

AMADO ALONSO

Materia y Forma en Prosa. Madrid: Gredos, 1955

BORGES, NARRADOR

Jorge Luis Borges ha publicado un tomo de cuentos. *Historia Universal de la Infamia*¹ es el título desaforado, y tiene cuentos de forajidos yanquis, de corsarias chinas, de sagradas y astutas venganzas japonesas y tremendas lealtades, de un impostor leproso del Turquestán. Éstas son siete muestras de la infamia universal. Luego sin infamia: una historia de compadritos del arrabal porteño y cinco versiones breves de historias de ultratumba, de magia, de famosas predicciones y de revelaciones por sueños. Al final el autor apunta las fuentes de sus relatos (el de compadritos es el único no sacado de libros): casi todas inglesas, u orientales traídas desde allá por ingleses, y una por nuestro infante Don Juan Manuel. Y en honor, tanto de la honestidad literaria de Borges como de algunos de sus críticos que le han alabado respetuosamente tan escrupulosa erudición, me complazco en reconocer que casi todas las fuentes declaradas son libros existentes de verdad.

La índole estridente y sensacionalista de las historias de infamia no es un índice expresivo de la naturaleza poética de Borges, sino que obedece a los planes estratégicos del diario popular para cuya hoja literaria fueron destinados. Son temas que el autor se propone, y este carácter de tema propuesto, tomado con bronco humorismo y con amistosa burla entreverada de básica seriedad, es lo que explica la índole de la primera parte del libro y su privilegiado nivel estilístico. El primer cuento

¹ Colección Megáfono, Buenos Aires, 1935.

Borges, narrador

369

relata «la culpable y magnífica existencia del espantoso redentor Lazarus Morrel», y ya en esta frase se da la nueva fórmula estilística que resume todo el plan y realización de las historias de infamia. Podéis ahora relacionarla con los inesperados casales a que tan dado ha sido Borges en sus libros anteriores y que abundan también en éste: las coristas de una zarzuela, «evidentes mucamas en mares de notable cartón» (donde la singularidad estilística consiste en tomar al pie de la letra los adjetivos *evidente* y *notable*, desprovistos del respectivo postizo polémico y encomiástico con que las gentes han tapado su original sentido); «el numeroso lecho», «la repetida viuda», «la increíble cabeza», «la arriesgada taberna»... Estos casales, en los que a la travesura verbal se une una voluntad de precisión y concisión como de «comprimido», responden al predominio intelectualista de la literatura de Borges, y son las muestras extremas que ostentan la tenaz preocupación del autor por la presentación de sus temas, por lo que la frase tiene de consiguadora de las cosas tal como ellas son; los evidentes esfuerzos de Borges por alcanzar plasticidad y, en general, por dar la impresión de realidad se coordinan aquí. Y cierto que también en esto hay excelencias de orden estilístico, ya que nada que afecte a la singular personalidad del escritor es ajeno a su estilo; pero si por estilo hemos de entender especialmente el coro de valoraciones y de reacciones emocionales que provocan en el autor las cosas presentadas, vale decir, la visión personal de las cosas expresadas, no aparte, sino conjuntamente con su presentación, entonces este libro de Borges, sin negar su hermandad con los anteriores, presenta una fisonomía estilística muy particular. Y desde el título del primer cuento el nuevo estilo está ya de cuerpo entero. Consiste en una visión bizca de las cosas y en una doble reacción emocional de planos diferentes que el curso gramatical de la frase presenta zumbonadamente como de plano unitario. La «culpable y magnífica» existencia y «el espantoso redentor» ya no son casales verbales del tipo de «la evidente mucama» o «la repetida viuda», o por lo menos tienen una nueva característica, dentro de la tendencia del autor, lo suficientemente fuerte para constituir un tipo espe-

cial. «Culpable y magnífica» son dos valoraciones desde distinto momento y desde distinta postura vital. Como si formaran una serie coordinada, la estimación ética, propia de la vida convivida, se da el brazo con otra estética, propia de la actitud especial del oficio literario. Una lanza y una caña. Desde este instante, lo característico del estilo en estas siete historias de infamia es la intromisión del plano literario en el vital con intención humorística. Cuando los esclavos negros del Mississipi se fugaban, «hombres de barba entera saltaban sobre hermosos caballos y los rastreaban fuertes perros de presa». Estos caballos «hermosos» y estos perros «fuertes» en medio de un pasaje que pinta la vida de los esclavos algodoneros son puntos de vista, estimaciones y reacciones emocionales desde el plano literario y que recaen humorísticamente sobre él. Apenas se puede advertir una tenue sombra de sátira contra el contraste de los dos modos de vida, el de los esclavos y el de los amos: después de todo, aquello es agua pasada. El autor no tiene aquí intención de castigar ni de corregir; el contenido estilístico de esas adjetivaciones consiste en un divertido jugueteo con los convencionalismos literarios, que, como hemos dicho, responden a la actitud básica del autor: el tomar sus asuntos como meros temas².

El efecto cómico que causan se debe a que el desequilibrio introducido por las valoraciones encomiásticas en un asunto reprobable es instantáneamente restablecido por la evidencia de que la acción y la valoración pertenecen a planos paralelos: el de la vida luchada y el de la literatura tomada como oficio. Es un desorden provocado no más que para tener el inmediato placer de ver que sólo era aparente. El final de este primer cuento es tan instructivo como el título: «Morrel capitaneando puebladas negras que soñaban ahorcarlo; Morrel ahorcado por

² El segundo cuento comienza con una declaración explícita de esa actitud: «El impostor inverosímil Tom Castro. Ese nombre le doy, porque bajo ese nombre lo conocieron por calles y por casas de Talcahuano, de Santiago de Chile y de Valparaíso, hacia 1850, y es justo que lo asuma otra vez, ahora que retorna a estas tierras —siquiera en calidad de mero fantasma y de pasatiempo del sábado».

ejércitos negros que soñaba capitanear —me duele confesar que la historia del Mississipi no pudo aprovechar esas oportunidades suntuosas—. Contrariamente a toda justicia poética (o simetría poética), tampoco el río de sus crímenes fue su tumba. El 2 de enero de 1835, Lázaro Morrel falleció de una congestión pulmonar en el hospital de Natchez, donde se había hecho internar bajo el nombre de Silas Buckley». Al decir, pues, que este humorismo tan peculiar consiste en la intersección del plano literario con el vital, no me refiero a lo que es común a toda creación literaria, sino a la conciencia permanente de que las lanzas se han tornado cañas y, sobre todo, a que la inocente burla, más que contra las personas o los hechos del cuento, va contra el plano mismo literario en que el autor se coloca a la vez por propia voluntad y como ejercicio propuesto. La «justicia» poética se resuelve en «simetría» poética. Con esta broma gastada a los convencionalismos literarios, el autor da aquí al lector una garantía de que procede como cronista honesto y de que los hechos narrados son realmente verdaderos; pero a la vez, como la muerte del bandido por neumonía le sirve centralmente para sonreírse de la chasqueada simetría poética, muestra que todo esto no le afecta más que como tema de ejercicio literario. El plano literario y el humorismo que sobre él recaen se echan de ver por todas partes: el negro Bogle «tenía una segunda condición que determinados manuales de etnografía han negado a su raza»; «Bogle sabía que un facsímil perfecto del anhelado Roger Charles Tichborne era de imposible obtención». Cuando el «hijo apócrifo» es admitido por la anhelosa madre, escribe el autor, como variante de su precedente chasco a la simetría poética: «Ese reconocimiento dichoso —que parece cumplir una tradición de las tragedias clásicas— debió coronar esta historia, dejando tres felicidades aseguradas, o a lo menos probables: la de la madre verdadera, la del hijo apócrifo y tolerante, la del conspirador recompensado por la apoteosis providencial de su industria. El Destino... no lo quiso así». La pirata Anne Bonner fue ahorcada en Jamaica. «Su amante, el capitán John Rackam, tuvo también su nudo corrido en esa función. Anne, despectiva, dio con esta áspera va-

riante de la reconversión de Aixa a Boabdil: Si te hubieras batido como un hombre, no te ahorcarían como a un perro». Otras veces la humorística conciencia de la heterogeneidad de los dos planos, el literario y el de las cosas —cañas y lanzas—, se manifiesta en la cuidadosa justeza y perfección profesional con que se expresa lo consabido y evidente. Los piratas saqueaban las costas de la China; los costeros claman al emperador; el emperador les aconseja dejar las costas por el interior y la pesca por la agricultura. «Así lo hicieron, y los frustrados invasores no hallaron sino costas en ruinas. Tuvieron que entregarse, por consiguiente, al asalto de naves: depredación aún más nociva que la anterior, pues molestaba seriamente al comercio». En el cuento japonés y en el chino, la expresión recuerda intencionalmente el estilo impasible o de inesperadas valoraciones de los relatos orientales, o más exacto, el desconcierto que nos causa el ver nombrar escuetamente lo que nosotros acostumbramos a expresar con fuertes valoraciones, convencionalmente morales, o el que las estimaciones pertenezcan a otra convención. Es claro que al juego literario del autor interesa el desconcierto producido y no el extraño sistema de convenciones estimativas: Una compañía de piratería por acciones nombra almirante a Ching. «Este fue tan severo y ejemplar en el saqueo de las costas...» El gobierno imperial lo quiere sobornar nombrándolo condestable. «Este iba a aceptar el soborno. Los accionistas lo supieron a tiempo, y su virtuosa indignación se manifestó en un plato de orugas envenenadas, cocidas con arroz».

Afortunadamente, las subidas excelencias del libro no se reducen a este humorismo especial. El salto con que este libro aventaja a sus hermanos anteriores está en la prosa. Una prosa magistral en un sentido cualitativamente literario y no por lucidas triquiñuelas de pluscuamperfectos y de gorgoritos léxicos. De las tres clases de escritores, los que lo piensan antes de escribir, los que piensan mientras lo escriben y los que no lo piensan ni piensan, Borges es de los primeros. El pensamiento adquiere siempre forma rigurosa y las palabras van a tiro hecho. Economía y condensación. Borges llega a tener aquí

estilo de calidad. Digo estilo verdadero, que no es impecable gramática y abundante léxico; estilo, que no es lucida retórica. Las palabras y las frases le nacen dispuestas de tal modo que aparecen repletas de sentido, y aun de sentidos que no se estorban, pues además de la bala certera que da en el objeto nombrado (su significación), las palabras sueltan nutridas perdigonadas estimativas y emocionales (la expresión). Una personalidad, nada raquítica ni aquietada en los convencionalismos comunales, está bullendo en esta prosa. El anterior esfuerzo por presentar los objetos lo más exacta y lacónicamente posible, que determinaba principalmente su vocabulario y su fraseología tan intelectualista y que daba a su prosa una marcha esquiva y un poco rechinante, ha desaparecido casi por completo; ahora la lengua le responde sin violencia, y no porque exija menos de ella, sino muy al revés, pues ahora va haciendo valer su personalidad propia sin menoscabo de la presentación del objeto. Las palabras están ahora llenas de vida humana; expresan vida humana aun las que nombran cosas; y cuando las palabras declaran cómo unos hombres experimentan y viven las cosas, todavía logran expresar encima cómo el autor vive la experiencia ajena en convivencia y reacción. Los antecesores de los gangsters alcohólicos habían organizado hace cien años, en los algodones del Mississippi, el robo (y reventa) de esclavos. «Todo eso era lo más tranquilizador, pero no para siempre. El negro podía hablar; el negro, de puro agradecido o infeliz, era capaz de hablar. Unos jarros de whisky de centeno en el prostíbulo del Cairo, Illinois, donde el hijo de perra nacido esclavo iría a malgastar esos pesos fuertes que ellos no tenían por qué darle, y se le derramaba el secreto. En esos años, un Partido Abolicionista agitaba el Norte, una turba de locos peligrosos que negaban la propiedad y predicaban la liberación de los negros y los incitaban a huir. Morrel no iba a dejarse confundir con esos anarquistas. No era un yankee; era un hombre blanco del Sur, hijo y nieto de blancos, y esperaba retirarse de los negocios y ser un caballero y tener sus leguas de algodonal y sus inclinadas filas de esclavos. Con su experiencia no estaba para riesgos inútiles». Tres capas de sentido, o mejor tres vetas

de un unitario hilo, pues no se suceden ni superponen, sino que nos llegan como los sabores complejos a la boca: 1, los hechos; 2, su visión por los bandidos; 3, la visión que el autor nos da de esa visión. Estas virtudes de gran estilo están por todo el libro; pero donde más brillan es en el cuento porteño «Hombre de la esquina rosada», sin el estorbo del jugueteo literario que hemos visto en las historias de infamia. Aquí Borges se deja interesar el corazón y no sólo la fantasía, y se instala endopáticamente en los personajes, de modo que los hechos y la conducta ya no se ven desde afuera, como en los cuentos de infamia, sino desde dentro y conviviendo los motivos. (La forma autobiográfica empleada facilita el cumplimiento de la endopatía, pero no la obliga). Probablemente al autor le satisface la maestría y sabiduría de literato con que es conducido el cuento desde la frase inicial: «A mí tan luego, hablarme del finado Francisco Real». El autor nos coloca de golpe *in medias res* y ya no decae un instante la tensión del relato, siempre hacia adelante; de cuando en cuando, de un modo tan fácil que parece necesario, se nos apela en la persona del supuesto oyente como apretándonos las clavijas del interés: «La Lujanera, que era la mujer de Rosendo, las sobraba lejos a todas. Se murió, señor, y digo que hay años en que no pienso en ella, pero había que verla en sus días, con esos ojos. Verla no daba sueño». Maestría es también ese poder plástico en la presentación de las personas y de sus ademanes. Los personajes de la primera parte de este libro son siluetas divertidas; los de este cuento son personas, y en su torno circula el aire y se siente bien el espacio. «El hombre, para afirmarse, estiró los brazos y me hizo a un lado, como despidiéndose de un estorbo... Siguió, siempre más alto que cualquiera de los que iba despartando, siempre como sin ver... Primero le tiraron trompadas, después, al ver que ni atajaba los golpes, puras cachetadas a mano abierta o con el fleco de las chalinás, como riéndose de él». El modo como ha resuelto la representación del lenguaje compadrito es asimismo un acierto de artista. Como el temple no es chocarrero ni instructivamente folklorista, ni menos de relajada plebeyez, no ha habido por qué exhibir el hablar compadre naturalista y foto-

gráficamente. Apenas algunas inocentes variaciones de pronunciación. En cambio, hay mucho y muy acertado del peculiar espíritu que anima a los giros porteños, con lo que el color local anda por dentro y no pegado por fuera. ¿Color local? El problema poético planteado aquí y bien resuelto es otro: el de dar la sensación de lenguaje oral a la vez que se procede con la mayor dignidad literaria. «La milonga déle loquiar, y déle bochinchar en las casas, y traía olor a madre selvas el viento». Las oraciones nominales y su coordinación con una oración verbal tienen aquí mucho de lo animado y directo de la lengua hablada. Y al mismo tiempo este lenguaje es poético en muy alta tensión. Sí; en varios momentos llega esta prosa a tener un aire épico-popular. «Entonces lo miró y se despejó la cara con el antebrazo, y dijo estas cosas: Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero». «La Lujanera lo miró, aborreciéndolo, y se abrió paso...» «Yo esperaba algo, pero no lo que sucedió». Hasta en una ocasión el autor se deja seducir por una fórmula épica: «Dijo, y salieron sien con sien...» No me puedo resistir a citar uno de los pasajes más hermosos del libro, tanto por la sobriedad y eficacia de los recursos presentadores como por la densidad poética del momento: «Al rato largo llamaron a la puerta con autoridad, un golpe y una voz. En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba dentro. El hombre era parecido a la voz». Nada que recuerde aquí los procedimientos estilísticos de la épica culta ni de la popular; el entrevero de oraciones nominales y verbales es cosa de la lengua oral, como ya hemos dicho. Y, sin embargo, es más poderoso que nunca el tono épico, que no depende aquí de recursos ni de nada instrumental, sino del modo de ser la emoción y del iluminado halo de mitificación que envuelve al personaje y llena la escena. Quizá lo más eficaz para la mitificación es la magnífica frase final. En su gestación reconocemos tres etapas perfectamente lógicas (al presentarse, vimos que el hombre *correspondía a la voz que habíamos oído*; el hombre *era como la voz*; el hombre *era parecido a la voz*); pero el efecto es fuertemente emocional. En su forma definitiva, la voz alcanza un rango de entidad viviente, y si a esto se ha

llegado, la lógica y los hábitos idiomáticos no han proporcionado más que las puentes para pasar; el impulso proviene de la conmoción causada en el alma del relator por aquella voz tan expresiva de cualidades vitales — poder, autoridad, resolución— que se le impone imaginativa y emocionalmente como un ser vivo. No es, pues, simplemente el conocido recurso de la animación y personificación de lo inanimado e impersonal, sino el ver en la voz el asiento de ciertas cualidades vitales exaltadas hasta el mito. Se encuentra a la voz tan exactamente expresiva de ciertos valores que luego la imaginación la ve idéntica con ellos.

El cuento está lleno de aciertos de ejecución; pero lo que a nosotros nos contenta sobre todo es la cualidad resueltamente poética de la narración y la aparición de un narrador literario de verdadera garra. He aquí unos hombres y mujeres que forman la resaca de la sociedad. Vicio y delincuencia. Viven al margen de la ley y nuestra policía los vigila. A nuestra higiene moral y corporal ese extraño modo de vivir le inquieta y azora. Absurdo, abyección y maldad. Pero éstas son tres negaciones formuladas desde nuestro modo reglado de vida. También aquél es un modo de vivir y, por lo tanto, debe tener su regulación. Ellos viven, y no sólo biológicamente. No hay más que mirarlos desde dentro de ellos, en vez de juzgarlos desde fuera. Entonces se les sorprende unos ideales de vida, unas normas y leyes. El hombre configura su vida según esos ideales y la conduce siguiendo o quebrantando sus normas. Y de acuerdo con ello, tiene su castigo, su premio y hasta su gloria y vilipendio. No hay más que instalarse dentro de ellos para ver las cosas desde allí. Pero ¿quién es capaz de hacerlo? Sólo el favorecido por el don poético. El narrador de calidad. Instalado en sus personajes, coviviendo sus ambientes, sus acciones y hasta sus cosas materiales, el narrador de dotes poéticas no tiene por qué hacer justicia social ni registrar con precisión científica las reacciones psicológicas reales de sus modelos. El don poético no es ningún aparato registrador; es una fuerza creadora, y los personajes son sus criaturas. Aquí ha sido creado un mundo, con sus hombres y mujeres y su modo de vivir, con ideales,

normas y sanciones propias. Cuando el poeta nos lo muestra, lo aceptamos, no con la razón y el interés, sino con el sentimiento. Su justificación es poética, no social. Y cuando una narración está así poéticamente justificada, hasta de pitanza se reviste entonces de justicia social, pues nos enseña a ser más comprensivos y respetuosos con lo que de respetable tiene el hombre aun en los medios de abyección. Hombres que viven en un aire moral envenenado muestran de pronto una veta de virtud radical. La vida es sólo digna de vivirse cuando por sus ideales, normas y reglas está uno dispuesto a jugarla y a perderla. Los ideales y normas de los compadritos no los quiero para mí; pero el modo de vivirlos, la radical honradez con que estos hombres los sirven en el cuento, no es sólo respetable, no: es aleccionante. El concepto de lo que honra y denigra es distinto en cada ambiente, y sobre ello cabe la discusión; pero el sentimiento de la honra es sólo uno: se viven o no se viven con honra los propios ideales y normas de vida. «Sin honra no vale la pena vivir» quiere decir: yo supedito mi vida a los ideales de vida que tengo; ellos son la vida, y sin ellos no hay vivir, sino un insoportable existir. No debe estimarse la existencia, sino la vida, como un sistema de bienes. Nosotros quisiéramos discutir con estos compadritos cuchilleros y convencerlos de que hay otros ideales que los suyos y más conforme a razón; pero en el modo de vivirlos, en la honra, ¡qué les vamos a enseñar nosotros desde nuestro triste medio de contemporizaciones y claudicaciones! Por la presencia de este último resorte vital el cuento de Borges es una creación. Y el don más alto de la poesía es el de crear. Crear, que no es urdir; crear, que es producir un vivir de toda autenticidad, para lo cual el narrador tiene que sentirse viviendo ese vivir, lo mismo si es Yago que Desdémona la criatura, y, en suma, tiene que sacarlo de sí mismo. En este sentido creador, el cuento de Borges es una producción de alta calidad. Todos sus personajes, por más metecóricos que sean, son personas. Aquí se nos da la representación del hombre interior, que es, como dice Goethe, a lo que tiene que atenerse la poesía; la presentación, el ponerlo ahí, con presencia verdadera y suya, y no la explicación competente o medio

competente o sin competencia con que la suplantán los autores de ciertas «novelas psicológicas». Es una creación el cuento de Borges, porque el vivir representado se impone al lector como auténtico, porque la vida que nos presenta es una construcción de sentido.

Esta pequeña obra maestra junta a su alto valor de creación los continuos aciertos de la realización artística, con los que la fantasía y el sentimiento del lector se ven excitados y estéticamente halagados. Y en este aspecto séame permitido indicar cuánto ganaría el cuento en fuerza de sugestión con que se perdiera el párrafo final, como le sucedió al romance del infante Arnaldos. La identidad del matador con el narrador está ya sugerida en dos o tres pasajes como a despecho de su cuidadosa ocultación, de modo que el recato viene a realzar el sentimiento de hombría, y la imaginación se ve solicitada sin perder su libre juego. En el pasaje final, el narrador renuncia al recato, la cuidadosa actitud de toda la narración, y esto sin motivo ni compensación, a mi parecer, pues no hay, por ejemplo, una revelación abierta que pudiera valer como un engallamiento o como una confidencia aliviadora o como una confesión, sino que se sugiere de nuevo en forma de acertijo fácil.

Quien se interese por la formación y por el progreso seguro e incesante de este escritor argentino, que relea ahora un borrador de cuento, *Hombres pelearon*, que Borges publicó en 1928 en el volumen titulado *El idioma de los argentinos*. Su anécdota es también germen de este cuento de ahora. El cuchillo del norte y el cuchillo del sur; el valentón que va retador hasta otro arrabal a buscar a un desconocido porque también de él se dice que es valiente; el forastero era el Chileno, el de los Corrales; ahora es el Corralero; también cuando muere hay uno que dice de responso: «No sirve ni pa juntar moscas». Hasta el título actual, *Hombre de la esquina rosada*, parece hacer referencia a *Dos esquinas*, título común que *Hombres pelearon* llevaba entonces con otro breve relato (*Sentirse en muerte*), pues aquellas esquinas eran las esquinas rosadas de los barrios orilleros de hacia 1895.

Lo de menos —con ser importante— es qué pronto ha renunciado el autor a la frascología que, como hartos de impresionismos y expresionismos, han llamado luego ultraísta (*ladridos tirantes se le abalanzaron...; silbidos ralos y sin cara rondaron los tapias negros...*, etc.); con más satisfacción se ve cómo va creciendo en Borges el señoreo de su idioma para la expresión de lo material y de lo espiritual sin la violencia algo contorsionista de antes. Ahora las palabras están chisporroteando valoraciones, afecciones, fantasías y emociones del autor a propósito de lo que dice; esto es, hay aquí un estilo; el autor y su idioma se avienen ya bien, y la frase camina con un ritmo nada virtuosista, pero sí seguro; deleita el modo tan artístico de ir presentando los sucesos en crecimiento natural, con el sabio juego de planos de interés y con los oportunos acentos de expectativa: en todo cuanto se relaciona con la maestría y el arte de escribir, Borges ha dado en este libro un salto notable. Pero lo que más admiramos es el progreso en el poder poético. Lo que en *Hombres pelearon* es un querer penetrar el sentido de los hechos es aquí un poder dar el sentido; lo que allá es mirar a los personajes con emoción, pero desde fuera y extrañándolos, es aquí un cabal instalarse en ellos identificándose con ellos, viviéndolos, creando poéticamente un vivir.

Acostumbrados a este progreso incesante, ahora ya lo esperamos en todas direcciones. En lo que es maestría no faltará, a cualquier tema que se aplique. Mas hasta ahora los únicos actos de creación poética de este joven escritor se han realizado sobre la especial y estrecha humanidad de lo «orillero» porteño. Me refiero tanto al carácter general de sus composiciones en verso como a este espléndido cuento de ahora. Lo orillero porteño es para él lo bastante lejano socialmente como para excitarle la fantasía y provocarle una adecuada atmósfera de ilusión, y lo bastante próximo en el espacio como para considerarlo algo de ámbito personal y para mirarlo con apasionado interés. Si deseamos para adelante que Borges cumpla en otros órdenes de humanidad la misma creación del hombre interior y la misma visión de las cosas vivificadas por el hombre interior, no es por nada de ganar en extensión algo cuantitativo,

sino para que ese don raro y precioso de instalarse poéticamente en los hombres y en las cosas y de vivir auténticamente vidas diversas sea libremente humano y no condicionadamente orillero a favor del doble particularismo social y geográfico.

DESAGRAVIO A BORGES

Tenemos en la literatura argentina unas pocas figuras de primer orden (y no digo quiénes por la trampa conocida): el uno descuella por la limpidez lírica, el otro por el calor de su prosa vehemente, el otro por la condensación del pensamiento poético... (En general, andamos mejor de poetas que de prosistas). Borges es uno de esos pocos. Borges, entre ellos, tiene unas virtudes literarias que le dan una personalidad de excepción, rarísima en las literaturas modernas de lengua española. Nadie entre nosotros ha creado como él un estilo tan «estilo», uno en que tanto resalte la singularidad del hombre en el riguroso plan de la pieza entera, en el engranaje de «necesidad» con que se desarrolla, en el ayuntamiento de dos palabras, en cada vocablo. Todo está revelando una mente poderosa siempre alerta, un sistema estimativo extrañamente coherente, un fondo insobornable de independencia que jamás cede ni a la cobardía ni a la pereza, una plenitud de intención en cada cosa que dice y en el modo de decirlo. Una prosa de extremada condensación. Borges no es escritor como la mayoría, que adquiera una habilidad y la ejerza; Borges es el caso más agudo de conciencia literaria escrupulosa, y cada uno de sus cuentos, de sus poemas, de sus ensayos, es desde su planteo un capital problema de construcción, como la composición de sus figuras para un pintor; y el problema se reproduce con sus exigencias de solución rigurosa en cada una de sus frases, donde no hay palabra que no le haya exigido al autor la plenitud de su responsabilidad literaria (por eso hay en su prosa tantas palabras nuevas o con