fragua que incentivara la forja de su propio estilo? ¿O se habría convertido, por el contrario, en la sombra paralizante que determinaba las interminables correcciones y la parsimonia para publicar?⁶ Aun cuando en la prosa de Mastronardi se reconocen con frecuencia los usos verbales característicos de Borges, las preguntas no pueden resolverse apelando al concepto tradicional de «influencia», salvo que lo revistiéramos con las pulsiones agonales con que lo pensó Harold Bloom, o que adoptáramos la fórmula certera y más sintética que alguna vez utilizó Juan José Saer: las influencias son aquellos autores que se incrustan en uno. En el título de esta presentación, «el Borges de Mastronardi», trato de insinuar un matiz que apunta a ese último sentido, a una apropiación que tiene algo de incorporación angustiosa. Sin ignorar ni el extraordinario tributo rendido a la amistad, ni el agudo ejercicio del análisis crítico, la misma hibridez de estas páginas, que empiezan siendo reseña y se deslizan hacia las observaciones personales, hace aún más indecisa su intención. Ni crítica literaria ni biografía intelectual, estos apuntes a la vez relegados y atesorados tienen algo

⁵ En las dos ediciones de Capítulo. Historia de la literatura argentina, CEAL.

⁶ Borges no se privó de ironizar sobre este aspecto. «Yo he visto versiones sucesivas de Luz de provincia, publicadas con un año de diferencia, y creo no ser caricatural al decir que en la segunda versión había un punto y coma, en la tercera el punto y coma era sustituido por un punto y seguido, en la cuarta se volvía a ese punto y coma».

que en cierto modo los aproxima a un género elusivo e inquietante: el retrato. En este punto quiero volver sobre unas palabras de Claudia Rosa que cité al principio: «De ahí que yo sé de la potencia de esa escritura, nacida de sentimientos encontrados». Precisamente para recordar toda la ambivalencia que suele albergar ese género anacrónico, que en una de sus formulaciones más clásicas participa del homenaje y de la rivalidad, y que a menudo deriva de una proximidad en la cual las manifestaciones generosas del amor, la amistad o la admiración se enturbian con las corrientes oscuras –envidias, frustraciones, resentimientos, odios– que la frecuentación suscita, sobre todo cuando transcurre en espacios competitivos, como lo es, en este caso, el campo literario. Si se admitiera esta perspectiva de lectura, se alcanzaría a entrever la complejidad de las motivaciones que subyacen en esas páginas largamente trabajadas, y a la «obra visible» que ensayan los fragmentos se podría contraponer el autorretrato en hueco que se dibuja en su reverso.



Carlos Sorín: *Historias mínimas* (2002)