

BORGES CONTRA ORTEGA:
UN EPISODIO EN SU POLÉMICA CON MALLEA



Judith Podlubne

A comienzos de la década del 40, a partir de las “Ideas sobre la novela” que José Ortega y Gasset había publicado quince años antes, se instala en el campo literario argentino un fuerte debate en torno al estado actual y a las posibilidades futuras del género. La discusión involucra a escritores, críticos y ensayistas de las más variadas tendencias: desde Borges hasta Arlt, desde Héctor Agosti (“Los problemas de la novela”) hasta Roger Caillois (“El suicidio de la novela”).¹ En el caso de Borges, la misma prolonga, en una dirección clara y específica, su embestida contra el humanismo literario de *Sur*, proporcionándole una ocasión inestimable para continuar, en las condiciones subterráneas en que se había iniciado durante la década anterior, la polémica que venía manteniendo con Mallea.²

¹ Para una lectura inteligente de los términos en que Arlt presenta esta discusión, ver Capdevila.

² Desde la fundación de *Sur*, el dominio literario de la revista se ve atravesado por una “polémica encubierta” (Bajtín) entre Borges y Mallea. En mi tesis de maestría “La batalla literaria en *Sur* (1931-1945): Mallea, Borges, Bianco” (inédita), propuse leer esta

Más allá de las opiniones coyunturales (a esta altura, muchas de ellas anecdóticas) que Borges esgrime sobre las características y los procedimientos del género, su intención apunta a desbaratar el privilegio moral de que goza la novela en la revista. Un ensayo de Leo Ferrero, titulado “La novela y la conciencia moral”, publicado en 1938, sintetiza la razón de ese privilegio. Suscribiendo a la idea del escritor comprometido espiritualmente con su tiempo, Ferrero afirma que en la novela reside la conciencia moral de un pueblo. En ella, el novelista expresa “las grandes ideas morales y sociales” del momento, ya sea a través de la representación o la crítica de la vida política y cultural o mediante el estudio contextualizado de los dramas privados y de las pasiones individuales.

[...] casi todos los grandes novelistas — escribe — sufrieron los males que afligían a su época y a su patria; sus escritos no son más que una rebelión de la conciencia expresada en espléndido estilo.

¿Qué otro sentimiento puede animar a un novelista fuera del sentimiento moral? Vemos que a veces de la pura observación pueden brotar primores, pero jamás surge una vasta obra ni una gran literatura; porque el sentimiento moral engendra por lo regular las pasiones del hombre y determina su tragedia, y un novelista debe ser ante todo un hombre. (37)

Son claras las correspondencias que estas formulaciones establecen con la idea del *escritor agonista* que Mallea expone en la revista en sus ensayos de los años treinta y con la concepción de la novela que él desarrolla fundamentalmente a partir de los años cuarenta. Ambos escritores supeditan la valoración del género a la misión trascendente del escritor y coinciden en identificar como sus principales antagonistas a los “estetas modernos” que “se han habituado a no ver en el arte más que el problema de la forma” (36). Lejos de ser apreciada por sus aspectos estilísticos y compositivos, la novela es, para ambos, una de las formas destinadas a sellar de manera definitiva la subordinación de la estética a la moral.

polémica como un conflicto entre dos morales literarias, una moral humanista, encarnada por Mallea y una moral formalista, defendida por Borges. La ofensiva de Borges contra la novela constituye uno de los dos grandes momentos a los que se circunscribe este conflicto.

EL GOLPE CONTRA ORTEGA

El conocido prólogo que Borges dedica, en 1940, a *La invención de Morel* de Bioy Casares presenta no sólo una respuesta, débil y poco convincente, a las “Ideas sobre la novela” expuestas por Ortega sino también y sobre todo una contundente declaración de guerra contra esta visión humanizada del género. Si en esta oportunidad, Borges reconoce en el pensador español —sobre quien años atrás sólo había disparado burlas e ironías— un adversario legítimo, es menos por la consideración que le despiertan sus ideas que por las inigualables posibilidades de intervención que ellas le proporcionan. Amigo íntimo de Victoria Ocampo, figura decisiva en la fundación de *Sur* y de gran influencia ideológica y estética entre muchos de sus miembros, el nombre de Ortega y una versión simplificada de su pensamiento le brindan a Borges una ocasión única para reaccionar contra la moral literaria dominante en la revista, absteniéndose de comprometer a sus responsables directos. La inmediata aceptación del problema en los términos estrechos en que Ortega lo presenta y el grado de exterioridad desde el que enuncia sus objeciones dan la pauta del escaso interés que estas ideas en sí mismas le suscitan, así como también del uso puramente estratégico que ellas le merecen. El extenso ensayo incluido en *La deshumanización del arte* queda reducido, en la respuesta de Borges, a la oposición general que plantean sus páginas iniciales: el reemplazo definitivo de la primitiva novela de aventuras, centrada en los avatares de la trama, por la moderna novela psicológica, modalidad en la que reside, a criterio de Ortega, el único futuro promisorio del género.

Resulta curioso que Borges, un maestro en el arte de interrogar y desplazar los términos establecidos en que se le presentan los problemas, acepte en esta ocasión la alternativa propuesta por Ortega y limite su respuesta a la facilidad, censurada por él en otro momento, de dotar de signo inverso a los argumentos del contrario. Es conocido que, ante el infundado diagnóstico acerca del agotamiento de los temas de la novela, su prólogo a *La invención de Morel* sólo atina a contradecirlo acentuando el predominio de la trama en la novelística del siglo XX; que la controvertida disyuntiva entre argumento y personaje es rápidamente resuelta de hecho en favor del primero; que frente a la pretendida superioridad de la “informe” y “realista” no-

vela psicológica no hace más que defender el “intrínseco rigor” y el “carácter artificial” de la novela de peripecias. Todas las razones que Borges esgrime resultan complementarias de las expuestas por Ortega, lo que muestra no sólo que su refutación adolece del mismo maniqueísmo que acusaban los argumentos del autor de las “Ideas sobre la novela” sino que además ella se esfuerza por ignorar los matices y gradaciones que estos argumentos establecen.

El rígido concepto de novela psicológica con que Borges opera (lo mismo habría que decir del que tiene de la novela de peripecias) desatiende las precisiones apuntadas por su contrincante y hace que sus objeciones incurran en reducciones excesivas. Aunque Borges prefiera olvidarlo, Ortega postula y defiende el carácter artificial de la novela psicológica. El caso del que parte es precisamente el de Dostoievski, en quien encuentra ante todo un “prodigioso técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca” (400). La morosidad o *tempo lento*, que especifica el ideal de la novela moderna, y de la cual la obra de Dostoievski representa el ejemplo más acabado, constituye para Ortega la estructura formal del género. Una estructura basada en la densidad, en la reducción al mínimo del papel de la acción, en la “concentración de la trama en tiempo y lugar”, en la dilación de una peripecia “mediante prolija presencia de sus menudos componentes”. En suma, una estructura regida por una norma de condensación formal, opuesta a la yuxtaposición de peripecias que domina la novela de aventuras, y orientada a la tarea de “describir una atmósfera”, de demorarse en la presentación de los personajes y su ambiente. Allí reside, para Ortega, el realismo de Dostoievski. La “evidente corporeidad” de sus personajes no proviene de ninguna definición conceptual que se proporcione de ellos sino de la detallada (calculada, diríamos) descripción que el autor hace de estos caracteres. La técnica de Dostoievski consiste en no referirnos sus vidas, en no definirlos, sino en mostrarlos, de modo lento y minucioso, en una continua mutación de estados de ánimos y comportamientos. La idea es que el lector se vea forzado a reconstruir por sí mismo, a partir de los equívocos, contradicciones y mudanzas que los describen, el perfil definitivo de cada uno. De este ajustado procedimiento, se derivan los múltiples “efectos de realidad” que producen las figuras dostoievskianas. “El realismo –

llamémoslo así para no complicar— de Dostoievski, concluye Ortega, no está en las cosas y hechos por él referidos, sino en el modo de tratar con ellos a que se ve obligado el lector” (401). No está, para decirlo en los términos en que Borges simplifica la cuestión, en la tendencia a proponerse como una mera “trascrición de la realidad”, como una incauta mimesis de lo real, sino en la producción consciente y elaborada de un cierto *verosímil*, esto es, de ciertos efectos retóricos y compositivos destinados a que el lector *crea* estar tratando con lo real.

La forma del realismo que Ortega lee en Dostoievski, y también en Proust, y que reivindica como una calidad particular de la novela psicológica, está lejos de resolverse en el realismo ingenuo que la lectura de Borges hace sospechar. Anticipándose a Barthes, aunque sin su rigor ni su claridad, Ortega muestra, en Dostoievski, cómo el realismo es el resultado de un tipo determinado de construcción artística, cómo la intención de representar lo real exige la puesta en marcha de un aquilatado artificio retórico, doblemente complejo, en la medida en que, además de provocar la ilusión referencial, debe ser capaz de disimular las huellas de su ejecución.

El lector —escribe— no tropieza nunca con los bastidores del teatro, sino que, desde luego, se siente sumergido en una cuasi—realidad perfecta, siempre auténtica y eficaz. Porque la novela exige —a diferencia de otros géneros poéticos— que no se la perciba como tal novela, que no se vea el telón de boca, ni las tablas del escenario. (402)

La construcción de esa “cuasi—realidad”, perfecta y eficaz, en que el lector permanece atrapado, destierra de la obra literaria la realidad circundante. Es lo que Ortega define como el “hermetismo” del género. La táctica del novelista no consiste en presentar un doble de la realidad sino en aislar al lector de su horizonte real para retenerlo en el horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interno de la novela.

En este sentido —afirma— me atrevería a decir que sólo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera su novela. Sea él todo lo “realista” que quiera, es decir, que su microcosmos novelesco esté fabricado con las materias más reales; pero que cuando estemos dentro no echemos de menos nada de lo real que quedó extramuros. (411)

Tal es el efecto de *lo novelesco*, un “poder mágico” que produce en el lector una acción hipnótica de la cual regresa, concluida la lectura, como si emergiera de otra existencia. Un efecto al que Borges, admirador de Stevenson, debiera haber adherido en caso de haberse interesado genuinamente por las “Ideas sobre la novela”. Más aún, detenerse en ellas lo hubiese obligado a reconocer allí una de sus más agitadas banderas de la época: la defensa de la autonomía literaria. El hermetismo que postula Ortega no es sino “la forma especial que adopta en la novela el imperativo genérico del arte: la intranscendencia” (411). O, lo que es lo mismo, la necesidad puramente estética de que ella presente un orbe obturado a toda realidad eficiente. La novela no debe aspirar a ser ni filosofía, ni panfleto político, ni estudio sociológico ni prédica social. “No puede ser más que novela, no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior, como el ensueño –remata Ortega, con una imagen que podríamos encontrar en Borges– dejaría de serlo en el momento que desde él quisiésemos deslizar nuestro brazo a la dimensión de la vigilia, apresar un objeto real e introducirlo en la esfera mágica de lo que estamos soñando” (412).

Si algo se constata una vez más, luego de una lectura atenta del texto de Ortega, es la enardecida intención de disputa que anima el prólogo a *La invención de Morel*; como tantas veces en Borges, la previa voluntad de descalificar al adversario es incommovible, incluso, ante coincidencias flagrantes. En este caso, sumado a su premeditado interés en disentir con el autor de *La rebelión de las masas*, actúa también, y fundamentalmente, su decisión de no sacrificar a ningún acuerdo posible la oportunidad de lanzarse contra quien tácitamente sigue siendo uno de sus principales rivales. La versión elemental de la novela psicológica que Borges postula al desvirtuar los conceptos de Ortega, y contra la cual organiza sus propios argumentos, resulta funcional a su desencuentro con Mallea. Es, en verdad, lo suficientemente amplia y general como para poder acometer en su contra sin tener que mencionarlo y sin atender en detalle a sus consideraciones. Aunque por cautela o por mala fe, Borges no explicita en ningún momento la pertenencia de la obra de Mallea a la variante psicológica de la novela (lo cual, por otra parte, hubiera resultado innecesario), no es demasiado aventurado pensar que la arbitraria

irritación que el género le provoca deriva del reconocimiento que el novelista posee como escritor de la conciencia, así como también del enorme prestigio de que esta forma goza en todo el campo literario nacional. Es probable que sean estas razones coyunturales, más que su declarado encono hacia las novelas rusas del siglo XIX o del realismo francés, las que expliquen por qué, como afirma Sarlo (126), Borges se opone a la novela realista como si ésta fuera no sólo una forma del género sino una ideología cuya expansión sobre la literatura hay que controlar.

CONTRA MALLEA: UN GOLPE POR ELEVACIÓN

La defensa que Mallea hace de la novela es una defensa sin dudas ideológica, fundada en la moral humanista que, a su criterio, sustenta el ejercicio literario. *Notas de un novelista* es, en ese sentido, el libro encargado de perfilar y sentar su posición definitiva³. En él, Mallea reúne los fragmentos, artículos y escritos autobiográficos, centrados en el género, que escribe a lo largo de la década del cuarenta y comienzos del cincuenta. Ninguna de estas notas aparece previamente en *Sur*, pero todas ellas responden a la perspectiva que habían anticipado sus ensayos en la revista y explicitan los ejes principales de la poética narrativa que guió desde el comienzo sus relatos y novelas⁴. Todo el volumen es una presentación, ahora más específica, de las cuestiones relativas a la novela que había apuntado antes sin una forma programática.

Con un tono menos desagarrado y una mirada algo más advertida sobre algunos aspectos técnicos de la práctica literaria, Mallea insiste en la tarea profética del escritor y en el alcance trascendente de la literatura: atribuye a la novela contemporánea la misión, aún pen-

³ En 1965, doce años después de la aparición de este libro, Mallea publica *Poderío de la novela* (Buenos Aires: Aguilar), un volumen también dedicado a exponer sus reflexiones sobre el género. El mismo resulta un claro testimonio del encierro intelectual en que desarrolla su actividad literaria puesto que, en pleno auge de la nueva novela latinoamericana, él seguirá insistiendo en los mismos postulados que había defendido más dos décadas antes.

⁴ Durante los años treinta, los relatos de Mallea dominaron la escena literaria en *Sur*. En la década siguiente, sus narraciones disminuyeron en forma sensible y el predominio fue entonces para los cuentos de Borges y de sus seguidores.

diente, de brindar una imagen integral del ser humano, de ser “*representativa del hombre entero*” (“Mitología cotidiana”, *Notas* 20). Su punto de partida es una concepción claramente mimética del género, respaldada en la certeza moral de que la ficción no es más que “la expresión de una necesidad constante de verdad” (“Introducción al mundo de la novela”, *Notas* 122). Reconoce como mérito máximo de la novela el “habernos contado la historia del hombre no a la medida del héroe, sino a la medida del hombre” (122) La inmovible prioridad que la categoría de personaje adquiere entonces en su enfoque deriva del hecho de que ella expresa una imagen exacta de la concepción de hombre imperante en las distintas fases históricas de la novela.

Los caracteres de la novela moderna están confiados a representar el ideal de la persona humana y son pensados, en tal sentido, como verdaderas encarnaciones espirituales, dotadas de derecho a gozar de una existencia independiente de la intención del novelista. Figuras impulsadas por una suerte de energía orgánica, que los conduce a alcanzar por sí mismos, más allá de la voluntad del escritor, un perfil propio y definido. En su “Diario de *Los enemigos del alma*” (*Notas* 74-119), Mallea los muestra resistiéndose a actuar de un modo inerte y mecánico, como meras representaciones, y negándose a proceder si no es de acuerdo a los dictados del alma particular que les ha conferido. Es esta capacidad de autonomía, la que permite, según él, un ingreso directo de la vida en la novela: no sólo porque los personajes aparecen con conductas y reacciones tan complejas como las reales sino, además, porque en ellos se decide la posibilidad de trascendencia del género.

Podría decirse que esta concepción básica del personaje que defiende Mallea se aproxima a la noción de “personaje-persona” que Barthes empleó para definir a los individuos de la novela burguesa del siglo XIX. No sólo por el carácter representativo que tienen estas figuras sino también, y sobre todo, porque el modo en que Mallea piensa la relación entre protagonista y acción narrativa recupera el lugar derivado que la trama posee en la novela decimonónica. Antes de actuar e incluso aunque no actúe, un personaje es una “persona” plenamente constituida, un “ser” al que las cosas que le suceden ilustran su personalidad, su naturaleza espiritual, pero en modo al-

guno la constituyen ni determinan. Su esencia no se subordina a la acción y puede incluso prescindir de ella casi totalmente. La aventura queda reducida al mínimo, cuando no es absorbida por el protagonista y transformada en aventura interior o espiritual.

El personaje de Borg, de *A orillas del mar libre*, — escribe Mallea sobre una novela de Strindberg — no realiza nada de lo que esperamos de él, casi no realiza en absoluto nada; hace algo más importante: *está*. *Un auténtico gran carácter es anterior y posterior al mundo de la peripecia*. Borg es un personaje que se nos da totalmente en su *pneuma* o espíritu. (“Un novelista útil al hombre”, *Notas* 55)

No obstante, en esta descripción que Mallea hace del protagonista de Strindberg está también planteada la distancia que, a su criterio, separa a los personajes de la novela contemporánea de los de la anterior novela realista y psicológica. Los seres que pueblan la novela del siglo XIX son, a su modo de ver, seres convencionales, sujetos a una psicología empobrecida, reducida a los meros “mecanismos íntimos del trueque humano”. En ella, aún no gravitan “sobre el hombre las fuerzas cíclicas y tenebrosas en que el alma se espanta y el espíritu se aviva” (“Introducción al mundo de la novela” 128). Sólo hay psicología, “el acotado drama psicológico a lo que se llama realismo o naturalismo, sin que lo real alcance a ser portentosamente real ni el naturalismo alcance a ser natural” (128). Lo que le falta a la novela psicológica, concluye Mallea, es *trascendencia*. La trascendencia propia de la concepción del hombre fundada en los atributos espirituales de la persona humana.

Y ésta es precisamente la cualidad que, para él, distingue la nueva novela contemporánea, a la que llama también “gran novela de la conciencia” o “gran novela moral”. Esta nueva novela, de la que Dostoievski aparece como su primer representante y de la que participan además Kafka, Joyce, y Proust, entre otros, es una novela de “dimensión reveladora y de consecuencias incalculables (...) para el sentido de la vida del hombre en el planeta” (131). Su meta es superar los enfoques parciales del ser humano, que brindaba la novela anterior, para llegar “a la expresión fundamental, completa, mítica, expuesta en su pleno relieve, de una criatura viviente, sufriente, preocupada, pensante (...) cuyo dolor, peligro, hallazgos e incertidumbres la han hecho grande en un mundo amenazadoramente

empequeñecido" (134). Sus héroes no son "entidades definibles como de razón psicológica" sino seres valorados por su desbordante vigor humano, por su pertenencia integral al orden del espíritu, al dominio moral de la persona. Es el hombre mismo, la criatura viviente y pensante, el que avanza, para Mallea, como protagonista de este arte nuevo, un arte cuyas dimensiones, en el orden específicamente literario, no son superiores a las de sus predecesores, pero cuyos alcances e intereses son más entrañables y comprometidos, porque se revelan como definitivamente morales.

¿Cómo no pensar que es justamente contra esta visión humanizada del personaje que ya presentaban los relatos de Mallea, o mejor, contra la ideología cultural dominante que afirma esta categoría como valor central de la literatura, contra lo que Borges reacciona, en forma arbitraria y descomedida, rechazando por completo la novela psicológica? ¿Cómo no pensar que se trata de una discusión que Borges sostiene tanto en el terreno específicamente literario, como también, y sobre todo, en el plano ideológico en el que esta posición se enuncia y fundamenta? Advertida esta posibilidad, no sólo se esclarece de modo definitivo la lectura intencionada y el uso calculado que hace del texto de Ortega, sino que además, en cierta medida, se explica que sus críticas al género adolezcan de tal grado de generalización y exterioridad. Se torna evidente que al dirigir sus principales ataques hacia la falta de rigor y el pleno desorden de la novela psicológica, Borges no está respondiendo a la concepción altamente *verosímil* que Ortega tiene del personaje y de todo el género, sino a la visión *vitalista* del mismo que encarna el propio Mallea. No a los rigurosos caracteres que Ortega lee en Dostoievski, sino a las profundas y excesivas almas rusas que seducen y exaltan al autor de una *Historia de la pasión argentina*.⁵ Resultaría torpe y equivocado considerar que, atraído como estaba por los procedimientos de verosimilitud artística, Borges no hubiese percibido la notoria distancia que separa las "Ideas sobre la novela" de toda variante ingenua y tras-

⁵ No llama la atención en este sentido que Mallea discuta el diagnóstico de Ortega acerca de la deshumanización de la novela, impugnando, precisamente, la lectura que sus "Ideas sobre la novela" proponen de los personajes de Dostoievski. Véase, en tal sentido, "Introducción al mundo de la novela" 131-132.

cientalista del realismo. Más aún, si se tiene en cuenta que Ortega manifiesta en forma explícita su firme desacuerdo con la intención de que los personajes de ficción deban representar a los seres vivientes. La materia de la novela es, para él, fundamentalmente, “psicología imaginaria”, es decir, psicologías inventadas, imaginadas, que no se limitan a copiar las almas existentes en sus procesos reales, sino que buscan aparecer como posibles en el marco del universo novelesco al que pertenecen. Las razones de Ortega en este sentido son concluyentes y no pueden menos que haberle resultado acertadas al propio Borges. Su decisión de ignorarlas revela entonces, además de su interés en silenciar sus acuerdos parciales con Ortega, que su intención no consiste en discutir las indiscutibles capacidades artísticas del realismo, su naturaleza constructiva y sus proyectados efectos estéticos, sino en arremeter sordamente contra la simplificación ideológica que el humanismo estético *à la Mallea* hace de la llamada novela psicológica y realista, al reducirla a mero reflejo de lo real e inmediata expresión de la persona humana.

De una contundencia y una eficacia sorprendentes, la ofensiva que Borges contrapone a esta simplificación se plantea en un terreno igualmente ideológico, y no menos elemental, que la defensa del género esgrimida por Mallea. Antes que detenerse a discutir las condiciones y posibilidades específicamente literarias de la novela — discusión que podría haberse sostenido, en forma interesante y fecunda, con Ortega pero, en modo alguno, con el autor de *El sayal y la púrpura*, dada la naturaleza básicamente *no literaria* de sus argumentos — Borges proyecta un ataque directo, orientado a desplazar y sustituir la moral literaria humanista que la nutre por una moral formalista del relato. Fiel a este objetivo, su estrategia se limita a incriminar el género desde valores previamente sancionados como ajenos a él y a reconocer estos valores como propios y excluyentes del relato policial y el fantástico. Un doble movimiento que es necesario apreciar como uno y el mismo, para no sobreestimar el valor de sus juicios contra la novela, así como también, para no exagerar su mentada preferencia por la literatura policial y fantástica.

El amplio operativo que, desde dentro y fuera de *Sur*, Borges organiza en favor de estas formas literarias responde al propósito, estrictamente polémico, de oponer el rigor y la economía narrativa de

estos géneros, a la desmesurada necesidad de contenidos y formas humanos que domina la novela. Si bien habría que revisar una vez más qué encuentra Borges en cada una de ellos, en tanto él mismo reconoce diferencias, ambos contribuyen a cimentar la reivindicación de la forma y el artificio literario, como valor máximo de su moral narrativa. Un *valor de choque*, a partir del cual poder disputar un espacio para su literatura y la de sus seguidores en el interior de la revista. El mismo, se recordará, que Mallea había impugnado para imponer el privilegio moral de la novela.

Con un sentido evidentemente táctico, Borges reedita, en 1940, el falso enfrentamiento que él mismo ya había desandado algunos años antes. En *El Hogar*, y a propósito de una elogiosa reseña a *¡Absalom, Absalom!* de William Faulkner escribe en 1937:

Sé de dos tipos de escritores: el hombre cuya central ansiedad son los procedimientos verbales; el hombre cuya central ansiedad son las pasiones y trabajos del hombre. Al primero lo suelen denigrar con el mote de "bizantino" y exaltar con el nombre de "artista puro". El otro, más feliz, conoce los epítetos laudatorios "profundo", "humano", "profundamente humano" y el halagüeño vituperio de "bárbaro". [...] Otros, excepcionales, ejercen las virtudes y los goces de ambas categorías. (*Textos cautivos* 76)

Si en esta oportunidad elige reponer las facciones y atribuir a cada una su nombre y el de su antagonista, respectivamente, no es porque sus convicciones se hayan modificado en tan corto plazo, sino para ganar en el impacto del golpe que asesta contra su adversario. Podría decirse que, en una decisión que lo honra como estratega, Borges sacrifica a la eficacia de su respuesta la complejidad de sus argumentos. Habrá que decir también que, como el mejor de los ensayistas, está menos preocupado en resguardar el justo sentido de sus razones que en debilitar los postulados del adversario. Tan conocidos como los momentos en que reduce, casi siempre desde las páginas de *Sur*, la literatura a sus aspectos técnicos y artificiales, son aquellos en que, aunque pocas veces en la revista, contradice o desatiende esas afirmaciones.

Cuando otra es la discusión y otros los antagonistas, también son otros, diversos u opuestos, sus argumentos. Lo que pone en evidencia entonces que, acentuando un valor en el que efectivamente cree,

pero al que en modo alguno circunscribe la naturaleza del hecho literario, Borges despliega las coordenadas de una “poética de combate” que pide “que se la lea por la fuerza con que sacude y desestabiliza lo estatuido antes que por la coherencia y la consistencia (siempre discutibles, siempre al borde de la exageración o lo arbitrario) de lo que propone” (Giordano 30). Una poética que en disputa con la dominante busca y consigue habilitar con éxito un lugar para su literatura y para la del grupo de escritores que, desde comienzo de los años cuarenta, empiezan a perfilarse como una alternativa estética en el interior de la revista.

Judith Podlubne
Universidad Nacional de Rosario

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agosti, Héctor. “Los problemas de la novela” (conferencia pronunciada el 21/09/1940). *Defensa del realismo*, Buenos Aires: Lautaro, 1963. 71-111.
- Borges, Jorge Luis. Prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Losada, 1940.
- Borges, Jorge Luis. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*. Buenos Aires: Tusquets, 1986.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Caillois, Roger. “El suicidio de la novela”. *La Nación* 17/08/1941, publicado luego, bajo el título “Sociología de lo novelesco”. *Fisiología de Leviatán*. Buenos Aires: Sudamericana, 1946. 265-304.
- Capdevila, Analía. “Arlt contra Ortega (una polémica sobre la novela)”. *Boletín* 8 del Centro de Estudios de Teoría y crítica Literaria, Rosario (2000).
- Ferrero, Leo. “La novela y la conciencia moral”. *Sur* 40 (enero 1938).
- Giordano, Alberto. “Borges: la ética y la forma del ensayo”. *Punto de vista* 70 (2001): 29-35.
- Mallea, Eduardo. *El sayal y la púrpura*, Buenos Aires: Losada, 1947.
- Mallea, Eduardo. *Notas de un novelista*, Buenos Aires: Emecé, 1954.
- Ortega y Gasset, José. “Ideas sobre la novela”, *Obras completas*. Tomo III (1917-1928). Madrid, 1957 387-419. Originalmente en *La deshumanización en el arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.