El Borges de Mastronardi. Fragmentos de un autorretrato indirecto

María Teresa Gramuglio

En el archivo que Carlos Mastronardi dejó a sus albaceas había más de ciento treinta páginas, casi todas manuscritas, unas pocas mecanografiadas, muchas de ellas identificadas con la inicial «B», con anotaciones sobre Jorge Luis Borges. La profesora Claudia Rosa, que trabajó con los originales para esta edición de las *Obras completas*, las transcribió y les dio un orden cronológico atendiendo a indicios materiales (tipo de papel, tipo de letra) y siguiendo algunas pistas extraídas de escasas referencias circunstanciales. Sobre esa transcripción (y unas fotocopias algo borrosas de los originales, que alcanzaron para percibir la asombrosa diferencia entre las vibraciones que emite un manuscrito y el aplanamiento que produce su versión tipográfica) se han elaborado estas notas. Su acotado propósito es presentar ese material hasta ahora casi totalmente inédito para iniciar una reflexión que aguarda estudios más minuciosos y especializados en el análisis de manuscritos. Mientras tanto, una somera descripción bastará para esbozar algunas líneas de lectura.

La letra de los manuscritos sugiere que habría dos grupos principales de notas: uno, que Claudia Rosa considera perteneciente a una primera etapa, con letra redondeada y abundantes tachaduras e interpolaciones. Otro, con letra cursiva más cuidada, con menos correcciones y agregados, que parecería resultado de una reescritura o pasado en limpio de borradores previos. En ambos casos se trata de notas de distinta extensión, apuntes casi siempre breves, algunos de unas pocas líneas, que no responden a un desarrollo expositivo articulado. Salvo un par de excepciones: las páginas iniciales, en las que se perfila el bosquejo de una reseña crítica de *Fervor de Buenos Aires*, y el borrador de una carta escrita desde Gualeguay en la que Mastronardi le comenta a Borges el ensayo sobre las *kenningar*. Ambas pertenecen al primer grupo y las referencias indican que fueron escritas entre 1926 y 1933.

Fuera de esos dos textos más orgánicos, el resto de las notas discurre sin ningún orden claramente perceptible. No hay algún índice provisorio o un temario a modo de plan que permita vislumbrar con certeza el destino que Mastronardi pensaba dar a esas páginas escritas, al parecer, a lo largo de más de cuarenta años. Sus variados asuntos podrían ordenarse en torno a cuatro núcleos temáticos principales: análisis críticos de la escritura de Borges; transcripción (a veces comentada, a veces discutida) de ideas de Borges; comentarios sobre algunos rasgos personales de Borges; recuerdos de momentos compartidos con Borges, con algunas anécdotas que ilustran su humor brillante y su inagotable originalidad. Dejando de lado los tramos más específicos de crítica literaria, cuando se recorren los otros tres núcleos surge por momentos la sensación de que Mastronardi se convirtiera en una especie de Boswell que hubiera encontrado a su doctor Johnson. Pero ceder a esta impresión no haría en verdad justicia a las diferencias. Porque si bien la larga persistencia en la anotación de estos juicios, comentarios y recuerdos muestra a las claras que su autor tenía una intensa conciencia de estar frente a alguien excepcional, el conjunto está atravesado por sentimientos ajenos a la sumisión reverente de Boswell: el de la amistad masculina, paseada y conversada y alimentada por la pasión de la literatura, en uno de los más directos testimonios de la sociabilidad del grupo martinfierrista, que se desplegó luego con mayor amplitud en las páginas de *Memorias de un provinciano*; el de la ironía maliciosa, tan característico de Mastronardi, que con una vuelta de tuerca insinúa en más de un pasaje las tensiones que el común ejercicio de la literatura introducía en esa amistad.

Es posible que estos papeles fueran, como algunos indicios hacen suponer, los materiales preparatorios para un libro. Algo de eso intuye Claudia Rosa. Dice en una carta: «Por algo Mastronardi no los tiró. Juntó en sus últimos días los papeles, rompió todo lo que no deseaba [conservar] y dejó el B. atado, pedacitos del B., con piolines*, envueltos en papel azul. Se los dio en la mano a quien sabía que ....se preocuparía porque salieran a la luz: la señora Ossman. [..]... creo que Mastronardi buscaba que alguien se hiciera cargo de escribir lo que él durante tantos años no pudo: su relación con B. De ahí que yo sé de la potencia de esa escritura, nacida de tantos sentimientos encontrados...» Pero lo cierto es que Mastronardi nunca escribió ese libro ni se resolvió a destruir los apuntes.

* *Piolín: cuerda.*

¿Cuáles serían los indicios acerca del proyecto de un libro? La frase que, a modo de título, encabeza las hojas manuscritas resulta sugestiva en la ambigüedad de un genitivo y un posesivo: «Libro de Borges y elogio mío». La comprensión cabal de esa frase, avalada por el fragmento que sigue, indica que lo anunciado con ese supuesto título provisorio es la breve reseña de un libro de Borges. Las iniciales C.M. que cierran el fragmento vendrían a corroborarlo. El final de la nota encierra una promesa que parece exceder el objeto acotado de la reseña para apuntar a un propósito más amplio: «Espero volver para otro elogio, más detenido, de su alumbrada poesía». Con un agregado entre paréntesis: («lo quisiera más detenido y sutil»). Aunque el título del libro no se menciona y no hay citas textuales, las alusiones confirman que se trata de *Fervor de Buenos Aires*. Pero aquella construcción, «libro de Borges y elogio mío», es a todas luces anómala en el contexto de la prosa regular y precisa de Mastronardi. Si se le diera a este desvío el peso significativo que la crítica estilística adjudicaba a todo desvío de la norma, se podría imaginar que en esa anomalía late el germen de un proyecto no realizado, y que el «libro de Borges» sería en verdad el propio libro nunca escrito sobre Borges. Resultaría entonces comprensible que a partir de ese esbozo de reseña (¿inédito?) se empiecen a incorporar comentarios sobre los dos libros siguientes de poemas (*Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*), sin más soluciones de continuidad que las que serán características de estos apuntes, que siguieron creciendo a lo largo de los años, pero que permanecieron siempre bajo la forma de fragmentos y notas sueltas nunca sujetos a un guión.

Los indicios más ciertos sobre el proyecto de un libro no son muchos. En algunos pasajes Mastronardi apunta temas y añade indicaciones para completarlos, como pensando en desarrollos futuros. Por ejemplo: «*Influencias literarias:* Quevedo, Whitman, Cansinos, Macedonio Fernández, Chesterton y, muy fugazmente, Lugones. Estas gravitaciones desaparecen en su madurez (Agregar algún otro).» Este tipo de anotaciones, que a veces insinúan con un subrayado la existencia de algunos rubros que articularían el contenido, aparece en varias ocasiones: «*Agregar a influencias de Lugones*»; «*Agregar a (metafísica y fantasía)*». O: «(Para agregar a comentarios sobre aquellos cuentos de Borges donde el mal desempeña un papel)....». En otro caso, se trata de una anotación sobre bibliografía a revisar: «*Sobre B.* Ver «Medida del criollismo» (Erro); Sábato, en *Sur*. Una conferencia de Rodríguez Monegal (1948) en Montevideo; las ironías de Marechal en *Adán Buenosayres* (donde B. es Luis Pereda), H. Murena (*Sur*, nos. 164-165); un

lejano número de la *Revista de Occidente* (Madrid); las colecciones de *Inicial*, *Proa*, *M. Fierro* y *Revista de América* (Erro)». Entre esas pocas señales, hay una nota que llama particularmente la atención: «A pesar de los elogios producidos en torno a su obra, todavía no he leído el comentario detenido y completo que la literatura de B. se merece. Ahora vengo yo con la pretensión de anotar todo lo que pueda, todo lo observado al margen de sus libros.» Pero la proverbial renuencia de Mastronardi a publicar parece haber frustrado la expectativa que suscitan los indicios, y la deriva de los apuntes queda muy lejos de la realización de aquella exégesis «detenida y completa» que según Mastronardi la obra de Borges merecía y todavía no había obtenido. Más adelante, en uno de los fragmentos más enigmáticos, leemos: «(Nos?) Tanto material vívido pude acopiar y tantos recuerdos preciosos jalonan los años que compartiera con B. que en verdad me siento incapacitado para escribir un libro aburrido.» La antífrasis introduce un vuelco inesperado en el segundo miembro de esta oración, y hace que la connotación eufórica de los materiales «vívidos» y los recuerdos «preciosos» del primer miembro se vea desmentida por la ambigua denegación que subyace en adjetivos tan disfóricos como «incapacitado» y «aburrido». ¿Cómo leerla? ¿Temor de escribir un libro aburrido, o temor, simplemente, de no escribir ningún libro?

La cuestión parece indecidible, y tal vez lo más relevante no sea preguntarse si Mastronardi quiso hacer un libro sobre Borges y no lo logró y por qué. Conociendo las interminables reelaboraciones a que sometía sus escritos, se podría suponer que la larga dilación del proyecto lo tornó irrealizable a medida que la obra creciente de Borges empezó a ser objeto de una cada vez mayor atención de la crítica a partir de su consagración en los años sesenta, un proceso que Mastronardi llegó a ver pero que no comentó en estos papeles. Más interesante es tomar estos materiales tal como él los conservó, con su desorden fragmentario, sus reescrituras y agregados, y comprobar la fijación asombrosa a lo largo de tantos años con la figura de Borges para registrar luego, partiendo de esa constatación insoslayable, cuáles eran los recuerdos, las observaciones personales y los juicios que anotaba, cuáles sus hallazgos críticos, sus acuerdos y desacuerdos con las ideas del escritor y el amigo. Es verdad que la abrumadora proliferación de la crítica borgiana, que a esta altura prácticamente no ha dejado aspectos anecdóticos ni textuales sin escudriñar, hace difícil encontrar hoy en estos papeles novedades sorprendentes. Aun así, podrán leerse en ellos algunos escorzos de primera mano sobre los hábitos, la personalidad y

las ideas poéticas de Borges, no filtrados por la férrea vigilancia que se advierte en las abundantes entrevistas y reportajes que concedió. Pero una lectura que, dejando en segundo plano el objeto manifiesto de los apuntes, se volviera hacia su autor, permitiría apreciar tanto la sensibilidad lingüística de Mastronardi como su agudeza crítica. Permitiría también advertir una vez más la notable sintonía de algunas de sus ideas literarias con las de Borges y, a partir de eso, el sutil contrapunto que establece con ellas al plantear divergencias sobre algunos asuntos, como la función de la rima o la necesidad de las gradaciones que preparan los efectos poéticos. Desde esa perspectiva, el Borges de Mastronardi empieza a revelarse como un autorretrato indirecto, en el cual el inacabamiento y la postergación encuentran su razón de ser, acordes con la morosidad de sus hábitos escriturarios y su resistencia a publicar.

* * *

Entre los recuerdos recogidos en las notas, los más previsibles son los que refieren a las caminatas nocturnas por los suburbios, que más allá de su reconocido valor testimonial permiten a veces captar la materia prima que los textos de Borges transformaron en experiencia poética. Menos previsible es el lado nada pintoresco que pudieron revestir a veces esas incursiones, cuando ante la percepción de la miseria irrumpe un malestar que perturba la mirada estetizante. Entre conversaciones literarias y episodios a veces jocosos, Mastronardi anotó dos veces una misma escena, algo infrecuente en estas notas que prácticamente ignoran la repetición. La primera vez (en esta ordenación), con escueta sobriedad: «1927. Caminamos por el apartado barrio de Saavedra, donde abundan los ranchos de lata y las calles de tierra. B. comenta con cierto ardor en la voz: "Si uno viviera aquí pondría bombas! No tendría otra salida!"». La segunda, en versión recargada de énfasis literarios, en la que puede reconocerse una figura ilustre: «Íbamos nocturnos por un arrabal donde prosperaban siniestros ranchos de lata. Quizá por Núñez y por 1926. Esa quietud era ofendida por el lodazal y la basura. Tras un silencio, B. dijo con sombría vehemencia: 'Si uno viviera aquí, tendría que poner bombas... No habría otra salida!'». Este retorno de la escena, esta reescritura con variantes de un episodio de protesta social es otra de las anomalías de estos apuntes que queda abierta a la interpretación.

El recuerdo de esos paseos fue puntualmente confirmado por Borges. En 1975, cuando la Fundación Argentina para la Poesía dio el

Gran Premio de Honor a Mastronardi, recordó en un discurso el primer encuentro en la librería de Samet y evocó: «Tengo tantos recuerdos, compartimos tantos recuerdos con Mastronardi: caminatas por las orillas de Buenos Aires, caminatas por Saavedra, por La Paternal, por Puente Alsina, donde vimos amanecer una mañana. Y discusiones. Discusiones sobre temas literarios. Sobre todo sobre Valéry, a quien yo nunca he podido admirar como sin duda lo merece ese gran poeta, y que Mastronardi admira.». Un comentario adicional permite intuir que la frecuentación asidua declinó a medida que ascendía la fama internacional de Borges: «Con Mastronardi hemos profesado una curiosa amistad. Una amistad que no ha necesitado la frecuencia; a veces hemos pasado un año sin vernos. Pero no ha significado una sombra en nuestra amistad; ha significado simplemente ese hecho que acabo de decir. El hecho de que nos sentíamos amigos y podíamos serlo sin frecuentarnos, sin confirmaciones, sin dudas de ninguna especie. Yo siempre lo he sentido muy cerca. Quizá nunca lo sentí más cerca como durante mis años de Texas en New England»[1].

Mastronardi, por su parte, brinda otro dato sobre los cambios en los hábitos de relación de Borges: «Hasta 1930 poco más o menos muchos escritores jóvenes comían periódicamente en su casa. Después, la enfermedad de su padre y, más tarde, el fuerte rito amistoso que lo llevaba, por las noches, a la casa de S. Ocampo y Bioy C., borraron parcialmente aquella costumbre». Aunque existen testimonios acerca de la común amistad de Mastronardi con los Bioy, incluido algún proyecto de escritura en colaboración, no hay en las notas comentarios que den cuenta de su participación en ese ritual. Los hay en cambio sobre una visita de fines de los años cuarenta a la casa de los Borges en Adrogué, de la que queda la nítida imagen de «un informe gatito barcino» que a Borges «le parecía un ícono*, un cachorro de león, un objeto mágico y mil cosas más» y de unos perros gemelos y simétricos de rara belleza que despertaron su admiración y la de Norah Borges. Si Mastronardi muestra su sorpresa ante el cariño que le inspiran a Borges los perros y gatos hambrientos que frecuentaban la casa, él sorprende a su turno con la capacidad de captar el detalle y estampar para siempre la representación vívida de esos animales que, como observó un conocido poeta al hojear estos apuntes, seguirán existiendo para nosotros porque una vez fueron objeto de la atención de Borges.

[1] *Jorge Luis Borges,* Textos recobrados. 1956-1986, *Buenos Aires, Emecé, 2003.*

* *Ícono: icono.*

A esos mismos años corresponden las confidencias sentimentales del amigo, siempre fascinado por las mujeres hermosas y por entonces enamorado sin esperanza de Estela Canto. El «infortunio amoroso» de Borges le inspira a Mastronardi el siguiente comentario: «como si un tacaño destino compensara, con el artero despojo de las delicias terrenales que anhela, los muchos dones que le otorgaron las divinidades benignas». Sobre ese aspecto, registra: «(B.) Con inocencia triste y con decepcionado tono, le oímos decir: "los méritos no ayudan al amor, no contribuyen a que uno sea querido"». O: «Afirma que la discusión puede ser un estímulo sexual. Y ya más preciso y más atento a las personales vicisitudes, concluye: "Sólo quiero a las mujeres que me hacen sufrir". Se diría que su vida sentimental es una carrera de obstáculos». Tal vez en relación con estos «infortunios», una anotación suelta: «Nos dicen que se sometió a las prescripciones de un psiquiatra. Nada sabemos a este respecto, pero cabe suponer que el tratamiento fue incompleto o desacertado».

Los comentarios de este tipo pertenecen al núcleo de las observaciones personales, en las que se insinúa la construcción de Borges como un «raro». Así, en una de las páginas iniciales se enumeran rasgos patológicos: «inestabilidad, irritabilidad, hiper-emotividad, narcisismo, mitomanía», encerrados en una llave sinóptica que advierte: «tiroides». Más adelante, se recorta esta sentencia melancólica: «Fue un adulto prematuro». En otra anotación se señala la fascinación de Borges por figuras revestidas de autoridad o de brillo social: «Cierto respeto por hombres destinados –real o potencialmente– a funciones majestuosas y arriesgadas: militares, ministros, navegantes. En las clases mundanas percibe, además de cierto aplomo confirmatorio de la felicidad, una evolucionada estética de la vida. Insinuó alguna vez: "Los títulos nobiliarios quedan bien en las mujeres". Supone que el prestigio les depara luz dichosa. Hace más complejo su juego erótico y sus tácticas de agrado». En esta veta, el Borges de Mastronardi, con su aversión a los deportes y su torpeza corporal, hiperliterario y algo *snob*, roza la *antiphysis*. Una anotación de una cita de Fénelon parece resumir esta imagen: «*La rareté est un défaut et une pauvreté de la nature*». No se trata, sin embargo, de una construcción monolítica: abundan por otra parte las referencias a un Borges agudo, irreverente, pródigo en salidas mordaces. Es el Borges que transforma la vida literaria: «B. reacciona contra la solemnidad literaria, contra cierta concepción *religiosa* del arte. Todavía por 1925 se entraba en un círculo literario como en una cripta inaccesible al burgués. B. introduce en nuestros medios intelectuales la soltura expresiva, los naturales titubeos de la expresión oral y

un humorismo desenvuelto que siempre da en el blanco. Su sencillez formal es constante». A esta faceta pertenecen los comentarios irónicos de Borges sobre algunos escritores y especialmente sobre escritoras, a veces reconocibles, a las que casi siempre se denomina «poetisas».

* * *

De la sintonía de sus ideas literarias con las de Borges queda un testimonio irrefutable en los artículos críticos que Mastronardi escribió en *Sur*, en los que se perciben, además de los parentescos verbales, las coincidencias sobre los principales temas en debate acerca de la literatura nacional: cuestionamiento del realismo, del nacionalismo costumbrista o pintoresquista, de las efusiones de la inspiración; preferencia por la sobriedad expresiva; examen de las virtudes constructivas del policial y el fantástico. Quedan, también, algunas pruebas de reciprocidad por parte de Borges. La más conocida es la inclusión de «Carlos Mastronardi» como personaje de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Menos conocida pero más interesante es la reflexión sobre la sobriedad léxica y el pudor reticente con que se expresa el sentimiento en la poesía de Mastronardi. Borges, que para el elogio era más malicioso que su amigo, y, como es notorio, más mezquino, la formuló así:

> Mastronardi ha dedicado quizá el más alto de sus poemas, *Luz de provincia*, a enaltecer *la querida, la tierna, la querida provincia*: estoy citando palabras suyas. Palabras suyas en las cuales están la expresión perfecta y al mismo tiempo la desesperación de no dar con la palabra que buscaba. Es como si él hubiera empezado poniendo: *la querida, la tierna,* y que luego se diera cuenta de que ninguna palabra podía expresar su amor por la provincia, y ha repetido: *la querida, la tierna, la querida provincia*[2].

Y sobre la particular ironía crítica de Mastronardi agregó: «Mastronardi se ha dedicado también a la crítica. Y ha inventado un nuevo modo de censura.[...] Es usar para la censura el vocabulario del elogio. [..] Decía, por ejemplo: "Fiel a la noble monotonía, Fulano ha escrito tal cosa". Y luego todo el artículo, para quien lo ojeara, podía pasar por un elogio; y realmente era una crítica, una crítica muy severa». En estos juegos se reconoce uno de los procedimientos del repertorio de «Arte de injuriar»; el mismo que Mastronardi, a su vez, comentaba en

[2] *Ibíd.*

estas notas, cuando explicaba el sentido peyorativo del adjetivo en la fórmula borgiana aparentemente elogiosa «tenue novelista».

En esa zona en que se advierten las afinidades en materia de poética, los juicios y observaciones más pertinentes de estos papeles son aquellos que refieren a lo que de modo genérico podría llamarse el estilo de Borges. Mastronardi observa desde lo más detallado, como el uso de sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios, hasta alcanzar cuestiones de poética. Observa, por ejemplo, el uso de los sustantivos abstractos y lo pone en relación con el pensamiento filosófico y la estética de Borges:

> Determina, personifica las abstracciones. Su credo filosófico, que tiende hacia el idealismo trascendental, anuncia y conforta dicho gusto abstractivo. Lo material desaparece para transformarse en puro estado del alma. Así, por ejemplo, nos dirá que viene de una amistad, y no de la calle Leones, donde tiene un compañero[3]. Su niña es el amor y su amigo la amistad. Por esa excepcional razón, la poesía de Borges nunca se ofrece a lo superficial y colorero. Antes bien, contrasta con las manifestaciones del pintoresquismo reinante. Estamos frente a un poeta que recaba una expresividad de substancias, no de apariencias.

El análisis resulta particularmente interesante cuando se ejerce sobre los adjetivos, si se conoce la impregnación de los usos de Borges en los de Mastronardi, que solía reiterar adjetivos como «venturoso» o podía escribir no sin ironía «el incalculable Borges». Entre las numerosas referencias dispersas, una variante le suscita el siguiente comentario: «"*urgente Afrodita*". En un principio fue *ardiente*, alguna vez fue imperiosa, *exigente* o luego invasora o impaciente. Ahora es urgente en B. De la ignición pasamos a la premura». Y continuando con los ejemplos, analiza y explica las expresiones «tenue novelista», «autor calumniado», «inglesa innumerable». Al final de este parágrafo, las explicaciones se proyectan hacia una interpretación de los efectos de condensación que promueve en la escritura de Borges su manera de adjetivar

> «*La malvada serie*»(*Sur*, mayo de 1942). Un adjetivo siempre aplicado a lo personal y concreto, aquí es definitorio de una abstracción. Moraliza el álge-

[3] *Aquí cabe recordar que Mastronardi vivió dos años en esa calle, en casa de su abuela materna, donde sabía visitarlo Borges. En* Memorias de un provinciano *cuenta que allí escribieron juntos «A un meridiano encontrao en una fiambrera», réplica en lunfardo al artículo «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica» de Ernesto Giménez Caballero, que fue objeto de una ruidosa polémica en* Martín Fierro.

> 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 cuadrito 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 *repoussoir*, 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 *kenningar*, 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 respondía[4].

[4] *Carlos Mastronardi., «Pasión y muerte del ultraísmo», en* Cuadernos Australes, *Buenos Aires, septiembre de 1959, año I, nº 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 martinfierrismo[5]. 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)