

**Fernando
Sorrentino**

El forajido sentimental

**(Sobre Borges, Hernández
y otras incursiones literarias)**

**Mañana es Arte
Biblioteca Babab**



Babab.com

Junio 2002
Volumen nº10

Copyright © 2002 Fernando Sorrentino
Copyright © 2002 Mañana es Arte, A.C.

Todos los derechos reservados
ISBN: 84-931675-8-4
ISSN: 1575 - 9385
Madrid,
España

Índice

pp.

Explicación. 3

I. Zona de Borges

1. Borges y Arlt: las paralelas que se tocan. 5
2. El kafkiano caso de la *Verwandlung* que Borges jamás tradujo. 24
3. La novela que Borges jamás escribió. 29
4. Tres hermosas supercherías borgeanas. 35
5. Borges y Lugones: entusiastas ataques y reticentes disculpas. 41
6. Erratas en textos de Borges. 44
7. Borges, un hombre superior (entrevista realizada por Edit Tendlarz a Fernando Sorrentino). 48
8. Nombres, tangos, Marcelos y Marcelinos. 53

II. Zona de Hernández

1. Hernández declara la inmortalidad del Poema. 56
2. El “forajido sentimental” y el “libro insigne” (algunas precisiones sobre Borges y el Martín Fierro). 62
3. La sintaxis narrativa del Martín Fierro. 67

III. Curiosidades y misceláneas

1. En el desliz de la uve a la be, un traductor distraído puede beber un indigesto cuatro. 82
2. De la literatura a la antonomasia. 86
3. De gringos, prejuicios y traducciones. 88
4. Ubi sunt illa verba? o El suplicio pretencioso de la constitución cuadrada. 90
5. La metamorfosis del documento. 92
6. Cuando el offside quedó fuera de juego. 94
7. Un bell’endecasillabo per il maestro Borges. 96
8. Si la vaca no habla, el traductor escribe disparates. 98
9. Sobre el peligro de arrojar el sombrero al suelo. 100
10. Doña Pepa no es doña Rosita. 102
11. Adolfo Bioy Casares: tres apuntes. 104
12. Un colérico censor español del tiempo del Centenario. 107

Sobre el autor 113

Explicación

Aunque me gustan las hipérbolas en los textos narrativos (porque suelen resultar graciosas), las rechazo en los informativos (porque son una de las formas del error). Por tal razón, no diré que me he pasado la vida leyendo, pues tal afirmación sería mendaz.

Pero sí puedo decir que, desde que dejé ser analfabeto (y esto ocurrió un poquito antes de comenzar mi escuela primaria), me convertí en una suerte de adicto a la literatura en todas sus formas y variedades, y especialmente me convertí en adicto a la literatura narrativa.

Un buen día me encontré con que también yo podía urdir esos embustes verosímiles que llamamos cuentos, relatos o novelas. Más aún, tuve la buena fortuna de poder publicarlos con cierta facilidad y, si la lista de mis libros no es más extensa, tal escasez sólo se debe a que nunca escribí con regularidad ni asiduidad. (Escribo mientras me resulta agradable hacerlo. En el mismo instante en que ese placer se ve contaminado por el mínimo indicio de esfuerzo, significa que se está convirtiendo en un trabajo. Y entonces me detengo y no sigo adelante: no quiero transmitirle al lector el cansancio del texto rebelde.)

Como le ocurre a cualquier lector atento, las lecturas me inspiran diversas reflexiones o la absoluta falta de reflexión (que es también una manera de caracterizar el texto leído). Una reflexión es un diálogo consigo mismo: ciertos aspectos de mis lecturas, estas coincidencias y curiosidades, aquellos rasgos anecdóticos y, en fin, los mil y un detalles que se presentan a quien suele leer con elogiada lentitud, me llevaron —casi sin darme cuenta— a redactar algunos artículos. También en este caso, la buena suerte quiso que periódicos y revistas los acogieran en sus páginas.

En este libro aparecen organizados en tres secciones, de acuerdo con su tema gravitante. Y, dentro de cada una, los artículos se presentan en orden cronológico.

La mayor parte de ellos ya fue publicada. En los diarios muy importantes —al menos los de Buenos Aires— existe la costumbre de “tijeretear” el texto para abreviarlo: esta poda existe por razones de falta de espacio o porque sí. También yo he sufrido estas pequeñas amputaciones, de las que ahora me desquito publicando los textos exactamente como los escribí y como deseo que lleguen al lector.

En este caso, y sin ninguna duda, yo soy el único acreedor de sus méritos y el único culpable de sus desatinos.

Adelante, pues, y buena suerte.

FERNANDO SORRENTINO
Buenos Aires, enero de 2002

I. Zona de Borges

1. BORGES Y ARLT: LAS PARALELAS QUE SE TOCAN

1. Borges y Arlt: vidas paralelas

Con harta frecuencia se han trazado paralelismos y efectuado comparaciones entre los denominados grupos de Florida y de Boedo, que surgieron en Buenos Aires allá por la década de 1920: inclinado, según dicen los que saben, a lo “estetizante” el primero; a lo “social”, el segundo. (Cuesta aceptar la incompatibilidad de las categorías —si fueran tal cosa— de “estetizante” y “social”: nadie puede ser “absolutamente” estetizante ni “absolutamente” social; por ejemplo, nada impide que un libro esté muy bien encuadernado y que, al mismo tiempo, sea aburrido.)

Aun aceptando —por cierto que a regañadientes— la existencia de ambos grupos,¹ y, por añadidura, con la posesión de dichas características distintivas, hay un hecho mucho más decisivo que tiende a invalidar o a hacer irrelevante su acción, y es que las obras literarias jamás se han originado en sociedades colectivas sino que siempre han sido fruto exclusivo de la creación individual. La opinión contraria —la que ve las obras como resultado de la acción del grupo— parece sustentarse, más bien, en una especie de criterio de eficacia colectiva, criterio maravillosamente aplicable al fútbol y a otros deportes de conjunto, pero de ningún modo admisible en lo personal por excelencia: la creación artística.

Acaso como una extensión adicional de aquel afán clasificatorio, suele hablarse también de una suerte de “vidas paralelas” entre los dos escritores que más vigorosamente representarían a uno y otro grupo: Jorge Luis Borges y Roberto Arlt. Inclusive los escritores más diminutos son multifacéticos: con mayor razón sería absurdo despojar de sus muchas riquezas a escritores tan valiosos como Borges y Arlt para dejarlos reducidos a los tristes esqueletos de, respectivamente, “estetizante” y “social”.

Lo cierto es que Borges y Arlt se inventaron a sí mismos sendos caminos literarios: caminos propios, personalísimos, inimitables e intransferibles. Y estos caminos —ahora sí, y sólo en este sentido, “vidas paralelas”— *parecen* no haberse tocado nunca. Proveniente de una familia inmigrante de lengua no española, Arlt fue argentino de primera generación, inculto (en la acepción académica de la palabra), tumultuoso, osado, intuitivo, vital, de grueso sentido del humor.

Borges, en cambio, pertenecía a una antigua familia argentina, acomodada y tradicional, en cuya casa había muchos libros y se hablaban correctamente el español y el inglés; Borges era tímido, miope, tartamudo, estudioso, sutil, inteligentísimo e infinitamente transgresor y revolucionario (como jamás podrían serlo —y ni siquiera imaginarlo— los transgresores y revolucionarios “profesionales”, hechos de

escenografía y caracterización teatral, y repetidores de frases viejas y de decires cristalizados).

Ambos son ajustadamente coetáneos: Borges nació el 24 de agosto de 1899; Arlt, el 2 de abril de 1900; de manera que, si el azar lo hubiera consentido, podrían haber sido compañeros de clase. Difieren en que Arlt murió relativamente joven, a los cuarenta y dos años, el 26 de julio de 1942, y Borges muy anciano, a los ochenta y seis, el 14 de junio de 1986.

2. Influjo de Borges sobre Arlt

Cronológicamente, la primera obra narrativa de Jorge Luis Borges es la *Historia universal de la infamia* (1935). Casi veinte años más tarde, refiriéndose a esas páginas, su autor las define así:

Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias.²

Pues bien, en 1935 hacía ya dos años que Roberto Arlt había publicado la casi totalidad de su obra narrativa: las novelas *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) y *El amor brujo* (1932), y los cuentos de *El jorobadito* (1933).

En 1941 (el mismo año de *El jardín de senderos que se bifurcan*) Arlt publica *Viaje terrible* y *El criador de gorilas*.

Arlt murió, como vimos, a mediados de 1942. Así, pues, no pudo conocer obras narrativas mayores de Borges, tales como *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *El informe de Brodie* (1970) o *El libro de arena* (1975).

No sabemos si Arlt llegó a leer la *Historia universal de la infamia* y *El jardín de senderos que se bifurcan*. Sin embargo, puesto que buena parte de aquélla fue previamente publicada en el diario *Crítica* (donde también trabajó Arlt), es razonable inferir que éste haya leído esos relatos.

De ser así, ignoramos también qué opinión le merecieron a Arlt los trabajos de Borges.³ No obstante, es dable suponer que los rechazaría o los despreciaría, en cierto modo por “incomprensibles” para su concepto de lo que debía ser la literatura. Ahora bien, esto no habla ni en contra ni en favor de Arlt: la complejísima trama de las aceptaciones y los rechazos recíprocos y potenciadamente entrelazados de obras y de autores desborda de afinidades insospechadas y de aborrecimientos inimaginables. Sí, en cambio, la lectura de todas las obras de Arlt nos indica, con total claridad, que la influencia ejercida por Borges sobre aquél es absolutamente nula.

3. Influjo de Arlt sobre Borges

Borges, el que se crió en “una biblioteca de ilimitados libros ingleses”;⁴ Borges, el que leía en inglés, en francés, en italiano, en portugués, en alemán y en latín; Borges, el apasionado por los juegos metafísicos y por las mitologías de compadres y cuchilleros, ¿leyó esas historias de empleadillos y de horteras, de mezquindades y avaricias, de iras y de frustraciones, que, en censurable sintaxis y léxico estrafalario,⁵ proponía en sus libros aquel Roberto Arlt, que pronunciaba el español argentino con cierto acento alemán y que se había instruido en una literatura de traducciones dudosas?

Y, en caso de haberlas leído, ¿habrá Borges experimentado hacia ellas el olímpico desdén que le merecían, por unos u otros motivos, las narraciones de autores en aquella época tan célebres como, por ejemplo, Enrique Larreta, Manuel Gálvez, Horacio Quiroga o Roberto J. Payró?

Veamos.

En el número 8 (marzo de 1925) de la revista *Proa*, dirigida a la sazón por Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Pablo Rojas Paz y Alfredo Brandán Caraffa, se publica “El Rengo”, relato de Roberto Arlt que un año más tarde pasaría a formar parte de “Judas Iscariote”, cuarto y último capítulo de *El juguete rabioso*. No es fácil imaginar a una personalidad literariamente tan fuerte como Borges resignándose a publicar un texto que le desagradara.

Y, en efecto, en 1968 el mismo episodio es reproducido en la segunda edición de *El compadrito: su destino, sus barrios, su música*, antología que Borges compila con la colaboración de Silvina Bullrich. Es evidente que a Borges el texto lo había impresionado.

En las páginas 76 y 77 del libro de entrevistas de Fernando Sorrentino titulado *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*,⁶ éste enhebra, según su mejor estilo mordaz, una serie de críticas en contra de Horacio Quiroga, entre ellas:

El estilo de Quiroga me parece deplorable.

Por cierta asociación de ideas que ya es casi un inevitable lugar común, al entrevistador se le ocurrió preguntar:

—¿A ese estilo un tanto descuidado de Quiroga correspondería quizá el estilo de Roberto Arlt?

—Sí, salvo que, detrás del descuido de Roberto Arlt, yo siento una especie de fuerza. De fuerza desagradable, desde luego, pero de fuerza. Yo creo que *El juguete rabioso* de Roberto Arlt es superior no sólo a todo lo demás que escribió Arlt, sino a todo lo que escribió Quiroga.

Como vemos, aunque no se conozcan otras declaraciones de Borges respecto de Arlt, podemos advertir en estas palabras —un poco reticentes, es verdad— un sentimiento de admiración.

Cuarenta y cuatro años más tarde de la aparición de *El juguete rabioso* (1926), Borges publica *El informe de Brodie* (1970). En el “Prólogo” nombra —que sepamos, por primera, última y única vez a lo largo de toda su extensa obra— a Roberto Arlt:

Imparcialmente me tienen sin cuidado el Diccionario de la Real Academia, *dont chaque édition fait regretter la précédente*, según el melancólico dictamen de Paul Groussac, y los gravosos diccionarios de argentinismos. Todos, los de este y los del otro lado del mar, propenden a acentuar las diferencias y a desintegrar el idioma. Recuerdo a este propósito que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: “Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas”. El lunfardo, de hecho, es una broma literaria inventada por saineteros y por compositores de tangos y los orilleros lo ignoran, salvo cuando los discos del fonógrafo los han adoctrinado.⁷

Invocado por el tema de las hablas regionales o especiales, o por las causas que fueren, lo cierto es que, al escribir *El informe de Brodie*, el recuerdo de Roberto Arlt andaba por la cabeza de Borges.

4. Tema del delator y la víctima

Hasta tal punto andaba el joven y tumultuoso Arlt de cuarenta y cuatro años antes en la cabeza del reposado y ya clásico Borges septuagenario, que, entre las páginas 25 y 35 de *El informe de Brodie* corre “El indigno”, cuento magistral en el que Borges realiza una reelaboración o recreación del episodio central de “Judas Iscariote”, el cuarto y último capítulo de *El juguete rabioso*.

El juguete rabioso tiene que haber sido, para Borges, una obra en extremo importante. De otra manera, no puede explicarse que, sin haberla releído en los años inmediatamente anteriores a la redacción de “El indigno”, y sin tener tampoco el estímulo de la presencia viva de Arlt ni de gente próxima a aquél, Borges —en la culminación de su fama y en la proliferación de traducciones y reconocimientos— haya decidido, CASI CUARENTA Y CINCO AÑOS MÁS TARDE, escribir la misma historia.⁸ Trataremos de ver, a continuación, algunas de las semejanzas y diferencias entre el “Judas Iscariote” de Arlt y “El indigno” de Borges.

En ambos, el tema es el mismo: la delación que una persona, poco o nada familiarizada con las artes del delito, comete en perjuicio de quien la ha iniciado en ellas.

a. Los narradores

Los respectivos delatores (Silvio Astier, en “Judas Iscariote”; Santiago Fischbein, en “El indigno”) relatan su historia en primera persona. Esto se verifica con algunas diferencias importantes:

1. Astier, hombre joven pero adulto, relata un suceso que acaba de ocurrir y que corresponde, por ende, a su edad joven y adulta. Es decir, la visión del narrador coincide con la condición del protagonista: un hombre adulto relata lo que acaba de ocurrirle a un hombre adulto. Esta inmediatez se traduce en un relato más vívido, emotivo y nervioso.
2. Fischbein, hombre anciano, relata un suceso ocurrido hace muchos años, cuando él era casi un niño. Es decir, la visión del narrador no coincide con la condición del protagonista. Esta lejanía temporal lleva a un relato más calmo donde los detalles y las emociones están atenuados o simplificados por el olvido.

Por otra parte, como Borges rechaza implicarse emotivamente en su relato, apela, para alejarse aún más, al recurso del relato enmarcado: ni siquiera es Borges quien cuenta la historia, sino que es Fischbein⁹ quien la cuenta a Borges. Éste, con objetiva frialdad, se limita a decir:

Una tarde en que los dos estábamos solos me confió un episodio de su vida, que hoy puedo referir. Cambiaré, como es de prever, algún pormenor.

b. Tiempo

Sin lugar a dudas, podemos ubicar el relato de Arlt en la inmediata anterioridad, digamos el año 1925.

El Fischbein que cuenta la historia de un episodio de su niñez dice:

Hace ya tantos años que ocurrió que ahora la siento como ajena.

Y, aunque no sabemos cuándo dice esas palabras, ni cuántos años pasaron desde ese episodio, ni cuántos años tiene Fischbein en ese momento, sí sabemos cuántos años

tenía en la época del episodio: quince años.¹⁰ Como, además, da la sensación, por la manera en que conversan, de que Borges y Fischbein fueran de la misma edad, podemos inferir que Fischbein tenía quince años alrededor de 1915. Así, pues, vemos que ambas historias transcurren, más o menos, por la misma época: entre 1915 y 1925.

Tenemos, además, muchos indicios, entre ellos el de la famosa “barra de la esquina”:¹¹

Arlt:

Siempre estaban en la esquina de Méndez de Andés y Bella Vista, recostados en la vidriera del almacén de un gallego. [...] Siempre estaban allí, tomando el sol y jodiendo¹² a los que pasaban.¹³

Borges:

El barrio no era bravo como lo fueron, según dicen, los Corrales y el Bajo, pero no había almacén que no contara con su barra de compadritos.¹⁴

c. Lugar

La geografía de Arlt es más explícita que la de Borges y se prodiga en precisiones de calles y números.

Antonio, el Rengo (el traicionado), vive en la calle Condarco 1375. La consulta de un plano *actual* de Buenos Aires me indica que esa cuadra está limitada por las calles hoy llamadas Galicia y Tres Arroyos. La calle Condarco precisamente constituye, a esa altura, el límite municipal entre el barrio de Villa Santa Rita y el de Villa General Mitre; por estar situada en la acera de los números impares, la casa del Rengo pertenece a este último barrio.

Silvio Astier, el Rubio (el traidor), vive en la calle Caracas 824, entre Páez y Canalejas. El ingeniero Arsenio Vitri (la víctima del robo frustrado) vive en la calle Bogotá, “una cuadra antes de Nazca”: vale decir entre Condarco y Terrada.

Como se acepta que la avenida Rivadavia divide la ciudad de Buenos Aires en norte y sur, toda la acción del episodio de Arlt ocurre, aunque no se lo especifica, en la parte norte del barrio de Flores, donde, por otra parte, viven Astier y Vitri:

Las aceras estaban sombreadas por copudos follajes de acacias y ligustros. La calle era tranquila, románticamente burguesa, con verjas pintadas ante los jardines, fuentecillas dormidas entre los arbustos y algunas estatuas de yeso averiadas.¹⁵

En Borges las precisiones nominales no son tan abundantes. El barrio en que ocurre el episodio es, aunque tampoco se lo nombra, Villa Crespo, entonces barrio humilde como pocos y, por antonomasia, de inmigrantes paupérrimos.¹⁶
La casa de Fischbein:

A unas cuadras quedaba el Maldonado y después los baldíos.

Esto es muy verosímil pues Villa Crespo es barrio habitado por muchísimos judíos. El arroyo Maldonado fue entubado hacia 1939 y sobre él corre ahora la avenida Juan B. Justo; después del arroyo se ubican las vías del entonces Ferrocarril Pacífico. Fischbein vivía en la parte comprendida entre el arroyo y el centro de la ciudad: con todo, esa zona no era tan áspera como la otra, la que se extendía detrás del arroyo (“los baldíos”).
No se nos dice dónde vivía Francisco Ferrari, el que sería traicionado, pero sabemos dónde “paraba” (verbo, por cierto, muy expresivo para aludir a una suerte de cuartel general o de zona de influencia):

Ferrari paraba en el almacén de Triunvirato y Thames.¹⁷

Compárese la calle “románticamente burguesa” donde iba a efectuarse el robo en Arlt, con este paisaje semirural de Borges:

Ya estaba por atardecer cuando crucé el arroyo y las vías. Me acuerdo de unas casas desparramadas, de un sauzal y unos huecos. La fábrica era nueva, pero de aire solitario y derruido; su color rojo, en la memoria, se confunde ahora con el poniente. La cercaba una verja. Además de la entrada principal, había dos puertas en el fondo que miraban al sur y que daban directamente a las piezas.¹⁸

Fischbein acaba de cruzar “el arroyo y las vías”, es decir, el suburbio del suburbio en que vivía: es terreno desconocido y, por eso mismo, atemorizador. En el caso de Silvio Astier, ese “juguete rabioso” eternamente derrotado, también la calle Bogotá, de gente satisfecha y envidiada, se siente como algo ajeno:

Un piano sonaba en la quietud del crepúsculo, y me sentí suspendido de los sonidos, como una gota de rocío en la ascensión de un tallo. De un rosal invisible llegó tal ráfaga de perfume, que embriagado vacilé sobre mis rodillas [...].¹⁹

Tanto Fischbein como Astier reconocen el terreno enemigo a la misma hora: “ya estaba por atardecer” (Borges); “en la quietud del crepúsculo” (Arlt).

d. Relación entre el traidor y el traicionado

En ambos casos los delatores son más jóvenes que los traicionados, y en ambos casos se perciben a sí mismos como intelectualmente superiores:

Arlt/Astier emplea adjetivos desvalorizadores: “el pelafustán”, “un bigardón”.

Borges/Fischbein: “Ahora veo en Ferrari a un pobre muchacho, iluso y traicionado; para mí, entonces, era un dios”.

Sin embargo, hay una gran diferencia en las apreciaciones sucesivas de uno y de otro. Ya desde el principio, Astier ve al Rengo como un personaje pintoresco y, si quiere, simpático, pero al mismo tiempo como inferior a él. Su oficio es humilde (cuida los carros en la feria de Flores) y sus travesuras lo emparentan con la picaresca española. Y, precisamente, el aspecto físico y las actitudes de persona ineducada y vulgar del Rengo distan mucho de ser los de un héroe, y más bien se nos presenta como el de uno de esos patéticos antihéroes: “caminaba despacio, cojeando ligeramente”, “mostrando los torcidos dientes”, “guiñando el ojo de soslayo”, “esa cara triangular enrojecida por el sol, bronceada por la desvergüenza”, “Era un bigardón a quien agradaba tocar el trasero de las mujeres apiñadas”, “le agradaba tener amigas, saludarse con las vecinas, bañarse en esta atmósfera de chirigota y grosería que entre comerciante bajo y comadre pringosa se establece de inmediato”, etc., etc. Arlt vuelve una y otra vez a caracterizar al Rengo, añadiéndole nuevos pormenores. Tampoco olvida describir su vestimenta, rayana con lo miserable y lo ridículo:

Vestía siempre el mismo traje, es decir, un pantalón de lanilla verde, y un saquito que parecía de torero.

Se adornaba el cuello que dejaba libre su elástico negro, con un pañuelo rojo.

Grasiento sombrero aludo le sombreaba la frente y en vez de botines calzaba alpargatas de tela violeta y adornadas de arabescos rosados.²⁰

En cambio, para el Fischbein de quince años, Ferrari era, como vimos, “un dios”. Comparemos el aspecto más bien risible del Rengo con la recia estampa viril de Francisco Ferrari, descrito en dos o tres trazos muy sobrios, que corresponden, dicho sea de paso, a la austeridad del personaje y también al compadre arquetípico de la mitología porteña, tantas veces corporizado en dramas y películas:²¹

Era morocho, más bien alto, de buena planta, buen mozo a la manera de la época. Siempre andaba de negro.²²

e. Propuesta del delito

En ninguna de las narraciones hay una *necesidad verosímil* de hacer participar en el delito a quien luego sería el delator. Claro que, sin este pequeño desliz inicial, los autores no hubieran tenido material para escribir sus historias.

En el caso de Arlt es aún menos justificado. El Rengo tiene todo previsto y todas las circunstancias están bajo su control: no tiene necesidad alguna de compartir el delito y su consecuente botín con el Rubio; sin embargo, lo hace. Y estos preparativos y sus diálogos ocupan una buena extensión del relato (págs. 139-145): ahora también el Rubio se halla en posesión de todos los pormenores:

Me incorporé bruscamente en la silla, fingiendo estar poseído por el entusiasmo.

—Te felicito, Rengo, lo que pensaste es maravilloso.

—¿Te parece, Rubio?

—Ni un maestro hubiera planeado como vos lo has hecho. Nada de ganzúa. Todo limpio.²³

En Borges, el asunto se plantea de una manera mucho más sintética. A Fischbein no se le informa mayormente de las características del robo, y Ferrari no lo invita a participar, sino que, más bien, le imparte una suerte de orden:

Ferrari decidió que el asalto se haría el otro viernes. A mí me tocaría hacer de campana.²⁴

Otro punto en común es la apelación a la fe o la pregunta por la confianza. Pero también aquí hay una sutil divergencia entre ambos autores.

En Arlt, el traicionado demanda la fidelidad del traidor:

—¿Decíme, che Rubio, sos de confianza o no sos?

—¿Y para preguntarme eso me has traído hasta acá?

—¿Pero sos o no sos?

—Mirá, Rengo, decíme, ¿me tenés fe?

—Sí... yo te tengo... pero decí, ¿se puede hablar con vos?

—Claro, hombre.²⁵

En Borges, Ferrari da por sentada la fidelidad de Fischbein, pero, en todo caso, es éste quien demanda una palabra de ratificación del jefe:

Ya solos en la calle los dos, le pregunté a Ferrari:

—¿Usted me tiene fe?

—Sí —me contestó—. Sé que te portarás como un hombre.²⁶

Nótese, por último, la notable semejanza que comparte una zona de ambos diálogos:

Arlt:

—Mirá, Rengo, decíme, ¿me tenés fe?
—Sí... yo te tengo...

Borges:

—¿Usted me tiene fe?
—Sí —me contestó.

Pero aquí se produce una nueva discrepancia.

El Rengo aún duda:

—...pero decí, ¿se puede hablar con vos?

Francisco Ferrari ni siquiera puede rebajarse a imaginar que alguien se atrevería a traicionarlo:

—Sé que te portarás como un hombre.

f. La delación

El Rubio se presenta ante el ingeniero Arsenio Vitri, el que debería ser la víctima, y Fischbein, ante la policía.

Ambos solicitan reserva:

Bajando la voz le contesté:
—Perdóneme, señor, ante todo, ¿estamos solos?²⁷

Le dije que venía a tratar con él un asunto confidencial.²⁸

Ambos traidores son tratados con desprecio:

Vitri le dice al Rubio:

—Sí, ¿por qué ha traicionado a su compañero?, y sin motivo. ¿No le da vergüenza tener tan poca dignidad a sus años?²⁹

Uno de los policías le pregunta a Fischbein

no sin sorna:

—¿Vos venís con esta denuncia porque te creés un buen ciudadano?³⁰

g. Consecuencias de la traición

Arlt se extiende bastante en las circunstancias de la detención del Rengo por parte de la policía. Todas estas escenas son sórdidas y carecen de —digamos— “grandeza épica”, lo cual está muy bien porque se corresponden con la personalidad del Rengo y con la pequeñez de la traición cometida.

El Rengo, diminuto delincuente,

vivía en un altillo de madera, en una casa de gente modesta.³¹

La encargada de la casa, una suerte de bruja medieval:

Era una vejezuela descarada y avara; envolvíase la cabeza con un pañuelo negro cuyas puntas se ataba bajo la barbilla. Sobre la frente caían vellones de pelos blancos, y su mandíbula se movía con increíble ligereza cuando hablaba.³²

La detención del Rengo, en que éste parece una especie de rata perseguida o insecto dañino, constituye una escena penosa:

El hijo de la vejezuela, carnicero de oficio, enterado por su madre de lo que ocurría, cogió su bastón y se precipitó en persecución del Rengo.

A los treinta pasos le alcanzó. El Rengo corría arrastrando su pierna inútil, de pronto el bastón cayó sobre su brazo, volvió la cabeza y el palo resonó encima de su cráneo.

Aturdido por el golpe, intentó defenderse aún con una mano, pero el pesquisa que había llegado le hizo una zancadilla y otro bastonazo que le alcanzó en el hombro, terminó por derribarle. Cuando le pusieron cadenas el Rengo gritó con un gran grito de dolor.

—¡Ay, mamita! —después otro golpe le hizo callar y se le vio desaparecer en la calle oscura amarradas las muñecas por las cadenas que retorcían con rabia los agentes marchando a sus costados.³³

Borges, fiel a sus costumbres sintéticas, narra así el trágico fin de Ferrari:

Ferrari había forzado la puerta y [los policías] pudieron entrar [en la fábrica] sin hacer ruido. Me aturdieron cuatro descargas. Yo pensé que adentro, en la oscuridad, estaban matándose. En eso vi salir a la policía con los muchachos esposados. Después salieron dos agentes, con Francisco Ferrari y don Eliseo Amaro a la rastra. Los habían ardidido a balazos.³⁴

La traición del Rubio provoca el encarcelamiento, entre bastonazos y ruindades, del Rengo, “el hombre más noble que he conocido”.³⁵

La traición de Fischbein provoca la muerte, a balazos, de Ferrari, “un dios”, “el osado, el fuerte”.³⁶

Astier justifica su acto así: “seré hermoso como Judas Iscariote. Toda la vida llevaré una pena... una pena...”.³⁷

Fischbein lo hace de este modo: “El hecho es que Francisco Ferrari, el osado, el fuerte, sintió amistad por mí, el despreciable. Yo sentí que se había equivocado y que yo no era digno de esa amistad”.³⁸

En las justificaciones de uno y otro aparecen los títulos de los relatos, ya explícitamente (*Judas Iscariote*), ya en paráfrasis (*yo no era digno*).

5. Conclusión

En verdad, nos hemos limitado a señalar sólo algunas de las muchas y muy ricas coincidencias y divergencias que interrelacionan ambos relatos. El límite no lo pone el asunto —en el que queda, todavía, mucha tela para cortar— sino la extensión requerida para un trabajo de esta índole.

Nos propusimos demostrar —y acaso lo logramos— que la obra de Arlt, o más circunsriptamente *El juguete rabioso*, o, más circunsriptamente aún, “Judas Iscariote”, constituyó una lectura importante para Borges, hasta el punto de recordarlo —a veces, inclusive, con ajustadas semejanzas— nada menos que cuarenta y cuatro años más tarde.

En la página 33 de “El indigno” leemos:

En el departamento de Policía me hicieron esperar, pero al fin uno de los empleados, un tal Eald o Alt, me recibió.

Al respecto, vale la pena transcribir estas perspicaces líneas de Ricardo Piglia:

Ahora bien, dijo Renzi, el policía a quien el protagonista del cuento de Borges va a ver para delatar a su amigo se llama, en el relato de Borges, *Alt*. Sabés mejor que yo, sin duda, el significado que tienen los nombres en los textos de Borges, de modo que nadie me hará creer que ese apellido, con esa R que falta, letra inicial, diría yo, de otro nombre, con esa R justamente que falta, está puesto ahí por azar.³⁹

Ese nombre Alt, con la R fugitiva de Roberto, constituye una de las señales que nos da Borges de la afinidad entre ambos relatos.

Acaso la otra señal sea ésta: si remontamos el mítico arroyo Maldonado, que, en Villa Crespo, corre muy cerca de la lúgubre fábrica en que Francisco Ferrari fue acibillado por la policía a causa de la traición de Santiago Fischbein, pasaremos, en Villa General Mitre, por la esquina de la lúgubre casa en que el Rengo Antonio fue atrapado por la policía a causa de la traición de Silvio Astier.

NOTAS:

[1]. Veamos qué dice Borges al respecto:

“[...] Fue un poco una broma como la polémica de Florida y Boedo, por ejemplo, que veo que se toma en serio ahora, pero no hubo tal polémica ni tales grupos ni nada. Todo eso lo organizaron Ernesto Palacio y Roberto Mariani. Pensaron que en París había cenáculos literarios, que podía servir para la publicidad el hecho de que hubiera dos grupos enemigos, hostiles. Entonces se constituyeron los dos grupos. En aquel tiempo yo escribía poesía sobre las orillas de Buenos Aires, los suburbios. Entonces yo pregunté: «¿Cuáles son los dos grupos?». «Florida y Boedo», me dijeron. Yo nunca había oído hablar de la calle Boedo, aunque vivía en Bulnes, que es la continuación de Boedo. «Bueno», dije, «¿y qué representan?». «Florida, el centro, y Boedo sería las afueras». «Bueno», les dije, «inscríbanme en el grupo de Boedo». «Es que ya es tarde: vos ya estás en el de Florida». «Bueno», dije, «total, ¿qué importancia tiene la topografía?». La prueba está, por ejemplo, en que un escritor como Arlt perteneció a los dos grupos; un escritor como Olivari, también. Nosotros nunca tomamos en serio eso. Y, en cambio, ahora yo veo que lo han tomado en serio, y que hasta se toman exámenes sobre eso”.

Sorrentino, Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1974, págs. 16-17; nueva edición, con notas revisadas y actualizadas: Buenos Aires, El Ateneo, 1996, págs. 26-27.

[2]. *Historia universal de la infamia*, “Prólogo a la edición de 1954”. Este tímido Borges narrador de 1935 será en 1941 el prodigioso hacedor de *El jardín de senderos que se bifurcan*, obra con la cual ingresa en el mundo ficcional que podríamos denominar “más propiamente borgeano” y que se extiende por todo el resto de su creación posterior.

[3]. Sin embargo, se conoce un reportaje a Roberto Arlt, desbordante de opiniones, en general desdeñosas, sobre muchos escritores argentinos: consta en el libro *Arlt y la crítica (1926-1990)*, de Omar Borré; éste, a su vez, lo había hallado en la revista *La Literatura Argentina*, agosto de 1929. Los pasajes en que Arlt se refiere a Borges son cinco:

1. “Podríamos entonces dividir a los escritores argentinos en tres categorías: españolizantes, afrancesados y rusófilos. Entre los primeros encontramos a Banchs, Capdevila, Bernárdez, Borges; [...]”
2. “¿Escritores que tienen más fama de lo que merecen? [...]. Pues Larreta; Ortiz Echagüe, que no es escritor ni nada; Cancela, que se ha hecho el tren

con el suplemento literario de *La Nación*; Borges, que no tiene obra todavía.” [Sabemos que, al 31 de diciembre de 1929, Borges tenía publicados seis libros: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Inquisiciones* (1925), *Luna de enfrente* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Cuaderno San Martín* (1929).]

3. “Los libros más interesantes de este grupo [Florida] son *Cuentos para una inglesa desesperada*, *Tierra amanecida*, *La musa de la mala pata* y *Miseria de quinta edición*. De Bernárdez podría citar algunos poemas y de Borges unos ensayos.”

4. “Entendería como escritores desorientados a aquellos que tienen una herramienta para trabajar, pero a quienes les falta material sobre el que desarrollar sus habilidades. Éstos son Bernárdez, Borges, Mariani, Córdova Iturburu, Raúl González Tuñón, Pondal Ríos.”

5. “Borges ha perdido tanto el tino que ahora está escribiendo... un sainete. ¡Imagínense de [*sic*] cómo saldrá eso!”
En resumen, según Arlt, en 1929 Borges era españolizante, desatinado, sainetero, sin obra, autor de unos ensayos e injustamente famoso.

[4]. *Evaristo Carriego*, “Prólogo” [de 1955].

[5]. Se podrían colmar unas cuantas carillas con palabras provenientes de libros traducidos a algunos de los españoles de España, palabras estrictamente “literarias”, que no pueden tener lugar en la lengua hablada de la Argentina y que sólo pueden pronunciarse con una sonrisa indicadora de la conciencia que se tiene de su extravagancia. He aquí unas pocas: *pelafustán*, *bigardón*, *chirigota*, *jaquetón*, *chuscada*, *granujería*, *barragana*. Por otra parte, hasta tal punto Arlt era una suerte de “extranjero lingüístico”, que no podía percibir el “sabor” y la “temperatura” de ciertas palabras usuales, que él, al parecer, tomaba por “incorrectas”, según indica el hecho de que las colocase —aunque no sistemáticamente— entre comillas; por ejemplo, entrecomilla *shofica* [rufián], *chorro* [ladrón], *cana* [policía], etc., pero no *amuré*, *bagayito*, *junado*, etc. Otra cosa curiosa: entrecomilla *bení* [vení], porque, sin duda, Arlt imaginaba que, en español, las letras *be* y *ve* representan dos fonemas distintos, y que lo académico es pronunciar la última como labiodental. Estas particularidades —y otras muchas que no es del caso examinar aquí— fortalecen la idea de que el lenguaje de Arlt no respondía a las pautas del español medio de Buenos Aires de su época.

[6]. Sorrentino, F., 1ª ed., págs. 76-77; 2ª ed., págs. 150-151.

[7]. Borges, Jorge Luis, *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1970. Casi con las mismas palabras lo había dicho en las *Siete conversaciones* citadas:

“Y recuerdo una anécdota bastante buena de Arlt, a quien conocí algo, pero no mucho. Los hermanos González Tuñón lo acusaban a Arlt de ignorar el lunfardo. Y entonces Arlt contestó —es la única broma que le he oído a Arlt: claro que yo he hablado muy poco con él—: «Bueno», dijo, «yo me he criado entre gente humilde, en Villa Luro, entre malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas», como indicando que el lunfardo era una invención de los saineteros o de los que escriben letras de tango. «Yo me he criado entre malevos y no he tenido tiempo de estudiar esas cosas»: y yo, que he conocido algo a los malevos, he observado —cualquiera puede observarlo— que casi nunca usan el lunfardo. O no sé: usarán una palabra de vez en cuando”.

Sorrentino, F., 1ª ed., págs. 26-27; 2ª ed., pág. 43.

Como en aquella época quien esto escribe vivía relativamente cerca de Raúl González Tuñón, le hizo conocer este comentario de Borges, y González Tuñón le restó total validez: “En primer lugar, ni Enrique ni yo jamás le reprochamos tal cosa a Arlt (¿qué podía importarnos?); en segundo lugar, Arlt era una persona muy tosca, incapaz de contestar con esa sutileza. Esto ha de ser un invento de Borges”. Vemos que, en el “Prólogo” de *El informe de Brodie*, ya Borges no emplea el sujeto expreso: “a Roberto Arlt le echaron en cara...”.

[8]. En el capítulo IV de la novela *Respiración artificial* (1980), Ricardo Piglia aprovecha para insertar, en el marco de una conversación entre amigos, una serie de reflexiones muy inteligentes —aunque no siempre masiva ni fácilmente aceptables— en torno de diversos aspectos de la literatura argentina. Para nuestro caso, interesa citar estas líneas:

“No creo, por lo demás, que Borges se haya tomado jamás el trabajo de leerlo, dijo Marconi. ¿De leer a Arlt?, dijo Renzi, no creas. No creas, dijo. Mirá, vos te debés acordar, estoy seguro, de ese cuento de *El informe de Brodie* que se llama «El indigno». Releélo, hacé el favor y vas a ver. Es *El juguete rabioso*. Quiero decir, dijo Renzi, una transposición típicamente borgeana, esto es, una miniatura, del tema de *El juguete rabioso*”.

Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, ed. 1988, págs. 172-173.

En realidad, “El indigno” no es una transposición del tema de *El juguete rabioso*. El tema de *El juguete rabioso* es, justamente, “el juguete rabioso”, es decir, el desgastante encadenamiento de fracasos y frustraciones que padece el protagonista. “El indigno”, en cambio, es sólo la reelaboración de un preciso episodio que forma parte de una unidad mayor (el capítulo “Judas Iscariote”), que, a su vez, forma parte de otra unidad mayor (la novela *El juguete rabioso*).

[9]. Al leer cierta sección de la revista *Todo es Historia*, creemos que el librero don Saúl Helman es el hombre de la vida real en que se inspiró Borges para retratar a don Santiago Fischbein. Comparemos los textos *a)* y *b)*:

a) Así, yo creí durante años que a determinada altura de Talcahuano me esperaba la Librería Buenos Aires; una mañana comprobé que la había reemplazado una casa de antigüedades y me dijeron que don Santiago Fischbein, el dueño, había fallecido (Borges, “El indigno”).

b) EL LIBRERO SAÚL HELMAN

¡Qué lástima que ya no esté con nosotros Domingo Buonocore para comentar la simpática personalidad de casi increíble librero Saúl Helman!

Su librería —la “Librería Ameghino”— estaba situada en Buenos Aires, en la calle Talcahuano al 400, casi al llegar a Corrientes. A la entrada lucía un retrato del patrono del establecimiento.

Helman le había conseguido raros ejemplares al presidente Justo y era amigo de Jorge Luis Borges. (León Benarós, “El desván de Clío”, *Todo es Historia*, Buenos Aires, n° 378, enero de 1999.)

[10]. Desde esa tarde Francisco Ferrari fue el héroe que mis quince años anhelaban”.

[11]. Cabe recordar también, con grata nostalgia, *La barra de la esquina* (1950), película dirigida por Julio Saraceni y protagonizada por Alberto Castillo y María Concepción César.

[12]. Quizá no sea ocioso aclarar que el verbo *joder* no tiene en la Argentina la connotación sexual que sí tiene en otras comunidades hispanohablantes, sino que significa sólo “molestar, fastidiar, perjudicar”. De cualquier manera, aunque de uso difundidísimo, es palabra mal sonante y que no puede pronunciarse en ciertos ambientes.

[13]. Pág. 163: Arlt, Roberto, *Novelas completas y cuentos*, tomo I, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963.

[14]. Borges, J. L., *op. cit.*, pág. 27.

[15]. Arlt, R., *op. cit.*, págs. 147-148.

[16]. No por azar ubicó Alberto Vacarezza en Villa Crespo su celeberrimo sainete *El conventillo de La Paloma* (1929), donde convivían, en caricaturas lingüísticas, españoles, italianos y “turcos”, amén de los compadres y compadritos argentinos.

[17]. Por haberse cambiado el nombre de la primera calle, Triunvirato y Thames equivale hoy a Corrientes y Thames, en pleno corazón de Villa Crespo. Esa esquina parece serle particularmente grata a Borges, pues la menciona también en la milonga “El títere” (*Para las seis cuerdas*, 1965): “Un balazo lo tumbó / en Thames y Triunvirato; / se mudó a un barrio vecino, / el de la Quinta del Ñato”. Es decir, al relativamente cercano Cementerio del Oeste, en el barrio de la Chacarita.

[18]. Borges, J. L., *op. cit.*, pág. 32.

[19]. Arlt, R., *op. cit.*, pág. 148.

[20]. Arlt, R., *op. cit.*, pág. 134.

[21]. Por ejemplo, la obra teatral *Un guapo del 900* (1940), de Samuel Eichelbaum, y sus dos versiones fílmicas, dirigidas por Leopoldo Torre Nilsson (1960) y Lautaro Murúa (1971), con sus respectivos “guapos”: Alfredo Alcón y Jorge Salcedo. Además, hubo previamente (1952) una versión inconclusa y, al parecer, perdida para siempre, dirigida por Lucas Demare, con Pedro Maratea en el papel protagónico.

[22]. Borges, J. L., *op. cit.*, págs. 27-28.

[23]. Arlt, R., *op. cit.*, pág. 142.

[24]. Borges, J. L., *op. cit.*, pág. 32.

[25]. Arlt, R., *op. cit.*, pág. 140.

[26]. Borges, J. L., *op. cit.*, pág. 32.

[27]. Arlt, R., *op. cit.*, pág. 149.

[28]. Borges, J. L., *op. cit.*, pág. 33.

[29]. Arlt, R., *op. cit.*, pág. 153.

[30]. Borges, J. L., *op. cit.*, pág. 33.

[31]. Arlt, R., *op. cit.*, pág. 150.

[32]. Arlt, R., *op. cit.*, pág. 151.

- [33]. Arlt, R., *op. cit.*, pág. 152.
- [34]. Borges, J. L., *op. cit.*, pág. 34.
- [35]. Arlt, R., *op. cit.*, pág. 146.
- [36]. Borges, J. L., *op. cit.*, pág. 31.
- [37]. Arlt, R., *op. cit.*, pág. 147.
- [38]. Borges, J. L., *op. cit.*, pág. 31.
- [39]. Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, ed. 1988, pág. 173. Dicho sea de paso, en la misma página leemos: “Es como decir que Borges le puso porque sí Beatriz Viterbo a la mina de *El Aleph* o que en ese cuento Daneri no es una contracción de Dante Alighieri”. A idéntica conclusión que Piglia había llegado el ensayista italiano Roberto Paoli (*Borges. Percorsi di significato*, Messina-Firenze, Casa Editrice D’Anna, 1977, pág. 26).

* Este artículo, ahora ampliado y reelaborado, se publicó dos veces:

- 1) en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* (director: Ramón Gabarrós Cardona), N^{OS}. 142-143, Barcelona, marzo-abril 1993.
- 2) en la revista *Proa* (director: Roberto Alifano), N^o 25, Buenos Aires, septiembre-octubre 1996, págs. 47-55.

2. EL KAFKIANO CASO DE LA *VERWANDLUNG* QUE BORGES JAMÁS TRADUJO

Compré el libro —pequeño formato, tapas desvaidamente anaranjadas— en abril de 1962. La portada dice textualmente: FRANZ KAFKA / *LA / METAMORFOSIS / Traducción y Prólogo de / JORGE LUIS BORGES / (CUARTA EDICIÓN) / EDITORIAL LOSADA, S. A. / BUENOS AIRES*. Es el n° 118 de la muy popular y agradable Biblioteca Contemporánea; esta cuarta edición data del 29 de enero de 1962 y reproduce¹ el texto aparecido por primera vez (15 de agosto de 1938) en la colección La Pajarita de Papel, que dirigía Guillermo de Torre.

En aquel entonces (1962), yo tenía diecinueve años, un ilimitado entusiasmo literario y una no ilimitada facultad de discernimiento. De modo que leí el libro con el asombrado placer que, ante el mundo kafkiano, ya no me abandonaría nunca, pero sin notar ninguna curiosidad estilística. Claro que, en esos años, yo apenas estaba comenzando a conocer las obras de Kafka y de Borges.

A medida que fui acumulando más años, se produjeron también otros dos fenómenos paralelos y complementarios: el entusiasmo fue tendiendo a disminuir y la facultad de discernimiento fue tendiendo a incrementarse (y, posiblemente, cada término del binomio fuera, a la vez, causa y efecto del otro término).

Por estas razones, no es raro que, algún tiempo después, en una de las tantas relecturas que hice de dicho libro, advirtiera que la traducción de *Die Verwandlung* no respondía a las costumbres léxicas y sintácticas de Borges.

No se trataba sólo de la inevitable presión que el texto original ejerce sobre la tarea del traductor, obligándolo a adecuarse, en mayor o menor medida, a las características del autor traducido. No: era una divergencia estilística tan evidente, que lo extraño no consiste en que yo la hubiera advertido (digamos, unos veinticinco años después de su primera edición, de 1938): lo extraño resulta que —en ese cuarto de siglo en que tantos y tan espectables intelectuales se dedicaron a hablar y/o escribir sobre Borges y los diversos aspectos de su actividad literaria— nadie, que yo sepa, se haya dado cuenta de que tal traducción no era obra, ni podía ser, de nuestro mayor escritor del siglo XX.

En primer lugar, la simple lectura me indicaba dos cosas: 1) la traducción no pertenecía a Borges, y 2) tampoco pertenecía a ningún traductor argentino: había una importante cantidad de rasgos que la ubicaban como perteneciente a un traductor español, y de gustos quizás un poco anticuados. Por ejemplo:

- a) Uso de pronombres enclíticos: *encontróse*; *hallábase*; *sentíase*; *infundióle*; *díjose*.

b) Uso de léxico o de giros no argentinos: aparecía como *de ordinario*; una estampa *ha poco* recortada; Mas era esto algo *de todo punto* irrealizable; Y entonces, sí que *me redondeo*; Eran las seis y media, y *las manecillas* seguían avanzando; concentró toda su energía y, *sin pararse en barras*, se arrastró hacia adelante.

c) Uso del pronombre *le* como objeto directo (leísmo): un dolor [...] comenzó a aquejar*le* en el costado; Estos madrugones *le* entontecen a uno por completo; Celebro ver*le* a usted, señor principal; motivo suficiente para despedir*le* sin demora; hartó mejor que molestar*le* con llantos y discursos era dejar*le* en paz.²

En la edición a que me refiero, el relato corre entre las páginas 15 y 89. Los ejemplos que doy podrían hipermultiplicarse, pero, como —según sentencian los hombres dignos de fe— para muestra basta un botón, no quiero pasar más allá de la página 26. Cuando, unos pocos años más tarde, tuve la inolvidable experiencia de realizar el libro de entrevistas *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*,³ no quise, desde luego, desaprovechar la oportunidad de interrogarlo sobre este punto. El diálogo fue así:

F.S.: Me pareció notar en su versión de *La metamorfosis*, de Kafka, que usted difiere de su estilo habitual...

J.L.B.: Bueno: ello se debe al hecho de que yo no soy el autor de la traducción de ese texto. Y una prueba de ello —además de mi palabra— es que yo conozco algo de alemán, sé que la obra se titula *Die Verwandlung* y no *Die Metamorphose*, y sé que hubiera debido traducirse como *La transformación*. Pero, como el traductor francés prefirió —acaso saludando desde lejos a Ovidio— *La métamorphose*, aquí servilmente hicimos lo mismo. Esa traducción ha de ser —me parece por algunos giros— de algún traductor español. Lo que yo sí traduje fueron los otros cuentos de Kafka que están en el mismo volumen publicado por la editorial Losada. Pero, para simplificar —quizá por razones meramente tipográficas—, se prefirió atribuirme a mí la traducción de todo el volumen, y se usó una traducción acaso anónima que andaba por ahí.

En época reciente, al preparar y revisar las notas destinadas a la nueva edición de las *Siete conversaciones*, obtuve, gracias a Miguel de Torre (devoto de su ilustre tío materno y conocedor de muchísimos detalles de su vida), una información nueva: tampoco pertenecen a Borges las versiones de “Un artista del hambre” (*Ein Hungerkünstler*) y “Un artista del trapecio” (*Erstes Leid*),⁴ cosa que, en su momento, yo no había advertido, seguramente por no haberlas leído con atención.

En efecto, la lectura de ambos textos (páginas 113-127 y 131-134) nos ofrece las mismas peculiaridades de la lectura de *La metamorfosis* que encabeza dicho volumen. Con la suma de estas tres seguridades (mi propia observación de las divergencias estilísticas, la taxativa declaración de Borges de no ser él el autor de la traducción y la

ratificación ulterior de Miguel de Torre), consigné la información en una nota de la página 256 de la reciente edición de las *Siete conversaciones* y di por concluido el asunto. Sin embargo, la alarmada consulta que recibí de una estudiante que, en Alemania, estaba preparando un trabajo académico sobre la traducción que “Borges” hizo de *Die Verwandlung* por un lado, y la lectura de una dubitativa publicación⁵ por el otro, me impulsaron a avanzar más allá y tratar de encontrar la “traducción acaso anónima que andaba por ahí” (y que, sin duda, Borges siempre supo cuál era y dónde estaba). Como me resulta más sencillo aportar gris información verdadera que elaborar brillantes hipótesis falsas, cumplí de inmediato la búsqueda necesaria (además, muy simple y nada misteriosa) y pude así encontrar en letras de molde las versiones de “La metamorfosis”, “Un artista del hambre” y “Un artista del trapecio”, que, transcritas con las mismísimas palabras, fueron atribuidas a Borges, desde 1938 hasta hoy, en las ediciones mencionadas.

Las tres constan en la *Revista de Occidente*, que en Madrid dirigía José Ortega y Gasset, y las tres se hallan —de una manera muy de entrecasa— sin mención del traductor,⁶ sin mención del título original y sin mención de la publicación de donde fueron traducidas. He aquí los datos precisos:

- 1) “La metamorfosis”, de Franz Kafka (1ª parte), *Revista de Occidente*, tomo VIII, abril-mayo-junio de 1925, n° XXIV, págs. 273-306.
- 2) “La metamorfosis”, de Franz Kafka (2ª parte), *Revista de Occidente*, tomo IX, julio-agosto-septiembre de 1925, n° XXV, págs. 33-79.
- 3) “Un artista del hambre”, de Franz Kafka, *Revista de Occidente*, tomo XVI, abril-mayo-junio de 1927, n° XLVII, págs. 204-219.
- 4) “Un artista del trapecio”, de Franz Kafka, *Revista de Occidente*, tomo XXXVIII, octubre-noviembre-diciembre de 1932, n° CXIII, págs. 209-213.

Con estas precisiones, tan fáciles de verificar, ya no será razonable seguir diciendo que Borges tradujo al español *Die Verwandlung*, *Ein Hungerkünstler* y *Erstes Leid*, afirmación errónea que se repite, con inmerecido éxito, desde 1938 hasta el día de hoy.

NOTAS:

[1]. En la página 6 de la edición de *La Pajarita de Papel* dice “Traducción directa del alemán y prólogo por Jorge Luis Borges”. Sin embargo, el título de la introducción de Borges es “Prefacio”.

[2]. En *Relatos completos* (2 tomos), Buenos Aires, Losada, 1980-1981, vuelven a incluirse “La metamorfosis”, “Un artista del trapecio” y “Un artista del hambre” en las versiones de “Borges”. Pero, ahora, se presentan con notables correcciones estilísticas, de voluntad deshispanizante, entre las que cabe citar la extirpación de muchos enclíticos y del leísmo. Entre tantos posibles, he aquí algunos ejemplos: *una estampa ha poco recortada* se ha convertido en *una estampa que poco antes había recortado*; *Mas era esto algo de todo punto irrealizable*, en *Pero era esto algo enteramente irrealizable*; *Y entonces, sí que me redondeo*, en *Y entonces, sí que me pondría a salvo*; *concentró toda su energía y, sin pararse en barras, se arrastró hacia adelante*, en *concentró toda su energía y, sin miramiento alguno, se arrastró hacia adelante*;—*Estos madrugones —dijose— le entontecen a uno por completo*, en *“Estos madrugones —pensó— lo atontan a uno por completo”*.

[3]. Primera edición: Buenos Aires, Casa Pardo, 1974; nueva edición, con notas revisadas y actualizadas: Buenos Aires, El Ateneo, 1996.

[4]. Dicho sea de paso, el título “Un artista del trapecio” es del todo arbitrario, pues *Erstes Leid* debió traducirse como “Primera tristeza” (o, quizá, “Primera pena”), que es, precisamente, lo que se ha hecho en la edición de *La Biblioteca de Babel* (Franz Kafka, *El buitre*, selección y prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1979).

[5]. “Homenaje a Jorge Luis Borges”, en *Voces* (revista del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires), n° 15, septiembre de 1995.

[6]. Sobre quién será tal anónimo, se podría conjeturar que esa versión se ha hecho, no sobre el texto alemán de Kafka, sino sobre el texto de alguna traducción francesa.

* Este artículo, que fue sufriendo ligeras modificaciones, se publicó previamente según el siguiente detalle:

- 1) Con el título de “«La metamorfosis» que Borges jamás tradujo”, en el diario *La Nación*, Buenos Aires, 9 de marzo de 1997.
- 2) Con el título actual, en la revista *Estigma* (directores: Enrique Carratalá Llopis y Juan Jacinto Muñoz Rengel), N° 3 (*Borges 99. Centenario*), Málaga, invierno de 1999.
- 3) Con el título actual, en la revista *Matices*, n° 25, Colonia (Alemania), primavera de 2000.

3. LA NOVELA QUE BORGES JAMÁS ESCRIBIÓ

1. Impertinencias e imposibilidades

En *LA NACIÓN* del 13 de julio de 1997, Juan-Jacobo Bajarlía se empeña en adjudicar a Jorge Luis Borges la paternidad de la novela policial *El enigma de la calle Arcos*.

Por desgracia, me veo en el deber de refutar al viejo amigo de tantos años. Sin pretender realizar un análisis puntilloso de su trabajo —cosa, por otra parte, imposible—, su lectura me deja la impresión general de que Bajarlía —hábil cultor del género fantástico— descubre sorprendentes relaciones de causa a efecto entre hechos totalmente desvinculados entre sí.

Gracias a él nos enteramos, por ejemplo, de que el diario *Crítica* publicó, en folletín, no sólo *El enigma de la calle Arcos*, firmado con el seudónimo de Sauli Lostal, sino también *Los cortadores de manos*, novela escrita en colaboración por Ulyses Petit de Murat, Ricardo M. Setaro, Enrique González Tuñón y Raúl González Tuñón; tenemos también una idea del argumento de esta novela; sabemos que la firmaba “Jaime Mellors”¹ y que tal nombre correspondía al del guardabosque de *El amante de lady Chatterley*, de D. H. Lawrence. Se nos informa que el diario *Noticias Gráficas* publicó, también en 1932 y en folletín, *El crimen de la noche de bodas*, de Jacinto Amenábar, seudónimo de Alberto Cordone. Con igual pertinencia se nos hace recordar que, “mucho antes”, en 1904, la revista *Caras y Caretas* había publicado *El paraguas misterioso*, cuyos capítulos escribieron sucesivamente Eduardo L. Holmberg, José Ingenieros, Carlos Octavio Bunge, David Peña, Alberto Ghirardo, Roberto J. Payró “y otros notables de la época”...

Todo esto es muy ilustrativo, pero no resulta fácil saber qué relación guardan tales hechos con Borges y con *El enigma de la calle Arcos*.

Según Bajarlía, fue Ulyses Petit de Murat quien le reveló el secreto de que Borges había escrito *El enigma de la calle Arcos*. Más aún, “la novela fue escrita al correr de la máquina. Borges le dedicaba un par de horas por día”. Y “fue escrita por Borges para ensayarse en ese género”.

Evitando entrar en ninguna clase de suspicacia, prefiero formular dos preguntas retóricas:

- 1) ¿Para qué querría Borges ensayarse en un género —la novela— que jamás había ejercido y que jamás ejercería?²
- 2) ¿Cómo Borges, que nunca supo escribir a máquina,³ podría redactar una obra de un género que no le interesaba y, por añadidura, al correr de tan diabólico aparato?

2. *El enigma* ya es una parodia imparodiable

Bajarlía le había hecho notar a Petit de Murat que “esa obra presentaba una gran disimilitud de estilo respecto de los otros libros de Borges”. (Por supuesto, la palabra *otros* es insidiosa, pues supone petición de principios: pretende establecer que Borges escribió *El enigma de la calle Arcos* y, además, *otros* libros.)

Yo he leído *El enigma*, y estoy por completo de acuerdo con la opinión de Bajarlía. Pero se me ocurren algunas observaciones, que provienen de mi experiencia de asiduo lector y —por qué no— de ocasional narrador.

Creo que nadie puede escribir *totalmente* en un estilo ajeno: aun quien se proponga la más descarada parodia termina, tarde o temprano, por hacer asomar su estilo entre los párrafos que va elaborando. Recordemos que, en los pocos casos en que Borges ensayó textos paródicos (algunos relatos de la *Historia universal de la infamia* o en los versos y el habla del ridículo Carlos Argentino Daneri, de “El Aleph”), siempre, detrás de su escritura burlesca, aparecen la inteligencia deslumbrante, la sutileza, el delicado matiz y las mil y una virtudes que conocemos como estilo borgeano.

Dicho esto, afirmo con todas las letras que, en ninguna circunstancia real o imaginada, Borges —ni ebrio, ni dormido, ni víctima de los efectos de atroces alucinógenos— podría escribir párrafos como los que siguen, que en *El enigma* se prodigan desde el principio hasta el fin.⁴

Empecemos con el retrato de uno de los personajes:

Juan Carlos Galván podía tener unos cuarenta años; acaso no tuviera ni treinta y cinco, pues mientras el rubio opaco de su cabello espeso y naturalmente ondulado matizábanlo infinidades de niveos hilos que intensificaban blancuras cerca de las sienes, su tez fresca y rosada como la de un mozalbete exaltaba juventud.

Sus ojos grandes, verdemar, eran ojos de niño, aunque —en su plácido mirar— tenían un no sé qué de severo, agreste y cruel. Encarnaba, en todo caso, el prototipo del gran señor. Sus gestos eran parcos y desenvueltos, su conversación culta y sobria. Notábase en sus ademanes un sello de inconfundible distinción que, unido a su innata sencillez y amabilidad, hacía en seguida atrayente. Más bien alto, robusto, pero esbelto, bien proporcionado, muy varonil, tal —a vuela pluma— uno de los principales personajes de este dramático episodio (cap. I, págs. 27-28).

Sigamos con esta inolvidable reflexión:

Porque —y se nos conceda este paréntesis netamente psicológico— hay que convenir que nos sentimos siempre un poco atraídos hacia todo lo que encarna el mejoramiento físico de la raza humana y si a esa mejora corporal

se aúna preclara inteligencia la atracción aumenta y —a veces— se torna casi absoluta (cap. III, pág. 55).

Y ahora con la joven que es dulce, buena, sumisa, desinteresada, abnegada y sincerísimamente cariñosa (sin dejar de prestar atención a la dupla *concluyó/concluyente* y al verbo *cautivándose* como extravagante sinónimo de *ganándose*):

Con su desprecio y enorme altanería me arrojó definitivamente en los brazos de una joven que con dulzura, bondad, sumisión, desinterés, abnegación y sincerísimo cariño concluyó por conquistarme en forma concluyente cautivándose todo mi afecto, consiguiendo todo mi amor (cap. IV, pág. 78).

Y terminemos observando esta catarata de adjetivos, donde el único sustantivo que queda sin modificar es *parte*:

El multimillonario Juan Carlos Galván, además de ocupar el alto cargo de gerente general de una poderosísima compañía argentina de seguros generales, formaba parte también de varios directorios de sociedades anónimas, de las que era, al mismo tiempo, fuerte accionista (cap. II, pág. 40).

Nueva pregunta retórica: ¿pudo ser Borges el redactor de tales desatinos?

3. El autor de *El enigma*

Promediando el artículo de Bajarlía, se repite el procedimiento de aducir hechos aleatorios, ahora referidos a tres de los antepasados de Borges, a quienes el autor ubica, según su “importancia”, en una suerte de tabla de posiciones: Francisco Narciso de Laprida, Manuel Isidoro Suárez —abuelo (y no bisabuelo) materno de doña Leonor Acevedo— y Francisco Borges. En seguida consigna que el protagonista “se llama Horacio Suárez Lerma. Suárez es el apellido del bisabuelo [*sic*] de la madre de Borges. Lerma pudo ser una transposición⁵ de Laprida”.

Más adelante leemos: “Todas estas precisiones, que, paradójicamente, pueden considerarse conjeturas, explican que sesenta y cuatro años después de la publicación de *El enigma* [...], todavía no haya aparecido el denominado Sauli Lostal”.

Aunque yo no hablaría justamente de *precisiones*, sino más bien de su antónimo, y, puesto que, de cualquier manera, yo ya estaba absolutamente seguro de que Borges, por razones estilísticas, jamás habría redactado la absurda prosa de *El enigma*, prefiero, entonces, echar luz sobre la parte final del párrafo transcrito.

El hecho es que sí se sabe quién fue Sauli Lostal.

Las cosas ocurrieron así:

El 27 de febrero de 1997, el diario *Clarín* publicó la siguiente carta del lector Tomás E. Giordano:

En la sección Libros Recomendados del 13 del actual, de ese prestigioso diario, veo anunciado *El enigma de la calle Arcos*, como primera novela policial argentina. Como también se expresa que el autor continúa sin conocerse, creo poder aportar una información al respecto. Sauli Lostal es Luis Stallo a *l'anvers*⁶ y fue el seudónimo adoptado por el autor para firmar el mencionado relato.

Tuve ocasión de conocer al mismo por intermedio de mi padre, con quien mantuvo una breve relación comercial. No se trataba de un hombre de letras sino vinculado a los negocios.

Caballero itálico y poseedor de una apreciable cultura, se había radicado en nuestro país a la zaga de numerosos viajes por el mundo. Su espíritu inquieto, apoyado en una indeclinable dedicación a la lectura, lo indujo a participar en 1933 en un certamen auspiciado por el vespertino popular de entonces *Crítica*, que proponía a sus lectores encontrar un desenlace más ingenioso para *El misterio del cuarto amarillo*, de Gaston Leroux, ya que, según opinión del diario, el final de la novela decepcionaba un poco.

Stallo se impuso con un relato al que intituló como se menciona en el primer párrafo, y a raíz de ello se publicó en volumen lanzándose una primera tirada, que era el premio instituido por la editorial. Que haya merecido ser citado por Borges⁷ da una pauta de que el lauro no estuvo desacertado.

A los afanes de Alejandro Vaccaro⁸ debemos la total elucidación del enigma de *El enigma*:

Esta carta [se refiere a la de Tomás E. Giordano] y una conversación telefónica con su autor nos llevaron a despejar cualquier tipo de dudas sobre la veracidad de sus dichos. Para más abundar, se consultaron las guías telefónicas de esos años que dan cuenta —1928, 1930, 1931 y 1932— de la existencia de Luis A. Stallo, domiciliado en distintos lugares de Buenos Aires (Cerrito 551, Victoria 1994 y Uruguay 34).

Al conocerse al verdadero autor del crimen, Jorge Luis Borges queda liberado de culpa y cargo, sin afectar su buen nombre y honor.

Es una pena que Juan-Jacobo, “con más ligereza que culpa”,⁹ no haya conocido, antes de redactar el suyo, el trabajo de Vaccaro, cuyas conclusiones, definitivas e irrefutables, han vuelto superfluos tantos juegos de palabras y tantas fantasías de ayer y de hoy (y, seguramente, de mañana).

NOTAS:

[1]. Ésta es una verdad a medias: el amante de lady Chatterley se llamaba Oliver Mellors.

[2]. Afirmó Borges: “[...] nunca pensé en escribir novelas. Yo creo que, si yo empezara a escribir una novela, yo me daría cuenta de que se trata de una tontería y que no la llevaría hasta el fin” (Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996, pág. 219).

[3]. Según su sobrino Miguel de Torre, que tuvo el privilegio de observar a Borges en el acto de escribir, lo hacía muy lentamente, siempre a mano y jamás fuera de su casa, donde, además, necesitaba silencio absoluto. Asimismo, me informó que Borges no sólo no sabía escribir a máquina, sino que, inclusive, habría sido incapaz de colocar la hoja de papel en el carro.

[4]. Todas las citas de *El enigma de la calle Arcos* corresponden a la reedición publicada en 1996 por Ediciones Simurg, de Buenos Aires.

[5]. Teniendo en cuenta que la retórica define la *transposición* como “Figura que consiste en alterar el orden normal de las voces en la oración” (DRAE), nos damos cuenta de que es un sinónimo de *hipérbaton*. Con seguridad, Bajarlía escribió *transposición* cuando debió haber escrito *metátesis*. Sea como fuere, las metátesis silábicas posibles de *Laprida* son exactamente cinco: *Ladapri*, *Prilada*, *Pridala*, *Dalapri* y *Dapрила*. Las literales son muchas más. Pero no hay modo de que *Lerma* se cuente ni en las unas ni en las otras.

[6]. Claro que Sauli Lostal no es el revés de Luis A. Stallo, sino un anagrama.

[7]. En realidad, Borges jamás citó *El enigma de la calle Arcos*. A lo sumo, lo habrá aludido, de manera encubierta, y como una broma para sus amigos, en el famoso párrafo de “El acercamiento a Almotásim”: “La *editio princeps* del *Acercamiento a Almotásim* apareció en Bombay, a fines de 1932. El papel era casi papel de diario; la cubierta anunciaba al comprador que se trataba de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City” (*Historia de la eternidad*, 1936).

[8]. Alejandro Vaccaro, “El fin de un enigma”, revista *Proa*, tercera época, n° 28, Buenos Aires, marzo-abril de 1997, págs. 21-23.

[9]. Borges, “Los teólogos”, *El Aleph*.

Fernando Sorrentino

El forajido sentimental

* Este artículo se publicó en el diario *La Nación*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1997.

B
I
B
L
I
O
T
E
C
A
B
A
B
A
B

4. TRES HERMOSAS SUPERCHERÍAS BORGEANAS

Prosas subrepticias

En 1969 Borges compiló el volumen *El matrero*¹, cuyo “Prólogo” termina con estas palabras: “Este libro antológico no es una apología del matrero ni una acusación de fiscal. Componerlo ha sido un placer; ojalá compartan ese placer quienes vuelvan sus páginas”.

El Índice registra los nombres de dieciocho autores cuya indiscutible existencia es verificable con fechas de nacimiento y de muerte: Paul Groussac, Eduardo Gutiérrez, José S. Álvarez, Domingo Faustino Sarmiento, Ventura R. Lynch, Alejandro Magariños Cervantes, Pedro Leandro Ipuche, Manuel Peyrou, Antonio D. Lussich, Lucio V. Mansilla, Leopoldo Lugones, José Hernández, Vicente Rossi, Laurentino C. Mejías, Martiniano Leguizamón, Jorge Luis Borges, Bernardo Canal Feijoo y Adolfo Bioy.

Pero, además de los trabajos de estos escritores, encontramos —ignorados por el índice— otros tres textos, en cuerpo menor, en las páginas 73, 147 y 160. A saber, respectivamente:

- 1) “Un hijo de Moreira”, extraído de: Carlos Moritán, *Memorias de un provinciano*, Buenos Aires, 1932.
- 2) “Otra versión del Fausto”, extraído de: Fra Diavolo, “Vistazos críticos a los orígenes de nuestro teatro”, *Caras y Caretas*, 1911.
- 3) “Las leyes del juego”, extraído de: Isidoro Trejo, *Rasgos y pinceladas*, Dolores, 1899.

Los tres textos son excelentes. La prosa es ceñida, cuidada y sintética. No sobran ni faltan circunstancias. Un matiz de grácil socarronería los recorre del principio al fin. Las construcciones sintácticas y el vocabulario son inconfundibles...

Participan de la misma vena formal y temática de otras prosas breves, tales como “El cautivo”, “El simulacro” (*El hacedor*), “Pedro Salvadores” (*Elogio de la sombra*), “La promesa”, “El estupor” (*El oro de los tigres*). Los tres textos —no me cabe la menor duda— fueron redactados por Borges. Si no los firmó, tal reticencia puede deberse a varias razones, siempre coherentes con su personalidad: pudo haberlos considerado textos menores, que no valía la pena atribuirse; pudo impulsarlo el afán de juego y de impostura, tantas veces presentes en su obra; pudo ser por la combinación de ambas causas, etcétera, etcétera.

No diré que *fatigné* (porque la expresión es borgeana, y antes, por lo menos, gongorina²) pero sí que revisé con esmero los catálogos y muchos libros de más de

una biblioteca: el resultado de estas tareas es que no han existido nunca autores llamados Carlos Moritán ni Isidoro Trejo que hayan escrito las obras que Borges les adjudica, ni ninguna otra. En cuanto al seudónimo Fra Diavolo³, no es más que un afectuoso saludo a Evar Méndez, el que fuera capitán de la aventura martinfierrista y tardío poeta del modernismo declinante; por último, es innecesario puntualizar que la revista *Caras y Caretas* no registra ningún trabajo titulado “Vistazos críticos a los orígenes de nuestro teatro”.

Indicios y huellas

Además de los indicios fácilmente advertibles en los giros, los tics, los guiños, el ritmo de la prosa (que, por obvios, sería innecesario señalar), hay otras huellas.

A) “Un hijo de Moreira”. El muchacho apenas alcanza dos décadas de vida y vive con su madre, que es planchadora, en un ámbito rural (sin duda, en un rancho humilde): exactamente igual que Funes el memorioso. El apellido Moritán es el de uno de los dos rivales de “El estupor” (*El oro de los tigres*). El título *Memorias de un provinciano* corresponde a un libro de Carlos Mastronardi, queridísimo amigo de Borges. Carlos Mastronardi y Carlos Moritán comparten el mismo nombre de pila y la misma inicial del apellido. Por otra parte, miembros de la familia Moritán Colman fueron amigos de Borges.

B) “Otra versión del Fausto”. Este título, típicamente borgeano, tiene estrechos puntos de contacto con “Otra versión de Proteo” (*El oro de los tigres*) y con “La penúltima versión de la realidad” (*Discusión*). Sólo comparemos, para no fastidiar, el sujeto “trajeado con aseada pobreza” con aquel otro de “ajustado el decente traje negro” (“1891”, *El oro de los tigres*).

C) “Las leyes del juego”. “[...] un forajido, que le decían el Tigre”, intencionado solecismo en la proposición subordinada, evocador de la lengua oral, que repite el de “Francisco Real, que le dicen el Corralero” (“Hombre de la esquina rosada”, *Historia universal de la infamia*). El Tigre “debía varias muertes”, así como Rosendo Juárez “estaba debiendo dos muertes” (*ídem*). Y ese comisario, de valerosa cortesía, que desarmado va a detener al forajido “sin alzar la voz”, ¿no es acaso de la misma estirpe de aquel Jacinto Chiclana, “capaz de no alzar la voz / y de jugarse la vida”? Por otra parte, Isidoro es el tercer nombre de Borges⁴ y también es el nombre de su abuelo Isidoro Acevedo Laprida y el de su bisabuelo el coronel Isidoro Suárez. Además, algún Trejo y Sanabria se cuenta entre los antepasados de Borges. Por último, el libro apócrifo del apócrifo Isidoro Trejo “apareció” en Dolores⁵ en 1899, el año de nacimiento de Borges.

Al César lo que es del César

En conclusión, estoy absolutamente seguro de que “Un hijo de Moreira”, “Otra versión del Fausto” y “Las leyes del juego” pertenecen a Jorge Luis Borges; el escritor empleó el mismo procedimiento utilizado, por ejemplo, en “Museo” (*El hacedor*), que consiste en inventar textos y atribuirlos a fuentes ficticias. Con la única diferencia de que —por las razones que fueren— nunca incorporó estas tres piezas a un libro de su autoría.

B
I
B
L
I
O
T
E
C
A
B
A
B
A
B

NOTAS:

[1]. Borges, Jorge Luis, *El matrero*, Buenos Aires, Edicom, 1970, 173 págs.

[2]. “Estas que me dictó rimas sonoras / [...] / escucha, al son de la zampona mía, / si ya los muros no te ven, de Huelva, / peinar el viento, fatigar la selva” (Góngora, “Fábula de Polifemo y Galatea” —1612—, octava 1ª).

[3]. Fra Diavolo. Fue uno de los dieciocho seudónimos que en la revista *Martín Fierro* utilizó Evar Méndez, y es un seudónimo de seudónimo, ya que Evar Méndez es, a su vez, seudónimo de Evaristo González (1888-1955). Fra Diavolo no figura en el *Diccionario argentino de seudónimos*, de Mario Tesler (Buenos Aires, Galerna, 1991), pero sí en el *Índice general y estudio de la revista Martín Fierro (1924-1927)*, de José Luis Trenti Rocamora (Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, 1996).

[4]. Recordemos que Borges se llamaba Jorge Francisco Isidoro Luis.

[5]. No faltará alguna imaginación psicoanalítica que asocie el nacimiento en “Dolores” con los versos “He cometido el peor de los pecados / que un hombre puede cometer. No he sido / feliz. [...]” (“El remordimiento”, *La moneda de hierro*).

* Este artículo, ligeramente abreviado, y con el título de “Travesuras borgeanas”, se publicó por primera vez en el diario *La Nación*, Buenos Aires, 23 de mayo de 1999.

* Los textos en cuestión son los siguientes:

UN HIJO DE MOREIRA

Poco antes del Centenario, un muchachón, en una esquina de Rosario del Tala, tuvo una reyerta con otro y lo mató de una puñalada.

Interrogado por la policía, dijo que se llamaba Juan Moreira, como su padre, el de tantas mentas.

Tendría escasamente veinte años; la filiación dada por él era, a las claras, imposible, ya que Juan Moreira había muerto en 1874.

La madre, que era planchadora, persistió en confirmar la declaración. Dijo que Juan Moreira era efectivamente su padre y que “se lo había hecho” cuando estuvo ahí con su circo.

Acaso el nombre de Moreira influyó en el destino del muchacho.

Carlos Moritán: *Memorias de un provinciano* (Buenos Aires, 1932)

OTRA VERSIÓN DEL FAUSTO

Por aquellos años, los Podestá recorrían la provincia de Buenos Aires, representando piezas gauchescas. En casi todos los pueblos, la primera función correspondía al *Juan Moreira*, pero, al llegar a San Nicolás, juzgaron de buen tono anunciar *Hormiga Negra*. Huelga recordar que el epónimo había sido en sus mocedades el matrero más famoso de los contornos.

La víspera de la función, un sujeto más bien bajo y entrado en años, trajeado con aseada pobreza, se presentó a la carpa. “Andan diciendo”, dijo, “que uno de ustedes va a salir el domingo delante de toda la gente y va a decir que es Hormiga Negra. Les prevengo que no van a engañar a nadie, porque Hormiga Negra soy yo y todos me conocen”.

Los hermanos Podestá lo atendieron con esa deferencia tan suya y trataron de hacerle comprender que la pieza en cuestión comportaba el homenaje más conceptuoso a su figura legendaria. Todo fue inútil, aunque mandaron pedir al hotel unas copas de ginebra. El hombre, firme en su decisión, hizo valer que nunca le habían faltado al respeto y que si alguno salía diciendo que era Hormiga Negra, él, viejo y todo, lo iba a atropellar.

¡Hubo que rendirse a la evidencia! El domingo, a la hora anunciada, los Podestá representaban *Juan Moreira*...

Fra Diavolo: “Vistazos críticos a los orígenes de nuestro teatro”
(*Caras y Caretas*, 1911)

LAS LEYES DEL JUEGO

No recuerdo el nombre del comisario. Sé que le daban el nombre de Boina Colorada y que había servido en el 2 de infantería de línea. Llegó al pueblo hacia mil ochocientos setenta y tantos. Los vecinos le informaron que en una cueva, en las márgenes del Quequén, tenía su guarida un forajido, que le decían el Tigre. Debía varias muertes y el comisario anterior no se había animado nunca a prenderlo. Boina Colorada pensó que para cimentar su autoridad le convenía proceder en el acto. No dijo nada aquella noche, pero a la mañana siguiente ordenó a un vigilante que lo llevara hasta la guarida del

Tigre. Éste habitaba allí con su hembra. Ya cerca de la cueva, el comisario le dijo al vigilante que no se mostrara hasta que lo oyera silbar y le dio su revólver. Entró tranquilamente en la cueva. El Tigre, un gaucho de melena y de barba, le salió al encuentro con el facón. Sin alzar la voz, el comisario le dijo:

—Vengo a buscarlo. Dése preso.

El Tigre, que sin duda era valiente, hubiera peleado con la partida, pero aquel hombre solo y seguro lo desconcertó. El comisario silbó. Cuando apareció el vigilante, le dio esta orden:

—Desarme a este hombre y lléveselo a la comisaría.

El vigilante obedeció, temblando. Así lo tomaron al Tigre. Otra cosa hubiera ocurrido si el comisario se hubiera presentado con la partida o si hubiera entrado gritando.

Isidoro Trejo: *Rasgos y pinceladas* (Dolores, 1899)

5. BORGES Y LUGONES: ENTUSIASTAS ATAQUES Y RETICENTES DISCULPAS

Según se sabe, Borges dedicó algunas de las mejores energías de su juventud a atacar la literatura de Lugones y, más todavía, a burlarse no sólo de su obra sino también de él, en escritos que, yendo más allá de la acerada crítica literaria y aun del malintencionado brulote, tomaron el tinte de la agresión personal.

En este sentido, vale como ejemplo la reseña que, sobre el *Romancero* de Lugones, publicó, en enero de 1926, en el n° 9 de la revista *Inicial*, que dirigía Homero M. Guglielmini. Vemos aquí a un Borges de veintisiete años, armado de gruesa violencia verbal pero, a la vez, aún carente de esa finísima sutileza, de esa suerte de gracia angélica con las que, años más tarde, podía demoler famas y vanidades pronunciando (con cara de ingenuo) alguno de sus terribles sarcasmos.¹

En dicha reseña, corre, desde la primera hasta la última palabra, la ira y el desprecio que Borges siente hacia Lugones. En su parte central, empieza por satirizar la afición de don Leopoldo por las rimas infrecuentes y termina por aniquilar el *Romancero*, considerándolo una nada:

Puede aseverarse también que con el sistema de Lugones son fatales los ripios. Si un poeta rima en *ía* o en *aba*, hay centenares de palabras que se le ofrecen para rematar una estrofa y el ripio es ripio vergonzante. En cambio, si rima en *ul* como Lugones, tiene que azular algo en seguida para disponer de un *azul* o armar un viaje para que le dejen llevar *baúl* u otras indignidades. Asimismo, el que rima en *arde* contrae esta ridícula obligación: *Yo no sé lo que les diré, pero me comprometo a pensar un rato en el brasero (arde) y otro en las cinco y media (tarde) y otro en alguna compadrada (alarde) y otro en un flojonazo (cobarde)*. Así lo presintieron los clásicos, y si alguna vez rimaron *baúl* y *azul* o *calostro* y *rostro*, fue en composiciones en broma, donde esas rimas irrisorias caen bien. Lugones lo hace en serio.² A ver, amigos, ¿qué les parece esta preciosura?

Ilusión que las alas tiende
en un frágil moño de tul
y al corazón sensible prende
su insidioso alfiler azul.

Esta cuarteta es la última carta de la baraja y es pésima, no solamente por los ripios que sobrelleva, sino por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma. Esta cuarteta indecidora, pavota y frívola es resumen del *Romancero*. El pecado deste³ libro está en el no ser: en el ser casi libro en blanco, modestamente espolvoreado de lirios,

moños, sedas, rosas y fuentes y otras consecuencias vistosas de la jardinería y la sastrería. De los talleres de corte y confección, mejor dicho.

Y, según las apariencias, a partir de algún momento de su madurez Borges empezó a mostrarse arrepentido de haber lanzado esos injustos ataques y empezó también a cantar su *mea culpa* en diversas palinodias de distintas épocas.

Pruebas de esa nueva actitud serían, por ejemplo, la página “A Leopoldo Lugones” que encabeza *El hacedor*. Y, en el mismo libro, dentro de la prosa breve “Martín Fierro” encontramos este indudable homenaje a Lugones:

“Un hombre que sabía todas las palabras miró con minucioso amor las plantas y los pájaros de esta tierra y los definió, tal vez para siempre, y escribió con metáforas de metales la vasta crónica de los tumultuosos ponientes y de las formas de la luna”.

Sin embargo, en alguna recóndita hondura de la memoria borgeana quedaron para siempre sus opiniones negativas sobre Lugones y, de vez en cuando, como al pasar, como si las formulara sin darse cuenta, afloraron, en su época de madurez y ancianidad, sus reservas juveniles. Sólo dos ejemplos:

1) En 1954 (dieciséis años después de la muerte de Lugones), en la reedición de *Evaristo Carriego*, Borges incluye, arrepintiéndose de su opinión adversa de 1930 sobre Rubén Darío, una nota de pie de página, en la que, para explicar su juicio erróneo, ejemplifica con otra equivocación suya: “En aquel tiempo creía que los poemas de Lugones eran superiores a los de Darío”. (En 1930, ¿sería *realmente* ésa la opinión de Borges? ¿Quién puede saberlo?).

2) *El informe de Brodie* es de 1970 (treinta y dos años después de la muerte de Lugones). ¿Es verdad que Borges había modificado su opinión negativa sobre Lugones? Y, si fuera así, ¿cómo se explica este pasaje de “El duelo”? “Los diarios habían puesto a su alcance páginas de Lugones y del madrileño Ortega y Gasset; el estilo de esos maestros confirmó su sospecha de que la lengua a la que estaba predestinada es menos apta para la expresión del pensamiento o de las pasiones que para la vanidad palabrera”.⁴

En resumen, a la luz de estos pasajes (y de otros parecidos), no me parece ilícito concluir que, a pesar de alguna ambivalencia y de cierta actitud de arrepentimiento (puramente exterior), Borges conservó hasta el fin de su vida una opinión en general adversa o desdeñosa sobre la literatura de Leopoldo Lugones.

NOTAS:

[1]. Entre tantas y tantas que podría citar, recuerdo con especial fruición que, en una oportunidad en que le nombré a cierto escritor, de fama muy superior a sus méritos, Borges me contestó: “Bueno, es muy difícil hablar de él sin calumniarlo”.

[2]. ¿Hasta qué punto debemos creer en las opiniones de Borges? ¿Cuándo habla en serio y cuándo habla en broma? He aquí un ejemplo más de su constante jugar: En 1940 (prólogo del *Mester de judería* de Carlos M. Grünberg) Borges considera meritorio el recurso que en 1926 había juzgado ridículo: “Góngora, Quevedo, Torres Villarroel y Lugones famosamente han utilizado lo que denomina el último de ellos «la rima numerosa y variada»; pero han limitado su empleo a composiciones grotescas o satíricas. Grünberg, en cambio, la prodiga con valor y felicidad en composiciones patéticas”. Además, vimos que en la nota de 1926 había censurado: “Lugones lo hace en serio”. Entonces, la pregunta es: ¿cuál será la verdadera opinión de Borges sobre este tema?; la respuesta: sólo Dios y Borges lo saben.

[3]. Borges nunca fue sistemático en su propósito de evocar —más o menos— la lengua hablada: escribe *soledá* y *eternidá*, pero también *voluntad*; escribe *deste*, pero también *de esas* (en otros pasajes, ahora omitidos, de esa misma reseña).

[4]. Nótese dos detalles: el matiz irónico que carga el vocablo *maestros*, y que Borges equipara, en “vanidad palabrera”, a Lugones con Ortega y Gasset (carácter recíproco: si A = B, B = A). He aquí una de sus opiniones sobre el filósofo español: “[...] Alfonso Reyes tenía buen gusto, no hubiera incurrido en las cursilerías y en las pedanterías de Ortega y Gasset. [...] también hay que pensar que Ortega y Gasset fue profesor y se habrá acostumbrado a hacer bromas para quedar bien con los alumnos, y luego las intercalaba en sus obras” (en mi libro *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996, págs. 198-199). Por otra parte, vemos que Lugones, el “hombre que sabía todas las palabras”, de 1960, se ha degradado, diez años más tarde, en un cultor de la “vanidad palabrera”.

* 1999. Borges y Lugones: entusiastas ataques y reticentes disculpas. *El Mono-Gráfico* (director: Miguel Herráez), año IX, N° 12 (Jorge Luis Borges), Valencia (España), 1999, pág. 11.

6. ERRATAS EN TEXTOS DE BORGES

Frutos de las relecturas

No por poseer espíritu detectivesco ni alma de relojero ni inclinación a la filatelia ni a ninguna de las ponderables aficiones relacionadas con el detalle, la minucia o lo diminuto, es que escribo este breve trabajo.

Ocurre, simplemente, que la frecuentación y las relecturas de la obra de Borges (con la atención que ella requiere) me han hecho advertir que en la transmisión textual se han deslizado algunas anomalías; éstas pueden ser tipificadas como *erratas* (para el Diccionario de la Real Academia Española *errata* es “Equivocación material cometida en lo impreso o manuscrito”).

Entre las que yo he observado (lo cual no quiere decir que sean las únicas), hay dos que, por haber sido también notadas y enmendadas por los editores de Emecé, han dejado, naturalmente, de ser erratas. Pero hay otras dos que esperan rectificación.

a) Erratas ya corregidas en las *Obras completas*

1) En el tercer párrafo de “El jardín de senderos que se bifurcan” (*Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 3ª reimpresión, octubre de 1961, págs. 99-100), encontré este pasaje (destaco con letras VERSALITAS las palabras en cuestión):

[...] he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. [...] Lo hice, porque yo sentía que el Jefe¹ TEMÍA UN poco a los de mi raza—² a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. [...].

Como se ve, no hay ninguna relación lógica de causa a efecto entre el hecho de que el jefe temiera a la gente de raza amarilla y el hecho de que el narrador quisiese probarle “que un amarillo podía salvar a sus ejércitos”.

En la edición en tres tomos de *Obras completas*, I, 1923-1949, se ha salvado ese error (pág. 473), y ese pasaje dice así:

[...] he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. [...] Lo hice, porque yo sentía que el jefe TENÍA EN poco a los de mi raza— a los

innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. [...].

Y ahora sí el párrafo tiene sentido.

2) En “Del rigor en la ciencia” (*El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 2ª reimpresión, octubre de 1961, pág. 103) tenemos

[...] esos Mapas Desmesurados no SATISFACIERON y [...].

Una vez más, en la edición en tres tomos de las *Obras completas*, II, 1952-1972, se ha salvado ese error de conjugación (pág. 225):

[...] esos Mapas Desmesurados no SATISFICIERON y [...].

b) Errata no corregida en las *Obras completas*

En “El Sur” (*Ficciones*) se lee (*Obras completas*, I, 1923-1949):

Desde un rincón, el viejo gaucha EXTÁTICO, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies.

Es evidente que el viejo gaucha no se halla *extático*, es decir, en éxtasis, sino *estático*, o sea, tal como lo había descripto Borges unos párrafos antes, “inmóvil como una cosa”.

Por lo tanto, opino que la lectura correcta de ese pasaje debe ser la siguiente:

Desde un rincón, el viejo gaucha ESTÁTICO, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies.

c) Errata introducida en las *Obras completas*

En las *Obras completas*, II, 1952-1972 (pág. 342), la segunda cuarteta de “El títere” aparece así:

Atildado en el vestir,
Medio mandón en el trato;

Negro el chambergo
Negro el charol del zapato.

Al tercer verso (amputado en pentasílabo) le faltan tres palabras para completar el octosílabo.³ En la página 37 (sin numerar) de *Para las seis cuerdas* (Buenos Aires, Emecé, 1965) se halla la estrofa completa:

Atildado en el vestir,
Medio mandón en el trato;
Negro el chambergo Y LA ROPA,
Negro el charol del zapato.⁴

El caso de *errar*

Borges emplea el verbo *errar* (en sus dos acepciones de “cometer error” y de “andar errante”) conjugándolo como regular. Por ejemplo (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones, Obras completas*, I, 1923-1949, ed. cit., pág. 443):

Si nuestras previsiones no ERRAN, de aquí cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.

Creo que la (metódica) elección obedece a la voluntad estilística de Borges y, en consecuencia, no debe considerarse ni errata del editor ni, mucho menos, equivocación del autor.⁵

Conclusión

Es muy posible que una cuidadosa lectura sistemática de las obras borgeanas descubra algún otro caso similar a los expuestos en los subtítulos **b)** y **c)**; corregido como se debe, será una manera de demostrar por el texto el respeto que su pureza merece.

NOTAS:

[1]. En estas ediciones *Jefe* aparece con mayúscula. En la edición citada de las *Obras completas*, se lee *jefe*.

[2]. En rigor, esa raya (también llamada *guión largo*) debería estar separada de *raza* y pegada a la preposición *a*: RAZA —A.

[3]. En mi memoria, cantaba la estrofa completa la grave voz de Edmundo Rivero, en el disco *El tango*, del sello Polydor (s/f, c. 1964): música, bandoneón y dirección de Ástor Piazzolla.

[4]. Diré, de paso, que el 27 de noviembre de 1996 envié a Emecé una nota para indicar tal omisión: este comedimiento fue agradecido por la editorial con un enigmático silencio que perdura hasta hoy.

[5]. Veamos qué dice don Manuel Seco (*Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 9ª ed., 1986) con respecto a este verbo: “En algunos países americanos, como Argentina, Chile, Colombia y Costa Rica, es bastante corriente el uso de este verbo como regular”. Y, a modo de ejemplo, cita precisamente el caso mencionado en el texto. Estando, pues, en nuestro ámbito esa conjugación de *errar* tan extendida, inclusive entre personas cultas, es posible que debamos aceptar tales formas como enteramente correctas.

* Este artículo se publicó en la revista *Proa* (director: Roberto ALIFANO), N^o. 42, Buenos Aires, julio-agosto 1999, págs. 51-53.

7. BORGES, UN HOMBRE SUPERIOR

ENTREVISTA REALIZADA POR EDIT TENDLARZ A FERNANDO SORRENTINO

Buenos Aires, noviembre de 1999

—¿Cómo empezó usted a leer a Borges?

En 1961 yo tenía diecinueve años, y era una especie de máquina de leer literatura, sobre todo literatura narrativa. El primer libro de Borges que cayó en mis manos fue *Ficciones*. Me causó a la vez deslumbramiento y estupor. Deslumbramiento, porque me di cuenta de que me hallaba, de manera absoluta, ante una literatura única, en el sentido preciso del término, es decir, una literatura que no se parecía a ninguna otra de las que yo había leído hasta esa altura de mi vida (mayoritariamente novelas del siglo XIX, en las que las peripecias del argumento, la pintura social o las introspecciones psicológicas eran lo más relevante). Estupor, porque con mi inexperiencia vital y con mis endebles conocimientos teóricos de entonces, estoy seguro de que sólo comprendí un pequeño porcentaje de lo que leí, de esa borgeana fiesta de juegos con ideas y especulaciones.

—¿Cuándo y cómo conoció usted a Borges?

El año 1968 fue el último año de mi vida en que yo trabajé como empleado administrativo en una compañía comercial. Ya estaba recibido de profesor en letras, y sabía que a partir de enero de 1969 ya no pisaría más, en carácter de empleado, las oficinas de esa empresa y, si Dios me ayudaba, de ninguna otra. Recuerdo esos años de aburrimiento e ignorancia como de los más tristes de los que han hostigado mi vida. Mi cuerpo estaba allí, pero mi mente siempre andaba por los mil y un vericuetos de la literatura y, en un sentido más amplio, del mundo que podríamos denominar no vulgar. Estas excesivas informaciones autobiográficas sólo tienen la intención de explicar cómo estaba yo psicológicamente preparado para abordar a Borges del modo con que, en efecto, lo hice.

A principios de diciembre, al mediodía, en la pausa que se hacía para almorzar entre el turno mañana y el turno tarde, yo me hallaba sentado a la sombra de un árbol, en la plazoleta que, a la altura de la avenida Belgrano, divide la avenida Nueve de Julio. De pronto, cuando era lo último que imaginaba que pudiera ocurrir, de la estación Moreno del subte de la línea Constitución-Retiro emergió ¡el mismísimo Borges! Sin pensarlo ni un segundo, salí literalmente eyectado del asiento y corrí hacia él, acto de extrema audacia si consideramos la enfermiza timidez que yo padecía en aquella época. Sin duda, lo saludé con emoción y con torpeza; farfullé mi ignoto apellido. Él

me preguntó donde vivía, y le respondí que en Palermo. Eso le agradó; en seguida mencionó la calle Bonpland y el arroyo Maldonado (arroyo que yo jamás vi). También sé que, muy infantilmente —como un nene que quiere quedar bien con la maestra—, le dije: “Yo sé de memoria muchos poemas suyos”, y, antes de que él pudiera impedirlo, le recité las primeras estrofas de “El tango”. Entonces Borges (muy borgeanamente) me reprochó: “¡Qué ganas de perder el tiempo leyendo esas cosas!”. Ésa fue la primera vez que hablé con Borges, y el diálogo no habrá durado más de seis u ocho minutos, pero bastó para hacerme tambalear de emoción.

—La impresión que usted tuvo de Borges en los primeros encuentros, ¿se fue modificando con el tiempo o permaneció igual?

Esa opinión se fue modificando sin cesar. Pero se fue modificando siempre en la misma dirección, que fue la de sentir más y más admiración por ese hombre de inteligencia prodigiosa, vastísima cultura, sutil sentido del humor..., ese hombre que siempre encontraba la manera de contestar con ingenio y originalidad hasta la más estúpida de las preguntas que yo pudiera formularle (y que, sin duda, fueron unas cuantas). En suma, la absoluta certeza de hallarme ante un hombre superior. Y esa impresión se fue acrecentando cada vez que releí páginas suyas: siempre encontraba resonancias o sutilezas nuevas. Por eso yo he dicho más de una vez que la obra de Borges es *inagotable*: no en el sentido de una desmesurada cantidad de páginas escritas que casi nadie podría leer por completo (como serían los casos, por ejemplo, de Lope de Vega o de Dickens), sino en el sentido de que muchas de esas páginas permiten (y exigen) la relectura perpetua. Y, aunque dicen los hombres dignos de fe que las comparaciones son odiosas, diré que, cuando yo leí, allá por 1967 ó 1968, *Cien años de soledad*, la novela me encantó, me pareció maravillosa, prodigiosa, inigualable, etcétera, etcétera. Sin embargo, cuando, hará cinco o seis años, intenté releerla, ya me interesó muy poco, y eso me hizo comprender que el texto, en lo que respecta a mí como lector, se había agotado por completo en la primera lectura, debido al método que empleó García Márquez (que es el de la continua sorpresa); y hasta percibía en muchas partes del libro esos recursillos demagógicos (por ejemplo, frases “contundentes”) del periodismo y/o del bestsellerismo. Y este fenómeno de desencanto jamás me ocurrió con la lectura de Borges.

—¿Cuál es su opinión respecto de por qué Borges ha adquirido tanta notoriedad, y no sólo nacional?

Creo que la notoriedad de Borges es el resultado lógico de su enorme gravitación en el campo de la literatura. Lo sorprendente habría sido que su obra pasase inadvertida. Ahora ha habido una suerte de “conversión en masa” de los otrora furibundos antiborgeanos, que años atrás hicieron todo lo posible para que Borges fuese inexistente. Sería un ejercicio entre cómico y pintoresco recopilar los brulotes que,

contra Borges, lanzaron hace un cuarto de siglo estos modernos apóstatas que ahora lo reivindicán, posiblemente con propósitos prácticos de supervivencia mediática.

—¿Puede decirse que está sobrevaluada la obra de Borges?

De ninguna manera puede estar sobrevaluada la obra de ese escritor descomunal. Las que están sobrevaluadas son las obras de los efímeros *bestsellers*, esos libros que se publican como fruto de la complicidad entre las empresas editoriales y los medios periodísticos que —a veces por estulticia, a veces por codicia, a veces por la mezcla de varios factores— suelen cantar loas a obras que ni siquiera merecerían ser publicadas y que, como diría Borges, están escritas para el olvido. Pero, desde luego, hay aquí beneficios económicos para repartir, y el crítico de un medio es, al fin y al cabo, un ser humano con necesidades como cualquier otro.

—¿Ha creado esto un interés en la vida del escritor?

Yo creo que *el interés en Borges* tendría que ser *el interés en la obra de Borges*. Sabemos —no es ningún misterio— que la vida de Borges ha sido, externamente, una vida muy grisácea, en el sentido de que no ha corrido grandes aventuras ni está llena de notables acontecimientos. Pero lo que sí es intensísima es la vida interior de Borges, y ella debemos buscarla no en su biografía sino en sus escritos.

—¿Cree usted que en general hay un conocimiento adecuado en la Argentina de la obra de Borges?

¿Qué quiere decir *en general*? Porque, si consideramos el total de la población argentina, no me cabe la menor duda de que un altísimo porcentaje, acaso más del ochenta por ciento, está constituido por personas analfabetas o semianalfabetas, y carentes casi de la facultad de raciocinio y hasta del don de la palabra. Del porcentaje sobrante, digamos los seres aceptablemente alfabetizados, la mayor parte carece de cultura y de sensibilidad literarias, y no sólo no tiene un conocimiento adecuado de la obra de Borges, sino de la obra de nadie. Pueden ser a veces personas de gran poder adquisitivo y que pasean por Europa y que veranean en lugares fastuosos, y que luego resulta que lo más complejo que leyeron en su vida son los libros de Arthur Hailey o de Tom Clancy o de Silvina Bullrich o de Osvaldo Soriano, y esto, cuando tenemos suerte, pues también podría ser que la lectura de las revistas *Gente* o *Caras* los haya situado en el límite con el *surmenage*. De modo que, en fin, creo que conocen la obra de Borges las personas que es bueno que la conozcan: y que son aquellas que gozan con su literatura. Y las otras..., bueno, poco o nada importa que la conozcan o la dejen de conocer. No debe guiarnos el afán proselitista de aumentar el número de admiradores, si debemos incluir admiradores que no conocen al admirado.

—¿En qué lugar ubicaría la obra de Borges en la literatura argentina de este siglo?

Ante esta pregunta, uno siente cierta tentación de contestar con una mentalidad deportiva, digamos de cronista de fútbol que contempla la tabla de posiciones... Pero, sea como fuere, no tengo la menor duda de que, de todos los escritores argentinos que hemos redactado algunas páginas en este siglo, el mejor de todos, el más importante, el que más influjo ejerció, el que más enseñó y el que mostró que, a partir de cierta fecha —digamos 1944, la fecha de *Ficciones*—, ya no era posible escribir al modo de los años anteriores, ése, sin posibilidad de discusión, es Borges. O sea que, en la tabla de posiciones de la literatura argentina del siglo XX, Borges marcha primero; y con ventaja inalcanzable sobre sus perseguidores.

—¿Y en cuanto a la literatura mundial?

No estoy demasiado informado. Como la mayoría de los mortales, lo que yo he leído equivale a una patita de hormiga y lo que no he leído ni podré leer es más voluminoso que el cuerpo de una ballena. Ahora, si nos circunscribimos al siglo XX y recordamos, además, la famosa encuesta que hizo, no hace mucho, el diario *La Nación* para determinar quiénes fueron los escritores más importantes de esta centuria, puedo manifestar alguna opinión. Y como no admito que me impongan deberes ni obligaciones, no me avergüenza declarar que jamás pude —vencido por el aburrimiento, por el cansancio, por la irritación— avanzar demasiado en la lectura de dos de los autores más votados (y quizá no leídos por sus votantes): por razones muy distintas (pero siempre con el condimento de los tres factores ya nombrados), tanto James Joyce como Marcel Proust me dejaron *knock-out* más de una vez. Quizás algún día haga nuevos intentos y, si la suerte me ayuda, pueda leerlos. Pero sí, en cambio, siento devoción y un amor que raya en el fanatismo por otro de los autores más votados, y ese autor es Franz Kafka. No sé cuántas veces he releído *El proceso* y “En la colonia penitenciaria”, he leído libros sobre Kafka, he observado casi con lupa sus fotos, tratando de escrutar no sé qué secretos en sus rasgos, en su mirada. O sea, en resumen, que, si yo tuviera que elegir los dos autores de este siglo que más me apasionan, no tendría la menor duda: Borges y Kafka, o Kafka y Borges, y no tengo manera de determinar cuál de los dos me fascina más.

—¿Qué parte de la obra de Borges le agrada más? Entre la poesía, los ensayos, los cuentos, ¿hay mayores simpatías o diferencias?

Yo creo que no hay un solo Borges, a pesar de que todo lo que escribió tiene, por uno u otro motivo, el sello inconfundible de su personalidad literaria. Pero una cosa es el talento literario, y otra muy distinta, su ejecución certera en la escritura. A mí nunca me atrajeron mucho los primeros libros de Borges: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* son poemarios que —con la excepción paradójica de

precisamente las dos poesías que Borges aborrece: “La fundación mítica de Buenos Aires” y “El general Quiroga va en coche al muere”— a mí jamás me han interesado. Tampoco me parecen inolvidables los relatos de la *Historia universal de la infamia*. Para mí, el gran Borges, el Borges propiamente dicho (si es que es lícito expresarse así), es el Borges que nace literariamente en 1941, con la publicación de *El jardín de senderos que se bifurcan*, conjunto que forma la primera parte del definitivo *Ficciones*, de 1944. Poco después, en 1949, tenemos esa otra cumbre gigantesca que se titula *El Aleph*. O sea, para no acumular catálogos de libros, el Borges que a mí me interesa plenamente es el que produce desde la época de *El jardín* hasta la fecha de su muerte (con los lógicos altibajos que pueden hallarse en obra tan rica). Y, en términos generales, como yo soy más aficionado a la narrativa que a la poesía, me siento más atraído por su cuentos (y aun por sus ensayos) que por sus poemas, entre los cuales, ¿qué duda cabe?, hay páginas inolvidables.

—¿Es posible percibir alguna influencia de Borges en sus *ad-lateres*, por ejemplo los del llamado Grupo Sur?

Yo creo que ningún escritor tiene poder, o carece de poder, para convertir en “laterales” ni en ninguna otra categoría a nadie. La literatura es rica y es diversa, y cada autor la cultiva de acuerdo con sus convicciones y capacidades, y el resultado de estas aplicaciones son las obras de cada uno. En cuanto al denominado, mal o bien, Grupo Sur, hagamos el esfuerzo que hagamos, no tenemos modo de considerarlo como un bloque homogéneo, y fatalmente nos vamos a ver obligados a juzgar individualmente a cada escritor en particular. Proceder de otro modo equivale a adoptar un criterio de eficacia colectiva que se adecua maravillosamente, por ejemplo, al fútbol o a otros deportes de equipo, pero que no tiene cabida en algo tan personal e intransferible como es la creación artística.

Edit Tendlarz (prólogo y selección): *Los que conocieron a Borges nos cuentan*, Buenos Aires, Tres Haches, 2000, págs. 129-135.

8. NOMBRES, TANGOS, MARCELOS Y MARCELINOS

Hacia 1970 Borges me dijo:

En cuanto a los orígenes del tango, me han interesado. Yo he conversado con Saborido, autor de *La morocha* y de *Felicia*; he conversado con Ernesto Ponzio, autor de *El entrerriano* y creo que de *Don Juan*;¹⁵ he conversado con don Nicolás Paredes, que fue caudillo en Palermo; he conversado con un tío mío que era niño bien calavera; he conversado con gente de Montevideo, de Rosario. Y con Marcelo del Mazo conversé también (Fernando Sorrentino: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996, pág. 28).

Al verificar la información, debí incluir la siguiente nota:

[15]. Ernesto Ponzio (1885-1934) es, efectivamente, el autor de *Don Juan* (1905). Pero *El entrerriano* (1897) es obra de Rosendo Mendizábal (1868-1913).

Desde luego, no existe ninguna razón para que alguien, en una charla informal, pueda recordar con absoluta precisión datos de compositores y títulos de tangos, y es perfectamente admisible que pueda cometer un pequeño error, tal como el de atribuir a Ernesto Ponzio un tango que pertenece a Rosendo Mendizábal (dos músicos, por otra parte, de la misma época).

Borges publicó por primera vez *Evaristo Carriego* en 1930, editado por Manuel Gleizer. En la edición de 1955 (Emecé) introdujo algunas modificaciones, entre ellas el agregado de un capítulo (el XI) titulado “Historia del tango”.

Allí dice:

He conversado con José Saborido, autor de *Felicia* y de *La morocha*, con Ernesto Poncio [*sic*], autor de *Don Juan*, con los hermanos de Vicente Greco, autor de *La viruta* y de *La Tablada*, con Nicolás Paredes, caudillo que fue de Palermo, y con algún payador de su relación (*Obras completas 1923-1949*, Emecé, 1974, pág. 159).

Aquí ya no se trata de un diálogo espontáneo, sino de una página escrita y publicada. Lo curioso (curioso, tratándose de Borges) es que en ese breve pasaje se encuentran dos pequeños errores de información. Más curioso aún es que nadie (ni sus amigos, ni los editores, ni los correctores, ni los lectores), desde 1955 hasta estas postrimerías del año 2000 en que terminarán siglo y milenio, haya advertido esos datos equivocados.

Son los siguientes:

- 1) El autor de *Felicia* y de *La morocha* no se llama José Saborido sino Enrique Saborido. Nació en Montevideo en 1876 y falleció en Buenos Aires en 1941.
- 2) El autor de *La Tablada* no es Vicente Greco sino Francisco Canaro. Nació en San José (Uruguay) en 1888 y falleció en Buenos Aires en 1964).

Otra circunstancia curiosa (que aún no alcanzo a elucidar) consiste en una cuestión de identidades que se da en la alternancia Marcelo del Mazo / Marcelino del Mazo.

- 1) En la “Declaración” (1930) de *Evaristo Carriego*, Borges agradece, entre otras personas, al “doctor Marcelino del Mazo”.

- 2) En mis *Siete conversaciones* Borges cita (y recita) el poema “Bailarines de tango”. Y, antes de recitarlo, dice: “Y esto lo tenemos en el poema de Marcelo del Mazo” (op. cit., pág. 29).

Efectivamente, el poema se titula así y consta en el libro *Los vencidos*, segunda serie, de Marcelo del Mazo, Buenos Aires, La Editorial Argentina, 1910, pág. 139. Y certifico que el libro existe, porque lo tuve en mis manos en la biblioteca de la Academia Argentina de Letras.

- 3) El mismo poema, con algunas variantes, aparece en la antología *Cien poetas rioplatenses 1800-1950*, compilada por Roy Bartholomew (Buenos Aires, Raigal, 1954, pág. 219). Pero Bartholomew lo atribuye a Marcelino del Mazo, de quien afirma que nació en 1879. La brevísima nota biográfica dice: “Nació en Buenos Aires. En 1907 publicó la primera serie de *Los vencidos*; la segunda es de 1910. Ha escrito sobre urbanismo, sólo [*sic*] o en colaboración con Marcelo J. del Mazo”.

Ésta es la exposición de los hechos. Es muy probable que algún curioso lector pueda desenredar esta modesta maraña.

* Inédito

II. Zona de Hernández

1. HERNÁNDEZ DECLARA LA INMORTALIDAD DEL POEMA

el cantar mi gloria labra
Martín Fierro, I, I, 39

En apariencia, la técnica narrativa del *Martín Fierro* correspondería a la del diálogo teatral.

A) En *El gaucho Martín Fierro* (1872) la narración está puesta en boca de dos personajes, a los que llamaremos 1) y 2):

- 1) Martín Fierro (cantos I-IX y XIII).
- 2) Cruz (cantos X-XII).
- 1) Martín Fierro (canto XIII).

B) En *La vuelta de Martín Fierro* (1879) esa forma de discurso directo se desarrolla en las voces de cinco personajes, a los que llamaremos 1), 2), 3), 4) y 5):

- 1) Martín Fierro (cantos I-XI).
- 2) El Hijo Mayor (canto XII).
- 3) El Hijo Segundo (cantos XIII-XIX).
- 4) Picardía (cantos XXI-XXVIII).
- 1) Martín Fierro y 5) el Moreno, alternadamente (canto XXX).
- 1) Martín Fierro (canto XXXII).

En esta estructura cuasiteatral interviene en varias ocasiones un narrador omnisciente que emplea también la lengua gauchesca y a quien debemos identificar, sin ninguna duda, con el propio José Hernández. Tales intervenciones se producen en los siguientes pasajes:

A) *El gaucho Martín Fierro* :

Canto XIII, versos 2269-2316: “En este punto el cantor [...]”.

B) *La vuelta de Martín Fierro*:

Canto XVI, versos 2451-2474: “Dice el refrán que en la tropa [...]”.

Canto XX: “Martín Fierro y sus dos hijos [...]”.

Canto XXIX: “Esto contó Picardía [...]”.

Canto XXXI: “Y después de estas palabras [...]”.

Canto XXXIII: “Después, a los cuatro vientos [...]”.

Sin embargo, tras un examen algo más atento, resulta obvio que el narrador omnisciente José Hernández es, desde el principio, quien lleva el hilo del relato, tal como ocurre, por ejemplo, en una novela que comience con un diálogo sin acotaciones. Que la primera acotación narrativa se produzca sólo después de 2268 versos no torna el hecho menos válido que si ocurriera en el verso 1.

En 1879, Hernández entrega “a la benevolencia pública, con el título *La vuelta de Martín Fierro*, la segunda parte de una obra que ha tenido una acogida tan generosa, que en seis años se han repetido once ediciones con un total de cuarenta y ocho mil ejemplares”. Estas precisiones estadísticas pueden llevarnos al engaño de suponer que Hernández está confundiendo el éxito comercial con la gloria literaria. Pero los variadísimos méritos del Poema mismo nos revelan que (en razón, precisamente, de su inteligencia superior, de su vastedad de recursos estilísticos, de su ironía y de su escepticismo) Hernández no creería que —parafraseo y tergiverso cierta sutileza de Borges— el comercio fuera un género literario (tal como es considerada hoy la narrativa por los infraescribidos que redactan *best-sellers*).

Claro que no son, ni pueden ser, los crasos números los que llevan a Hernández a esta exaltación. No: su entusiasmo no es un entusiasmo mercantil sino un entusiasmo noble y tiene su origen en la mágica intuición del creador de genio: Hernández ha adquirido la exacta certidumbre de su inmortalidad literaria.

Acaba de terminar *La vuelta de Martín Fierro*, y, con toda razón, se halla satisfecho de su obra y siente la alegría que experimenta el creador de belleza.

Las preocupaciones sociales, el encono político, cierto saludable mal humor que lo impulsaron a escribir *El gaucho Martín Fierro* ahora han pasado a segundo, tercero o cuarto plano. Hernández acaba de descubrir que es dueño del maravilloso don de la creación literaria; más aún, se ha dado cuenta de que su capacidad narrativa y poética posee dimensiones enormes. ¿Por qué, entonces, limitarse a la sola protesta social en torno de un solo personaje, cuando él está en condiciones de llenar un libro con muchas peripecias (trágicas, amables, risueñas, profundas, cómicas, amargas) y con bastantes personajes (con distintas psicologías, con riqueza de matices, con contradicciones, con fingimientos, con reticencias)? Y, entonces, olvidado de aquellas cuitas (importantes en un pequeñísimo momento de la vida, pero insignificantes en el transcurrir general de la historia), comprende que, al fin y al cabo, la protesta social es sólo un atributo, un ingrediente más que sirve para sazonar, en un sentido o en otro, la esencia de su labor: de su labor *literaria*.

El resultado de esta iluminación es *La vuelta de Martín Fierro*, que no es sino una magistral novela en verso; una novela que, según los casos más ilustres (por ejemplo, Cervantes o Dickens), abunda en anécdotas vívidas y verosímiles, *interesantes* en el más íntimo sentido de la palabra.

Hernández conoce ahora quién es. Comprende la magnitud de lo que acaba de realizar y sabe que sus límites no son estrechos. No puede menos que estar contento y orgulloso de sí mismo.

Esta actitud exultante se manifiesta en varios pasajes del último canto (el XXXIII) de la *Vuelta*, y todo este canto, como sabemos, no está puesto en boca de un personaje sino en labios del propio Hernández:

no se ha de llover el rancho
 en donde este libro esté.
 (4857-4858)

Y, si la vida me falta,
 ténganlo todos por cierto
 que el gaucho, hasta en el desierto,
 sentirá en tal ocasión
 tristeza en el corazón
 al saber que yo estoy muerto.

Pues son mis dichas desdichas
 las de todos mis hermanos;
 ellos guardarán ufanos
 en su corazón mi historia;
 me tendrán en su memoria
 para siempre mis paisanos.
 (4871-4882)

Préstese especial atención a tan taxativa profecía: *me tendrán en su memoria para siempre mis paisanos*. ¡Qué alegría de haber creado, qué certeza de eternidad!

Sin embargo, las declaraciones más curiosas y significativas se hallan, no en el canto XXXIII (que cierra el libro), sino en el canto I de la *Vuelta*. Quien habla allí es Martín Fierro, el personaje; no José Hernández, el autor. Desde un punto de vista estrictamente literario, podemos señalar que Hernández ha cometido un error al atribuir a su gaucho (personaje que está dentro de la obra) las palabras que pertenecían a su opinión de autor (que está fuera de la obra y, por ende, funcionan como el juicio de cualquier crítico o lector); es decir, quizás Hernández se ha descuidado y no ha advertido la incongruencia de que Martín Fierro hable, no como personaje, sino como autor del libro.

Tal cosa es posible. Pero me parece más probable que dicha incongruencia haya sido notada por Hernández —¿cómo no iba a notarla?— y que, no obstante, la haya incluido, simplemente, porque un impulso poético (o un impulso vital) lo llevó a hacerlo. También pudo resultar decisiva la muy respetable razón literaria de *la real gana*, que suele culminar en recordables aciertos.

Como se ha dicho, en ese canto I de la *Vuelta* los versos están en boca de Martín Fierro.¹ Pero, entonces, ¿por qué habla Martín Fierro como si él fuera el autor del

libro? Un autor, por otra parte, muy orgulloso y muy consciente de los extraordinarios méritos de su obra.

Dice (versos 73-78):

Lo que pinta este pincel
ni el tiempo lo ha de borrar;
ninguno se ha de animar
a corregirme la plana;
no pinta quien tiene gana
sinó quien sabe pintar.

Y luego (versos 91-96):

Y el que me quiera enmendar
mucho tiene que saber;
tiene mucho que aprender
el que me sepa escuchar;
tiene mucho que rumiar
el que me quiera entender.

Y después de ésta viene la estrofa que es la síntesis y la clave de la certeza que Hernández tenía de su gloria literaria. En los dos versos finales de esta sextina nos dice que la afirmación recién formulada —acaso vanidosa— ha sido, sin embargo, fruto de una larga reflexión (“Mucho ha habido que mascar / para echar esta bravata”).

Pues, previa y súbitamente, Hernández ha arrojado a un segundo plano el contenido social e histórico del Poema y ha intuido que aquél no será ya lo sustantivo sino sólo un mero atributo de su inmortalidad. El autor no lo sugiere ni lo da a entender; lo dice con todas las letras y de un modo inequívoco: morirá José Hernández, morirán sus lectores contemporáneos y morirán sus lectores futuros, concluirán las injusticias denunciadas... y el poema seguirá viviendo para siempre, independiente y más allá de las circunstancias que le dieron origen, ahora como única e irreplicable obra de arte (versos 97-100):

Más que yo y cuantos me oigan,
más que las cosas que tratan,
más que lo que ellos relatan,
mis cantos han de durar.

Esta sentencia del vate (en sus dos acepciones: poeta y profeta) se ha cumplido rigurosamente: el *Martín Fierro* ha sobrevivido a su autor, a sus lectores y a sus propios episodios.

En Buenos Aires, mi ciudad natal, he leído y releído, siempre con desinteresado placer, el *Martín Fierro*, procurando ser digno del consejo de su autor (“tiene mucho que aprender / el que me sepa escuchar; / tiene mucho que rumiar / el que me quiera entender”).

No sé si, en términos literarios, un lapso de algo más de cien años significa *para siempre*. Pero estamos en el año 2000 y, según indica la experiencia, creo que — compatriota como soy de José Hernández— puedo suscribir como indudablemente verdaderos estos valerosos versos:

ellos guardarán ufanos
en su corazón mi historia;
me tendrán en su memoria
para siempre mis paisanos.

NOTAS:

[1]. Adviértase, de paso, que, en ninguno de los versos citados (tanto los que recita “Martín Fierro” como los que dice “Hernández”), podemos hallar ni siquiera un solo rasgo lingüístico del habla gauchesca (con la dudosa excepción —muy difundida en la lengua oral de toda la Argentina— de la conjunción *sino* con la forma aguda *sinó*): el vocabulario, la morfología y la sintaxis son los habituales del estilo literario llano del español.

* Este artículo, ahora ampliado y mejorado, se publicó por primera vez en el diario *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1981.

2. EL “FORAJIDO SENTIMENTAL” Y EL “LIBRO INSIGNE”

(Algunas precisiones sobre Borges y el *Martín Fierro*)

Una confusión gratuita

Con alguna frecuencia se oye decir y —lo que es aún peor— se ve escrito que “a Borges no le gustaba el *Martín Fierro*”. Es probable que quienes emiten este juicio no hayan prestado a las palabras de Borges la atención que siempre merece el mayúsculo escritor: es decir, la atención *total*. También es posible que, acaso por espíritu hedónico, le atribuyan a Borges las palabras que a ellos les agradaría oír.

Es necesario distinguir cuidadosamente entre las reservas que Borges tiene hacia el personaje Martín Fierro y la devoción que siente hacia la obra literaria *Martín Fierro*. Con ligereza (tal vez deliberada) se confunden ambos conceptos, y no hay ninguna razón para que esto ocurra. Trataré de ver cómo se origina y se desarrolla esta confusión.

Macedonio Fernández, mentor del joven Borges

Nadie ignora el fervor que por Macedonio Fernández experimentó siempre Jorge Luis Borges, tanto en vida de aquél como después de su muerte, ocurrida en 1952.

Macedonio, nacido en 1874, tenía, por lo tanto, la misma edad de Lugones; era un hombre ya maduro, de alrededor de cincuenta años, en la época en que Borges, joven veinteañero de ilimitada pasión poética y metafísica (que no perdería jamás), acudía, fascinado, a escuchar la palabra de aquel mágico personaje situado fuera del mundo y de su vulgar realidad.

Sin duda, la prosa enmarañada y tropezada en que solía perderse Macedonio no pudo ejercer ningún influjo sobre la cristalina perfección de la escritura borgeana. Sí, en cambio, tuvieron que conmoverlo las ideas y los juegos conceptuales a que era tan afecto su admirado conversador. Construcciones mentales como “Soy tan distraído que iba para allá y en el camino me acuerdo de que me había quedado en casa” (Macedonio, “Correo casero de Recienvenido”, en una carta a Borges) son de la misma estirpe de “sus detractores [...] juraban que nunca había pisado la China y que en los templos de ese país había blasfemado de Alá” (Borges, “La busca de Averroes”). Sería fácil, pero innecesario, aportar otros ejemplos.

Lo cierto es que a Borges lo seducían, sobre todas las cosas, la inteligencia y los productos que derivan de ella: el ingenio, el humor, el punto de vista sorprendente, la

creación de inesperadas asociaciones de ideas en apariencia incompatibles, la rapidez mental, la paradoja, la polisemia, etcétera. Y Macedonio, que poseía en altísimo grado el don de la inteligencia, sustentaba en aquella época, entre tantos otros, un juicio que, acaso, él dejó caer como al pasar, sin darle ninguna importancia. Pero que Borges, de avidez insaciable, asimiló, hizo suyo y, de acuerdo con su proverbial costumbre, desarrolló, afinó y pulió hasta el extremo de presentarlo como una suerte de verdad inconcusa: la mala índole psicológica, el mal ejemplo ético, del personaje Martín Fierro.

Transcurridos nueve o diez lustros de aquellos diálogos, aún recordaba Borges:

[...] cuando alguien le habló [a Macedonio Fernández] del *Martín Fierro*, dijo: “Salí de *abi* con ese calabrés rencoroso”.¹ Pero eso corresponde también a una época en que se veía el *Martín Fierro* como una compadrada [...].²

(No sería extraño que ese *alguien* aludido en el pronombre indefinido haya sido el propio Borges, a quien con toda seguridad le interesaría sobremanera —¿cómo no iba a interesarle?— conocer la opinión de un hombre que él veneraba sobre una obra que lo impresionaba al máximo.)

Aquí está ya la idea que Borges no olvidó jamás: Martín Fierro visto, no como héroe o como persona éticamente admirable, sino como un individuo rencoroso, quejoso, vengativo, que siente lástima de sí mismo, etcétera, etcétera:

[...] creo que, si hubiéramos resuelto que nuestra obra clásica fuera el *Facundo*, nuestra historia habría sido distinta. Creo que, razones literarias aparte, es una lástima que hayamos elegido el *Martín Fierro* como obra representativa. Porque ella no pudo haber ejercido una buena influencia sobre el país. [...] pensemos en lo triste de que nuestro héroe sea un desertor, un prófugo, un asesino y una especie de forajido sentimental además, que, sin duda, no existió nunca. Porque yo pienso que esa gente tuvo que haber sido mucho más dura que Martín Fierro. [...] no era gente que pidiera lástima, como pide Martín Fierro. Creo que, aunque Martín Fierro fue escrito en 1872, se adelanta ya de algún modo a las peores blanduras argentinas y al peor sentimentalismo argentino.³

¿No es éste el desarrollo borgeano de la idea del *siciliano vengativo* o del *calabrés rencoroso* de Macedonio Fernández? Claro que Borges, cuyo cerebro habitualmente va más allá que el de la mayoría de los mortales, amplía esta visión presentando a *Martín Fierro* como ejemplo moral negativo para la nación argentina.⁴

El falible hombre Martín Fierro y el admirable y admirado poema *Martín Fierro*

Pero —muy importante— nótese que, en ningún momento, Borges alude a algún demérito *literario* de la obra: en todos los casos, se está refiriendo a los atributos morales del personaje, jamás a las cualidades estéticas del poema. Más aún, y por si cupiese alguna duda, prestemos atención a la frase *razones literarias aparte*: en tal contexto, sólo puede significar: “Desde el punto de vista estrictamente literario, el *Martín Fierro* es más importante que el *Facundo*, pero...”.

Hacia el final de *El “Martín Fierro”*,⁵ Borges se ocupa de la controversia que el poema ha desencadenado entre los críticos:

En el capítulo anterior he recopilado algunos juicios críticos. Una simplificación simbólica podría reducirlos a dos: el de Lugones, para quien el *Martín Fierro* es una epopeya de los orígenes argentinos; el de Calixto Oyuela, para quien el poema sólo registra un caso individual. “Justiciero y libertador” es la definición del protagonista que ha estampado Lugones; “hombre con visible declinación hacia el tipo *moreiresco* de gaucho malo, agresivo, matón y peleador con la policía”, la que Oyuela prefiere. ¿Cómo resolver el debate? [...] En la controversia que acabo de resumir, se confunde la virtud estética del poema con la virtud moral del protagonista, y se quiere que aquélla dependa de ésta. Disipada esa confusión, el debate se aclara.

Palabras de Borges: *se confunde la virtud estética del poema con la virtud moral del protagonista*. Que esta última no goza de su aprobación ya lo ha expresado con todas las letras. Entonces, cabe la pregunta que constituye el siguiente subtítulo:

¿Es verdad que a Borges no le gustaba la obra literaria *Martín Fierro*?

Salvo los casos patológicos que suelen agruparse bajo el común denominador de *masoquistas*, en general los seres humanos tendemos a eludir los elementos desagradables y a dejarnos atraer por las cosas que nos proporcionan placer, y a acudir a ellas una y otra vez, y a recordarlas y a recrearlas en nuestros pensamientos y en nuestras conversaciones.

Conocemos el amor con que Borges vuelve una y otra vez a sus afectos: el barrio sur, Ginebra, Chesterton, los cuchillos, los espejos, los laberintos...

...el *Martín Fierro*.

En efecto, Borges ha vuelto una y otra vez al *Martín Fierro*:

1) “La poesía gauchesca”, en *Discusión* (1932), dedica su larga parte final a analizar el *Martín Fierro*. Las ideas son básicamente las mismas que expondrá más tarde en el ya citado *El “Martín Fierro”* y en el libro del siguiente ítem.

2) En 1955, junto con Adolfo Bioy Casares, preparó los dos volúmenes (edición, prólogo, notas y glosario) de *Poesía gauchesca* (México, Fondo de Cultura Económica, 1955), donde, naturalmente, se incluye el *Martín Fierro*.

3) En *El hacedor* (1960) tenemos la prosa breve “Martín Fierro”, que concluye así: “[...] en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio,⁶ para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; [...] el sueño de uno es parte de la memoria de todos”.

4) El cuento “El fin”⁷ (*Ficciones*, 1944) es, como se sabe, “el fin” posible de la pelea de Martín Fierro con el Moreno, que en su momento impidieron las personas presentes en la pulpería. *Una vez más* Borges —complacido y feliz— repite la secuencia de Hernández: “Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás”.

5) En la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (*El Aleph*, 1949) hay un pasaje en extremo significativo: “La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintos 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones”. Superfluo es consignar que ese *libro insigne* no es otro que el *Martín Fierro*.

Final

Creo que acabamos de ver pruebas más que contundentes sobre la devoción y la admiración que Borges sentía hacia el *Martín Fierro* como obra literaria, y vimos también que su oposición sólo se limitaba al carácter moral del protagonista. Que sea ahora el mismo Borges quien, con sus precisas palabras, ponga fin a este trabajo:

Expresar hombres que las futuras generaciones no querrán olvidar es uno de los fines del arte; José Hernández lo ha logrado con plenitud.⁸

NOTAS:

[1]. Cambiando de gentilicio y de adjetivo, pero no de idea, ya en 1953 Borges había escrito: “Martín Fierro es [...], como dijo festivamente Macedonio Fernández, un siciliano vengativo” (*El “Martín Fierro”*, Buenos Aires, Columba, 1953, pág. 75).

[2]. En mi libro *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* (Buenos Aires, El Ateneo, 1996, pág. 37).

[3]. *Ídem*, págs. 215-216.

[4]. Relacionada con esta idea se halla la siguiente: “A veces, he creído que Goethe es una superstición alemana y he pensado también que las naciones eligen clásicos como una suerte de contraveneno, como un modo de corregir sus defectos. Creo que precisamente la indiferencia patriótica de Goethe, el hecho de que él fuera a saludar a Napoleón, el hecho de que creyera —muy erróneamente, a mi entender— que la lengua alemana es el peor material para la poesía: todo esto puede servir para contrarrestar cierta propensión alemana a exaltarse” (*Ídem*, pág. 234).

[5]. Aunque el libro declara “con la colaboración de Margarita Guerrero”, la inconfundible prosa y el uso de la primera persona hacen difícil imaginar que en su redacción haya intervenido otra mano que la de Borges.

[6]. Hernández había dicho: “Limpié el facón en los pastos, / desaté mi redomón, / monté despacio y salí / al tranco pa el cañadón” (I, VII).

[7]. En el “Prólogo” de *Artificios* (1944), Borges incluye el siguiente comentario:
 “Fuera de un personaje —Recabarren—, cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve del último [se refiere a “El fin”]; todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo”.

[8]. *El “Martín Fierro”*, pág. 76.

* Este artículo, algo abreviado, se publicó por primera vez en el diario *La Nación*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 2000.

3. LA SINTAXIS NARRATIVA DEL *MARTÍN FIERRO*

*A un cantor lo llaman bueno
cuando es mejor que los piores.*
II, xxx

Perplejidades compartidas

Del celeberrimo libro de Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), se han dicho muchísimas cosas. Creo que se aún se pueden, y se podrán, decir muchísimas más.

Como no me considero lo suficientemente capacitado para juzgar los aspectos históricos, sociológicos, psicológicos y conexos de estas disciplinas (y, mucho menos, los del psicoanálisis, es decir la ultrasuperhiperciencia de todas las ciencias habidas y por haber), he leído estas partes, que abundan en el tomo I de la obra, con una respetuosa aceptación. Eso fue al principio. Al leer el tomo II, cuya materia es más literaria que la anterior, he hallado una cantidad, no diré de desatinos, pero sí de proposiciones que mi espíritu, dado desde antaño al eufemismo, ha visto ya como discutibles (en el mejor de los casos), ya como irreparablemente erróneas (en el peor de ellos).

Estos tropiezos me han llevado a que, inclusive las partes aceptadas al principio con mansedumbre de aprendiz, las considere ahora con la natural reserva que se les asigna a los elementos recibidos con beneficio de inventario.

Eludiéndolos con deliberación, sólo deseo, al menos en este trabajo, referirme al problema de la sintaxis narrativa del Poema. Chesterton cierta vez escribió algo así como “No es que esta gente no ve la solución; esta gente no ve el problema”.

En verdad, el problema es, acaso por su misma sencillez (como “La carta robada” de Poe), difícil de ver. Debo confesar que, durante muchos años, hubo un hecho, en la primera parte del Poema, que perturbaba la lectura que de él hacía y, por ende, mi entendimiento. Y habría perturbado hasta mi paz espiritual si no hubiera considerado por entonces que han de ser muy escasas las obras literarias del todo libres de algún desajuste formal o conceptual. Por otra parte, el desliz encontrado en el *Martín Fierro* —si bien no era diminuto— poco menoscababa los méritos del poema ni en nada empequeñecía el placer que su lectura suministraba.

En efecto, ¿cómo explicar que, acabada —en el canto 9— la pelea contra la partida, aparezca —en el canto 10— otro narrador, es decir, Cruz? ¿Cómo se introduce Cruz como voz narrativa y con qué derecho cuenta su historia al lector?

Después de un tiempo de perplejidades, di con lo que creí la solución del problema. Esta solución fue, digamos, de “uso interno”, ya que, en rigor, tenía la certeza de que,

entre los lectores no ingenuos, sólo a mí me había estado vedada esa iluminación, que entonces alcancé. Digamos, pues, que, con esta solución en la cabeza, mi existencia siguió su curso normal, con la única diferencia de que, al releer *El gaucho Martín Fierro*, lo hacía ahora con una visión mucho más nítida de lo que allí sucedía.

(He leído muchísimas veces el *Martín Fierro*, pero he acudido muy pocas a libros o artículos que se refieran a él; por lo tanto, no me sorprendería que lo que voy a comunicar como un hallazgo mío bien pudiera haber sido expuesto antes por otra persona.)

Nací en noviembre de 1942. El año en que Martínez Estrada publicó su ensayo sobre el *Martín Fierro* yo tenía un lustro de vida y era alumno de jardín de infantes. Tuve que llegar a julio de 1999 para leer *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, y encuentro que, al menos en 1948, Martínez Estrada se hallaba en los mismos desvelos que me asediaron a mí cuando tuve edad de leer el Poema con la infinita atención y con las múltiples relecturas que obra tan inmensamente rica y polisémica se merece.

El tomo II de Martínez Estrada se titula “Las perspectivas”; su segunda parte, “Las estructuras”; el tercer apartado de ésta, “Las incongruencias” (pág. 51). De las ocho incongruencias que cita el autor, me parece conveniente, en este trabajo, limitarme a trabajar con las tres primeras, que copio literalmente:

Del tiempo: Cuándo cuenta Martín Fierro su historia, pues ambas partes terminan a cargo del Narrador; ante quiénes, en cuántas sesiones —La Vuelta se inicia por un Preámbulo, como la Ida—;

De los interlocutores: Si Martín Fierro cuenta todas las historias o cada cual la suya; si la Payada ha de entenderse que es contada por el Narrador o debe leerse como un diálogo, actualizado, entre los dos cantores; del espectador que interrumpe al Hijo Segundo;

De la identificación o confusión del Cantor y del Narrador: En diversos pasajes, la Obra, que está impostada como un monólogo lírico, da lugar a que el relato se haga en tercera persona; el Narrador de los finales de ambas partes no puede ser confundido con el de los romances de la Vuelta.

Creo que mi solución echará luz sobre la totalidad de estos interrogantes, si bien algunos de ellos no son tales, sino más bien afirmaciones argumentativas en son de duda.

Estructura narrativa de *El gaucho Martín Fierro*

El *Martín Fierro* pertenece al género narrativo y, dentro de éste, al subgénero novela. En una novela narrada en primera persona (por ejemplo, *Don Segundo Sombra*), el Autor es “Ricardo Güiraldes” y el Narrador es “Fabio Cáceres”. Quiere decir entonces que, cada vez que habla otro personaje, sus palabras son transcriptas en discurso directo por el Narrador. Podemos denominar Voz de Nivel 1 (VN1) a la voz del Narrador que expone las partes del relato, y Voz de Nivel 2 (VN2) a cada una de las voces de los diversos personajes que hablan en la novela, incluyendo, desde luego, la propia voz del Narrador en los casos en que toma la palabra en un diálogo cualquiera.

Esto quiere decir que, si recurrimos a la convención de encerrar entre llaves {...} el desarrollo de la VN1 y entre corchetes [...] el desarrollo de la VN2, advertiremos lo siguiente:

{En las afueras de un pueblo, a unas diez cuadras de la plaza céntrica, el puente viejo tiende su arco sobre el río, uniendo las quintas al campo tranquilo.

Hasta el párrafo 26 incluido continúa en exclusividad la VN1. En los párrafos 27-30 ocurre esto:

{[—Andá decíle algo a Juan Sosa] —proponíame alguno—, [que está mamao, allí, en el boliche.]
Cuatro o cinco curiosos, que sabían la broma, se acercaban a la puerta o se sentaban en las mesas cercanas para oír.
Con la audacia que me daba el amor propio, acercábame a Sosa, y dábale la mano:
[—¿Cómo te va, Juan?]}

Etcétera, etcétera. Lo que antecede es tan elemental y evidente, que no requiere agregado alguno.

Ahora bien, muy otro es el caso del libro de Hernández.

Ocurre que el *Martín Fierro*, a pesar de sus engañosas apariencias, ES UNA NOVELA NARRADA, NO EN PRIMERA PERSONA, SINO EN TERCERA PERSONA POR UN NARRADOR OMNISCIENTE. Éste, aunque cuenta desde AFUERA del relato, utiliza el mismo lenguaje gauchesco que los personajes que se hallan DENTRO del relato: “buscó un porrón *pa* consuelo” (v. 2370); “y de un golpe al *istrumento*” (v. 2373); “una tropilla se *arriaron*” (v. 2288), etcétera. Además, se permite (según generalizados y abundantes ejemplos que aparecen también en otros autores)¹ algunas expresiones en primera persona: “daré”, “mis coplas” (v. 2281); “No sé” (v. 2301); “espero” (v.

2303); “sabré” (v. 2304); “mi relación acabé” (v. 2306); “conté” (2307); “me despidió yo” (v. 2313); “he relatao”, “mi modo” (v. 2314).

Primero examinaré la estructura de *El gaucho Martín Fierro*.

Un “Gaucho Innominado” es el Narrador, o sea la VN1. Empieza, pues, el Poema transcribiendo la voz de “Martín Fierro”, o sea la VN2. Esta VN2 se extiende desde el verso 1 (“Aquí me pongo a cantar”) hasta el verso 2268 (“de estas pelegrinaciones”). En el verso 2269 (“En este punto el cantor”) se produce la primera intervención directa de la VN1, ya no reproduciendo la VN2, sino tomando el hilo narrativo, a modo de cualquier novela que empezara con un diálogo sin acotaciones y continuara según la manera corriente de narrar (y no importa aquí si en primera o tercera persona); que esta primera intervención de la VN1 se produzca después de una larguísima tirada de 2268 versos no hace menos válido el hecho que si se produjera en el verso 2: el fenómeno es exactamente el mismo.

“Martín Fierro” es la VN2 que, como ya dije, se extiende desde el verso 1 (“Aquí me pongo a cantar”) hasta el verso 2268 (“de estas pelegrinaciones”). Dentro de esta VN2 se encuentran diversas Voces de Nivel 3 (VN3), es decir los discursos directos de los personajes —incluido, por supuesto, los del mismo Martín Fierro— que son copiados por la VN2. Estas VN3 son las siguientes:

- 1) El Juez: vs. 359-360:
 Muchachos, a los seis meses
 los van a ir a revelar.
- 2) El Jefe: vs. 393-396:
 Quinientos juntos
 llevará el que se resierte;
 lo haremos pitar del juerte;
 más bien dése por dijunto.
- 3) El Indio: vs. 581-582:
 Acabau, cristiano,
 metau el lanza hasta el pluma.
- 4) Martín Fierro: vs. 743-744:
 Tal vez mañana
 acabarán de pagar.
- 5) El Mayor: vs. 745, 747-748:
 Qué mañana ni otro día,
 la paga ya se acabó,
 siempre has de ser animal.
- 6) Martín Fierro: vs. 749-750:
 Yo...
 no he recibido ni un rial.

- 7) El Mayor: vs. 755-756:
¿Y qué querés recibir
si no has dentrao en la lista?
- 8) Martín Fierro: vs. 757, 759-762:
Esto sí que es amolar,
van dos años que me encuentro
y hasta aura he visto ni un grullo;
dentro en todos los barullos
pero en la listas no dentro.
- 9) El Gringo: v. 860:
¿Quién vívore?
- 10) Martín Fierro: v. 861:
¿Qué víboras?
- 11) El Gringo: v. 862:
¡Hagarto!
- 12) Martín Fierro: v. 864:
Más lagarto serás vos.
- 13) El Mayor: vs. 881-882:
Pícaro, te he de enseñar
a andar declamando sueldos.
- 14) Martín Fierro: v. 1154:
Va... ca... yendo gente al baile.
- 15) La Negra: v. 1158:
Más vaca será su madre.
- 16) Martín Fierro: vs. 1163-1164:
Negra linda...,
me gusta... pa la carona.
- 17) Martín Fierro: vs. 1167-1170:
A los blancos hizo Dios,
a los mulatos san Pedro;
a los negros hizo el diablo
para tizón del infierno.
- 18) Martín Fierro: vs. 1177-1178:
Por... rudo... que un hombre sea
nunca se enoja por esto.
- 19) El Negro: vs. 1181-1182:
Más porrudo serás vos,
gaucho roto.
- 20) Martín Fierro: vs. 1192-1194:
Caballeros:
dejen venir ese toro;
solo nací..., solo muero.

- 21) El Negro: vs. 1197-1198:
Vas a saber
si es solo o acompaño.
- 22) El Guapo: v. 1292:
Beba, cuñado.
- 23) Martín Fierro: vs. 1293-1294:
Por su hermana,
que por la mia² no hay cuidao.
- 24) El Guapo: vs. 1295-1300:
¡Ah, gaucho!,
¿de qué pago será criollo?
Lo andará buscando el hoyo,
deberá tener güen cuero;
pero ande bala este toro
no bala ningún ternero.
- 25) Martín Fierro: vs. 1497-1498:
Si han de darme pa tabaco,
ésta es güena ocasión.
- 26) Martín Fierro: v. 1515:
No se han de morir de antojo.
- 27) El Policía: vs. 1523, 1525-1530:
Vos sos un gaucho matrero.
Vos matastes un moreno
y otro en una pulpería,
y aquí está la polecía
que viene a ajustar tus cuentas;
te va a alzar por las cuarenta
si te resistís hoy día.
- 28) Martín Fierro: vs. 1531-1536:
No me vengan
con relación de dijuntos:
ésos son otros asuntos;
vean si me pueden llevar,
que yo no me he de entregar
aunque vengan todos juntos.
- 29) Martín Fierro: vs. 1587-1590:
Si me salva
la Virgen en este apuro,
en adelante le juro
ser más güeno que una malva.
- 30) Martín Fierro: v. 1607:
Dios te asista.

- 31) Cruz: vs. 1624-1626:
 ¡Cruz no consiente
 que se cometa el delito
 de matar así un valiente!
- 32) Cruz: vs. 1643-1644:
 Que venga otra polecía
 a llevarlos en carreta.
- 33) Martín Fierro: vs. 1669-1686:
 Yo me voy, amigo,
 donde la suerte me lleve,
 y si es que alguno se atreve
 a ponerse en mi camino,
 yo seguiré mi destino,
 que el hombre hace lo que debe.
 Soy un gaucho desgraciado,
 no tengo dónde ampararme,
 ni un palo donde rascarme,
 ni un árbol que me cubije;
 pero ni aun esto me aflige,
 porque yo sé manejarme.
 Antes de cair al servicio,
 tenía familia y hacienda;
 cuando volví, ni la prenda
 me la habían dejao ya:
 Dios sabe en lo que vendrá
 a parar esta contienda.
- 34) Cruz: vs. 1687-2142: *Abarca íntegramente los cantos 10, 11 y 12, desde “Amigazo, pa sufrir” hasta “le están errando la cura”.*
- 35) Martín Fierro: vs. 2143-2268: *Abarca 21 sextinas del canto 13, desde “Ya veo que somos los dos” hasta “de estas pelegrinaciones”.*

Estas treinta y cinco intervenciones son todas las que corresponden a la VN3. Como vemos, también el extenso discurso de Cruz (cantos 10-12) pertenece a este nivel, de igual manera que las intervenciones 31) y 32); todas, sin excepción, son exactamente de la misma índole.

De modo tal que no hay ningún motivo para confundirse e imaginar que el discurso de Cruz es del mismo nivel de autonomía del de Martín Fierro. No: el discurso de Cruz, tal como nos lo ha demostrado esta enumeración (tan tediosa como imprescindible), se halla DENTRO del discurso de Martín Fierro, quien lo único que hace es reproducir textualmente las palabras de aquél.

El hecho es curioso. Creo que esta confusión (de la que fuimos víctimas, entre — supongo — muchos otros lectores, Martínez Estrada y yo) se origina en un detalle

menos que ínfimo (pequeñas causas, grandes efectos): un detalle meramente tipográfico, que es el caso de que el nombre CRUZ al principio del canto 10 y el nombre MARTÍN FIERRO al principio del 13 tengan igual valor tipográfico que el nombre MARTÍN FIERRO que se encuentra al principio del canto 1. Esto ha provocado la ilusión de que el discurso de Cruz se desenvuelve en el mismo nivel de sintaxis narrativa que el de Martín Fierro: se lo ha supuesto coordinado o yuxtapuesto, cuando, en realidad, el de Cruz se encuentra subordinado al de Fierro. Terminado el discurso de VN3 de Martín Fierro, que se encuentra, a su vez, dentro del discurso de VN2 del propio Martín Fierro, empieza el discurso de VN1 que corresponde al Narrador “Gaucha Innominado” (v. 2269):

En este punto el cantor,

es decir, su Personaje, la narración de cuyos hechos no abandonó nunca, pero que ahora retoma taxativamente, en tercera persona, desde AFUERA del relato.

Desde el v. 2269 hasta el final de *El gaucha Martín Fierro* (v. 2316) sigue el Narrador de VN1, con la única interrupción de una VN2, que es Martín Fierro, cuando dice (2275-2280):

Ruempo la guitarra
por no volverme a tentar;
ninguno la ha de tocar,
por siguro tenganló;
pues naides ha de cantar
cuando este gaucha cantó.

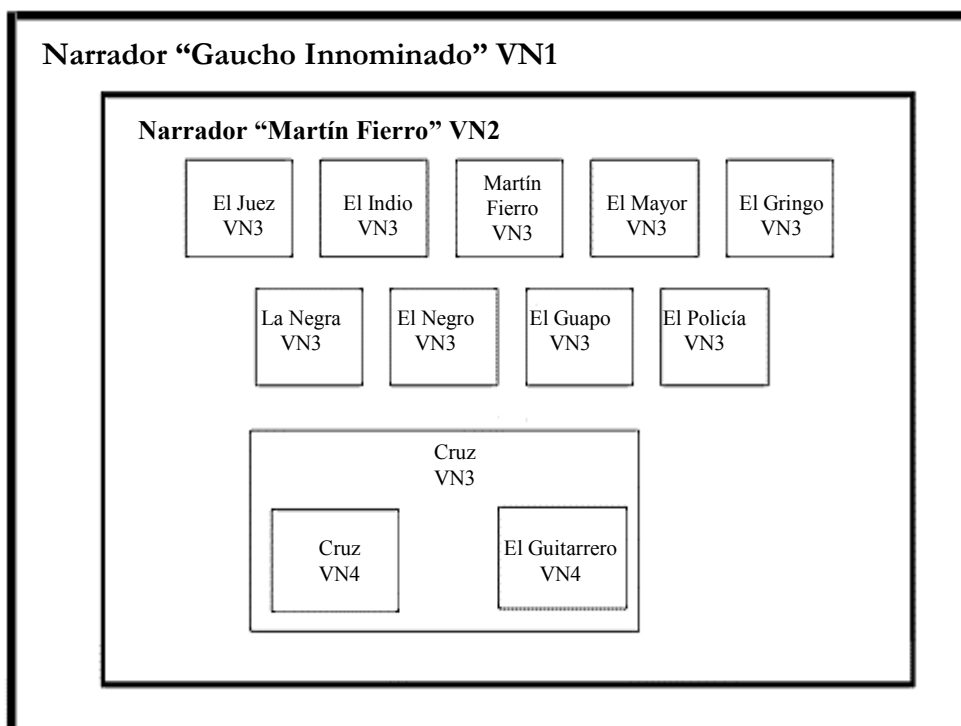
Volviendo ahora al discurso de VN3 que desarrolla Cruz en los cantos 10-12, encontramos dentro de él seis discursos de VN4. Ellos son los siguientes:

- 1) Cruz: vs. 1816-1818:
Que le aproveche,
que habia sido pa el amor
como guacho pa la leche.
- 2) Cruz: vs. 1823-1824:
Cuidao, no te vas a pér... tigo,
poné cuarta pa salir.
- 3) Cruz: vs. 1861-1862:
Pa su agüela
han de ser esas perdices.
- 4) El Guitarrero: vs. 1957-1968:
Las mujeres son todas
como las mulas;

yo no digo que todas,
 pero hay algunas
 que a las aves que vuelan
 les sacan plumas.
 Hay gauchos que presumen
 de tener damas;
 no digo que presumen,
 pero se alaban,
 y a lo mejor los dejan
 tocando tablas.

- 5) Cruz: v. 1972:
 Dejá de cantar..., chicharra.
- 6) Cruz: vs. 1982:
 Naidés me ataje.

Finalmente, y aun a riesgo de fastidiar con la reiteración, apelaré al artificio de trazar una suerte de esquema geométrico, demostrativo de dónde se encuentra cada uno de los discursos y de cuál es su nivel de subordinación:



B
I
B
L
I
O
T
E
C
A
B
A
B

Creo, en fin, que, si estamos de acuerdo con estos esquemas, ya no habrá motivos para aducir incongruencia alguna. Al menos, para *El gaucho Martín Fierro*. De cualquier manera, ya me atrevo a anticipar que tampoco habrá incongruencia ninguna en *La vuelta de Martín Fierro*.

Estructura narrativa de *La vuelta de Martín Fierro*

En este caso, la estructura es más compleja, pero de ningún modo intrincada ni abstrusa. Ocurre, simplemente, que hay un sutil juego temporal, de avance y retroceso, que nos hace remontar los sucesos anteriores y luego trasladarnos al tiempo presente, entendiéndose *presente* por el presente convencional de la narración. Veamos.

En primer lugar, me veo obligado a repetir casi literalmente lo mismo que expuse respecto del principio de *El gaucho Martín Fierro*. Que, *mutatis mutandis*, es lo siguiente: También en la *Vuelta*, el “Gaucho Innominado” es el Narrador, o sea la VN1. Pero, a diferencia de lo que ocurría en la *Ida*, su VN1 no sólo reproduce una sola VN2 (la del “Martín Fierro”), sino que lo hace también con otras dos VN2: la del “Hijo Mayor” y la del “Hijo Segundo” (que aquí, según se ve, no funcionan como VN3 de la VN2 de “Martín Fierro”; es decir, no están en un nivel subordinado de segundo grado sino en un nivel subordinado de primer grado).

Empieza, pues, el Poema transcribiendo la voz de “Martín Fierro”, o sea la VN2. Esta VN2 se extiende desde el verso 1 (“Atención pido al silencio”) hasta el verso 1706 (“son cojos..., hijos de rengo”). Toda la materia de este texto pertenece a una narración del pasado, con la excepción del lenguaje apelativo con que se dirige a su auditorio en tres oportunidades: a) versos 1-199; b) versos 1551-1556; c) versos 1691-1706.

Surge ahora la segunda VN2, la del “Hijo Mayor”, que se extiende desde el verso 1707 (“Aunque el gajo se parece”) hasta el verso 2084 (“poco tiene que contar”). También aquí, su materia constituye la narración de sucesos pasados.

En el verso 2085 (“Lo que les voy a decir”) aparece la tercera VN2: es el “Hijo Segundo”, que narra sus largas y variadas peripecias hasta el verso 2902 (“lo que se ha hecho mi rodeo”).

Nos damos cuenta de que Martín Fierro, el Hijo Mayor y el Hijo Segundo se encuentran en una pulpería, ante un auditorio que sabemos numeroso (“entre tanta concurrencia”). Los tres hombres, que, tras diez años de ausencia, han vuelto a encontrarse hace muy poco (“el otro día”) se hallan en el presente que narra la VN1, pero sus tres historias de VN2 pertenecen al pasado.

Entonces, súbitamente, irrumpe la VN1 (el “Gaucho Innominado”) para retomar, con el relato de la llegada de Picardía, la narración de los sucesos presentes: desde el

verso 2903 (“Martín Fierro y sus dos hijos”) hasta el verso 2940 (“en cuanto templó las cuerdas”).

Ahora, a la concurrencia y a los tres hombres de apellido Fierro, se les suma este recién llegado que, también como VN2, se remonta al pasado para narrar sus sucesos: desde “Voy a contarles mi historia” (verso 2941) hasta “algún pecao que pagar” (verso 3886).

Inmediatamente vuelve a tomar la palabra el “Gaucha Innominado” (VN1) para presentar, en unos pocos versos (3887-3916), al Moreno que sostendrá la payada con Martín Fierro. Pues bien, desde este momento y hasta el verso 4798 (“tiene culpas que esconder”) la narración sigue su cauce, linealmente, por el tiempo presente, sin volver a remontarse al pasado. Los versos finales (4799-4894) están hechos de una suerte de materia expositiva, puestos en boca del “Gaucha Innominado” (que en estos pasajes, como en otros, se mimetiza con el personaje Martín Fierro).

Ahora el Poema está ubicado en el presente, y sólo en el presente. El “Gaucha Innominado” (VN1) se retira de la narración, y tiene lugar entonces el inolvidable contrapunto entre dos de las VN2: “Martín Fierro” y “El Moreno”. La payada se extiende (a modo de diálogo teatral, sin ninguna acotación del “Gaucha Innominado”) entre los versos 3917 (“Mientras suene el encordao”) y 4522 (“remacharselé a uno el clavo”).

A continuación retoma el “Gaucha Innominado” (VN1) el hilo de la narración (4523-4524) en el romance que sirve de transición y preludeo a los consejos de Martín Fierro (VN2): éstos ocupan desde el verso 4595 (“Un padre que da consejos”) hasta el 4780 (“de ande salen las verdades”).

Por último, como ya se dijo, el “Gaucha Innominado” (VN1) toma por última vez la palabra y sigue con ella hasta concluir el Poema: desde el verso 4781 (“Después, a los cuatro vientos”) hasta el 4894 (“sinó para bien de todos”).

Ahora bien, desde el punto de vista del examen del tiempo en que transcurren los sucesos, podríamos dividir la *Vuelta* en dos grandes segmentos.

El primero, que podríamos denominar “Historias acaecidas en el pasado”, corre, en términos generales, desde el verso 1 hasta el verso 3886, que marca el fin de la historia de Picardía.

El segundo, que bien podría llamarse “Acciones que se desarrollan en el presente”, se extiende desde el verso 3887 (anuncio de la llegada del Moreno) hasta el fin del Poema (verso 4894).

Si el lector está de acuerdo con la presentación de estos elementos que acabo de desarrollar, comprobará que “Los problemas, en algunos casos con caracteres irresolubles de dilema” que desvelaban a don Ezequiel no son tales incongruencias. En el Poema habrá algún hilo suelto, alguna contradicción, algún indefinición o vaguedad muy de vez en cuando; pero no hay en absoluto incongruencia narrativa alguna.

Sólo es cuestión de leer con atención, tratando de ver cómo están organizadas las partes. Al igual que en el análisis sintáctico de oraciones, el texto no es tanto una

cadena de coordinaciones y yuxtaposiciones, sino un entramado que también tiene, sí, coordinaciones y yuxtaposiciones, pero, sobre todo, posee subordinaciones de primero, segundo, tercero y aún más grados.

Aunque creo que las tres “incongruencias” en cuestión han sido elucidadas, acaso merezca una explicación adicional el caso “del espectador que interrumpe al Hijo Segundo”. Y es la siguiente:

Versos 2439-2445:

Hijo Segundo (VN2):

Cuando el viejo cayó enfermo,
viendo yo que se empiraba
y que esperanza no daba
de mejorarse siquiera,
le truje una culandrerita
a ver si lo mejoraba.

En cuanto lo vio me dijo:

La Curandera (VN3):

“Éste no aguanta el sogazo;
muy poco le doy de plazo;
nos va a dar un espectáculo
porque debajo del brazo
le ha salido un tabernáculo”.

Narrador (VN1):

Dice el refrán que en la tropa
nunca falta un güey corneta;
uno que estaba en la puerta
le pegó el grito ahí no más:

Espectador (VN2):

Tabernáculo..., qué bruto;
un tubérculo, dirás.

Narrador (VN1):

Al verse así interrumpido
al punto dijo el cantor:

Hijo Segundo (VN2):

No me parece ocasión
de meterse los de ajuera;
tabernáculo, señor,
le decía la culandrerita.

Narrador (VN1):

El de ajuera repitió
dándole otro chagarazo:

Espectador (VN2):

Allá va un nuevo bolazo,
copo y se lo gano en puerta:
a las mujeres que curan
se las llama curanderas.

Hijo Segundo (VN2):

No es bueno

Narrador (VN1):

dijo el cantor

Hijo Segundo (VN2):

muchas manos en un plato...

Etcétera: continúa el Hijo Segundo con su relato. Como se ve claramente, el Espectador es, como el Hijo Segundo, una VN2, y por lo tanto, es perfectamente coherente que dialogue con aquél. En cambio, la Curandera, que está dentro del relato del Hijo Segundo, es una VN3.

Con esto queda, creo, explicado el lugar sintáctico que ocupa en la narración el Espectador.

Por otra parte, es obvio que, dentro de los relatos de las diversas VN2 hay VN3: la Cautiva, Martín Fierro; el Juez del episodio del Hijo Mayor; el Juez del episodio del Hijo Segundo, Vizcacha, la Curandera, el Alcalde, los Asistentes al Velorio, el Adivino, el Cura; la Tía, el Gringo del episodio de Picardía, el Ñato, la Mujer con Cuerpo de Buey, etc., etc. Y hasta hay VN4, como la de Barullo, cuyas palabras reproduce uno de los Asistentes al Velorio del Viejo Vizcacha (vs. 2574-2576):

Viejo indino,
yo te he de enseñar, cochino,
a echar saliva al asao.

Como, a manera de ejemplo, ya realicé ese trabajo de modo exhaustivo cuando me ocupé de *El gaucho Martín Fierro*, me parece redundante volver a hacerlo ahora, cuando, por otra parte, el lector atento podrá advertir fácilmente estos diferentes niveles de voces.

Con esto doy por terminado este ensayo, cuyo fin fue, a partir de las tribulaciones de don Ezequiel Martínez Estrada, demostrar, por una parte, que tales incongruencias no existen en el Poema y, como resultado derivado de aquella demostración, proponer lo que yo creo es la límpida estructura de las dos partes del maravilloso libro titulado *Martín Fierro*.

NOTAS:

[1]. Supongo que jamás ha imaginado nadie que el *Quijote* sea una novela en primera persona, a pesar de la célebre intrusión de Cervantes (“de cuyo nombre no quiero acordarme”) con que se abre el libro.

[2]. Desde luego, no hay hiato en esta palabra sino sinéresis; por lo tanto, no existe ninguna razón para escribirla con una errónea tilde sobre la *i*, que sólo serviría para destruir el octosílabo extendiéndolo a un discordante eneasílabo. Exactamente lo mismo ocurre con las voces (que aparecen en el presente trabajo) *tenia*, *habian*, *habia*, *ahi* y *decia*. En cambio, sí corresponde poner la tilde cuando estas clases de palabras se hallan al final del verso, pues en ese caso Hernández las silabea con hiato: *pulpería*, *polecía* (tetrasílabos) y *día* (bisílabo).

*Inédito

III. Curiosidades y misceláneas

1. EN EL DESLIZ DE LA UVE A LA BE, UN TRADUCTOR DISTRAÍDO PUEDE BEBER UN INDIGESTO CUATRO

1. Preguntas

Hace muchos años leí el *Egmont* (1788) en la traducción española que, para la edición de Aguilar (Madrid, 1944-1945) de las *Obras literarias* de Goethe, realizó don Rafael Cansinos Assens.

Y, aunque no siempre leo poniendo toda la atención que se debiera, hubo, ya muy al principio, unos diálogos que me sorprendieron y me hicieron poner en actitud de alerta. Transcribo íntegra y escrupulosamente las dos primeras escenas del acto primero:

Escena primera

Disparos de arcabuces. Soldados y paisanos armados de arcabuces
JETTER (sastre) y SOEST (tendero), ambos ciudadanos de Bruselas.

SOEST. — (*A JETTER, que le apunta con su arma.*) ¡Vaya, disparad, y acabemos de una vez! ¡No me cogereís! Tres aros negros: en toda vuestra vida no hicisteis ese blanco. Así que este año soy yo el maestro.

JETTER. — Maestro y rey también. ¿Quién se os pondría en frente? Así que debéis pagar doble escote; habéis de pagar por vuestra habilidad, según es justo.

Escena II

DICHOS y BUYCK, holandés, al servicio de Egmont.

BUYCK. — Jetter, en vos delego: haced las particiones de lo ganado y obsequiad a los señores; yo ya llevo aquí harto tiempo y soy deudor de hartas atenciones. Si fallo será como si hubiereis tirado vos.

SOEST. — Debería oponerme, pues realmente salgo perdiendo. Pero, Buyck, siempre adelante.

BUYCK. — (*Disparando.*) Ahora, ¡Pritschmeister, reverencia!... ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres!... ¡Cerveza!

SOEST. — ¿Cuatro aros? ¡Sea!

TODOS. — ¡Viva el rey! ¡Viva! ¡Viva!

BUYCK. — Gracias, señores. Ser maestro ya era mucho. ¡Gracias por el honor!

JETTER. — Eso, agradecéoslo a vos mismo.

Este breve parlamento parece entablado por un conjunto de personas que, en el mejor de los casos, sufren de incoherencia verbal, y que, en el peor, son víctimas de alguna forma del despropósito. No resulta verosímil que Goethe haya compuesto estas escenas inconexas, en las que cada personaje habla solo, sin prestar atención a su interlocutor, y, en consecuencia, responde, como si fuera sordo o como si estuviera loco, con las primeras palabras que acuden a su lengua.

No pude menos que formularme, al menos, unas cuantas preguntas, que, en rigor, pudieron haber sido bastantes más:

- 1) Disparos de arcabuces. ¿Será verdad?
- 2) Jetter apunta con su arma a Soest. ¿Será verdad? ¿Por qué haría tal cosa?
- 3) Soest contesta: “¡Vaya, disparad, y acabemos de una vez!”, lo cual significa que Soest exhorta a Jetter a que se resuelva a matarlo en seguida. ¿Será verdad esta escena tan trágica y tan épica, protagonizada sin embargo por un pacífico sastre y un no menos pacífico tendero? A continuación agrega: “¡No me cogeréis!”. ¿Qué habrá querido decir el buen Soest, que, a esta altura de la ficción, ya se halla, totalmente cogido, en poder de Jetter (ya que, en efecto, éste lo está apuntando con su arma)?
- 4) ¿Quién o qué es ese “Pritschmeister”, del cual nadie ha hablado hasta ahora y que aparece yuxtapuesto a un “reverencia” que no sabemos si es sustantivo o verbo?
- 5) ¿Por qué, cuando Buyck exclama “¡Cerveza!”, Soest le contesta con una frase tan enigmática como “¿Cuatro aros?”?

2. Respuestas

Según proclaman los hombres dignos de fe, tirando del hilo se llega al corazón del ovillo. Así, yo quise ser fiel a este principio.

A pesar de que mi ignorancia del alemán es casi perfecta, el estado de perplejidad en que me sumieron los diálogos transcritos me impulsó a consultar el texto original. También averigüé que, antes de la traducción de Cansinos Assens, se habían realizado otras dos versiones españolas: la de J. F. Matheu en 1867 y la de Ramón María Tenreiro en 1929.

Esta última, fácilmente accesible en la Colección Austral (nº 752) de Espasa-Calpe, me sirvió para realizar el triple cotejo.

Intentaré ahora contestar y comentar los cinco interrogantes, en el mismo orden en que fueron formulados:

1) No, no es verdad. Goethe escribió *Armbrustschießen*. Y Tenreiro tradujo correctamente: “Campo de tiro de ballestas”. Nada dijo Goethe de disparos ni de arcabuces. A continuación, donde Goethe habla de *Soldaten und Bürger mit Armbrüsten* (soldados y ciudadanos con ballestas), don Rafael prefiere, acaso en busca de mayor eficacia ofensiva, cambiar de arma, y entonces traduce “Soldados y paisanos armados de arcabuces”, viendo una *Feuerbüchse* donde sólo había una *Armbrust*.

2) No, no es verdad. Goethe escribió *Jetter, Bürger von Brüssel, Schneider, tritt vor und spannt die Armbrust*. Y Tenreiro tradujo correctamente: “Jetter, ciudadano de Bruselas, sastre, avanza y empulga la ballesta”. (“Empulgar”, verbo curioso, significa “Armar la ballesta” [DRAE].) Es decir, el sastre Jetter no ha hecho otra cosa que alistar su pulgar para disponerse a tirar al blanco (y no, como imaginó don Rafael, para amenazar al tendero Soest).

3) No, no es verdad. La cuestión es infinitamente menos sangrienta. Los dos amigos se disponen a competir con la ballesta en el tiro al blanco. Y lo que hace Soest, que acaba de acertar “tres círculos negros”, es fanfarronear ante Jetter, desafiándolo a la aparentemente imposible tarea de superar esa marca. En la traducción de Tenreiro, el discurso de Soest (“¡Vamos! ¡Tirad! ¡Acabemos de una vez! ¡No me venceréis! Tres círculos negros; tiro como ése no habéis hecho en toda vuestra vida. Y de este modo, seré el maestro de este año”) aparece, en un contexto, digamos, “deportivo”, adecuadamente despojado de toda esa injustificada carga trágica y épica con que lo adornó Cansinos Assens.

4) No, no es verdad que *Pritschmeister* sea un nombre propio. Simplemente, don Rafael no conocía su significado y lo dejó sin traducir. El término fue traducido por Tenreiro como “bufón”, lo cual encaja bien en el tono de chanza y amistosa pelea con que hablan Jetter, Soest y Buyck. Ahora bien, *Pritschmeister* es un arcaísmo, ya olvidado, cuyo equivalente actual sería, según el *Duden*, el vocablo *Hanswurst* (que alude a alguien que pretende saber cosas que, en realidad, no sabe: una especie de engreído o fanfarrón, bufón y/o payaso). También queda claro que “reverencia” es un sustantivo y no un verbo (Goethe: *Nun, Pritschmeister, Reverenz!*; Tenreiro: “¡Vamos, bufón, la reverencia!...”).

5) No, no es verdad que alguien haya hablado de “cerveza”. Goethe escribió *Eins! Zwei! Drei! Vier!*, cosa que, como aprende cualquier estudiante de alemán el primer día de clase, significa “¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Cuatro!” y no “¡Uno!

¡Dos! ¡Tres! ¡Cerveza!”. Buyck se está refiriendo a su acierto de cuatro círculos; de ahí que Soest le conteste: “¿Cuatro aros? ¡Sea!” (Cansinos Assens) o “¿Cuatro círculos? ¡Bravo!” (Tenreiro). Ocurre que don Rafael, posiblemente inspirado por el hecho innegable de que, como todo el mundo sabe, los alemanes pasan la mayor parte de sus vidas bebiendo cerveza, dio en confundir *Vier* con *Bier*, y así convirtió el insípido numeral en una refrescante bebida alcohólica. Lo cual, desde el punto de vista canicular, no está nada mal; aunque, en una traducción publicada por una editorial seria, merece algún reparo.

Delego en quienes dominen el español y el alemán la tarea (para la que yo no estoy capacitado) de internarse en la traducción de Cansinos Assens. Me atrevo a vaticinar que no encontrarán demasiados vestigios de Goethe.

* Publicaciones anteriores de este artículo:

-Revista *Matices*, nº27, Colonia (Alemania), otoño de 2000.

-Centro Virtual Cervantes, *El Trujamán*, agosto 2000:

http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/agosto_00/16082000.htm

http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/agosto_00/17082000.htm

2. DE LA LÍTERATURA A LA ANTONOMASIA

El caso de *lazarillo* (“muchacho que guía y dirige a un ciego”) es, acaso, el más conocido. Un nombre propio de una obra de ficción (el diminutivo de Lázaro, el pícaro protagonista de *Lazarillo de Tormes*) pasa a la lengua cotidiana como sustantivo común, y así se difunde de manera masiva, hasta que la mayor parte de los hablantes termina por utilizar el término sin conocer —y sin sospechar— su origen literario. El proceso de lexicalización se ha completado de modo cabal.

En el español de la Argentina o, con más precisa circunscripción, de la ciudad de Buenos Aires, ha ocurrido el mismo fenómeno con otros dos vocablos que la gente utiliza sin imaginar que, como en el caso de *lazarillo*, se han originado en sendas obras literarias.

El primero de ellos es *canillita*, palabra que funciona como sinónimo de *diariero* y/o *vendedor de diarios*. El término procede del apodo que recibe el innominado protagonista del sainete homónimo en un acto del dramaturgo uruguayoargentino Florencio Sánchez (1875-1910). En *Canillita* (1902) su personaje central (Canillita) es, precisamente, un vendedor de diarios. Se ha dicho —ignoro con qué fundamento— que, en dicha obra, tal mote se debía a que el muchacho en cuestión era muy flaco, de canillas (= piernas) muy delgadas. Pero lo cierto es que esa caracterización no se infiere en ningún momento del texto de Sánchez. La palabra ha tenido un éxito relativo: en un diálogo entre gente llana, nadie dirá *canillita*, forma ligeramente afectada que sólo suele ser acogida con entusiasmo por la indigente jerga de los periodistas.

El segundo vocablo es *mateo*; esta voz designa a los antiguos coches de plaza (o de punto), que, desde hace muchísimos años (¿sesenta?, ¿setenta?), funcionan como meras reliquias de uso turístico sabatino y dominical en la zona de los parques de Palermo. Mateo se llama el caballo del patético cochero don Miguel, el inmigrante italiano que, por razones afectivas, se niega a admitir el dominio del automóvil como transporte más eficaz. Por un proceso traslaticio el nombre del caballo pasó a designar el coche, y así es nombrado hasta la actualidad por los vecinos de Buenos Aires; este término ha tenido éxito total, hasta el extremo de que ya no existen las voces anteriores (coche de plaza o coche de punto). El origen literario es el “grotesco en tres cuadros” (así lo denominó su autor) titulado *Mateo* (1923), del dramaturgo argentino Armando Discépolo (1887-1971).

Ahora bien, los mateos materiales están en vías de extinción, y, sin duda, con ellos morirá la voz que los designa. Los canillitas de carne y hueso gozan de buena salud, pero la palabra que se les endilgó sólo es una suerte de fantasma léxico. Cabe, por lo tanto, augurarles a ambos términos, por distintos motivos, su segura desaparición.

* Publicado anteriormente en: Centro Virtual Cervantes, *Rinconete*, marzo 2001
http://213.4.108.133/el_rinconete/anteriores/marzo_01/22032001_02.htm

3. DE GRINGOS, PERJUICIOS Y TRADUCCIONES

Únicamente en Italia hay un porcentaje mayor de apellidos italianos que en la Argentina (entre los que se cuentan, por ejemplo, los de mi cuatro abuelos y, desde luego, el mío). Y esta hiperabundancia, que se considera ahora el más natural de los hechos, fue, sin embargo, motivo de enconos en otras épocas.

Abundan los testimonios literarios de animadversión al *gringo*, vocablo de desdén y desvalorización destinado a todo extranjero no hispanohablante. Gringos eran el inglés y el irlandés; gringos, el alemán y el francés. Pero, sobre todo, gringo era, en razón de su elevado número, debido al aluvión inmigratorio, el italiano.

Con la única excepción del *gringuito cautivo / que siempre hablaba del barco* (pasaje maestro de conmovedora y sobria ternura —II, vs. 853-858—), todos los gringos del *Martín Fierro* (I: 1872 - II: 1879) son presentados en situaciones de error, de cobardía, de ridiculez. Es evidente que José Hernández (1834-1886) no sentía la menor simpatía por ellos. Recordemos los 42 versos destinados íntegramente al denuesto de los gringos en general, no de un gringo en particular, que corren en I, vs. 889-930, y que empiezan con “Yo no sé por qué el gobierno / nos manda aquí a la frontera / gringada que ni siquiera / se sabe atracar a un pingo. / ¡Si creerá, al mandar un gringo, / que nos manda alguna fiera!”. Etcétera, etcétera.

El escritor argentino Eugenio Cambaceres (1843-1888) —né Cambacérès: sangre francesa por rama paterna; inglesa, por la materna— se tomó el trabajo (que no es poco) de redactar toda una novela, *En la sangre* (1887), para “demostrar” que los italianos inmigrantes llevaban *en la sangre* todos los defectos y vicios habidos y por haber.

Según consigna Borges en su *Evaristo Carriego* (1930), este poeta menor (1883-1912), cuyo paradójico apellido materno era Giorello, solía vanagloriarse: “A los gringos no me basta con aborrecerlos: yo los calumnio”.

Este sentimiento de hostilidad se manifiesta en una anécdota sobre una famosa traducción.

El general Bartolomé Mitre (1821-1906), presidente de la Argentina desde 1862 hasta 1868, tenía diversas inquietudes intelectuales, entre ellas la de traductor. Convencido de que la versión española de *La divina commedia* realizada por el conde de Cheste (1879) traicionaba el buen gusto y el buen sentido, decidió acometer su propia traducción, que concluyó en 1893.

Según parece, los escritores contemporáneos desconfiaban de las bondades de la versión de Mitre. Y el cuentecillo narra que otro escritor, también militar y con fama de socarrón, el general Lucio V. Mansilla (1831-1913), le preguntó un día:

—¿En qué anda trabajando, general?

—Estoy traduciendo *La divina commedia*.

—Hace bien —comentó Mansilla—. A los gringos hay que perjudicarlos. Claro, no hay manera de saber si en verdad Mansilla se atrevió a decir tal cosa en voz alta, o si sólo la dijo entre dientes, o, acaso, si únicamente inventó para sus amigos un episodio que le habría encantado protagonizar.

* Publicado anteriormente en Centro Virtual Cervantes, *El Trujamán*, julio 2000
http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_00/28072000.htm

4. UBI SUNT ILLA VERBA? O EL SUPPLICIO PRETENCIOSO DE LA CONSTITUCIÓN CUADRADA

Todos conocemos “El Áleph”, el maravilloso cuento de Borges que, inolvidablemente, comienza con estas palabras:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios.

Un espíritu demoníaco me dictó la idea de someter ese período a la acción de uno de los tantos traductores automáticos que pululan en Internet. Primero lo hice traducir del español al inglés:

The burning morning of February in that Beatriz Viterbo died, after an imperious agony that was not lowered a single instant neither to the sentimentality neither the fear, I noticed that the billboards of iron of the Square Constitution had renovated I don't know what warning of blond cigarettes.

Luego, del inglés (con su misteriosa y ya inextinguible tilde en *Beatrí:z*) al alemán:

Der brennende Morgen von Februar in diesem Beatriz Viterbo starb, nach einer anmaßenden Qual merkte, die keinen einzelnen Augenblick weder weder zur Gefühlsseligkeit die Angst heruntergelassen wurde, ich, daß die Reklametafeln von Eisen der Quadratischen Verfassung renoviert hatten, weiß ich das nicht was das Warnen von blonden Zigaretten.

Del alemán pasó al francés:

Le matin brûlant du février dans ce Beatriz Viterbo est mort, après un supplice prétentieux, qui n'a pas ni ni été baissé un instant seul au sentimentalisme la peur, j'ai retenu, que les panneaux publicitaires de fer de la constitution carrée avaient restauré, je ne le sais pas à ce le fait d'avertir de cigarettes blondes.

Del francés al italiano:

La mattina cocente del febbraio in questa Beatríz Viterbo è morta, dopo un supplizio pretenzioso che non ha né né avuto calato un istante solo al sentimentalismo la paura, ho trattenuto, che i cartelli pubblicitari di ferro della costituzione quadrata avevano restaurato, non lo so a questo il fa di avvertire di sigarette bionde.

Y, por último, del italiano al español:

La mañana ardiente del febrero en este Beatríz Viterbo ha muerto, después de un suplicio pretencioso que no tiene ni ni ha bajado un instante solo a la sensiblería el miedo, he retenido, que los carteles publicitarios de hierro de la constitución cuadrada restauraron, no lo sé a este el hace de advertir de cigarrillos rubios.

Razonando por analogía, es muy posible que las versiones en lenguas modernas de himnos babilónicos, de letanías egipcias o de ceremoniales chinos tengan mucho de fantasmas verbales.

* Publicado anteriormente en Centro Virtual Cervantes, *El Trujamán*, diciembre 2000
http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_00/04122000.htm

5. LA METAMORFOSIS DEL DOCUMENTO

En 1951 Graham Greene publicó su novela *The End of the Affair*, que, en traducción española de Ricardo Baeza y bajo el título de *El fin de la aventura*, apareció en 1952 en Buenos Aires con el sello de Ediciones Revista Sur S. A.

Yo leí la octava edición (diciembre de 1979) que, según entiendo, es una mera reimpresión de las siete anteriores.

En el “Libro tercero” se reproducen fragmentos del diario íntimo de Sarah Miles. Maurice Bendrix, narrador en primera persona, llevado de su prisa y su impaciencia, hojea rápidamente el diario: “Fueron las dos últimas páginas las que leí primero, y la[s] que volví a leer al final para acabar de asegurarme” (pág. 78).

Entonces, los textos correspondientes al 10 y al 12 de febrero de 1946 aparecen dos veces en el libro: en la página 79 y en la 106.

Pero, cosa extraña, el traductor, en lugar de reproducir su propia traducción de la página 79, en la página 106 vuelve a traducir el texto inglés, ahora con toda clase de variantes. Lo que me hace pensar que: *a*) la prisa y la impaciencia de Ricardo Baeza superaban inclusive a las del ficticio señor Bendrix, o *b*) Ricardo Baeza no advirtió que se trataba de un documento y que, como tal, debía reproducirse textualmente, o *c*) a Ricardo Baeza le agradaba trabajar en vano.

No hay espacio para comparar extensamente ambos textos, ni tampoco tendría utilidad hacerlo. Como ejemplo, vayan estas pocas cláusulas:

Página 79:

Hace dos días tenía aún tal sentimiento de paz y de tranquilidad y de amor. La vida iba a ser de nuevo dichosa; pero la noche pasada soñé que estaba subiendo una larga escalera para encontrarme arriba con Maurice. Me sentía aún feliz porque, cuando llegara al final de la escalera, íbamos a hacer el amor.

Página 106:

Hace dos días tuve una tal sensación de paz, de serenidad y de amor. La vida iba ser feliz de nuevo, pero anoche soñé que subía por una larga escalera, para encontrarme con Maurice en lo alto. Pero yo me sentía a pesar de todo contenta porque cuando llegase a lo alto de la escalera íbamos a hacer el amor.

Así como son suficientes unos pocos días para que una larva se transforme en insecto cabal, bastaron sólo veintisiete páginas para que se desarrollase la metamorfosis completa de un texto: ¡quién habría sospechado tal vitalidad en un inerte documento!

* Publicado anteriormente en Centro Virtual Cervantes, *El Trujamán*, enero 2001
http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_01/04012001.htm

6. CUANDO EL *OFFSIDE* QUEDÓ FUERA DE JUEGO

Mientras fui niño, adolescente y joven, pasé gran parte de mi vida —como corresponde a todo varón sano y argentino— jugando al fútbol en los “potreros” (insuperable escuela “natural” de habilidades y destrezas deportivas, desconocida por las gentes de Europa). Y, si bien es verdad que mi nivel de juego nunca alcanzó las cúspides de calidad del futbolista profesional, no lo es menos que mi desempeño siempre fue digno y que jamás sufrí el estigma vergonzante de ser llamado *tronco*, *crudo*, *croto* y otros términos injuriosos.

En la década de 1950, que coincide con aquella remota etapa de mi existencia, los cuadros de fútbol de la Argentina solían, en los periódicos y en las revistas deportivas, adoptar una forma parecida al zigurat, que pretendía diseñar en el papel la teórica ubicación de los jugadores en el campo de juego.

Es muy fácil presentar un ejemplo cualquiera de cualquier cuadro. Pero, ya que soy el autor de esta nota y, por lo tanto, puedo elegir, no ejemplificaré con ninguno de los equipos por los que no siento ninguna simpatía, que son todos, sino con el Racing Club de Avellaneda, el único por el que sí siento amor, devoción y veneración. Entonces, digamos que, en 1949, Racing formaba así:

1. Antonio Rodríguez
2. Higinio García y 3. Nicolás Palma
4. Juan Carlos Fonda, 5. Alberto Inocencio Rastelli y 6. Ernesto Gutiérrez
7. Juan Carlos Salvini, 8. Norberto Méndez, 9. Rubén Bravo, 10. Llamil Simes y 11. Ezra Sued.

En rigor, las cosas en el campo de juego eran bastante diferentes. Pero la costumbre hacía imaginar que, horizontalmente, había en la cancha cuatro líneas: 1, el *arquero* (a veces, muy afectadamente, llamado *goalkeeper*); 2 y 3, los *backs* o *fullbacks*; 4, 5 y 6, los *halves*; 7, 8, 9, 10 y 11, los *forwards*.

Ahora bien, estas denominaciones en inglés se convertían, en labios de la buena gente del pueblo, en formas fonéticas inimaginables. Los chicos de entonces decíamos cosas tales como “fulbá” [*fullback*]; “jas” [*half*] y su plural “jases”; “güin” [*wing, winger*] y su plural “güines”; “insíder” o “insái” [*insider*]; “jans” [*hand*]; “angol” [*outgoal*]; “córner” [*corner*]; “réfere” [*referee*]; “laiman” [*linesman*], etcétera, etcétera.

Con el tiempo, y de modo gradual, parece ser que los periodistas deportivos (sea por escrúpulo lingüístico —razón poco creíble en personas en general de escasas o inexistentes luces—, sea por dificultades de articulación —razón acaso más probable—) dieron en olvidar aquellas extrañas palabras en “inglés”, y entonces se

empezó a hablar de *zagueros, medios, volantes, punteros, entrealas, centrodelanteros, tiros de esquina, saques laterales, saques de meta, posiciones adelantadas, árbitros, jueces de línea*, etcétera. En años anteriores a esta insurrección castiza, ocurría que, en el momento de iniciar el juego, el futbolista (estamos hablando de partidos de aficionados, *id est*, “partidos de potrero”) que debía poner en movimiento la pelota preguntaba “¿Aurieli?”, conjuro que era respondido por el capitán rival con este enigmático monosílabo: “¡Diez!”. Sólo una vez cumplida esta ceremonia, podía comenzar el partido.

Aficionado como soy a ciertas modestas prácticas filológicas, no resisto la tentación de retraducir al inglés ambos vocablos: Pregunta: *All ready?* Respuesta: *Yes!*

Reliquia de aquellos años es la curiosa metáfora empleada por Homero Manzi en su tango *Che, bandoneón* (1950): “y el trago de licor que obliga a recordar / si el alma está en orsái, che, bandoneón” (se me ocurre que esa conjunción *si* tendría que ser *que*). Mi último escolio será para puntualizar que “orsái” significa *offside*, es decir “posición adelantada”, “fuera de juego”. Concluyo con la exhortación a emprender la poética tarea de imaginar un alma en posición adelantada.

* Publicado anteriormente en Centro Virtual Cervantes, *El Trujamán*, febrero 2001
http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_01/12022001.htm

7. UN BELL'ENDECASILLABO PER IL MAESTRO BORGES

En la edición del 4 de julio de 1943 del diario *La Nación*, de Buenos Aires, apareció por primera vez el “Poema conjetural” de Jorge Luis Borges, más tarde reproducido en otros libros del autor e incontables veces en diversas antologías de todo tipo.

Como se sabe, en esos cuarenta y cuatro endecasílabos sin rima, el narrador en primera persona (“yo, Francisco Narciso de Laprida, / cuya voz declaró la independencia / de estas crueles provincias [...]”) expone sus pensamientos antes de ser asesinado, el 22 de septiembre de 1829, por los montoneros del fraile-general José Félix Aldao.

Laprida (1786-1829) —antepasado remoto y lateral del mismo Borges— no esperaba tener esa muerte violenta y en tales circunstancias bélicas: “Yo, que anhelé ser otro, ser un hombre / de sentencias, de libros, de dictámenes, / a cielo abierto yaceré entre ciénagas”.

Este hombre “de libros”, que huye “hacia el sur por arrabales últimos”, alcanza a compararse con un personaje de la literatura:

Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. [...]

Desde luego, el Purgatorio es el de *La divina commedia*. El capitán que queda sin vista y sin vida es Buonconte da Montefeltro, y el oscuro río que pierde el nombre es el Arquiano (Purg., V, 94-99):

“Oh!” , rispuos’elli, “a piè del Casentino
traversa un’acqua c’ha nome l’Archiano,
che sovra l’Ermo nasce in Apennino.
Là ’ve ’l vocabol suo diventa vano,
arriva’ io forato nella gola,
fuggendo a piede e ’nsanguinando il piano.
[...]

Manuel Aranda Sanjuán (versión en prosa, 1868) traduce: “—¡Oh!, me respondió; al pie del Casentino corre un río llamado Archiano, que nace en el Apenino junto al Éremo. Allí donde pierde su nombre, llegué yo con el cuello atravesado, huyendo a pie y ensangrentando la llanura”.

Bartolomé Mitre (en verso, 1889): “Y él respondió: «Al pie del Casentino, / hay un río que llaman el Arquiano, / y sobre el Yermo nace en Apenino, // y que pierde su nombre en el rellano: / allí llegué la gola traspasada / huyendo a pie y ensangrentando el llano»”.

Ángel J. Battistessa (en verso, 1985): “«¡Oh!», respondió, «al pie del Casentino / cruza un torrente que es llamado Archiano, / que sobre el Ermo nace en Apenino. // Allí donde su nombre ya es inútil, / llegué yo con el cuello traspasado, / huyendo a pie y ensangrentando el llano»”.

Vemos, pues, que Mitre y Battistessa coinciden exactamente en la traducción del verso 99. Esta opción es la más literal y es también la mejor.

De la misma manera, tomó Borges el verso italiano y lo llevó al español, con el único agregado del pronombre *que*. Como éste forma sinalefa con *huyendo*, el verso ni gana sílabas ni pierde armonía, y se mantiene, como su itálico antecesor, en un hermoso endecasílabo de cuarta y octava.

* Publicado anteriormente en Centro Virtual Cervantes, *El Trujamán*, abril 2001
http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_01/25042001.htm

8. SI LA VACA NO HABLA, EL TRADUCTOR ESCRIBE DISPARATES

Más de una vez, alguien que se cree gracioso traduce “jocosamente” la locución latina *Res non verba* como “La vaca no habla”. Desde luego, todos comprendemos que, aunque como broma la ocurrencia no es demasiado brillante, sólo se trata, al fin y al cabo, de una inocente travesura. Y, como suelen ser las travesuras, no deja de ser un poco infantil.

En “The Murders in the Rue Morgue”, Edgar Allan Poe escribe:

[...] But in that bitter tirade upon Chantilly, which appeared in yesterday's «Musee,» the satirist, making some disgraceful allusions to the cobbler's change of name upon assuming the buskin, quoted a Latin line about which we have often conversed. I mean the line

Perdidit antiquum litera prima sonum.

I had told you that this was in reference to Orion, formerly written Urion; [...]

Confieso que no he logrado identificar al autor del verso latino. Pero, ¿cómo traducirlo?

En casa tengo tres traducciones españolas del cuento de Poe:

1. A. Jiménez Orderiz (*El crimen de la calle Morgue, y otros cuentos*, Biblioteca Mundial Sopena, 1940) no coloca llamada ni, por ende, nota explicativa. Por lo tanto, aquí no tengo nada que opinar.

2. J. Farrán y Mayoral (*Narraciones extraordinarias*, Biblioteca Básica Salvat, 1969) pone una llamada y, a pie de página (N. del E.), traduce: “Perdió la antigua palabra su primera letra”. Aquí me veo obligado a oponerme: lo cierto es que ninguna palabra perdió ninguna letra.

La oración debe comprenderse de la siguiente manera: *litera prima* es el sujeto; *perdidit* es el verbo; *antiquum sonum* es el objeto directo. En consecuencia, la traducción literal (que, en este caso, es también la mejor) sería:

La primera letra ha perdido su antiguo sonido.

O sea que hay en J. Farrán y Mayoral un infortunado e injustificado trastrueque de términos. Pero, por otra parte, si prestamos una pizquita de atención al contexto, vemos que el verso latino *was in reference to Orion, formerly written Urion* [“se refería a Orión, que antes se escribía Urión”], como inequívocamente puntualiza Poe.

Es decir, la primera letra (la U de Urion) ha perdido su antiguo sonido y se ha transformado en O (la O de Orion).

Y ahora ha llegado el momento de ocuparme del tercero de los libros que, en casa, hospedan dicho cuento:

3. La traducción es de Julio Cortázar, y doy por seguro que está maravillosamente realizada. Se halla incluida en el libro *Breve antología de cuentos policiales* (Buenos Aires, Sudamericana, 1995). La “Selección de textos, biografías y glosarios” fue cumplida por las “Profs. María Inés González y Marcela Grosso”, que pertenecen, nada menos, al “Grupo Universitario de Investigación Literaria”.

Amedrentado ante tan prestigiosas palabras, y con un respetuoso temblor en las manos, quise averiguar cómo interpretaban el verso latino entrabas profesoras universitarias. Transcribo escrupulosamente una de las “Notas” de la página 60:

Perdidit antiquum litera prima sonum: Loc. latina. Las antiguas letras perdidas son las primeras.

Traducción, según parece, realizada de acuerdo con el mismo método que dio lugar a “La vaca no habla”.

* Publicado anteriormente en Centro Virtual Cervantes, *El Trujamán*, marzo 2001
http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo_01/06032001.htm

9. SOBRE EL PELIGRO DE ARROJAR EL SOMBRERO AL SUELO

Fausto, la tragedia de Goethe, ha inspirado no menos de nueve óperas. Todas han quedado opacadas por la de Charles Gounod (1818-1893). Se estrenó en París el 19 de marzo de 1859.

El 24 de agosto de 1866 la ópera se puso en escena en el Teatro Colón de Buenos Aires. El texto, en italiano, pertenecía a Aquiles de Laugières y era traducción del libreto francés de Jules Barbier y Michel Carré.

Cuando el socarrón y simpático Estanislao del Campo (1834-1880) decidió, en un palco del Colón, la broma (¿pasajera?) de comentar la tragedia goethiana en estilo gauchesco, no imaginó que legaría a la literatura argentina una de sus obras clásicas: *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*.

El poema de don Estanislao se publicó por primera vez el 30 de septiembre de 1866 en el periódico porteño *Correo del Domingo*, y con el sucederse de los años fue reeditado innumerables veces en forma de libro.

La gracia esencial de esta parodia consiste en que Anastasio el Pollo cree que la representación teatral pertenece a la vida real y, en consecuencia, con esta convicción se la relata a su amigo don Laguna. Los comentarios ingenuos de ambos paisanos contribuyen al sutil humorismo de un texto que no envejece y que ha gozado de la aprobación entusiasta de, por ejemplo, Jorge Luis Borges.

Anastasio narra (II, 293-300) que el doctor Fausto se queja de los desdenes de Margarita. Su tristeza y su ira van en aumento, hasta que:

El hombre allí renegó,
tiró contra el suelo el gorro
y, por fin, en su socorro
al mismo diablo llamó.

¡Nunca lo hubiera llamao!,
¡viera sustazo, por Cristo!:
¡ahi mesmo, jediendo a misto,
se apareció el Condenao!

Sesenta años más tarde (1926), Ricardo Güiraldes (1886-1927) construye, en el capítulo XXI de *Don Segundo Sombra*, prácticamente la misma escena:

Ni bien Miseria quedó solo, comenzó a cavilar y, poco a poco, fue dentrándole rabia de no haber sabido sacar más ventaja de las tres gracias concedidas.

—¡También, seré sonso! —gritó, tirando contra el suelo el chambergo—. Lo que es, si aurita mesmo se presentara el demonio, le daría mi alma con tal de poderle pedir veinte años de vida y plata a discreción.

En ese mismo momento, se presentó a la puerta 'el rancho un caballero que le dijo:

—Si querés, Miseria, yo te puedo presentar un contrato, dándote lo que pedís. Y ya sacó un rollo de papel con escrituras y numeritos [...].

En ambos textos la secuencia de los hechos es exactamente la misma: a) el personaje se encoleriza; b) arroja el sombrero al suelo; c) invoca al diablo; d) éste se presenta para pedirle su alma a cambio de algún favor terrenal.

De ahí, entonces, que nuestro cauteloso título sea el que es.

* Publicado anteriormente en Centro Virtual Cervantes, *Rinconete*, febrero 2001
http://213.4.108.133/el_rinconete/anteriores/febrero_01/16022001_02.htm

10. DOÑA PEPA NO ES DOÑA ROSITA

En la “Nota” con que se cierra la novela *Los premios*, Cortázar se refiere a su manera de escribir, nada rígida en cuanto a la trama, que permite dejar espacio para que ingresen en ellas las ocurrencias que, sin llamarlas, suelen acudir a la pluma del narrador.

El primer desconcertado he sido yo, porque empecé a escribir partiendo de la actitud central que me ha dictado otras cosas muy diferentes; después, para mi maravilla y gran diversión, la novela se cortó sola y tuve que seguirla, primer lector de episodios que jamás había pensado que ocurrirían a bordo de un barco de la Magenta Star. [...] cosas parecidas ya le sucedieron a Cervantes y les suceden a todos los que escriben sin demasiado plan, dejando la puerta bien abierta para que entre el aire de la calle [...].

Me acuerdo perfectamente de que *Los premios* fue la primera obra de Cortázar que leí. Recuerdo también cuándo y dónde: fue en diciembre de 1965 y en el vagón de un tren que marchaba desde Buenos Aires hacia Mar del Plata. Y sé que, en cierto pasaje, debí reprimir las carcajadas que acudían a mi boca a fin de que mis compañeros de viaje no me tomaran por loco.

En el “Prólogo”, VIII, se desarrolla una extremadamente risible conversación entre los integrantes del grupo que en la novela es el socialmente más bajo, para decirlo de manera académica (o del grupo más *mersa*, para decirlo según la lengua familiar argentina). Participan del ridículo coloquio: a) el Pelusa Atilio Presutti; b) su novia, la Nelly; c) doña Rosita, madre del Pelusa; d) doña Pepa, madre de la Nelly; e) el Rusito, amigo del Pelusa. Naturalmente, los artículos *el* y *la* poseen carga paródica.

Vale la pena leer íntegra la graciosísima charla. Aquí sólo transcribiré el fragmento en que a Cortázar, cazador de los mejores, se le escapa la liebre:

—Fue grande —dijo el Pelusa—. El viejo se cayó de la azotea al patio y casi se mata. Uy Dios, qué lío.

—Un accidente, sabe —dijo la señora de Presutti—. Contále, Atilio. A mí me hace impresión nada más que de acordarme.

—Pobre doña Pepa —dijo la Nelly.

—Pobre —dijo la madre de la Nelly.

Como vemos, Cortázar olvidó que la madre de Atilio era doña Rosita y no doña Pepa. La edición en que advertí este *lapsus* era ya la tercera (junio de 1965): es muy

probable que, hasta el día de hoy, los sucesivos editores que ha tenido el libro no se hayan dado cuenta de ese pequeño tropiezo.

* Publicado anteriormente en Centro Virtual Cervantes, *Rinconete*, abril 2001
http://213.4.108.133/el_rinconete/anteriores/abril_01/09042001_02.htm

11. ADOLFO BIOY CASARES: TRES APUNTES

1. Curiosidad insatisfecha

Yo no me cuento entre las personas que aducen haber mantenido con Adolfo Bioy Casares un trato personal frecuente y, mucho menos, íntimo. Para mí, fue siempre Bioy; nunca Adolfito.

Lo conocí hace treinta años. Nuestra relación se desarrolló tímida en lo que respecta a mí, y —probable consecuencia de esto— lejana —aunque siempre en extremo cordial— en cuanto a él. A lo largo de tan extenso lapso, hemos cambiado algunas pocas cartas, hemos sostenido algunos breves diálogos telefónicos y nos hemos visto las caras muy escasas veces. A mí jamás se me habría ocurrido tratar de concertar una entrevista con él movido por el solo propósito de charlar, y menos aún por el tan abusivo fin de mostrarle un original: puesto que ninguna persona del mundo —salvo, en cada caso, el editor— leyó jamás un texto mío inédito, Bioy fue también una de las numerosísimas personas a cuyo juicio tampoco sometí lo que yo escribía.

En 1992 la Editorial Sudamericana publicó en un volumen (*Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*) los diálogos que yo había mantenido con él en 1988. En esas sesiones —donde no todo era preguntar y responder—, hubo muchos ratos de grabador apagado, durante los cuales la charla corría según el azar de las asociaciones de ideas o de la simple pereza del momento. En esas prolongadas pausas, Bioy me relató unas cuantas anécdotas —algunas graciosas, otras tragicómicas— que, por implicar, a veces ridículamente, a figuras “importantes” de nuestro mundillo literario, no pasaron a formar parte de dicho libro. También me contó algunos detalles íntimos de su carrera de amador, detalles, al igual que las anécdotas, “que yo en mi memoria encierro / y que aquí no desentierro”.

Sin embargo, confieso que, hasta el día de hoy, tengo una curiosidad insatisfecha. Recuérdense que, en *El sueño de los héroes* (cap. XVI), el doctor Valerga obliga a Emilio Gauna a mirar una colección de fotografías. Yo le pregunté a Bioy en qué se había inspirado para crear la escena; la respuesta fue (pág. 115):

A.B.C.: [...] Lo de las fotografías lo tomé de un escritor que, según me contaron ciertas mujeres, cuando las llevaba a su departamento, primero las hacía mirar un álbum de fotografías donde él estaba rodeado de personas que en ese momento él consideraba más importantes que él mismo, para que ellas entraran en conocimiento de la persona con quien estaban...

F.S.: Seguro que no podemos saber quién es ese escritor...

A.B.C.: No, no puedo decir quién es... [...].

Lo cierto es que me quedé con las ganas de saber quién era el tal escritor. Bioy no me lo dijo en aquel momento, y, pasado algún tiempo, yo ya no me acordé de preguntárselo.

2. La epidemia de entusiastas apóstatas

A la distancia, y sin necesidad de levantar un acta o de difundirlo por los medios de comunicación, yo, desde mi adolescencia, iba leyendo —y, a veces, releendo— los libros de Bioy. En eso difiero del tropel de súbitos lectores que —digamos en los últimos diez, doce años, durante su brusco apogeo— le brotaron como multitudinaria epidemia a nuestro escritor (y que, en más de cuatro casos, son los mismos que, hace dos décadas, lo denostaban, iracundos, con humanitarios argumentos de “literatura comprometida”). Llevados por la nueva dirección del imprevisible viento, estos flamantes aprobadores de lo otrora desaprobado por ellos mismos, en ambos casos sin mayor examen, suelen, en todo tiempo y oportunidad, disponer de un medio de comunicación para expresarse (lucrativamente).

De tal manera que no juzgo imprescindible tomar en cuenta estas repentinas apostasías y unánimes conversiones para modelar mi propia opinión. Ésta, en realidad, siguió el curso opuesto. Es decir, el paso de los años, la experiencia, las nuevas lecturas, las relecturas, la comparación, el sentido común hicieron que yo tenga de Bioy la idea de una literatura en general grata y simpática, de prosa fluida y con toques irónicos, pero no siempre amigable (por ejemplo, *Plan de evasión* me pareció una suerte de inmenso obstáculo), no siempre con diálogos verosímiles (*El sueño de los héroes*), no siempre digna de prestarle atención (*La aventura de un fotógrafo en La Plata*). Y, al mismo tiempo, con alguna novela encantadora (*Dormir al sol*), algún cuento de sarcástica eficacia (“El calamar opta por su tinta”, “Encrucijada”), algún cuento casi perfecto (“En memoria de Paulina”).

3. Su imagen, su recuerdo

Me resulta muy fácil recordar cuándo y dónde conocí a Adolfo Bioy Casares. Ocurrió en el último tramo del año 1969 y en la vereda par de la avenida Santa Fe, en la cuadra que corre desde Juan B. Justo hasta Humboldt. Ése era mi barrio, y yo me sentía jugando de local.

En aquella época Bioy Casares no era aún la persona cuyo rostro conocen inclusive quienes no lo han leído; pero yo sí lo había leído —y con mucha aprobación y con

mucho entusiasmo— y había visto su foto alguna que otra vez. De manera que me permití detenerlo y saludarlo, y entonces se produjo allí un breve diálogo en el que seguramente Bioy se mostró cordial y simpático, y yo, nervioso y atolondrado: la prueba está en que sólo recuerdo que prometió enviarme su último libro.

Supongo que fingí creer en su promesa y, puesto en la actitud de quien está siguiendo una broma, le habré dado un papelito con mi nombre y domicilio. Pero lo cierto es que ahora tengo frente a mí un libro de tapas verdes y páginas que tienden al ocre: es el *Diario de la guerra del cerdo*, con la dedicatoria de Adolfo Bioy Casares fechada en noviembre de 1969.

Hacía muchos años que yo deseaba realizar un libro de entrevistas a Bioy Casares, parecido al que hice hacia 1970 con Borges. Casi veinte años más tarde, el día llegó en que pude sentarme, con un grabador, frente a Bioy, en el quinto piso de la calle Posadas, ahora con una rutina y un plan establecidos. Terminaba el invierno de 1988, y así, durante siete mañanas de sábados, me dediqué a grabar mis preguntas y sus respuestas.

Esas circunstancias propicias, en las que siempre me sentí muy cómodo, me permitieron observarlo.

Nunca estuvo a la defensiva, ni cuidando los vocablos ni tratando de ganar prosélitos o de convencer; así, fue diciendo lo que le dio la gana, y en el orden y la disposición más espontáneos; olvidado del grabador, se encontraba distendido y matizaba su conversación con pausas, inflexiones, silencios, sonrisas, miradas y hasta alguna carcajada de vez en cuando.

Yo a Bioy lo percibí —precisamente por esa falta de autoprecauciones, de ese descuido de su “imagen”— como un hombre superior, y libre, por eso mismo, de necedades y de suspicacias; un hombre que sabía reírse de sí mismo y que pudo relatar con una sonrisa más de un episodio en el que no salía del todo bien parado; un hombre al que no lo molestó en absoluto mi opinión de que tal obra suya tendría tal o cual defecto; un hombre, en fin, que no se movía histriónicamente en una escenografía de profeta angustiado, apta sólo para impresionar a personas tan cándidas como indocumentadas; un hombre, en fin, que sabía que, pese a los éxitos y a las pompas, ninguna cosa merece tomarse con excesiva seriedad.

Su producción, relativamente extensa, dista de ser homogénea. Con el mismo derecho de un mero lector más, creo —ya lo dije— que “En memoria de Paulina” se parece mucho a un cuento perfecto, y por eso sus relecturas me acompañan desde hace cuatro décadas.

Tales cosas se me ocurren ahora sobre Adolfo Bioy Casares, ese amable caballero argentino que acaba de despedirse de nosotros.

* Artículo publicado en la revista *Proa* (director: Roberto ALIFANO), N.º 40, Buenos Aires, marzo-abril 1999, págs. 17-19.

12. UN COLÉRICO CENSOR ESPAÑOL DEL TIEMPO DEL CENTENARIO

Quién fue don Manuel Gil de Oto

En el libro *El compadrito*, compilado por Jorge Luis Borges y Silvina Bullrich, encontré un soneto de prosaicos y martillantes versos hispánicos (con un terrible verbo *trucidar*) que llamó mi atención. No por el soneto en sí, cuya relación con la poesía es remota, sino por el epígrafe que lleva.

El soneto se titula “El tango argentino”, su autor es un señor Manuel Gil de Oto y el epígrafe, firmado por un tal Melitón González, dice literalmente así: “El tango es baile anticuado, / no hay más diferencia que / antes se bailaba echado / y ahora se baila de pie”.

Como el epígrafe, de clara alusión sexual, resulta muy superior al soneto, se me ocurrió podría ser alguna de las típicas picardías de Borges, que hubiera añadido ese texto propio adjudicándolo al tal Melitón González. Más aún, me dije, acaso tampoco exista Manuel Gil de Oto, y que ambos textos (soneto y epígrafe) sean obra paródica de Borges.

Una visita a la siempre amigable biblioteca de la Academia Argentina de Letras destruyó rápidamente mi hipótesis:

1) “El tango argentino” y su epígrafe pertenecen, con todas sus letras, al libro *La Argentina que yo he visto* (1914), firmado por Manuel Gil de Oto.

2) Manuel Gil de Oto es el seudónimo de Miguel Toledano de Escalante, madrileño (1870-1937), quien “[...] a los 16 años hizo sus primeros ensayos literarios, escribiendo versos festivos, para lo que reveló notables condiciones. Hasta 1890 colaboró en las principales revistas festivas de la corte, y pasó luego a Barcelona, donde fue colaborador asiduo de *La Semana Cómica*”. En esta ciudad se dedicó “casi exclusivamente a trabajos editoriales, en los que reveló cualidades notables como organizador y director de varias casas, en las que sus iniciativas tuvieron el mejor éxito. Relacionados con estos trabajos hizo diversos viajes a América y a las principales ciudades europeas”. Algunas de sus obras son: *La Argentina que yo he visto...*, *Y aquí traigo los papeles*, *Retratos al agua fuerte*, *Rasgos de ingenio de Jacinto Benavente*, *Rameras y jugadores*, *Timbas, chirlatas y casinos*, *Médicos y boticarios*, *Los enemigos de América*. En ellas, “la vena satírica y el ingenio del autor se manifiestan espléndidamente, así como sus condiciones de escritor correctísimo, muy influido por los buenos modelos”.

Esta información la brinda, cuándo no, la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana Espasa-Calpe*, tomo 62, pág. 414, 1928, aunque todas las veces incurre en el error de llamarlo Miguel (en lugar de Manuel) Gil de Oto.

Sus “notables condiciones” para escribir “versos festivos” no dejan de ser — considerando su lúgubre humorismo, zumbón y chocarrero— una hipérbole de la *Espasa*. Este “escritor correctísimo, muy influido por los buenos modelos” no tiene una pizca de, por ejemplo, Garcilaso, de Góngora o de Quevedo (que sin duda son “buenos modelos”), pero suena como un residuo deficiente de Samaniego o de Iriarte, los de las fatigosas fábulas dieciochescas¹.

La Argentina que ha visto Manuel Gil de Oto

Es verdad aceptada que en las primeras décadas del siglo XX la Argentina, en el desbordante optimismo del Centenario y en la cresta del masivo proceso inmigratorio, era un país muchísimo más próspero que España.

Sin embargo, a nuestro autor le produjo una impresión pavorosa, de tal modo que sólo encontró fealdades, vilezas, deshonestidad, suciedad, errores, incomodidades... y cuanto elemento de resonancia negativa pudiera imaginarse.

Con la sola excepción de la mujer de Chivilcoy, a quien don Manuel ve como una suerte de diosa (“Tres días en Chivilcoy”): “No existe en la Argentina, seguramente, / ciudad tan insensata que a dar se atreva / una mujer hermosa, que osada intente / con la chivilcoyana ponerse a prueba. // Con las rosas de carne que Italia cría, / los ojos abrasantes de las cubanas, / y las gracias que alegran Andalucía, / se hacen las esculturas chivilcoyanas”. Pero esas gracias no se extienden a los hombres del pueblo: “[Dios] agotó sus tesoros para con ellas, / dejando a los varones desheredados”. “[Dios] sabe por qué a las flores encantadoras / las mancillan insectos abominables. // Los varones son tristes como un abismo, / la mujer toda audacia fina y coqueta, / tienen ellas las gracias del Paganismo, / ellos estupideces de anacoreta. // Alzan ellas los ojos, luciendo soles, / ellos van rastreantes como gusanos, / ellas son desprendidas como españoles, / ellos son codiciosos como gitanos”.

La Babel argentina

Paradójicamente, uno de los hechos que enorgullecen a la Nación Argentina —el de ser, sin limitaciones, un país abierto a la inmigración y un país en cuyos habitantes confluyen variados pueblos y culturas— es quizás el aspecto que más ha molestado al autor.

Es posible que don Manuel esperase encontrar aquí una dócil prolongación o un sumiso apéndice de España, poblado homogéneamente por gentes españolas y por sus correctos descendientes nativos que, además de hablar con los mismos modismos peninsulares, deberían por añadidura mostrar total veneración hacia la Madre Patria.

En lugar de este orden hispánico y de este respeto matriarcal, Gil de Oto encuentra un abigarramiento de razas y de pueblos que lo espeluzna, y que él (sin duda con exageración literaria) describe así, nombrando en un cuarteto seis nacionalidades diferentes (“Buenos Aires”): “Me despierta un *mucamo* filipino, / un griego me da el té, un ruso el baño, / es mi hotelero un japonés huraño, / el portero alemán, y el *groom* es chino. // Son las calles revuelto torbellino / de gentes de cien razas [...]”.

En otra composición (“Una casa como hay muchas”) vuelve sobre el tema de la multitud de nacionalidades, y acentúa aún más la exageración: “Muy joven y sin dinero, / llegó el marido de España, / y, por amor o codicia, / casó con una italiana. // Apadrinaron la boda / un franco-alemán, de Alsacia, / un caballero rumano, / un japonés y un croata. // Tuvo el matrimonio un hijo / argentino, que amamanta / una señorita inglesa, / que aunque señorita, es ama / porque anduvo en amoríos / con un portugués pirata, / que la [*si*] hizo un feo muy grande / y una pequeña, no guapa. // Tiene el padre a su servicio / un mucamo que es de Holanda, / y la madre, por doncella, / tiene una señora austriaca². // Para arreglar el condumio / a estas gentes de seis razas / hay un cocinero belga, / al que auxilia una ayudanta / nacida en el Indostán, / de un polaco y de una bávara, / y mujer de un hotentote, / hijo de una escandinava, / casada en Madagascar, / y fallecida en Pampanga. // No es excepción (os lo juro) / la familia bosquejada”.

No hace falta ser especialista en la historia de la inmigración para saber que, por aquella época, sería difícil encontrar en Buenos Aires personas de origen filipino, chino, indostanés, malgache...

El habla argentina

Anticipándose en tres décadas a la miopía de Américo Castro³, Gil de Oto fue incapaz de imaginar que el español de la Argentina tuviera rasgos característicos que lo diferenciaban del habla española de otras regiones del mundo. Por eso, en la

composición titulada “El idioma”, después de afirmar “Es la Argentina [*sic*: debería ir con minúscula] una extraña / lengua, que toma y amaña / de cien idiomas: yo opino / que tiene tanto de España, / como del ruso y del chino”. Y dice luego que va a dar “como muestra / un centenar de botones”. He aquí algunas de las voces que reprueba, y cuya “traducción” prodiga en los versos: *sándia* [*sic*: debería ser *sandía*] = sandía; *salame* = salchichón; *chaucha* = judía; *tapado* = abrigo; *pollera* = falda; *galera* = sombrero; *pava* = cafetera; *pedido* = petición; *mucamo* = sirviente; *patrón* = amo; *reclamo* = reclamación; *vos* = tú; *chiao* [*sic* por *chau*] = adiós; *atorrante* = golfo; *sonso* = abobado; *boliche* = tenducho; *conscripto* = soldado; *aviso* = anuncio; *ociso* = asesinado; *vení* = ven; *salí* = sal; *soda* = agua de Seltz; *kerosén* = petróleo; *pelada* = calva; *biaba* = trompazo. En esta enumeración, no alcanza a discernir cuáles son términos lunfardos y/o pintorescos, y cuáles, variantes meramente regionales.

Gallegos y gayegos

Como español que es, se ha sentido herido por el mote de *gallego*⁴, que —ya lo sabemos— no es necesariamente despectivo, sino que muchas veces tiene un matiz afectuoso, como pueden tenerlo, en su innegable imprecisión geográfica, el *tano*, el *ruso*, el *turco*...

“Que conste ante todo que⁵ / el español de Occidente, / como el del Sur y el de Oriente, / son aquí *gallegos de...* / una cosa maloliente”. En la nota al pie, Gil de Oto cree que los argentinos sentían desprecio y odio por los españoles, cosa que, en esta época, resulta inconcebible (¿quién de nosotros puede ser tan desatinadamente irracional para despreciar u odiar a los españoles?):

“Y para que no quede sombra de duda de lo que quieren decirnos cuando nos llaman *gayegos* (que ni aun gallegos nos dicen), suelen recargar el alias con algún otro calificativo que acabe de expresar bien todo el odio y el desprecio que nos tienen. Unas veces se nos llama *gayegos patas sucias*, y otras *gayegos de m...*”. En la nota está realmente enojadísimo: “Los *gallegos* nos conformamos con retrucarles la frase, razonando, que si nosotros somos *gallegos de...*, los argentinos, que nos deben cuanto son, y que, según reconocen, descienden en línea recta de la escoria que por inadaptable, aventurera y mala emigró de España, son por triste e indiscutible verdad, residuos de residuos nuestros, *m... de gallegos*”.

En “¡Viva España!” don Manuel deviene una suerte de virrey Cisneros redivivo, y, decepcionado ante la ausencia de un síndrome de culpa, no puede explicarse qué demencial razón llevó a la Argentina a independizarse de España: “Este pueblo insensato, / debe justificar el arrebato / que le alzó contra ti, y hoy, madre mía, / este retoño ingrato, / completa su primera felonía / y ofende complacido tu memoria /

porque al negarte, afirma su civismo, / callando tu valer, funda su Historia, / y odiarte es su virtud de patriotismo”.

Siendo España y los españoles un país y un pueblo por los que los argentinos sentimos tanto afecto y con los que compartimos una importante zona de la cultura, ¡qué extraños suenan hoy estos resentimientos y estas quejas...! Si ahora los traigo de nuevo a la luz, no es para avivar imposibles rencores, sino como mera curiosidad particular que corresponde a un preciso período de nuestra historia.

NOTAS:

[1]. Aunque a menudo errada, tanto en verso como en prosa, transcribo escrupulosamente la puntuación del autor.

[2]. El texto original dice *austriaca*, sin duda por errata, ya que, de ser así, el octosílabo se transformaría en eneasílabo y se destruiría la asonancia *áa*. Por otra parte, *austriaca* es la forma corriente en España.

[3]. *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (1941). Recuérdese el demoledor artículo de Borges “Las alarmas del doctor Américo Castro”, *Otras inquisiciones* (1952).

[4]. No puedo dejar de citar esta “magnífica ironía” borgeana: “En 1910, [María Justina Rubio de Jáuregui] no quería creer que la Infanta, que al fin y al cabo era una princesa, hablara, contra toda previsión, como una gallega cualquiera y no como una señora argentina” (“La señora mayor”, *El informe de Brodie*, 1970).

[5]. El empleo del nexa átono *que* como final de verso (por añadidura, para que todo sea aún más equivocado, rimando con la preposición átona *de*) torna muy probable que la cuarteta atribuida a “Melitón González” —donde también se utiliza esa extravagancia— pertenezca al mismo Gil de Oto. Es verdad que también Darío apeló alguna vez a estos recursos heterodoxos, pero Rubén, por su alucinante destreza, acertaba hasta en el error.

* Este artículo se publicó por primera vez en la revista *Todo es Historia*, n° 394, Buenos Aires, mayo de 2000.

Sobre el autor: Fernando Sorrentino

Nació en Buenos Aires en noviembre de 1942. Es profesor en Letras.

Su bibliografía detallada (excluidas las compilaciones antológicas, las ediciones anotadas de clásicos, las inclusiones en antologías —tanto en español como en otras lenguas— y las colaboraciones en diarios y/o revistas) es la siguiente:

OBRA NARRATIVA

A) LIBROS DE CUENTOS

La regresión zoológica, Buenos Aires, Editores Dos, 1969.

Imperios y servidumbres, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972; reedición, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1992.

El mejor de los mundos posibles, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1976 (2° Premio Municipal de Literatura).

En defensa propia, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.

El remedio para el rey ciego, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1984.

El rigor de las desdichas, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1994 (2° Premio Municipal de Literatura).

B) NOVELA

Sanitarios centenarios, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1979; reedición (muy reelaborada), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.

C) NOUVELLE

Crónica costumbrista, Buenos Aires, Ediciones Pluma Alta, 1992. Reeditada con el título de *Costumbres de los muertos*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1996.

D) LITERATURA PARA NIÑOS Y/O ADOLESCENTES

Cuentos del Mentiroso, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1978 (Faja de Honor de la S.A.D.E. [Sociedad Argentina de Escritores]).

El Mentiroso entre guapos y compadritos, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1994.

La recompensa del príncipe, Buenos Aires, Editorial Stella, 1995.

Historias de María Sapa y Fortunato, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995. (Premio Fantasía Infantil 1996); reedición: Ediciones Santillana, 2001.

El Mentiroso contra las Avispas Imperiales, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1997.

La venganza del muerto, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1997.

El que se enoja, pierde, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1999.

Aventuras del capitán Bancalari, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1999.

Cuentos de don Jorge Sablame, Buenos Aires, Ediciones Santillana, 2001.

El Viejo que Todo lo Sabe, Buenos Aires, Ediciones Santillana, 2001.

ENTREVISTAS

Siete conversaciones con Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Editorial Casa Pardo, 1974; reedición (con notas revisadas y actualizadas), Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1996; nueva reedición, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2001.

Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992; reedición, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2001.

TRADUCCIONES

A) LIBROS DE FICCIÓN

Sanitary Centennial. And Selected Short Stories [Contenido: Introduction to Fernando Sorrentino; Translator's Note; Acknowledgments; Sanitary Centennial (Sanitarios centenarios); A Lifestyle (Un estilo de vida); In Self-Defense (En defensa propia); Piccirilli (Piccirilli); The Life of the Party (Los reyes de la fiesta); The Fetid Tale of Antulín (La pestilente historia de Antulín); Ars Poetica (Ars poetica); Notes.] (translated by Thomas C. Meehan). Austin, Texas, University of Texas Press, 1988, 186 págs.

Sanitários centenários [Sanitarios centenarios] (traducción al portugués de Reinaldo Guarany). Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1989, 174 págs.

Von Skorpionen und anderen Alltagsfabren. Erzählungen. Ausgewählt und aus dem Spanischen übersetzt von Vera Gerling. Gotinga, Hainholz Verlag, 2001, 160 págs.

A) LIBROS DE ENTREVISTAS

Seven Conversations with Jorge Luis Borges [Siete conversaciones con Jorge Luis Borges]. Translation, additional notes, appendix of personalities mentioned by Borges and translator's foreword by Clark M. Zlotchew. Troy, New York, The Whitston Publishing Company, 1982, 220 págs.

Sette conversazioni con Borges [Siete conversaciones con Jorge Luis Borges]. A cura di Lucio D'Arcangelo. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1999, 224 págs.

Hét beszélgetés Jorge Luis Borgesszel [Siete conversaciones con Jorge Luis Borges]. Fordította Latorre Ágnes. Szerkesztette Scholz László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000, 264 págs.

*Se terminó de componer en Madrid
El 23 de abril de 2002.*



Babab.com
Madrid, España