

# STUDI ISPANICI

1990

ESTRATTO

*T. SCARANO*



GIARDINI EDITORI  
E STAMPATORI  
IN PISA

## JORGE LUIS BORGES: TESTI SPARSI

In un brevissimo articolo apparso su «La Prensa» nel febbraio del 1982 Borges scrive, ripetendo un concetto già altrove espresso:

«De los casi infinitos instrumentos que son obra del hombre, el más singular es el libro. La espada o el aratro son una extensión de la mano; el telescopio y el espejo, de nuestros ojos. El libro, en cambio, es una extensión de la imaginación y de la memoria, es decir, de todo el pasado. Deliberadamente hablo del libro y no de otros medios. El diario, como lo declara su nombre, se imprime para el día, para la efímera atención momentánea. El texto puede ser el mismo, pero quien lo lee en un periódico o lo oye grabado en un disco, obra para el olvido. Desde un libro, ese texto es aceptado de muy diverso modo».

Il passo è una specie di (*micro*)vindicación del libro, oggetto capace di condizionare la qualità della lettura e, di conseguenza, di conferire maggiore rilevanza ai testi che lo compongono.

In attesa che i numerosi scritti di Borges attualmente sparsi in pubblicazioni periodiche vengano raccolti in volume, e si guadagnino così quell'attenzione piena che è privilegio specifico del libro, pubblichiamo qui alcuni saggi e alcune poesie che la difficoltà di reperire preclude alla lettura dei più. Così facendo seguiamo l'esempio di quanti, ormai da qualche anno, vanno riscattando e rimettendo in circolazione questi preziosi frammenti dell'opera borgesiana<sup>1</sup>.

I testi seguono un ordine cronologico e sono introdotti da una breve presentazione.

*Buenos Aires*  
(*Inquisiciones*, 1925)

Pubblicato in *Inquisiciones* due anni dopo l'uscita di *Fervor de Buenos Aires*, il brano è datato in una nota conclusiva al volume, che precisa: «*Buenos Aires* fué abreviatura de mi libro de versos y la compuse el

1. Testi non inclusi nelle edizioni delle *Obras Completas* sono raccolti in J. L. BORGES, *Ficcionario* (ed. E. Rodríguez Monegal) FCE, México 1985; J. L. BORGES, *Textos cautivos* (ed. E. Saceiro, E. Rodríguez Monega), Tusquets, Barcelona 1986; A. FERNANDEZ FERRER, *Borges S/Z*, Ed. Siruela, Madrid 1988, J. G. COBO BORDA, *Borges en «La Nación»*, «Nuevo texto crítico», n. 3, 1989; «Cuardenos Hispanoamericanos», nn. 505-507, luglio-settembre 1992 (volume dedicato a Borges). Altri sono stati raccolti da Rosana Rita Lagomarsini in *Contributo alla bibliografia e alla costituzione del corpus borgesiano* (tesi di laurea, Facoltà di Lettere di Pisa, 1991).

novecientos veintiuno». L'indicazione cronologica risolve l'ambiguità del termine *abreviatura*, che induce a leggere *borrador*, *apuntes*, ma determina una contraddizione con un passo del testo: «el desinterés estético de los arrabales porteños es patraña divulgadísima entre nosotros. Yo, que he enderezado mis versos a contradecir esa especie...». Nel 1921 infatti i versi scritti da Borges sulla sua città sono al massimo i nove di *Aldea*; al massimo, perché furono pubblicati in «Prisma» nel dicembre di quell'anno, e perché nessuna delle poesie scritte in Europa fa cenno alla sua città natale. Di qui due ipotesi possibili. O Borges retrodata il pezzo (presumibilmente scritto dopo o durante la stesura delle poesie di *Fervor de Buenos Aires*) – ma è difficile immaginarne la ragione —; oppure il passo citato è una interpolazione del 1925 – ipotesi per la quale propenderei -. Ma la questione non riveste particolare importanza. Colpisce invece in primo luogo la distanza abissale che separa la rappresentazione di questa città da quelle dei poeti «avanguardisti» del momento (si pensi a *Madrid* di Guillermo de Torre, o a *Urbe* di Maples Arce); in secondo luogo la completezza di questo *resumen* rispetto ai temi trattati nelle poesie di *Fervor de Buenos Aires* e, ancora di più, la corrispondenza, in certi casi letterale, di tratti del testo in prosa con versi di *Fervor*.

Nella definizione iniziale della notte e dell'alba («La madrugada es una cosa infame y rastrera, pues encubre la gran conjuración tramada para poner en pie todo aquello que fracasó diez horas antes, [...] tenemos que rendirnos a la desatinada plenitud de su triunfo y resignarnos a que nos remachen un día más en el alma») c'è il nucleo concettuale (oltre che alcune immagini precise, quale ad es. «macilentos faroles») di *Amanecer*, nonché, *in nuce*, la futura riflessione sulla consistenza oggettiva e reale del mondo fisico (*La encrucijada de Berkeley*, «Nosotros», 1923). Così *Cercanías* riscrive il brano «un pobre patio que nunca tiene surtidor y casi nunca parra o aljibe, pero que está lleno de patricialidad y de primitiva eficacia, pues está cimentado en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo», nei versi «Los patios agarenos / llenos de ancestralidad y eficacia, / pués están cimentados / en las dos cosas más primordiales que existen: / en la tierra y el cielo». Così ancora i versi iniziali di *Las calles*: «austeras casitas apenas se aventuran / hostilizadas por inmortales distancias / a entrometerse en la honda visión / hecha de gran llanura y mayor cielo» traducono un passo relativo ai tramonti: «las casas últimas asumen un carácter temerario como de pordioseros agresivos frente a la enormidad de la absoluta y socavada llanura»; e quelli finali: «Hacia los cua-

tro puntos cardinales / se van desplegando como banderas las calles; / ojalá en mis versos enhiestos / vuelen esas banderas» variano appena la conclusiones del *resumen* del 1921: «Calles y casas de la patria. Ojalá en su ancha intimidad vivan mis días venideros».

Ni de mañana ni en la diurnidad ni en la noche vemos de veras la ciudad. La mañana es una prepotencia de azul, un asombro veloz y numeroso atravesando el cielo, un cristalear y un despilfarro manirroto del sol amontonándose en las plazas, quebrando con ficticia lapidación los espejos y bajando por los aljibes insinuaciones largas de luz. El día es campo de nuestros empeños o de nuestra desidia, y en su tablero de siempre sólo ellos caben. La noche es el milagro trunco: la culminación de los macilentos faroles y el tiempo en que la objetividad palpable se hace menos insolente y menos maciza. La madrugada es una cosa infame y rastrera, pues encubre la gran conjuración tramada para poner en pie todo aquello que fracasó diez horas antes, y va alineando calles, decapitando luces y repintando colores por los idénticos lugares de la tarde anterior, hasta que nosotros – ya con la ciudad al cuello y el día abismal uniendo nuestros hombros – tenemos que rendirnos a la desatinada plenitud de su triunfo y resignarnos a que nos remachen un día más en el alma.

Queda el atardecer. Es la dramática altercación y el conflicto de la visualidad y de la sombra, es como un retorcerse y un salirse de quicio de las cosas visibles. Nos desmadeja, nos carcome y nos manosea, pero en su ahínco recobran su sentir humano las calles, su trágico sentir de volición que logra perdurar en el tiempo, cuya entraña misma es el cambio. La tarde es la inquietud de la jornada, y por eso se acuerda con nosotros que también somos inquietud. La tarde alista un fácil declive para nuestra corriente espiritual y es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros.

A despecho de la humillación transitoria que logran infligirnos algunos eminentes edificios, la visión total de Buenos Aires nada tiene de enhiesta. No es Buenos Aires una ciudad izada y ascendente que inquieta la divina limpidez con éxtasis de asiduas torres o con chusma brumosa de chimeneas atareadas. Es más bien un trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derechura rendida tiene continuación en la rectitud de calles y casas. Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas – de moradas de uno o dos pisos, enfiladas y confrontándose a lo largo de las leguas de asfalto y piedra – son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles. Atraviesan cada encrucijada cuatro infinitos. En la alta noche, al recorrer la ciudad que simplifican la dura sombra y nuestro rendimiento quejoso, nos hemos azorado a veces ante las interminables calles que cruzan nuestro camino y hemos desfallecido apuñalados, mejor dicho alcanceados y aún tiroteados por la distancia. ¡Y en los alrededores del crepúsculo! Acontecen gigantescas puestas de sol que sublevan la hondura de la calle y apenas caben en el cielo. Para que nuestros ojos sean flagelados por ellas en su entereza de pasión, hay que solicitar los arrabales que oponen su mezquindad a la pampa. Ante esa indecisión de la urbe donde las casas últimas asumen un carácter temerario como de pordioseros agresivos frente a la enormidad de la absoluta y socavada llanura, desfilan grandemente los ocasos como maravilladores barcos enhiestos. Quien ha vivido en serranías no puede concebir esos ponientes, pavorosos como arrebatos de la carne y más apasionados que una guitarra. Ponientes y visiones de suburbio que están aún – perdónenme la pedantería – en su aseidad, pues el desinterés estético de los

arrabales porteños es patraña divulgadísima entre nosotros. Yo, que he enderezado mis versos a contradecir esa especie, sé demasiado acerca del desvío que muestran todos en alabándoles la desgarrada belleza de tan cotidianos lugares...

He mentado hace unos renglones las casas. Ellas constituyen lo más conmovedor que existe en Buenos Aires. Tan lastimeramente iguales, tan incomunicadas en su apretujón estrechísimo, tan únicas de puerta, tan petulantes de balastradas y de umbralitos de mármol, se afirman a la vez tímidas y orgullosas. Siempre campea un patio en el costado, un pobre patio que nunca tiene surtidor y casi nunca tiene parra o aljibe, pero que está lleno de patricialidad y de primitiva eficacia, pues está cimentado en las dos cosas más primordiales que existen: en la terra y el cielo.

Estas casas de que hablo son la traducción, en cal y ladrillo, del ánimo de sus moradores y expresan: Fatalismo. No el fatalismo rencoroso y anárquico que se esgrime en España, sino el burlón y criollo que informa el *Fausto* de Estanislao del Campo y aquellas estrofas del *Martín Fierro* que no humilla un prejuicio de barata doctrina liberal. Un fatalismo que no detiene la acción, pero que ve en las lindes de todo esfuerzo el fracaso...

Quiero hablar también de las plazas. Y en Buenos Aires las plazas – nobles piletas abarrotadas de frescor, congresos de árboles patricios, escenarios para las citas románticas – son el remanso único donde por un instante las calles renuncian a su geometralidad persistente y rompen filas y se dispersan corriendo como después de una pueblada.

Si las casas de Buenos Aires son una afirmación pusilánime, las plazas son una ejecutoria de momentánea nobleza concedida a todos los paseantes que cobijan.

Casas de Buenos Aires con azoteas de baldosa o de cinc, desprovistas de torres excepcionales y de briosos aleros, comparables a pájaros mansos con las alas cortadas. Calles de Buenos Aires profundizadas por el transitorio organillo que es la vehemente publicidad de las almas, calles deleitables y dulces en la gustación del recuerdo, largas como la espera, calles donde camina la esperanza que es la memoria de lo que vendrá, calles enclavadas y firmes tán para siempre en mi querer. Calles que silenciosamente se avienen con la noble tristeza de ser criollo. Calles y casas de la patria. Ojalá en su ancha intimidad vivan mis días venideros.

\* \* \*

### *Prólogo a Índice de la nueva poesía americana* (1926)

È uno dei prologhi che fanno da introduzione all'*Índice de la nueva poesía americana* che il peruviano Alberto Hidalgo curò nel 1926 per l'editore El Inca di Buenos Aires, e segue quelli dello stesso Hidalgo e del caposcuola del *creacionismo* Vicente Huidobro. L'*Índice* fu una delle tre famose antologie di poesia contemporanea che videro la luce in Argentina tra il 1926 e il 1927. Si affiancava alla *Antología de la poesía argentina moderna* compilata da Julio Noé e pubblicata nello stesso 1926 dalla accademica «Nosotros» ed alla *Exposición de la actual poesía argentina* curata da Pedro-Juan Vignale e Cesar Tiempo

(Ed. Minerva, 1927). Fra tutte, quella di Noé era la più conservatrice e mirava a riaffermare il primato della poesia tradizionale; si pensi che un terzo della antologia era occupato dall'avversatissimo Lugones, in quegli anni obiettivo di critica a volte anche pesante da parte di quella «nuova generazione» che le altre due antologie cercavano di rappresentare ed inquadrare. In particolare l'*Índice* di Hidalgo si provava nella difficile impresa di esibire la poesia più innovativa dell'intero continente americano, da Neruda a Vallejo a Huidobro a Salvador Novo e ai tanti «minori» che contribuivano in quegli anni al superamento dell'ormai sterile modernismo. Da qualche anno Buenos Aires aveva assunto un ruolo di primo piano nel progetto di complessivo rinnovamento perseguito dalla nuova generazione latinoamericana, ed era pervasa da un eccezionale fermento culturale: nel 1925 sono contemporaneamente attive riviste della importanza di «Proa», «Inicial», «Martín Fierro», che assicurano uno spazio esclusivo alla giovane intellettualità e la promuovono quale unica istanza capace di produrre vera cultura.

La nota di Borges si inquadra in questo contesto e fa da *pendant* al famosissimo *Ultraísmo* pubblicato nel 1921 in «Nosotros». Nelle prime righe di quello, Borges avvertiva: «rubenianismo y anecdotismo vigentes que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir»; cinque anni dopo può iniziare il suo prologo scrivendo: «hoy querría hablarles a todos con la voz salobre del mar [...] para decirles que se gastó el rubenismo. ¡Al fin, gracias a Dios! [...] Desde mil novecientos veintidós [...] todo eso ha caducado». L'indicazione del 1922 quale data discrimine del passaggio dalla vecchia alla nuova maniera è significativa; intorno a quell'anno si collocano le prime prove dell'ultraismo argentino – di Girondo, di González Lanuza, dello stesso Borges –, quelle dell'estridentismo messicano di Maples Arce, ed anche i primi documenti di «svolte» famose, quelle di Vallejo, ad esempio, o di Neruda.

Il prologo illustra posizioni già note. Borges torna a criticare l'equivoco modernista di cercare la realtà «en la vereda de enfrente» (Darío guarda a Versailles o alla Persia, Freyre alla leggende islandesi, Lugones è un «forastero grecizante» versificatore di vaghi paesaggi) e non invece di cercare la poesia nelle cose prossime e comuni e di trasformare – come aveva scritto nel saggio di «Nosotros» – «la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional»; torna a polemizzare contro l'uso della rima, che rende il poeta schiavo e parassita del *retruécano* costringendolo a «no seguir la correlación y la natural

simpatía de las palabras, sino la contingencia del consonante» (il passo appartiene al saggio *Milton y su condenación de la rima* – di *Inquisiciones* –, con il quale il prologo di *Índice* condivide la citazione da Garcilaso e l'esemplificazione della rima *azul-abadul* di Lugones); riafferma infine la centralità dell'immagine metaforica nella nuova poesia (già ripetutamente sostenuta in *Apuntaciones críticas: la metáfora, Después de las imágenes* e *Examen de metáforas*) e la necessità di una lingua poetica più ricca ed aperta ad accogliere parole nuove per esprimere nuove realtà.

Un antiquísimo cuentero de cuyo nombre no quiero acordarme (es de Cervantes ese festejado melindre y se lo devuelvo en seguida) cuenta que en los principios de la era cristiana salió del mar una gran voz, un evangelio primitivo y final, y anunció a la gentilidad que el dios Pan había muerto. Tanto me gusta suponer que las cosas elementales participan en las del alma y son sus chasques o lenguaraces o nuncios, que hoy querría hablarles a todos con la voz salobre del mar y la incansable de los ríos y la enterrada de los pozos y la extática de los charcos, para decirles que se gastó el rubenismo ¡al fin, gracias a Dios!

El rubenismo fué nuestra añoranza de Europa. Fué un suelto lazo de nostalgia tirado hacia sus torres, fué un largo adiós que rayó el aire del Atlántico, fué un sentirnos extraños y descontentadizos y finos. Tiempo en que Lomas de Zamora versificaba a Chipre y en que solemnizaban los mulatos acerca de Estambul, se descompuso para dicha de todos. Quede su eternidad en las antologías: queden muchas estrofas de Rubén y algunas de Lugones y otras de Marcelo del Mazo y ninguna de Rojas... Hay otro verso rubenista hoy en pie: la suspirosa Rosaleda que con su cisnerío y su indolencia esconde el duro sentimiento del barrio en que don Juan Manuel fué temible.

El europeo faústico de Spengler – el reverenciador de lo lejano en el espacio y de lo indeciso en el tiempo, el arcaizante o progresista que sólo entiende el hoy arrimándolo a un antenoche o al mes que viene – tuvo una torpe reducción al absurdo en el rubenista de aquí. Ninguno de ellos se atrevió a suponer que ya estaba en la realidad: todos buscaron una vereda de enfrente donde alojarse. Para Rubén, esa vereda fué Versalles o Persia o el Mediterraneo o la pampa, y no la pampa de baños y días largos, sino la Pampa triptolémica, crisol de razas y lo demás. Para Freyre fueron las leyendas islándicas y para Santos Chocano, el Anahuac de don Antonio de Solís. En cuanto a Rodó, fué un norteamericano, no un yanqui pero sí un catedrático de Boston, relleno de ilusiones sobre latinidad e hispanidad. Lugones es otro forastero grecizante, verseador de vagos paisajes hechos a puro arbitrio de rimas y donde basta que sea azul el aire en un verso para que al subsiguiente le salga un abedul en la punta. De la Storni y de otras personas que han metrificado su tedio de vivir en esta ciudad de calles derechas, sólo diré que el aburrimiento es quizá la única emoción impoética (irreparablemente impoética, pese al gran Pío Baroja) y que es también, la que con preferencia ensalzan sus plumas. Son rubenistas vergonzantes, miedosos.

Desde mil novecientos veintidós - la fecha es tanteadora: se trata de una situación de conciencia que ha ido definiéndose poco a poco - todo eso ha caducado. La verdad poetizable ya no está sólo allende el mar. No es difícil ni huraña: está en la queja de la canilla del patio y en el Lacroze que rezonga una esquina y en el claror de la cigarrería

frente a la noche callejera. Esto, aquí en Buenos Aires. En Méjico, el compañero Maples Arce apura la avenida Juárez en un trago de gasolina; en Chile, Reyes ensalza el cabaret y el viento del mar, un viento negro y de suicidio, que trae aves marinas en su envión y en el cual las persianas de Valparaíso están siempre golpeándose.

Las dos alas de esta poesía (ultraísmo, simplismo: el rótulo es lo de menos) son el verso suelto y la imagen. La rima es aleatoria. Ya don Francisco de Quevedo se burló de ella por la esclavitud que impone al poeta; ya otro más ponderoso Quevedo, Milton el puritano, la tachó de invención de una era bárbara y se jactó de haber devuelto al verso su libertad antigua, emancipándole de la moderna sujeción de rimar («modern bondage of riming»). Estas ilustres opiniones las saco a relucir, para que nuestro desdén de la rima no se juzgue a puro capricho y a torpeza de mozos. Sin embargo, mi mejor argumento es el empírico de que las rimas ya nos cansan. Para cualquiera de nosotros, estos versos blancos de Garcilaso son entero y grato arquetipo de musicalidad:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,  
Árboles que os estáis mirando en ellas,  
Verde prado de fresca sombra lleno...

Su autor, empero, con esa asidua observación de la rima que hubo en su siglo, escribió, en seguida otras líneas que entonces eran necesarias para cumplir la estrofa, esto es, el pleno halago musical, y hoy la rebajan singularmente:

Aves que aquí sembráis vuestras querellas,  
Yedra que por los árboles caminas  
Torciendo el paso por su verde seno,  
Yo me vi tan ageno  
Del grave mal que siento  
Que de puro contento...

y lo que subsigue.

Quiero inscribir alguna observación acerca de la imagen. La imagen (la que llamaron traslación los latinos, y los griegos tropo y metáfora) es, hoy por hoy nuestro universal santo y seña. Desde esas noches incansables en que el calaverón frailuno Quevedo holgaba con la lengua española, no han sucedido porretadas de imágenes, pleamares y malones de metáforas, asemejables a los que en este libro verás. Desde la travesura y brujería de Macedonio Fernández hasta el resplandor de Juicio Final que altiveció los versos de Piñero, desde las firmas acertadas de Hildago hasta el rebaño de vehemencia bíblica que Brandán rige bien, hay obtenciones de expresión inauditas. El idioma se suelta. Los verbos intransitivos se hacen activos y el adjetivo sienta plaza de nombre. Medran el barbarismo, el neologismo, las palabras arcaicas. Frente al provincialismo remilgado que ejerce la Academia (dentro de lo universal español tan provincia es Castilla como Soriano y tan casero es hablar de los cerros de Ubeda como de donde el Diablo perdió el poncho) nuestro idioma va adinerándose. No es de altos ríos soslayar la impureza, sino aceptarla y convertirla en su envión. Así lo entendieron los hombres del siglo diez y siete: así lo comprendió Saavedra que se burló de quienes endeblecen nuestra lengua por mantenerla pura, así don Luis de Góngora que (al decir de su primer prologuista) huyó de la sencillez de nuestra habla, así el agringado Cervantes que se jactó del cauce de dulzura que abrió en nuestro lenguaje,



así ese díscolo Quevedo que sacó voces del latín y del griego y aun de la germanía, así el precursor de ellos, Fray Luis de León, que hebraizó tan pertinazmente en sus traslados bíblicos... No hemos nosotros de ser menos.

Esta que nos ciñe es la realidad, es «una» realidad. Junto a nosotros están la Vida y la Muerte y las levantaremos con versos.

I el que en tal güeya se planta,  
Debe cantar cuando canta  
Con toda la voz que tiene.

\* \* \*

### *La fruición literaria*

(«La Prensa», 23 gennaio 1927)

*La fruición literaria* apparve su «La Prensa» il 23 gennaio del 1927 e fu successivamente inserito ne *El idioma de los argentinos* (1929). Il brano è uno dei primi passi di quell'amplissimo discorso sulla letteratura, il libro, la lettura, che Borges andrà frammentariamente articolando fino agli ultimi anni di vita, e che ai suoi lettori finisce per dare, insieme all'impressione di un continuo *deja vu* (coerente d'altra parte con una certa visione della realtà e della letteratura propriamente borgesiana), quella – a volte frustrante – di non essere alla fine più in grado di collegare o sovrapporre quei documenti, di valutarne le continue e a volte sottili variazioni o le non infrequenti contraddizioni.

Il brano si apre con una lista delle letture che hanno costituito «los mejores goces literarios» della giovinezza di Borges. I dati, certamente inediti nel 1927, non lo sono più oggi, e non mette conto riferirli; ma colpisce che già allora Borges avvertisse di aver letto le pagine fondamentali della letteratura, e che ormai al giovane «indagador de vidas ajenas» fosse subentrato il critico «mero genealogista de estilos» e «rastreador de influencias». Precoce coscienza di quel «demone dell'accostamento» (per dirla con Genette) e di quella mania delle genealogie che orienterà tutta la critica letteraria di Borges, e che trova riscontro nella idea «panteista» della letteratura come opera di un solo autore «atemporale e anonimo» (idea qui adombrata, come già, qualche anno prima, nel prologo a *Fervor de Buenos Aires*). Il saggio sottolinea comunque come la fruizione dell'opera non possa prescindere da una sua collocazione spazio-temporale; e l'esempio delle possibili «letture» di una metafora è più che probante. Che poi quella collocazione possa essere del tutto arbitraria, o almeno libera, (si pensi alla «técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» teorizzata nel *Pierre Menard*), è una delle risorse dell'arte, infinitamente ricca, della lettura. Più tardi, in *Nota sobre (hacia) Bernard*

*Shaw*, scriverà: «Una literatura defiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída». Nella lettura sta dunque la inesauribile creatività della letteratura, ma questa è comune garantita dal fatto che «los grandes versos de la humanidad no han sido aun escritos. Esa es imperfección, de que debe alegrarse nuestra esperanza».

Sospecho que los novelones policiales de Eduardo Gutiérrez y una mitología griega y el *Estudiante de Salamanca* y las tan razonables y tan nada fantásticas fantasías de Julio Verne y los grandiosos folletines de Stevenson y la primer novela por entregas del mundo: las 1001 Noches, son los mejores goces literarios que he practicado. La lista es heterogénea y no puede confesar otra unidad que la consentida por la edad tempranísima en que los leí. Yo era un hospitalario lector en este anteayer, un cortesísimo indagador de vidas ajenas y todo lo aceptaba con venturosa y álcere resignación. En todo creía, hasta en las malas ilustraciones y en las erratas. Cada cuento era una aventura y yo buscaba lugares condignos y prestigiosos para vivirla: el descanso más empinado de la escalera, un altillo, la azotea de la casa.

Luego descubrí las palabras: descubrí su agasajo legible y hasta memorable y hospedé muchas tiradas en prosa y verso. Algunas – todavía – suelen acompañarme la soledad, y el agrado que me inspiraron se ha hecho costumbre; otras han caído piadosamente de mi recuerdo, como el Tenorio, que alguna vez supe íntegro y que han extirpado los años y mi desgano. Despacito a través de inefables chapucerías de gusto, intimé con la literatura. No alcanzo a recordar la primera vez que leí a Quevedo; ahora es mi más visitado escritor. En cambio, sé que fué apasionadísimo mi primer encuentro con el *Sartor Resartus*, Sastre Zurcido, del energuménico Tomás Carlyle: libro arrumbado, que hace años está leyéndose sólo en la biblioteca. Después, fuí mereciendo amistades escritas que todavía me honran: Schopenhauer, Unamuno, Dickens, De Quincey, otra vez Quevedo.

¿Y en el día de hoy? He dado en escritor, en crítico, y debo confesar (no sin lástima y conciencia de mi pobreza) que releo con un muy recordativo placer y que las lecturas nuevas no me entusiasman. Ya tiendo a contradecirles la novedad, a traducirlas en escuelas, en influencias, en combinación. Conjeturo que de ser sinceros, todos los críticos del mundo (y aun algunos de Buenos Aires) dirían lo mismo. Es natural: la inteligencia es económica y arregladora y el milagro le parece una mala costumbre. Admitirlo, ya es injustificarse.

Escribe Menéndez y Pelayo: «Si no se leen los versos con los ojos de la historia, ¡cuán pocos versos habrá que sobrevivan!» (*Historia de la poesía americana*, tomo segundo, página 103). Esta que parece advertencia, es una confesión. Esos tan resucitadores ojos de la historia ¿qué son sino un sistema de lástimas, de generosidades o sencillamente de cortesías? Se me replicará que sin ellos, confundiremos el plagiario con el inventor, la sombra y el bulto. Cierto, pero una cosa es la justiciera repartición de glorias y otra la pura fruición estética. Es lamentable observación mía que cualquier hombre a fuerza de recorrer muchos volúmenes para juzgarlos (y no es otra la tarea del crítico) incurre en mero genealogista de estilos y en rastreador de influencias. Vive en esta pavorosa y casi inefable verdad: La belleza es un accidente de la literatura; depende de la simpatía o antipatía de las palabras manejadas por el escritor

y no está vinculada a la eternidad. Los epígonos, los frequentadores de temas ya poetizados, suelen conseguirla y casi nunca los novadores.

Nuestra desidia conversa de libros eternos, de libros clásicos. Ojalá existiera algún libro eterno, puntual a nuestra gustación y a nuestros caprichos, no menos inventivo en la mañana populosa que en la noche aislada, orientado a todas las horas del mundo. Tus libros preferidos, lector, son como borradores de ese libro sin lectura final.

Si las obtenciones de belleza verbal que puede ministrarnos el arte fueran infalibles, existirían antologías no cronológicas y hasta sin nómina de escritores ni escuelas. La sola evidencia de hermosura de cada composición bastaría para justificarla. Claro que esa conducta sería strafalaria y aun peligrosa en las antologías al uso. ¿Cómo admirar los sonetos de Juan Boscán, si no sabemos que fueron los primeros de que adoleció nuestro idioma? ¿Como sufrir los de Mengano, si ignoramos que ha perpetrado otros muchos que son todavía más íntimos del error y que además, es amigo del antologista?

Temo no ser entendido en este lugar, y a riesgo de simplificar demasiado el asunto, buscaré un ejemplo. Séanos ilustración esta metáfora desglosada: *El incendio, con feroces mandíbulas devora el campo*. Esta locución ¿es condenable o es lícita? Yo afirmo que eso depende solamente de quien la forjó, y no es paradoja. Supongamos que en un café de la calle Corrientes o de la Avenida, un literato me la propone como suya. Yo pensaré: Ahora es vulgarísima tarea la de hacer metáforas; substituir tragar por quemar, no es un canje muy provechoso; lo de las mandíbulas tal vez asombre a alguien, pero es una debilidad del poeta, un dejarse llevar por la locución *fuego devorador*, un automatismo; total, cero... Supongamos ahora que me la presentan como originaria de un poeta chino o siamés. Yo pensaré: Todo se les vuelve dragón a los chinos y me representaré un incendio claro como una fiesta y serpeando, y me gustará. Supongamos que se vale de ella el testigo presencial de un incendio o, mejor aún, alguien a quien fueron amenazada las llamaradas. Yo pensaré: Ese concepto de un fuego con mandíbulas es realmente de pesadilla, de horror y añade malignidad humana y odiosa a un hecho inconsciente. Es casi mitológica la frase y es vigorosísima. Supongamos que me revelan que el padre de esa figuración es Esquilo y que estuvo en lengua de Prometeo (y así es la verdad) y que el arrestado titán, amarrado a un precipicio de rocas por la Fuerza y por la Violencia, ministros duros, se la dijo al Océano, caballero anciano que vino a visitar su calamidad en coche con alas. Entonces la sentencia me parecerá bien y aun perfecta, dado el extravagante carácter de los interlocutores y la lejanía (ya poética) de su origen. Haré como el lector, que sin duda ha suspendido su juicio, hasta cerciorarse bien cuya era la frase.

Hablo sin intención de ironía. La distancia y la antigüedad (que son los énfasis del espacio y del tiempo) tiran de nuestro corazón. Ya Novalis enunció esa verdad y Spengler ha sabido razonarla grandiosamente, en libro famoso. Yo quiero señalar su atingencia con la literatura, que es cosa patética. Si ya nos engravece pensar que hace dos mil quinientos años vivieron hombres, ¿cómo no ha de conmovernos saber que versificaron, que fueron espectadores del mundo, que hospedaron en las palabras leves y duraderas algo de su pesada vida fugaz, que esas palabras están cumpliendo un largo destino?

El tiempo, tanpreciado de socavador, tan famoso por sus demoliciones y sus ruinas de Itálica, también construye. Al guiado verso de Cervantes

¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!...

lo vemos refaccionado y hasta notablemente ensanchado por él. Cuando el inventor y detallador de Don Quijote lo redactó, «vive Dios» era interjección tan barata como «caramba», y «espantar» valía por «asombrar». Sospecho que los contemporáneos suyos lo sentirían así:

¡Vieran lo que me asombra este aparato!...

o cosa vecina. Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo – amigo de Cervantes – ha sabido corregirle las pruebas.

En general, el destino de los inmortales es otro. Los pormenores de su sentir o de su pensar suelen desvanecerse o yacen invisibles en su labor, irrecuperables e insospechados. En cambio, su individualidad (esa simplificadaísima idea platónica que en ningún rato de su vida fueron con pureza) se aferra como una raíz a las almas. Se vuelven pobres y perfectos como un guarismo. Se hacen abstracciones. Son apenas un manojito de sombra, pero lo son con eternidad. Les conviene demasiado esta oración: «Quedaron ecos: fórmanse en lo hueco y vacío de su majestad, no voz entera, sino apenas cola de la ausencia de la palabra». (Quevedo: *La hora de todos y la fortuna con seso*, episodio XXXV.) Pero hay diversas inmortalidades.

Tierna y segura inmortalidad (alcanzada alguna vez por hombres medianos, pero de honesta dedicación y largo fervor) es la del poeta cuyo nombre está vinculado a un lugar del mundo. Esa es la de Burns, que está sobre tierras labrantías de Escocia y ríos que no se apuran y cordilleritas; esa es la de nuestro Carriego, que persiste en el arrabal vergonzante, furtivo, casi enterrado que hay en Palermo al sur y en donde un extravagante esfuerzo arqueológico puede *reconstruir* el baldío cuya ruina actual es la casa y el despacho de bebidas que se ha hecho Emporio. Hay también un inmortalizarse en cosas eternas. La luna, la primavera, los ruiseñores, manifiestan la gloria de Enrique Heine; el mar que sufre cielo gris, la de Swinburne; los andenes estirados y los embarcaderos, la de Walt Whitman. Pero las inmortalidades mejores – las de señorío de la pasión – siguen vacantes. No hay poeta que sea voz total del querer, del odiar, de la muerte o del desesperar. Es decir, los grandes versos de la humanidad no han sido aun escritos. Esa es imperfección, de que debe alegrarse nuestra esperanza.

\* \* \*

### *Vindicación de Mark Twain* («Sur», noviembre 1935)

Il saggio è scritto per il centenario della nascita di Mark Twain e fa serie con le più note *vindicaciones* di *Discusión* (una meno nota *Vindicación de la poesía* è in «La Nación» del 17 novembre 1968). Dei grandi nordamericani cari a Borges, Mark Twain non è certo fra i primi; la stima per lui non è pari a quella tributata a Whitman, a Poe, a Hawthorne o a Emerson, tuttavia l'autore di *Huckleberry Finn*, e quest'opera in particolare, ricorrono spesso sia nelle interviste che in richiami all'interno di saggi su altri scrittori. Nelle *Autobiographical Notes* Borges dichiara che *Huckleberry Finn* fu il primo romanzo che lesse «per intero», e la sottolineatura è significativa: altre prove con

romanzi lunghi dovevano essere presumibilmente fallite. *Huck* gode dunque del particolare fascino della «prima volta», rafforzato anche dal fatto che al suo autore è legata anche un'altra, e non meno importante, «prima volta», quella della redazione del primo racconto, *El atroz redentor Lázarus Morel* («Crítica», agosto 1933), che ha per fonti *Life on the Mississippi* di M. Twain e lo studio di Bernard Devoto (*M. Twain's America*) citato nell'articolo di «Sur» come «apasionado y lúcido libro». La *Historia universal de la infamia* fu pubblicata proprio nel 1935; non è inverosimile che la *Vindicación* sia stata scritta sull'onda di questa. Diversi anni dopo, in un saggio su William Henry Hudson, *Sobre «The purple land»* (in *Otras Inquisiciones*), Borges esprimerà un giudizio nettissimo su *Huck*: «*The purple land* es de los muy pocos libros felices que hay en la tierra. (Otro, también americano, también de sabor casi paradisiaco, es el *Huckleberry Finn* de Mark Twain)». La *riabilitazione* che Borges tenta nel pezzo di «Sur» (l'unico, a quanto mi consta, dedicato esclusivamente allo statunitense; ovviamente di questi si tratta anche nella *Introducción a la literatura norteamericana* del 1967), riguarda sostanzialmente due «oltraggi». Il primo è quello di ritenerlo un genio «potenziale», «falseado por el negro calvinismo de los 48 Estados Unidos». A un tale giudizio Borges oppone che Mark Twain è immaginabile solo in America, e sintetizza alla sua maniera: «Reduzcamos a uno todos sus libros y digamos: Mark Twain compuso *Huckleberry Finn* en colaboración con el Mississippi, río americano y barroso». Il secondo «oltraggio» sta nella ricorrente tentazione di valorizzare a tutti i costi, per una sorta di vezzo intellettuale «delle inversioni» (è curioso il richiamo al Mickey Mouse di W. Disney), l'aspetto pessimista e sarcastico delle opere di M. Twain. Borges rivendica per lui la qualifica di umorista, ma osserva che quell'umorismo oggi ha perso molto del suo sapore, e conclude, risolvendo ogni imbarazzo, che *Huckleberry Finn* è un libro «ni burlesco ni trágico», ma solo, e questo basta a fare la gloria del suo autore, «un libro feliz».

El 30 de noviembre de 1835 nació Mark Twain. Hoy, a cien años de esa fecha, debemos vindicar su clara memoria de dos ultrajes parecidos y aun consanguíneos: uno, el de simular que en su obra feliz los momentos de queja o de sarcasmo son los fundamentales; otro, el de quienes lo rebajan a símbolo del artista frustrado y mutilado por el árido siglo diecinueve y por un continente brutal. Ambos errores tienen curso en su patria; conviene denunciarlos antes que se propaguen aquí. Su fuente original debe ser el libro de Van Wyck Brooks; *The ordeal of Mark Twain*.

En 269 afligidas páginas en octavo mayor, Van Wyck Brooks quiere demostrar que Mark Twain era (potencialmente) un genio, falseado por el negro calvinismo de los 48

Estados Unidos. Nada más europeo y *sophisticated* que esa imaginación; nada por consiguiente, más tentador para un «intelectual avanzado» de New York City. Nada más conforme, también, a cierta convención internacional. Desde que Charles Pierre Baudelaire se maravilló de que Edgar Allan Poe hubiera nacido en el estado de Massachusetts, nadie puede ignorar que el americano, si novelista o músico o pintor, lo es a pesar de toda América, y aun en contra. Así el consenso de los hombres lo afirma ¿pero será verdad? Regresemos al caso más ilustre; el de Edgar Allan Poe. Infinitamente se ha declarado que ese inventor es accidental en América, y que lo mismo pudo haber «sucedido» en Londres o en Upsala. Yo no puedo asentir. No solo americano sino *yankee*, es el terrible y humorístico Poe: ya en la continua precisión y practicidad de sus variados juegos con la tiniebla, con las escrituras secretas y con el verso ya en las ráfagas de enorme charlatanería que recuerdan a Barnum. (Ese rasgo perdura en sus descendientes: nótese el aire mistagógico y la tipografía sensacional en que M. Edmond Teste se complace).

En el caso particular de Mark Twain, un hecho es indiscutible. Mark Twain sólo es imaginable en América. No sabemos, no podremos nunca saber, lo que América le quitó. Sabemos que le dió *Huckleberry Finn* y *Roughing it* y *The innocents at home* y *Tom Sawyer* y la vasta ineptitud de la policía que no se fija en el migratorio Elefante Blanco. Reduzcamos a uno todos sus libros y digamos con brevedad: *Mark Twain compuso Huckleberry Finn en colaboración con el Mississipi, río americano y barroso*. Deplorar esa divina colaboración, hablar de frustraciones y represiones, es como lamentar que la provincia de Buenos Aires falseó de tal manera el genio de Hernández que éste redactó el *Martín Fierro*. No insisto; la depresiva tesis de Brooks ha sido aniquilada con esplendor por Bernard De Voto, en el apasionado y lúcido libro *Mark Twain's America*.

Paso al segundo ultraje de los dos que denuncié al principio. La más grosera de las muchas tentaciones intelectuales, pero también la más fácil y general, es la de pronunciar que una cosa es lo contrario de lo que parece inmediatamente. Si la cosa definida es un humorista, la definición por inversión es inevitable, ya que la imagen de un payaso que ríe – *ridi, pagliaccio!* – es una obscenidad sentimental que cosquillea de algún modo a las almas. Ni siquiera el feliz y mitológico Mickey Mouse ha quedado ileso. Puedo jurarles que a un poeta español de cuyo nombre no quiero acordarme, le oí decir: «Ese ratón me inquieta, me turba, porque yo estoy palpando en él la tragedia del pueblo americano». Inútil agregar que en Mark Twain, insigne compatriota de «ese ratón», idéntica tragedia ha sido «palpada». Hay circunstancias atenuantes, lo sé. El nihilismo de Mark, su concepción del universo estelar como una máquina perpetua y desatinada, su continua elaboración de apotegmas cínicos o blasfematorios, su vehemente negación del libre albedrío, su amistad con la idea del suicidio, su estudio «del procedimiento más barato y más práctico para acabar de una buena vez con la humanidad», su ateísmo fanático, su culto del *Omar* de Fitz Gerald, son indudables. También me consta que para los contemporáneos de Freud, la obra más perdurable de un autor son las indiscreciones de sus amigos. Hombre de este singular siglo veinte, sería indecoroso que yo desconociera esos hábitos y sin embargo... Si algún derecho excepcional a nuestra memoria tiene Mark Twain, es como escritor; si algo buscamos (y encontramos) en sus muchos volúmenes, ello no es precisamente lo trágico. Mark Twain ¡oh recobrado y casi paradójico axioma! era un humorista.

De los procedimientos humorísticos de Mark Twain – como de aquellos de Quevedo, de Sterne y de Rabelais – cabe decir infinitas cosas. Un hecho, sin embargo, es

indiscutible: el valor esencial de la novedad, y aun de la sorpresa. A Mark Twain ya no le quedan muchas sorpresas; desde la infancia lo hemos ido gastando, como al coronel Estanislao del Campo y a Eduardo Wilde. Sorprenderse de memoria es difícil. *The laughter is gone from it*, dice Bernard De Voto de una de las primeras páginas de Mark Twain – y temo que esa confesión de un admirador no sea inaplicable a las últimas. Adelanto una conjetura: el humorismo puramente verbal – el de acumulación e incongruencia – corresponde a la literatura oral, no a la escrita. Tres amigos que se ven con alguna regularidad, acaban por elaborar un dialecto burlesco, una tradición de espléndidas alusiones, una complicación y como potenciación de los chistes. Un hombre solo no practica esos juegos. Por definición, el lector es un hombre solo. (Daniel Defoe enumera las redenciones, los trabajos, el régimen, los capuchones y paraguas de piel de cabra, los piadosos monólogos, las imprevisiones, las empresas navales y alfareras y hasta los sueños de Robinson Crusoe, de York; pero nada nos dice de sus bromas, de su carcajada eventual ante el Mar Océano. Tratándose de un historiador tan puntual, debemos inferir que no hubo tal cosa).

Si el nihilismo básico de Mark Twain poco ha trascendido a su obra, si de los enormes júbilos que engendró, apenas si nos queda el fantasma ¿a qué fatigar las prensas y el tiempo con esta rememoración infructuosa? Mr. John Macy – *The Spirit of American Literature*, página 249 – propone una conducta desesperada: «reconocer que ese incorregible bromista es un pensador poderoso y original». De acuerdo ¿por qué nombre le reservaremos entonces a William James o al propio Mr. Macy? ¿Acaso el de bromistas incorregibles?... Además, yo preveo que el nudo no es tan gordiano y que podemos prescindir de ese tajo. Mark Twain (importa repetirlo) ha escrito *Huckleberry Finn*, libro que basta para la gloria. Libro ni burlesco ni trágico, libro solamente feliz. *La dicha es mejor que la alegría*, releo en una carta de William Blake.

A principios de agosto de 1934, revisé con Adelina del Carril, las pruebas de la versión inglesa de *Don Segundo Sombra*. Escribí entonces una nota, de la que distraigo este párrafo: «En estas pruebas, he percibido la gravitación y el acento de otro libro esencial de nuestra América, el *Huckleberry Finn* de Mark Twain. También es libro de una andanza y de una amistad; pero de una amistad en que la baquía está a cargo del chico, y la veneración y la torpeza a cargo del hombre, y de una andanza por el agua incesante del mayor río de la tierra. Lo primero fue imitado por Rudyard Kipling en su novela *Kim*: otro gran libro consanguíneo de *Don segundo Sombra*». El libro se publicó; Waldo Frank, en las páginas liminares, establece idéntico paralelo entre *Don Segundo* y *Huck Finn*.

Si no me engaño, las novelas son buenas en razón directa del interés que la unicidad de los caracteres inspira al autor y en razón inversa de los propósitos intelectuales o sentimentales que lo dirigen. En *Kim*, la «política» es evidente; básteme recordar esa reveladora apoteosis en que el autor, para recompensar y coronar las arduas travesuras del héroe, le concede un puesto de espía. A Ricardo Güiraldes le adivinamos un propósito partidario: demostrar que el oficio de tropero en la campaña pareja de Buenos Aires – los literatos de la capital le dicen la Pampa – tiene mucho de heroico. Mark Twain, en cambio, es divinamente imparcial. *Huckleberry Finn* no quiere otra cosa que copiar unos hombres y su destino.

\* \* \*

## *Due scritti su Joyce*

L'interesse di Borges per il grande scrittore irlandese suo contemporaneo, nonché la sostanziale riserva nei suoi confronti, sono documentati a partire dal 1925, anno in cui Borges pubblica, nel n. 6 di «Proa», la nota *El 'Ulises' de Joyce* accompagnata dalla traduzione della pagina finale del romanzo. Borges non sa fare a meno di sottolineare di essere «el primer hispánico que ha arribado al libro de Joyce»; ma ammette anche di non conoscere se non a tratti il romanzo. Quelle pagine si concludono con la citazione di una frase di Lope de Vega a proposito di Góngora: «Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio deste Cavallero, tomando del lo que entendiere con humildad y admirando con veneración lo que no alcanzar a entender». Poste a chiusura di un discorso non scervo da ironia – «Joyce [...] despliega la única jornada de su héroe sobre muchas jornadas de lector. (No he dicho muchas siestas.)» –, le parole di Lope esprimono molto bene l'atteggiamento di Borges. Nel 1982, in una nota su «Clarín» dal significativo titolo *Su talento era verbal*, scrive: «Si el *Ulises* es, en su mayor parte, ininteligible, el *Finnegans Wake* es ilegible». La distanza della scrittura joyciana dal gusto del lettore Borges è davvero incolmabile, e verosimilmente la sua conoscenza diretta dell'*Ulisse* restò sempre quella «a retazos» fatta nel 1925, integrata magari da qualche saggio critico, primo fra tutti quello del Gilbert. E questo testo Borges raccomanda – ancora una volta con una punta di ironia – a quanti vogliano apprezzare la grandezza di Joyce: «Basta el examen del libro expositivo de Gilbert o, en su defecto, de la vertiginosa novela» (*El arte narrativo y la magia*, in *Discusión*).

Lo splendore e l'eccezionalità del romanzo di Joyce stanno, per Borges, nella capacità di rappresentare la totalità del reale; ma al romanzo mancano almeno due requisiti importanti, l'unità, che il sistema delle laboriose ma inutili simmetrie non riesce a compensare (concetto ribadito nella *Introducción a la literatura inglesa*, 1965) e la inconsistenza dei caratteri dei personaggi (cfr. la nota su «Clarín») cui tenta di sopperire la «omnipotencia de la palabra», innegabilmente entusiasmante, ma che non garantisce di per sé l'efficacia del testo. Più radicalmente negativo sarà il giudizio su *Finnegans Wake*, «conca-tenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes» – come dirà in una *reseña* del giugno del 1939 in «El Hogar» –. Insomma, «plenitud e indigencia convivieron en Joyce»; e questa resterà la posizione di Borges, tranne



forse che nei versi di *Invocación a Joyce (Elogio de la sombra)* che sembrano enfatizzare più la prima qualità.

Ma la seconda delle note qui riprodotte presenta un interesse che va al di là del tema trattato. Essa anticipa infatti, riassumendolo, uno dei più famosi racconti di *Artificios, Funes el memorioso*, dandone il succinto riassunto da un abbozzo. Le righe che lo introducono costituiscono un curioso paradosso, ripreso alla lettera e con la stessa funzione introduttiva, in *Teoría de Almafuerte* («La Nación», 22 febbraio 1942). L'abbozzo della «chimerica invenzione» offre poi, rispetto al *cuento* (pubblicato per la prima volta ne «La Nación» del giugno 1942), una piccola ma non insignificante variante – una alternativa non attualizzata – relativa alla circostanza di narrazione: il racconto degli straordinari poteri di Ireneo è fatto, ad un plurale destinatario interno, da uno dei *vecinos* presenti alla sua veglia funebre.

*Joyce y los neologismos*  
(«Sur», novembre 1939)

Laforgue, hacia 1833, procrea estos hermosos y precisos monstruos verbales: *violuptés à vif, eternullité, chant-huant*. Groussac, ese mismo año, alude a las *japonecedades – japonaiseries?* – que abruman el museo de los Goncourt. Swinburne, en una exasperada página de 1887, llama *Whitmaniacs* a los partidarios de Whitman. Hacia 1900, algún porteño (creo que Marcelino del Mazo) denuncia en broma las muchas orquestas de *gríngaros*. Mariano Brull, ayer o anteayer, combina la palabra *jitanjáfora*, que tiene sugerencias de Gitanjali, de gitanos y de ánforas. El ingenioso idioma inglés (según Jespersen) ensambla *whirl* y *twist* y produce *twirl; blush* y *flash* y produce *flush*. Edward Lear – pero ¿a qué proseguir este catálogo de precursores, fatalmente incompleto? (No sé si incluir a Fischart, cuya versión del primer libro de Rabelais – año de 1575 – desafortadamente se llama *Naupengeheurliche Geschichtklitterung* y también *Affentheuerliche Geschichtschrift*).

Es sabido que el rasgo más evidente de *Work in Progress* (que ahora se titula *Finnegans Wake*) es la metódica profusión de *portmanteau words* – para usar el término técnico de otro precursor: Humpty Dumpty<sup>1</sup>. En esa profusión reside la novedad de James Joyce. Tan poderosa y general es la pasión jurídica (o tan débil la estética) que los mil y un comentadores de Joyce casi no examinan los neologismos inventados por él y se limitan a probar, o a negar, que el idioma requiere palabras nuevas. He aquí unas pocas de las imaginadas por Joyce; no simularé que son las mejores: son las que ha razonado Stuart Gilbert o las que he descifrado al hojear las 628 páginas de la obra.

Yahooth: Yahoo + youth.

Bompyre: Bonfire + pyre.

Merror: Mirror + error.

Pharoph: Pharaon + far off.

Fairyaciodes: Variation + fairy + odes.

Groud: Grand + proud.

Benighth me: Beneath + night.  
 Blue fonx: Blue funk + blue fox.  
 Clapplause: Clap + applause.  
 Voise: Voice + noise.  
 Silvamoonlake: Silver + sylva.  
 Ameising: Amazing + Ameise (hormiga).  
 Sybarate: Sybarite + separate.  
 Eithou: Either + I + thou.  
 Secular phoenish: Finish + phoenix.  
 Bannistars: Banners + stars + banisters.  
 Pursonal: Purse + personal.  
 Dontelleries: Dentelleries + Don't tell.  
 Jinglish janglage: Jingle jangle + English language.

Esos monstruos, así comunicados y desarmados, resultan más bien melancólicos. Algunos — los tres últimos, por ejemplo — son meros *calembours* que no exceden las módicas posibilidades de Hollywood. Otras — *clappaluse*, *bompyre* — son tautologías. Otro — *voise* — quiere significar una voz áspera, una voz que casi es un ruido, pero el sonido contradice la intención del autor. Otro — *ameising* — requiere algún conocimiento del alemán<sup>2</sup>. *Secular phoenish*, quizá el más memorable de todos, alude a cierto verso final de *Samson Agonistes*, en que se llama *secular bird* al fénix de periódicas muertes.

Otro monstruo de Joyce, hecho de locuciones esta vez, no de palabras sueltas: *el animal que tiene dos espaldas a medianoche*. Shakespeare y la esfinge de Tebas allegaron los materiales...

Laforgue — alguna vez — hizo del juego de palabras un instrumento lírico o elegíaco: en el vertiginoso *Finnegans Wake* ese procedimiento es constante. He aquí un lugar, donde es terrible y majestuoso el retruécano:

*Countlessness of livestories have netherfallen by this plage, flick as flowflakes, litters from aloft, like a waast wizzard all of wirlworlds... Pride, o pride, thy prize!*

Es como una sentencia de *Urn Burial*, arduamente alcanzada a través de un siglo o de un sueño.

Añado, al corregir las segundas pruebas, algún ejemplo antiguo. Fischart, en su *Legend von Ursprung des abgeführten, gevierten, vierhörnigen und viereckechten Hütleins* — ano de 1580 — apoda a los jesuitas *vierdächtig* (*vier Dächer* + *verdächtig*). Shakespeare — ¿distracción, fatiga, error tipográfico? — escribe en la tragedia *Troilus and Cressida* el monstruoso nombre de *Ariachne* (*Ariadne* + *Arachne*). El muy *vierdächtiger* Gracián llama *Falsirena* a cierta mujer alegórica del *Criticón* (primera parte, crisis XII).

1. Cierta lector de Carrol tradujo la balada de *Jabberwocky* al latín macarrónico. El primer verso reza:

*Coesper erat; Tunc lubriciles ultravia circum...*

En *coesper* se amalgama *vesper* y *coena*; *lubricus* y *graciles*, en *lubriciles*.

2. También lo exige la más ilustre frase del libro: *The walls are of rubinen and the glittergates of elfinbone*. Marfil, en alemán, se dice *elfenbein*, que debe ser una corrupción de *Elefantenbein*; Joyce traduce literalmente *elfinbone*: hueso de elfo. No de otra suerte los evangelios manuscritos del siglo nueve hacen de *margarita* (perla), *meregrot*: piedra del mar.

*Fragmento sobre Joyce*  
(«Sur», febrero 1941)

Entre las obras que no he escrito ni escribiré (pero que de alguna manera me justifican, siquiera misteriosa y rudimental) hay un relato de unas ocho o diez páginas cuyo profuso borrador se titula *Funes el memorioso* y que en otras versiones más castigadas se llama *Ireneo Funes*. El protagonista de esa ficción dos veces quimérica es, hacia 1884, un compadrito normalmente infeliz de Fray Bentos o de Junín. Su madre es planchadora; del padre problemático se refiere que ha sido rastreador. Lo cierto es que el muchacho tiene sangre y silencio de indio. En la niñez, lo han expulsado de la escuela primaria por calcar servilmente un par de capítulos, con sus ilustraciones, mapas, viñetas, letras de molde y hasta con una errata... Muere antes de cumplir los veinte años. Es increíblemente haragán: ha pasado casi toda la vida en un catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En su velorio, los vecinos recuerdan las pobres fechas de su historia: una visita a los corrales, otra al burdel, otra a la estancia de Fulano... Alguien facilita la explicación. El finado ha sido tal vez el único hombre lúcido de la tierra. Su percepción y su memoria eran infalibles. Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todas las hojas y racimos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que manejó una vez en la infancia. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Murió de una congestión pulmonar y su vida incomunicable ha sido la más rica del universo.

Del compadrito mágico de mi cuento cabe afirmar que es un precursor de los superhombres, un Zarathustra suburbano y parcial; lo indiscutible es que es un monstruo. Lo he recordado porque la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de *Ulises* exigiría monstruos análogos. (Nada aventuraré sobre los que exigiría *Finnegans Wake*: para mí no menos inconcebibles que la cuarta dimensión de C. H. Hinton o que la trinidad de Nicea). Nadie ignora que para los lectores desprevenidos, la vasta novela de Joyce es indescifrablemente caótica. Nadie tampoco ignora que su intérprete inicial, Stuart Gilbert, ha propalado que cada uno de los dieciocho capítulos corresponde a una hora del día, a un órgano corporal, a un arte, a un símbolo, a un color, a una técnica literaria y a una de las aventuras de Ulises, hijo de Laertes, de la simiente de Zeus. La mera noticia de esas imperceptibles y laboriosas correspondencias ha bastado para que el mundo venere la severa construcción y la disciplina clásica de la obra. De esos *tics* voluntarios, el más alabado ha sido el más insignificante; los contactos de James Joyce con Homero, o (simplemente) con el senador por el departamento del Jura, M. Víctor Bérard.

Harto más admirable, sin duda, es la diversidad multitudinaria de estilos. Como Shakespeare, como Quevedo, como Goethe, como ningún otro escritor, Joyce es menos un literato que una literatura. Lo es, increíblemente, en el compás de un solo volumen. Su escritura es intensa; la de Goethe nunca lo fue; es delicada: Quevedo no sospechó esa virtud. Yo (como el resto del universo) no he leído el *Ulises*, pero leo y releo con felicidad algunas escenas: el diálogo sobre Shakespeare, la *Walpurgisnacht* en el lupanar, las interrogaciones y respuestas del catecismo: ... *They drank in jocose-silence Epp's massproduct, the creature cocoa*. Y en otra página: *A dark horse riderless, bolts like a phantom past the winningpost, his name moonfoaming, his eye-balls stars*. Y en otra: *Bridebed, childbed, bed of death, ghostcandle*<sup>1</sup>.

La plenitud y la indigencia convivieron en Joyce. A falta de la capacidad de construir (que sus dioses no le ortorgaron y que debió suplir con arduas simetrías y laberintos) gozó de un don verbal, de una feliz omnipotencia de la palabra, que no es exagerado o impreciso equiparar a la de *Hamlet* o a la de *Urn Burial*... El *Ulises* (nadie lo ignora) es la historia de un solo día, en el perímetro de una sola ciudad. En esa voluntaria limitación es lícito algo más que una elegancia aristotélica; es lícito inferir que para Joyce, todos los días fueron de algún modo secreto el día irreparable del Juicio; todos los sitios, el Infierno o el Purgatorio.

1. La versión francesa no es muy feliz: *Lit nuptial, lit de parturition, lit de mort aux spectrales bougies*. La culpa es del idioma, naturalmente, incapaz de voces compuestas.

\* \* \*

### *Sobre los clásicos* («Sur», octubre 1941)

Un saggio con lo stesso titolo fu composto quasi venticinque anni dopo questo di «Sur» ed inserito nella terza edizione (Emecé, 1966) di *Otras inquisiciones*. Si tratta di un testo completamente diverso ma che in qualche modo riprende alcuni spunti del vecchio, primo fra tutti l'idea che il «catalogo» dei «classici» rappresentativi di una nazione non è «axiomático, evidente, fatal», bensì «un poco arbitrario», e che è sottoposto alla variazione di giudizio e di valutazione che tempo e spazio comportano. Nel saggio del 1965, Borges sostiene una sorta di natura convenzionale dell'opera classica: «Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término». Come è prevedibile – continua Borges – tali decisioni possono variare, ed alle volte la preferenza per questo o quell'autore è *superstiziosa*. La battuta riprende un luogo del saggio del '41 («¿Por qué no recordar que los hombres a quienes la superstición o la inercia concede la inmortalidad no son invulnerables?») e ne sviluppa, estremizzandolo, il senso: «La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba en la soledad de sus bibliotecas». Le pagine di «Sur» dicono anche le ragioni della persistenza dei «classici». I nomi sono quelli ricorrenti di Shakespeare, Goethe, Dante, Cervantes, e del *Quijote*. A proposito di quest'opera Borges contesta la sterile e deviante «deificación» operata da pedanti eruditi, che ha da una parte portato (come dirà nel poema *España*) alla aberrazione di vedere «en la historia del hidalgo / [...] no

una amistad o una alegría / sino un herbario de arcaísmos y un refranero», dall'altra ad oscurare altre non minori glorie ispaniche (Quevedo ad esempio). Anche l'Argentina ha patito, secondo Borges, di un equivoco del genere dovuto alla deleteria «canonizzazione» del *Martín Fierro* (in più occasioni Borges ha dichiarato di preferire al poema di Hernández il *Facundo* di Quiroga) e alla conseguente opinione che la letteratura argentina dovesse abbondare di carattere locale. La convinzione di Borges è invece che la tradizione argentina sia tutta intera la cultura occidentale, e nella conferenza *El escritor argentino y la tradición* (1951) ribadirà il concetto: cosmopolitismo e irriverenza sono i due atteggiamenti complementari auspicabili per l'argentino di lettere («manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas»).

En el atardecer del doce de mayo de 1840 dijo y sigue diciendo Carlyle: «Mucho, en verdad, importa que una nación logre una voz explícita, y engendre al hombre que melodiosamente proclame lo que encierra su corazón. Italia, por ejemplo, la pobre Italia yace desmembrada, despedazada, y en ningún protocolo, en ningún acuerdo, es una unidad; pero la noble Italia es una, indivisa; Italia ha producido su Dante, Italia puede hablar. El Zar de todas las Rusias es fuerte, con tantas bayonetas, cosacos y artillería, y es una hazaña que sujete a unidad su vasta porción de la tierra; pero no puede hablar. Algo grande hay en él, pero es una grandeza muda. Le ha faltado una voz genial, para que lo escuchen todos los hombres y todas las épocas. Debe aprender a hablar. Su artillería y sus cosacos ya se habrán herrumbrado hasta no ser y todavía se percibirá la voz de ese Dante» (*On heroes, hero-worship, and the heroic in history*).

El sentencioso *William Shakespeare* de Hugo abunda en pasajes análogos, literariamente mejores; he preferido transcribir el de *Hero-worship*, porque es muy anterior. Otras variaciones no faltan. Groussac (*El viaje intelectual*, primera serie, 1904) ha computado que la obra de Shakespeare es más preciosa que todo el Imperio Británico; José Ortega y Gasset (*El espectador*, primer tomo, 1916) estima que «en el fin de los tiempos, cuando venga la liquidación del planeta, un poema – el *Myo Cid* – no podrá pagarse con todo el oro del mundo». Si esos cálculos fueran otra cosa que dos interjecciones, cabría replicar al primero que el Imperio contiene muchos ejemplares de Shakespeare, inclusión que prohíbe cotraponerlos, y al segundo que «cuando venga la liquidación», no habrá canje imprudente: ni siquiera el de metales ilustres por alejandrinos rudimentarios.

Lo indiscutible es que ninguna de las naciones (excepto los Estados Unidos) prescinde, ahora, de un libro representativo, sagrado. En Inglaterra gozan de una autoridad del todo canónica las composiciones de Shakespeare; en Italia, las de Dante; en Alemania, los cuarenta y cuatro tomos de Goethe, complementados o debilitados por Eckermann; en España, el *Quijote*; en Francia, una biblioteca variable, que siempre comprende a Racine y a veces a *Ubu Roi*. El catálogo es muy heterogéneo, como se ve. Es un poco arbitrario; no es axiomático, evidente, fatal. Cualquier lector puede sugerir variaciones, variables por otro lector. ¿Por qué no adjudicar a Quevedo la

representación española; a Sir Thomas Browne la británica; a Schopenhauer o a Novalis la de Alemania, *et sic de coeteris*? ¿Por qué no recordar que los hombres a quienes la superstición o la inercia concede la inmortalidad literaria no son invulnerables, ni mucho menos? Elijamos, por ejemplo, el caso de Goethe. Carlyle, su traductor y su evangelista, lo juzgó «el mayor genio que hemos contemplado en un siglo y el mayor asno que hemos contemplado en tres»; De Quincey (*Writings*, oncenno tomo, páginas 222-258) minuciosamente se burla de los *Lehrjahre* («esas costumbres pueden ser toleradas en las novelas alemanas, así como en los prostíbulos ingleses»); Butler (*Life and habit*, página 27) opina que esa venerada novela «no encierra un solo párrafo cuyo mérito principal no sea la ridiculez»; Nietzsche (*Die Unschuld des Werdens*, tomo segundo, página 415) dice del *Fausto*: «¡Qué problema casual y temporal y poco necesario y efímero!».

A tales objeciones cabe oponer una contestación paradójica, pero que estimo suficiente: *No importa el mérito esencial de las obras canonizadas; importan la nobleza y el número de los problemas que suscitan*. Finjamos que los detractores de Goethe tienen razón; finjamos que el valor de sus obras es computable en cero. Un hecho queda incólume: un goetheano es una persona interesada en el universo, interesada en Shakespeare y en Spinoza, en Macpherson-Ossian y en Lavater, en la poesía de los persas y en la conformación de las nubes, en hexámetros, en arquitectura, en metales, en el clavicordio cromático de Castel y en Denis Diderot, en la anatomía, en los alquimistas, en los colores, en los graciosos laberintos del arte y en la evolución de los seres – en todo, es lícito afirmar, salvo en las matemáticas. El mundo limitado o consentido por la palabra *Goethe* no es menos versátil que el mundo. Casi lo mismo diremos del de Dante Alighieri, que abarca los mitos helénicos, la poesía virgiliana, el orbe aristotélico y el platónico, las especulaciones de Alberto Magno y de Tomás de Aquino, las profecías hebreas y (desde Asín Palacios) las tradiciones escatológicas del Islam. El de Shakespeare linda con el de Homero, con el de Montaigne, con el de Plutarco, y prefigura en su ámbito espléndido las involuciones de Dostoevski o de Conrad y la ansiedad verbal de un James Joyce o de un Mallarmé. Alemania, Italia, Inglaterra, han escogido bien sus libros canónicos. (Lo anterior no quiere decir que un libro sea genial en razón directa de su afinidad con el *Nouveau Larousse*; quiere decir que ya que es fatal el culto de los clásicos, importa que asimismo sea útil).

España ha preferido el *Quijote*: larga novela cuyo valor intrínseco nadie impugna. Los resultados de esa deificación han sido melancólicos. Un shakespeariano – William Aldis Wright, verbigracia, para no mencionar a Swinburne o Coleridge – es siempre un hombre civilizado; un cervantista suele ser un mero gramático (ejemplo: el P. Cortejón, autor de *Duelos y quebrantos* y de *La iglesia católica es la protectora y mejor amiga de la agricultura*) cuando no un coleccionador de refranes (ejemplo: el P. Sbarbi, autor de *Esplendidez española*, de *Cuernos y plumas*, de *Preliminares para un tratado completo de paremiología comparada*, de *Ambigü literario* y de *El elemento cornúgero*) o de coplas: Francisco Rodríguez Marín. El cervantismo es una de las equivocaciones de España; el gongorismo es una curiosidad baladística; yo, si un mero sudamericano puede opinar, les predicaría el quevedismo... Cervantes, en el prólogo del *Quijote*, se disculpa irónicamente de no insertar una lista alfabética de autoridades; el doctor Américo Castro (*El pensamiento de Cervantes*, 1925) nos propone una, que consta del nombre de Erasmo.

Nuestra república, hasta ahora, carece de libros canónicos. Los pedagogos quieren improvisarlos, porque suponen que las operaciones mentales son imposibles sin una

tradición. A base de los remedos ocasionales de algunos escritores de Buenos Aires o de Montevideo, han inventado la «literatura gauchesca». Han abundado en controversias, en glosarios, en glosas, en biografías, en ediciones críticas. Adoran con particular devoción el *Martín Fierro*. Lugones (*El payador*, página 182) lo ha definido así: «Por eso, porque personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos, encarnándola en un paladín o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador; porque su poesía constituye bajo esos aspectos una obra de vida integral, *Martín Fierro* es un poema épico». Rojas (*Obras*, tomo noveno, página 828) prefiere el estilo caótico al burocrático, pero su conclusión es la misma: «El *Martín Fierro* es el espíritu de la tierra natal contándonos, bajo el emblema de una leyenda primitiva, la génesis de la civilización en la pampa y las angustias del hombre en la bravía inmensidad del desierto, a la vez que el anhelo del héroe por la justicia, frente a la dura organización social del pueblo al cual pertenece».

He deplorado la canonización irrevocable del *Don Quijote*; inútil repetir lo que opino de la del *Martín Fierro*. El Quijote, merced a un esfuerzo violento, ha sido vinculado a los erasmistas; el *Martín Fierro* no tolera otro precursor que Lussich ni otro continuador que Gutiérrez. Nos propone un orbe limitadísimo, el orbe rudimental de los gauchos. Sus glosadores son apenas (lo temo) una especie más pobre de cervantistas: devotos de refranes, de coplas, de barbarismos ínfimos, de mediocres enigmas topográficos. (Ejemplo: ¿Sirvió Fierro en la frontera del Oeste o en la del Sur? Argumento a favor del Sur: Fierro habla de las sierras y de Ayacucho. A favor del Oeste: Fierro y Cruz huyen al Oeste con su tropillita prestada: *Derecho ande el sol se esconde - Tierra adentro hay que tirar*. Etcétera). No les importa lo importante: la ética del poema.

Carecemos de tradición definida, carecemos de un libro capaz de ser nuestro símbolo perdurable; entiendo que esa privación aparente es más bien un alivio, una libertad, y que no debemos apresurarnos a corregirla. También es lícito decir: Gozamos de una tradición potencial que es todo el pasado. Por obra de Fitz Gerald, Umar Bin Ibrahim Aljayami, de Nishapur, es parte inalienable e integral de la tradición de Inglaterra; por obra de Baudelaire, Edgar Allan Poe, de Boston (Massachusetts), de la de Francia; por obra de Lugones penetra Jules Laforgue en la nuestra. (El *Lunario*, inspirado por Laforgue es libro harto más vivo y más importante que los *Romances del Río Seco*, inspirados por el payador de la esquina). En la literatura rige la misma ley general que en el determinismo: basta que un hecho ocurra para que sea necesario, fatal.

Aventuro sin mayor esperanza estas reflexiones.

\* \* \*

### *La personalidad y el Buddha* («Sur», diciembre 1950)

L'interesse di Borges alla storia, alla cultura e alle religioni dell'estremo Oriente è testimoniato, oltre che da numerosi luoghi della sua narrativa (basti pensare all'India di *El acercamiento a Almotasim* o al posto che occupa il Gange nell'immaginario borgesiano; alla Cina di *La viuda Ching, pirata* o di *El jardín de senderos que se bifurcan*; al

Giappone di *El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké*, ecc.), soprattutto dalla presenza, nella sua «filosofia», di elementi riconducibili alla tradizione esoterica in generale e alla religione buddista in particolare. Dietro la critica alla metafisica del mondo e del soggetto in sé, dietro il concetto nietzschiano dell'Eterno Ritorno e dietro l'idea dell'uomo (e del dio) come sogno e illusione, ci sono in primo luogo le tesi «idealistiche» di Berkeley e Shopenhauer, ma traspaiono anche connessioni con il complesso di idee che costituisce la dottrina buddista. Il saggio di «Sur» (di quasi trenta anni anteriore al divulgativo *Qué es el Budismo* ed alla conferenza *El budismo* raccolta in *Siete Noches*) costituisce, insieme a *Formas de una leyenda*, un importante documento per valutare l'apporto di alcune nozioni buddiste a temi nodali della letteratura borgesiana.

L'intenzione centrale del saggio è quella di porre a confronto la nozione occidentale e cristiana di «personalità» con quella buddista. L'argomento ha radici parecchio lontane: già in un notissimo saggio di «Proa» (*La nadería de la personalidad*, 1925), Borges aveva contestato, sulla base di tesi «idealistiche», la possibilità di ammettere l'esistenza di una entità soggettiva «reale», e si era adoperato per «probar que la personalidad es una trasañación consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal». L'intera argomentazione si basava sulla dottrina di Berkeley (oggetto, un paio di anni prima, di *La encrucijada de Berkeley*) ma l'articolo si chiudeva, citando *Die Lehre des Buddha* di Grimm, con un richiamo all'assioma attraverso il quale il buddismo affermava l'inesistenza dell'oggettività dell'io («Aquellas cosas de las cuales puedo advertir los principios y la postrimería, no son mi yo»). Riferimenti al buddismo si trovano anche nel fondamentale *Nueva refutación del tiempo* (1947), saggio che cita il *Milindapanha* ed il *Visuddhimagga*, e sottolinea alcuni elementi di convergenza tra buddismo e concezione shopenhaueriana. Entrambi questi testi ricompaiono, utilizzati più diffusamente, nell'articolo di «Sur»; del primo si espone il dialogo tra Menandro e Nagasena, del secondo si ripete l'asserzione che «todo hombre es una ilusión impuesta a los sentidos por una serie de hombres momentáneos y solos». Il richiamo a Nagarjuna e alla «Escuela del Gran Vehículo» porta l'argomentazione a negare l'esistenza del Buddha e dello stesso Nirvana. Tali concetti sono ripresi in *Formas de una leyenda* (1952); esclusiva del saggio di «Sur» è invece la considerazione, a partire proprio dal concetto di personalità, della differente visione che della letteratura hanno l'occidente e l'oriente buddista.



En el volumen que Edmund Hardy, en 1890, dedicó a una exposición del budismo – *Der Buddhismus nach älteren Pali-Werken* –, hay un capítulo de Schmidt, revisor de la segunda edición, estuvo a punto de omitir pero cuyo tema gravita (a veces de un modo secreto, siempre de un modo inevitable) en todo juicio occidental sobre el Buddha. Me refiero a la comparación de la personalidad del Buddha con la personalidad de Jesús. Esta comparación es viciosa, no sólo por las diferencias profundas (de cultura, de nación, de propósito) que separan a los dos maestros, sino por el concepto mismo de personalidad, que conviene a uno, no a otro. En el prólogo de la admirada y sin duda admirable versión de Karl Eugen Neumann se alaba el «ritmo personal» de los sermones del Buddha; Hermann Beckh (*Buddhismus*, I, 89) cree percibir en los textos del canon pali «el sello de una personalidad singular»; ambas cosas, entiendo, pueden inducir a error.

Es verdad que no faltan, en la leyenda y en la historia del Buddha, esas leves e irracionales contradicciones que son el estilo del yo – la admisión de su hijo Rahula en la orden, a la edad de siete años, contrariando los mismos reglamentos estatuidos por él; la elección de un sitio agradable, «con un río de agua muy clara y campos y poblaciones alrededor», para los duros años de penitencia: la mansedumbre del hombre que, al predicar, lo hace «con voz de león»; el deplorado almuerzo de carne salada de cerdo (según Friedrich Zimmermann, de hongos) que apresura la muerte del gran asceta –, pero su número es limitado. Tan limitado que Senart, en un *Essai sur la légende du Buddha*, publicado en 1882, propuso una «hipótesis solar», según la cual el Buddha es, como Hércules, una personificación del sol, y su biografía es un caso muy avanzado de *symbolisme atmosphérique*. Mara es las nubes tormentosas, la Rueda de la Ley que el Buddha hizo girar en Benares es el disco solar, el Buddha muere al anochecer... Aún más escéptico, o más incrédulo, que Senart, el indólogo holandés H. Kern vio en el primer concilio budista la figuración alegórica de una constelación. Otto Franke, en 1914, pudo escribir que «Buddha Gotama equivale estrictamente a N. N.».

Sabemos que el Buddha, antes de ser el Buddha (antes de ser el Despierto), era un príncipe llamado Gautama y Siddhartha. Sabemos que a los veintinueve años dejó su mujer, sus mujeres, su hijo, y practicó la vida ascética, como antes la vida carnal. Sabemos que durante seis años gastó su cuerpo en las penitencias; cuando el sol o la lluvia caían sobre él, no cambiaba de sitio; los dioses que lo vieron tan demacrado creyeron que había muerto. Sabemos que al fin comprendió que la mortificación es inútil y se bañó en las aguas de un río y su cuerpo recuperó antiguo fulgor. Sabemos que buscó la higuera sagrada que en cada ciclo de la historia resurge en el continente del Sur para que a su sombra puedan los Buddhas alcanzar el Nirvana. Después, la alegoría o la leyenda empañan los hechos. Mara, dios del amor y de la muerte, quiere abrumarlo con ejércitos de jabalíes, de peces, de caballos, de tigres y de monstruos; Siddhartha, inmóvil y sentado, los vence, pensándolos irreales. Las huestes infernales lo bombardean con montañas de fuego; éstas, por obra de su amor, se convierten en palacios de flores. Los proyectiles configuran aureolas o forman una cúpula sobre el héroe. Las hijas de Mara quieren tentarlo; les dice que son huecas y corruptibles. Antes del alba, cesa la batalla ilusoria y Siddhartha ve sus previas encarnaciones (que ahora tendrán fin pero que no tuvieron principio) y la de todas las criaturas y la incesante red que entretienen los efectos y causas del universo. Intuye, entonces, las Cuatro Verdades Sagradas que predicará en el Parque de las Gacelas. Ya no es el príncipe Siddhartha, es el Buddha. Es el Despierto, el que ya no sueña que es alguien,

el que no dice: «Yo soy, éste es mi padre, ésta es mi madre, ésta es mi heredad». Es también el Tathāgata, el que recorrió su camino, el cansado de su camino.

En la primera vigilia de la noche, Siddhartha recuerda los animales, los hombres y los dioses que ha sido, pero es erróneo hablar de transmigraciones de su alma. A diferencia de otros sistemas filosóficos del Indostán, el budismo niega que haya almas. El *Milindapanha*, obra apologética del siglo II, refiere un debate cuyos interlocutores son el rey de la Bactriana, Menandro, y el monje Nagasena; éste razona que así como el carro del rey no es las ruedas ni la caja ni el eje ni la lanza ni el yugo, tampoco el hombre es la materia, la forma, las impresiones, las ideas, los instintos o la conciencia. No es la combinación de esas partes ni existe fuera de ellas. La primera suma teológica del budismo, el *Visuddhimagga* (*Sendero de la pureza*), declara que todo hombre es una ilusión, impuesta a los sentidos por una serie de hombres momentáneos y solos. «El hombre de un momento pasado», nos advierte ese libro, «ha vivido, pero no vive ni vivirá; el hombre de un momento futuro vivirá, pero no ha vivido ni vive; el hombre del momento presente vive, pero non ha vivido ni vivirá», dictatem que podemos cotejar con éste de Plutarco (*De E. apud Delphos*, 18): «El hombre de ayer ha muerto en el de hoy, el de hoy muere en el de mañana». Un carácter, no un alma, yerra en los ciclos del Samsara de un cuerpo a otro; un carácter, no un alma logra finalmente el Nirvana, o sea la extinción. (Durante años, el neófito se adiestra para el Nirvana mediante rigurosos ejercicios de irrealidad. Al andar por la casa, al conversar, al comer, al beber, debe reflexionar que tales actos son ilusorios y no requieren un actor, un sujeto constante).

En el *Sendero de la Pureza* se lee: «En ningún lado soy un algo para alguien, ni alguien es algo para mí»; creerse un yo – *attavada* – es la peor de las herejías para el budismo. Nagarjuna, fundador de la escuela del Gran Vehículo, forjó argumentos que demostraban que el mundo aparential es vacuidad; ebrio de razón, los volvió después (no pudo no volverlos) contra las Verdades Sagradas, contra el Nirvana, contra el Buddha. Ser, no ser, ser y no ser, ni ser ni no ser; Nagarjuna refutó la posibilidad de esas alternativas. Negadas la substancia y los atributos, tuvo asimismo que negar su extinción; si no hay Samsara, tampoco hay extinción del Samsara y es erróneo decir que el Nirvana es. No menos erróneo, observó, es decir que no es, porque negado el ser, queda también negado el no ser, que depende (siquiera verbalmente) de aquél. «No hay objetos, no hay conocimientos, no hay ignorancia, no hay destrucción de la ignorancia, no hay dolor, no hay origen del dolor, no hay aniquilación del dolor, no hay camino que lleve a la aniquilación del dolor, no hay obtención, no hay no-obtención del Nirvana», nos advierte uno de los *sutras* del Gran Vehículo. Otro funde en un solo plano alucinatorio el universo y la liberación, Nirvana y Samsara: «Nadie se extingue en el Nirvana, porque la extinción de inconmensurables, innumerables seres en el Nirvana es como la extinción de una fantasmagoría creada por artes mágicas». La negación no basta y se llega a negaciones de negaciones; el mundo es vacuidad y también es vacía la vacuidad. Los primeros libros del canon habían declarado que el Buddha, durante su noche sagrada, intuyó la infinita encadenación de todos los efectos y causas; los últimos, redactados siglos después, razonan que todo conocimiento es irreal y que si hubiera tantos Ganges como hay granos de arena en el Ganges y otra vez tantos Ganges como granos de arena en los nuevos Ganges, el número de granos de arena sería menor que el número de cosas que ignora el Buddha.

Tales pasajes no son ejercicios retóricos; proceden de una metafísica y de una ética.

Podemos contrastarlos con muchos de fuente occidental; por ejemplo, con aquella carta en que César dice que ha puesto en libertad a sus adversarios políticos, a riesgo de que retomen las armas, «porque nada anhelo más que ser como soy y que ellos sean como son». El goce occidental de la personalidad late en esas palabras, que Macaulay juzgaba las más nobles que jamás se escribieron. Aún más ilustrativa es la catástrofe de *Peer Gynt*; el misterioso Fundidor se dispone a derretir al héroe; esta consumación, infernal en América y Europa, equivale estrictamente al Nirvana.

Oldenberg ha observado que el Indostán es tierra de tipos genéricos, no de individualidades. Sus vastas obras son de carácter colectivo o anónimo, es común atribuir-las a determinadas escuelas, familias o comunidades de monjes, cuando no a seres míticos (Winternitz, *Geschichte der indischen Litteratur*, I 24) o, con indiferencia espléndida, al Tiempo (Fatone, *El budismo «nihilista»*, 14).

El budismo niega la permanencia del yo, el budismo predica la anulación; imaginar que el Buddha, que voluntariamente dejó de ser el príncipe Siddhartha, pudo resignarse a guardar los miserables rasgos diferenciales que integran la llamada personalidad, es no comprender su doctrina. También es trasladar – anacrónicamente, absurdamente – una superstición occidental a un terreno asiático. León Bloy o Francis Thompson hubieran sido para el Buddha ejemplos cabales de hombres extraviados y erróneos, no sólo por la creencia de merecer atenciones divinas sino por su tarea de elaborar, dentro del lenguaje común, un pequeño y vanidoso dialecto. No es indispensable ser budista para entenderlo así; todos sentimos que el estilo de Bloy, en el que cada frase busca un asombro, es moralmente inferior al de Gide, que es, o simula ser, genérico.

De Chaucer a Marcel Proust, la materia de la novela es el no repetible, singular sabor de las almas; para el budismo no hay tal sabor o es una de las tantas vanidades del simulacro cósmico. El Cristo predicó para que los hombres tuvieran vida y para que la tuvieran en abundancia (Juan, 10:10); el Buddha, para proclamar que este mundo, infinito en el tiempo y en el espacio, es un fuego doliente. «Buddha Gotama equivale estrictamente a N. N., escribió Otto Franke; cabría contestarle que el Buddha quiso ser N. N.

\* \* \*

### *Due scritti «nordici»*

Con non poca malizia qualcuno ha insinuato che l'attenzione di Borges alle letterature ed alla storia dell'estremo Nord Europa sia stata soprattutto strumentale al suo esibizionismo culturale. Certo non si può negare che la disinvoltura con la quale Borges allude ad eroi, miti e scritti nordici può, in certi casi, prima che stimolare la curiosità del lettore, irritarlo. Ma questo è un aspetto marginale; quello che importa è che quel materiale entra in contatto con tutto il resto del sapere borgesiano e contribuisce ad arricchire quella trama già fitta di collegamenti e di analogie che nel «comparatista» Borges tiene saldamente unite le più lontane espressioni della cultura. Questa è l'armatura che regge il discorso storico nei due libri divulgativi pubblicati il primo in

Messico nel 1951 (*Antiguas literaturas germánicas*), il secondo a Buenos Aires nel 1966 (*Literaturas germánicas medievales*). E in questa rete di connessioni si palesa anche la genesi del suo interesse, o innamoramento (senile), per la lingua germanica antica («Anglo-Saxon was as intimate an experience to me as looking at a sunset or falling in love», *Autobiographical Notes*). All'origine c'è infatti un altro grande amore letterario, quello (giovanile) per la metafora. Delle *Kenningar* islandesi Borges si occupò nel 1932 in un nota per «Sur» (successivamente ampliata ed inserita in *Historia de la eternidad*), e il suo atteggiamento negativo rispetto a quella «enigmistica» dell'immagine finirà per orientare un criterio di preferenze che lo porterà a prediligere nettamente, tra le due grandi espressioni della letteratura nordica, le saghe sulla poesia scaldica. D'altra parte nelle prime Borges poteva riconoscere una modalità di narrazione – succinta, strettamente cronologica, minuziosa, realistica, impersonale – molto prossima alla sua; mentre nelle *Kenningar* (fatte salve quelle più antiche dei poemi anonimi), dovette sentire troppo barocchismo e troppa maniera per poterle apprezzare. Ma ad affascinare Borges è soprattutto la mitologia nordica «de hielo y de fuego» (*Snorri Sturluson*), ricca quanto quella greca, ed un'epica pervasa da un sentimento sublime ed elementare dell'eroismo («La memoria del tiempo / está llena de espadas y de naves», *Gunnar Thorgilsson*).

I due brani che seguono, quasi contemporanei e di poco successivi al volume messicano, testimoniano, in maniera diversa, quanto quel mondo così lontano, così *nordico* per un uomo *australe*, si interiorizzi e si faccia, molto più che oggetto di curiosità, materia di profonda riflessione.

In *Destino escandinavo* Borges riflette sul particolare destino dei popoli scandinavi, autori, in campo epico così come in campo letterario, di imprese grandi e singolari, ma destinate a non incidere sul futuro dell'umanità. In un incalzante catalogo eroico ripercorre i momenti più gloriosi e vincenti della storia scandinava, ed individua nelle saghe, esempio di «perfección del realismo», una eccezionale creazione letteraria dotata di «fuerza bastante para cambiar el mundo entero». Quelle grandezze furono però, pateticamente, grandezze vane. Come se fossero appartenute a un sogno o ad una visione, e non alla realtà, quelle guerre e quei libri sono, per la storia universale, come mai esistiti. Vano e ignorato lo sbarco in America, segreta e sterile la scoperta dell'arte di Flaubert.

*El dios y el rey* è la storia della battaglia, lunga una vita, di Olaf

Haraldsson, re norvegese e apostolo del Cristo Bianco, contro Thor, figlio di Wothan, dio possente dei tuoni e dei lampi, ormai degradado a *demonio*. Borges racconta alcuni fragmentos della storia di Olaf tenendo presenti varie tradiciones ed esponendole con la rapidità e la esencialità che conosciamo da *Historia universal de la infamia*. Ma il racconto del re vikingo è molto più che una biografía compendiata, e gradualmente si rivela una riflessione sul destino di questo eroe nel quale convivieron siempre il nuovo uomo di fede e il vecchio barbaro crudele, e che, paradossalmente, assicurará al vinto Thor dalla folta barba rossa e armato di martello, una secolare sopravvivenza in lui, che «los devotos se figuran de elevada estatura y de barba roja, y armado de una hacha, que es el martillo de lo ídolos en Uppsala y en Gudbrandsdal». Così la storia di Olaf va ad affiancarsi ad altre storie borgesiane: a *Los teólogos*, ad *Abenjacán*, a *La forma de la espada...*

*Destino escandinavo*  
(«Sur», febbraio 1953)

Que el destino de las naciones puede no ser menos interesante y patético que el de los individuos, es algo que Homero ignoró, que Virgilio supo y que sintieron con intensidad los hebreos. Otro problema (el problema platónico) es inquirir si las naciones existen de un modo verbal o de un modo real, si son palabras colectivas o entes eternos; el hecho es que podemos imaginarlas y que la desventura de Troya puede tocarnos más que la desventura de Príano. Versos como éste del Purgatorio:

Vieni a veder la tua Roma che piagne

prueban el patetismo de lo genérico, y Manuel Machado ha podido lamentar, en un poema sin duda hermoso, el melancólico destino de las estirpes árabes «que todo lo perdieron». Acaso es lícito recordar brevemente los rasgos diferenciales de ese destino: la revelación de la Divina Unidad, que hará catorce siglos aunó a los pastores de un desierto y los arrojó a una batalla que no ha cesado y cuyos límites fueron la Aquitania y el Ganges; el culto de Aristóteles que los árabes enseñaron a Europa, tal vez sin comprenderlo del todo, como si repitieran o transcribieran un mensaje cifrado... Por los demás, tener y perder es la común vicisitud de los pueblos. Estar a punto de tener todo y perderlo todo es el trágico destino alemán. Más raro y más afín a los sueños es el destino escandinavo, que procuraré definir.

Jordanes, a mediados del siglo VI, dijo de Escandinavia que esta isla (por isla la tuvieron los cartógrafos y los historiadores latinos) era como el taller o vaina de las naciones; las brucas tropelías escandinavas en los más heterogéneos puntos del orbe confirmarían este parecer, que legó a De Quincey la frase *officina gentium*. En el siglo IX los vikings irrumpieron en Londres, exigieron de París un tributo de siete mil libras de plata y saquearon los puertos de Lisboa, de Burdeos y de Sevilla. Hasting, merced a una estratagema, se apoderó de Luna, en Etruria, y pasó a cuchillo a sus defensores y la incendió, porque pensó que se había apoderado de Roma. Thorgils, jefe de los Forasteros Blancos (Finn Gail), rigió el Norte de Irlanda; los clérigos, destruídas las

bibliotecas, huyeron y uno de los exilados fue Escoto Erígena. Un sueco, Rurik, fundó el reino de Rusia; la capital, antes de llamarse Novgórod, se llamó Holmgard. Hacia el año 1000 los escandinavos, bajo Leif Eiriksson, arribaron a la costa de América. Nadie los inquietó, pero una mañana (según consta en la Saga de Erico el Rojo) muchos hombres en canoas de cuero desembarcaron y los miraron con algún estupor. «Eran oscuros y muy mal parecidos y el pelo de las cabezas era feo; tenían ojos grandes y anchas mejillas». Los escandinavos les dieron el nombre de *skraelingar*, gente inferior. Ni escandinavos ni esquimales superior que el momento era histórico; América y Europa se miraron con inocencia. Un siglo después, las enfermedades y la gente inferior habían acabado con los colonos. Los anales de Islandia dicen: «En 1121, Erico, obispo de Groenlandia, partió en busca de Vinland». Nada sabemos de su suerte, el obispo y Vinland (América) se perdieron.

Desparramados por la faz de la tierra quedan epitafios de vikings, en piedras rúnicas. Uno es así:

«Tola erigió esta piedra a la memoria de su hijo Harald, hermano de Ingvar. Partieron en busca de oro, fueron muy lejos y saciaron al águila en el Oriente. Murieron en el Sur, en Arabia».

Otro dice:

«Que Dios se apiade de las almas de Orm y de Gunnlaug, pero sus cuerpos yacen en Londres».

En una isla del Mar Negro se halló el siguiente:

«Grani erigió este túmulo en memoria de Karl, su compañero».

Este fue grabado en un león de mármol que estaba en el Pireo y que fue trasladado a Venecia:

«Guerreros labraron las letras rúnicas... Hombres de Suecia lo pusieron en el león».

Inversamente, suelen descubrirse en Noruega monedas griegas y árabes y cadenas de oro y viejas alhajas traídas del Oriente.

Snorri Sturluson, a principios del siglo XIII, redactó una serie de biografías de los reyes del Norte; la nomenclatura geográfica de esa obra, que comprende cuatro siglos de historia, es otro testimonio de la grandeza del orbe escandinavo; en sus páginas se habla de Jorvik (York), de Bjarmaland que es Arjangel, o los Urales, de Nörvesund (Gibraltar), de Serkland (Tierra de Sarracenos), que abarca los reinos islámicos, de Blaaland (Tierra Azul, Tierra de Negros), que es África, de Saxland o Sajonia, que es Alemania, de Helluland (Tierra de Piedras Lisas), que es Labrador, de Markland (Tierra Boscosa), que es Terranova, y de Miklagard (Gran Población), que es Constantinopla, donde aventureros suecos y anglosajones integraron, hasta que el Oriente cayó, la guardia del emperador bizantino. Pese a la vastedad que surge de esta enumeración, la obra no configura la epopeya de un imperio escandinavo. Hernán Cortés y Francisco Pizarro conquistaron tierras para su rey; las dilatadas empresas de los vikings fueron individuales. «Carecieron de ambiciones políticas» explica Douglas Jerrold. Al cabo de un siglo, los normandos (hombres del Norte) que, bajo Rolf, se fijaron en la provincia de Normandía y le dieron su nombre, habían olvidado su lengua y hablaban en francés...

El arte medieval es connaturalmente alegórico; así, en la *Vita Nuova*, que es un relato de orden autobiográfico, la cronología de los hechos está supeditada al número 9, y Dante conjetura que la misma Beatriz era un nueve, «es decir un milagro, cuya raíz es la Trinidad». Ello ocurrió hacia 1292; cien años antes, los islandeses redacta-

ban las primeras sagas<sup>1</sup>, que son la perfección del realismo. Pruébalo este sobrio pasaje de la Saga de Grettir:

«Días antes de la noche de San Juan, Thorbjörn fue a caballo a Bjarg. Tenía un yelmo en la cabeza, una espada al cinto y una lanza en la mano, de hoja muy ancha. A la madrugada llovió. De los peones de Atli, algunos trabajaban en la siega del heno; otros se habían ido a pescar al Norte, a Hornstrandir. Atli estaba en su casa, con poca gente. Thorbjörn llegó hacia el mediodía. Solo, cabalgó hasta la puerta. Estaba cerrada y nadie había afuera. Thorbjörn llamó y se ocultó detrás de la casa, para que no lo vieran desde la puerta. La servidumbre oyó que llamaban y una mujer fue a abrir. Thorbjörn la vio, pero no dejó que lo vieran, porque tenía otro propósito. La mujer volvió al aposento. Atli preguntó quién estaba fuera. Ella dijo que no había visto a nadie y mientras hablaban así, Thorbjörn golpeó con fuerza.

Entonces dijo Atli: 'Alguien me busca y trae un mensaje que ha de ser muy urgente'. Abrió la puerta y miró: no había nadie. Ahora llovía con violencia y por eso Atli no salió; con una mano en el marco de la puerta, miró en torno. En ese instante saltó Thorbjörn y le empujó con las dos manos la lanza en la mitad del cuerpo.

Atli dijo, al recibir el golpe: 'Ahora se usan estas hojas tan anchas'. Luego cayó de boca sobre el umbral. Las mujeres salieron y lo hallaron muerto. Thorbjörn, desde su caballo, gritó que el matador era él y se volvió a su casa».

Con esta prosa de rigores clásicos convivió (el hecho es singular) una poesía barroca; los poetas no decían cuervo sino cisne rojo o cisne sangriento y no decían cadáver sino carne o maíz del cisne sangriento. Agua de la espada y rocío del muerto dijeron por la sangre; luna de los piratas, por el escudo...

El realismo español de la picaresca adolece de un tono sermoneador y de cierta gazmoñería ante lo sexual, ya que no ante lo inmundo; el realismo francés oscila entre el estímulo erótico y lo que Paul Groussac apodó «la fotografía basurera»; el realismo norteamericano va de lo sensiblero a lo cruel; el de las sagas corresponde a una observación imparcial... Con justa exaltación pudo escribir William Paton Ker: «La mayor proeza del antiguo mundo germánico en sus últimos días la constituyeron las sagas, que encerraban fuerza bastante para cambiar el mundo entero, pero no fueron conocidas ni comprendidas» (*English Literature, Medieval*, 1912), y en otra página de otro libro recordó: «la gran escuela islandesa; la escuela que murió sin sucesión hasta que todos sus métodos fueron reinventados, independientemente, por los grandes novelistas, al cabo de siglos de tanteo y de incertidumbre» (*Epic and Romance*, 1896).

Bastan los hechos anteriores, entiendo, para definir el extraño y vano destino de las gentes escandinavas. Para la historia universal, las guerras y los libros escandinavos son como si no hubieran sido; todo queda aislado y sin rastro, como si pasara en un sueño o en esas bolas de cristal que miran los videntes. En el siglo XXI, los islandeses descubren la novela, el arte del normando Flaubert, y ese descubrimiento es tan secreto y tan estéril, para la economía del mundo, como su descubrimiento de América.

1. En el Diccionario de la Real Academia Española (1947) se lee: «Saga (del al. *sage*, leyenda) f. Cada una de las leyendas poéticas contenidas en su mayor parte en las dos colecciones de primitivas tradiciones heroicas y mitológicas de la antigua Escandinavia, llamadas los Eddas». Los errores que amalgama este artículo son casi inextricables. *Saga* se deriva del verbo islandés *segja* (decir), no de *sage*, voz que en alemán medieval no tuvo la acepción de leyenda; las sagas son narraciones en prosa, no leyendas poéticas; no las contienen *los dos Eddas* (cuyo género es femenino). Los cantos más antiguos de la Edda datan del siglo IX; las sagas más antiguas, del XII.

*El dios y el rey*  
(«La Nación», 2 maggio 1954)

De las historias de Olaf Haraldsson, que logró después de la muerte el curioso título de perpetuo Rey de Noruega, he recorrido la que Snorri Sturluson compiló, a principios del siglo XIII; algún fragmento posterior recogido en la *Nordische Mythologie*, de Paul Herrmann, y el turbio y elocuente resumen que bosquejó Carlyle (*Early Kings of Norway*, 1875). Unas líneas que tratan del dios Thor, leídas casualmente, me instan ahora a referir, a mi vez, el destino de Olaf.

A los doce años, su madre lo hizo capitán de un barco de vikings. A los diecinueve había asolado las riberas de Europa, desde Finlandia y Dinamarca hasta Norvasund (Gibraltar) y había guerreado contra los daneses, en Londres. Su propósito era arribar a Jerusalén, pero en un vago río español soñó con un hombre, que le dijo que regresara, porque en Noruega sería rey por tiempo sin fin; este sueño puede haber sido imaginado para explicar por qué el futuro misionero del Norte no estuvo en Tierra Santa. Una tradición dice que recibió el bautismo en Rudhaborg (Rouen); Carlyle, que corta en dos mitades su biografía, sus días de viking y sus días de santidad, atribuye su conversión a «sus pensamientos y al insondable diálogo con el siempre quejumbroso Mar». A pesar de esa dicotomía, es lícito sospechar que Olaf Haraldsson no se despojó demasiado del viejo hombre cuando se revistió del nuevo; a un rey le hizo arrancar los ojos y lo llevó consigo por todas partes. (A otro dispuso que le cortaran la lengua). Tres veces trató el ciego de asesinarlo, pero Olaf no lo quiso matar, porque eran parientes lejanos. Carlyle refiere embelesado esta historia atroz (que duró muchos años), para demostrar que Olaf era piadoso, y acaba ponderando su buen humor y su sentido práctico, y «esa risa cordial, aunque no ruidosa, que le salía de las claridades del alma».

El hecho es que la conversión transfiguró a los pueblos, pero no, al principio, a los hombres. Fue un acontecimiento para la estirpe, no para el individuo. Pasar del culto de los dioses germánicos al culto de Jesús no era pasar de una mitología a una religión; era sumar a esa mitología un dios más servicial y más poderoso y pensar que los otros eran diabólicos. En el siglo VIII los catecúmenos debían abjurar todas las obras y palabras de los demonios Thunaer y Woden; en el XII la *Historia Danica*, de Saxo Gramático, no niega la existencia de «Othinus» o de Thor; los declara hechiceros que aprovecharon la simplicidad de la gente para hacerse pasar por divinidades. Hubo conversos que abrazaron la nueva fe sin repudiar la antigua; Beda, el historiador, refiere que Raedwald, rey de los anglos, tenía dos altares: uno, consagrado a Jesús; otro, más chico, en el que ofrecía víctimas a los «demonios» o divinidades paganas. Observa Friedrich Vogt que en el cristianismo se buscaba una fuerza mágica; en tal sentido, es edificante el caso de Clovis (Chlodwig, Ludovico, Luis), rey de los francos, casado con una princesa cristiana: Clotilde de Borgoña. Clovis, en la angustia de una batalla, juró adorar «al dios de Clotilde» si éste le daba la victoria; poco después, victorioso y bautizado, hizo tranquilamente asesinar a los otros príncipes merovingios. No nos maravillemos, pues, con exceso de las crueldades de Olaf.

Rebajados a demonios los dioses, los gentiles quedaban rebajados a adoradores de demonios y un poco a brujos, y era tal vez inevitable que los trataran sin la menor piedad. Olaf, desdeñoso de teologías, rondaba los distritos con una fuerza de unos trescientos hombres; rechazar el credo del Cristo Blanco<sup>1</sup> era exponerse a la mutilación o la muerte.



El rey quemaba las aldeas que persistían en las viejas idolatrías. «¡Qué lástima que este pueblo tan lindo vaya a ser incendiado!», dijo tristemente una tarde, mirando, desde la ladera de un monte, los huertos, los tejados y los caminos.

La devoción de los germanos era una forma trascendente de su lealtad, que, como escribe Jiriczek (*Deutsche Heldensage*), «no era incompatible con el crimen y la traición, con el engaño y el perjurio, porque no la concebían como una abstracta y universal ley ética, sino como una relación personal y legal». Los hombres eran fieles a un ídolo, generalmente de madera, como podían serlo a su rey o a su capitán; se hablaba de los amigos de un dios; no de sus devotos. De Thorolf Mostrarskegg (que incorporó a su nombre el nombre del Dios) leemos que, en trance difícil, pidió consejo a Thor, «su querido amigo». Olaf Haraldsson, que los hombres apodaron el Grueso y después el Santo, dedicó su energía de viejo viking a ser enemigo de Thor.

Acaso lo eligió porque era el más fuerte de los dioses del Norte, el que descarga con brazos poderosos el trueno, el que guerreó con los gigantes de la montaña y con la cíclica serpiente que llena el mar, y que es tal vez el mar que destrozará a la serpiente en la última batalla del mundo. La gente se lo figuraba rudo y plebeyo, de barba roja (*Hércules barbatus* lo llama una inscripción latina); sus atributos eran el martillo y el carro; su símbolo, la svástica. En el siglo XI, Adán de Bremen escribió que la imagen de Thor que se veneraba en Uppsala parecía representar a Júpiter; en Inglaterra, el jueves, día de Jove, sigue santificando a Thor y es el *Thursday*. Un tradición preservada en la saga de Njal cuenta que Cristo Blanco fue retado por Thor a combate singular y que rehuyó ese lance. De Olaf el Santo, campeón del Cristo en Noruega, cabría decir que todos los años de su reinado fueron un duelo con Thor.

En Gudbrandsdal la imagen del dios (escribe Snorri Sturluson) tenía un martillo en la mano y era tan alta que no había en el reino hombre de su estatura; diariamente recibía cuatro panes y una ración de carne; era hueca, hecha de madera y revestida de oro y de plata; los días templados la sacaban en andas y la gente se prosternaba. Olaf mandó a uno de sus hombres, Kolbein el Fuerte, que la partiera en dos; de los escombros del ídolo salieron ratas casi del tamaño de gatos, sapos, víboras y culebras, que habían engordado con las ofrendas. También hay memoria de sacrificios de caballos y de hombres.

Thor no era el único demonio que debió debelar el rey. Toda Noruega estaba como atravesada de espíritus: la *fulgja*, que toma la apariencia de un animal y entra en los sueños de los hombres cuando alguien va a morir; la *hemingja*, mujer tutelar que se hereda de generación en generación; las parcas (*normir*), que tejen en un sitio desconocido las suertes de mortales y de inmortales; los elfos, que acechan bajo los túmulos y que enredan las crines de los caballos; los gigantes, que habitaron la tierra antes que los hombres; los dos lobos, hermanos de la serpiente, que devorarán la Luna y el Sol. De Olaf Tryggvason, predecesor de Olaf Haraldsson, es fama que el dios Thor abordó su nave, le refirió los duros trabajos que había ejecutado para ayudar a los noruegos y luego se arrojó por la borda y no lo vieron más; el Santo no habló nunca con su enemigo; pero una tradición recogida en el *Flateyjarbók* cuenta que un hombre le preguntó si no quería ser como aquel rey que era victorioso en sus guerras y tan diestro y bizarro que en todas las regiones del Norte nadie podía medirse con él y para quien el verso no era más arduo que para los demás el habla común. Olaf le tiró a la cabeza un libro de oraciones y le gritó:

– Por nada querría ser como tú, depravado Odín.

Otra curiosa tradición de la misma fuente hace de Olaf una reencarnación de Olaf

de Geirstadr, que había muerto a mediados del siglo IX. Cabalgaban frente a su túmulo y un hombre de la escolta le dijo:

– ¿Es cierto, rey, que te dieron sepultura en este lugar?

El rey le contestó:

– Nunca tuvo mi alma dos cuerpos y no podrá tenerlos. Si yo hablara de otra manera no habría verdad en mí.

Entonces dijo el hombre:

– Cuentan que la otra vez que pasamos, alguien te oyó decir: *Ya hemos estado aquí y ya hemos salido de aquí*<sup>2</sup>.

– Nunca dije tal cosa – replico el rey, cuyo rostro se había demudado, y puso espuelas al caballo y se fue.

Este diálogo, con su arcana sugestión indostánica y pitagórica de trasmigración de las almas, deja entrever que el paganismo perseguido por Olaf habitaba también en su propio pecho. Hilda Roderick Ellis hace notar (*The road to Hell*, Cambridge, 1943) lo significativo de las tenaces negaciones del rey.

La historia está tocando a su fin. Olaf Haraldsson impuso a Noruega la fe del Cristo Blanco. Los largos templos de madera del Dios que Truena fueron entregados al fuego: sus efigies, befadas, astilladas y arrojadas a los pantanos. En el año 1164, la Iglesia admitió el nombre del rey en el catálogo de los santos, y numerosos y asombrosos milagros exigían, ya, esa inclusión. La derrota de Thor pudo parecer absoluta, pero su imagen sobrevive – secularmente, paradójicamente – en la de su mortal adversario que los devotos se figuran de elevada estatura y de barba roja, y armado con un hacha, que es el martillo que blandieron los ídolos en Uppsala y en Gudbrandsdal.

1. No sé el origen de este título, que es común en las sagas. El cordero pascual, en las Escrituras, es emblema de Cristo y en la Revelación de San Juan (1, 13-14) se lee: «Y en medio de los siete candeleros, uno semejante al Hijo del Hombre, vestido de una ropa que llegaba hasta los pies y ceñido por los pechos con una cinta de oro. Y su cabeza y sus cabellos eran blancos como la lana blanca, como la nieve».

2. Herrmann traduce: «Es war eine Zeit, da wir hier waren, und von hier weg kamen»: Hilda Roderick Ellis, «We have been here before also». Son casi las mismas palabras del poema «Sudden Light», de Rossetti: «I have been here before».

\* \* \*

### *Diálogos del asceta y del rey* («La Nación», 9 settembre 1953)

Il saggio costituisce un ulteriore documento di una delle più iterate convinzioni borgesiane, quella che – come si legge in *Historia del tango* (Evaristo Carriego) – «el destino se complace en repetir las formas y lo que pasó una vez pasa muchas». Come è noto, nell'universo borgesiano la storia copia la storia ed ogni cosa prefigura qualcos'altro, o ne è un'eco, una variante; non ripetizione assoluta (Nietzsche è a più riprese contestato da Borges) ma variazione nella ripetizione, trama di lontane concordanze, di affinità più o meno evidenti. E una tale trama

caratterizza anche l'universo del sapere e della letteratura: ogni testo è al tempo stesso riscrittura e modello di altri (si pensi alla argomentazione dei saggi borgesiani).

L'episodio che la Storia ripropone, nel suo avvenire, uguale e variato, e che la «mania» comparativa di Borges analizza, è l'incontro tra due archetipi antitetici: un re (la totalità) ed un asceta (il nulla). Dario ed Eraclito, Alessandro e Diogene, Milinda e Nagasena, l'imperatore cinese ed il bramino Bodhidarma. Come sempre Borges fa sfoggio della sua erudizione: Diogene Laerzio, Plutarco, il *Milindapanha* ed il buddismo, la filosofia cinese e l'amato romanzo *Hung Lu Meng*, la mitologia scandinava e antico-germanica. La varietà temporale e spaziale degli *exempla* enfatizza il tema della «ripetizione variata», ma il discorso ne manifesta gradualmente un altro – e non secondario –, quello della identità degli opposti. Nel rifiuto di Eraclito a Dario c'è la contrapposizione di due simboli, ma anche la «magia» che la nullità dell'asceta possa uguagliare la totalità del re; l'episodio del contrasto tra Diogene ed Alessandro è corredato dalla evocazione di altri aneddoti che suggeriscono una segreta identità tra i due interlocutori; Milinda, dopo due giorni di disputa con Nagasena, veste l'abito giallo dei monaci buddisti. Il motivo della identità degli opposti, o dello scambio dei ruoli, è ricorrente in numerosi testi narrativi di Borges e origina dalla riflessione sul concetto di personalità, connesso a sua volta alla più generale concezione «idealistica» della realtà (Berkeley, Hume, Shopenhauer). Le storie dei dialoghi degli asceti e dei re finiscono così per esemplificare alcune delle convinzioni centrali del pensiero borgesiano: l'uomo è combinazione di apparenze, il mondo è un lungo sogno, e degli eventi non è possibile dire se accadano o no. Il richiamo a *Hung Lu Meng* («Sogno della camera rossa») chiude e sigla significativamente la serie dei dialoghi tra archetipi. Ma dell'eterno contrasto di quei due simboli, Borges offre ancora una variante. Un dio che muore, una pienezza che si annulla, ne rappresenta l'estremo compendio, la «fusione più economica». Il richiamo alla morte di Odino lo esemplifica.

La conclusione è, come avviene spesso, una notazione relativa alla letteratura: i testi citati suggeriscono la possibilità di una morfologia o scienza delle forme fondamentali della letteratura.

Un rey es una plenitud, un asceta es nada o quiere ser nada; a la gente le gusta imaginar el diálogo de esos dos arquetipos. He aquí unos ejemplos, derivados de fuentes orientales y occidentales.

Una tradición recogida por Diógenes Laercio refiere que el filósofo Heráclito fue

convidado por Darío a visitar su corte y que rehusó la invitación con estas palabras:

«Heráclito de Efeso al Rey Darío, Hijo de Hystaspes: salve.

Todos los hombres se apartan de la verdad y buscan la vanagloria... En cuanto a mí, huyo de vanidades palaciegas y no iré a Persia, contentándome con mi cortedad, que es lo que me basta».

En esta carta, que seguramente es apócrifa, ya que ocho siglos median entre el historiador y el filósofo, no hay a primera vista, otra cosa que la independencia o misantropía de Heráclito y que el rencoroso placer de ver desairada la invitación de un rey, que además era un extranjero. Bajo la superficie trivial late la obscura contraposición de los símbolos y la magia de que el cero, el asceta, pueda igualar y superar de algún modo al infinito rey.

En el libro noveno de sus *Vidas de los filósofos* cuenta Diógenes Laercio la historia; el sexto incluye otra versión, de nadie ignorada, cuyos protagonistas son Alejandro y Diógenes el Cínico. Llegó aquél a Corinto para dirigir la guerra contra los persas y fueron todos a mirarlo y a agasarlo. Diógenes no se movió de su arrabal y ahí Alejandro lo encontró una mañana, tomando el sol. «Pídemelo que quieras», dijo Alejandro, y el otro, desde el suelo, le pidió que no le hiciera sombra. Esta anécdota (que repiten las páginas de Plutarco) opone a los dos interlocutores: de otras diríase que sugieren una secreta identidad. Alejandro querría ser Diógenes, y el día en que uno muere en Babilonia, muere el otro en Corinto.

La tercera versión del eterno diálogo es la más dilatada: comprende dos tomos de los *Sacred Books of the East* que editó Max Müller en Oxford. Se trata del *Milinda - Panho* (Preguntas de Milinda), novela de propósito doctrinal redactada en el norte del Indostán, a principios de nuestra era. El original sánscrito se ha perdido y la traducción inglesa de Rhys Davids ha sido hecha del pali. Milinda, dulcificado por la articulación oriental, es Menandro, rey griego de la Bactriana, que, a los cien años de la muerte de Alejandro de Macedonia, llevó sus armas hasta la desembocadura del Indo. Según Plutarco, gobernó rectamente, y a su muerte las ciudades del reino se repartieron sus cenizas<sup>1</sup>. Reliquias del poder que ejerció, guardan los gabinetes de numismática veintitantas monedas de oro y de bronce; a veces la efigie es la de un joven, a veces la de un hombre muy viejo; cabe inferir que su reinado abarcó muchos años. La inscripción dice *Menandro el Rey Justo*; en una u otra de las caras puede haber una Minerva, un caballo, una cabeza de toro, un delfín, un jabalí, un elefante, una rama de palmera o una rueda. De estas figuras las tres últimas son acaso budistas.

En el *Milinda - Panho* se lee que así como el profundo Ganges busca el océano, que es aún más profundo, Milinda el rey buscó a Nagasena, portador de la antorcha de la Verdad. Quinientos griegos custodiaban al Rey, que identificó a Nagasena por su serenidad de león («a guisa de león cuando se posa») en medio de una muchedumbre de ascetas. El Rey le preguntó su nombre, Nagasena respondió que los nombres son meras convenciones que no definen sujetos permanentes. Aclaró que así como el carro del rey no es las ruedas ni la caja, ni el eje ni la lanza ni el yugo, tampoco el hombre es la materia, la forma, las impresiones, las ideas, los instintos o la conciencia. No es la combinación de esas partes ni existe fuera de ellas... Lo comparó a la llama de una lámpara que arde toda la noche y que es y deja de ser incesantemente. Habló de la reencarnación de la fe, del Karma y del Nirvana y al cabo de dos días de controversia, o de catecismo, convirtió al Rey, que vistió el hábito amarillo de los monjes budistas. Tal es la trama general de las *Preguntas de Milinda*, en las que Albrecht Weber ha percibido una deliberada imitación del modo platónico, tesis re-

chazada por Winternitz, que observa que el manejo del diálogo es tradicional en las letras del Indostán y que no hay en las *Preguntas* el menor rasgo de la cultura helénica<sup>2</sup>.

Al vestir el hábito del asceta, el Rey, en esta tercera versión, parece confundirse con él y nos recuerda aquel otro rey de la epopeya sánscrita que deja su palacio y pide limosna por las calles y de quien son estas vertiginosas palabras: «Desde ahora no tengo reino o mi reino es ilimitado; desde ahora no me pertenece mi cuerpo o me pertenece toda la tierra».

Quinientos años transcurrieron y los hombres idearon otra versión del infinito diálogo y ello no fue en la India sino en la China<sup>3</sup>. Un emperador de la dinastía de los Han soñó que un hombre de oro voló en su cuarto y sus ministros le aclararon que éste bien podía ser el Buddha, que había logrado el Tao en las tierras occidentales; otro, de la dinastía de los Liang, amparó la fe de aquel bárbaro y fundó templos y monasterios. A su palacio de Nanking, en el Sur, llegó (dicen que al cabo de tres años de navegar) el brahman Bodhidharma, vigésimo octavo patriarca del budismo indio. El Emperador enumeró las obras piadosas que había ejecutado: Bodhidharma oyó con atención sus palabras y le dijo que esos monasterios y templos y copia de los libros sagrados eran cosas del mundo aparental, que es un largo sueño, y por consiguiente nada valía. Las buenas obras, declaró, pueden llevar a buenas retribuciones, pero nunca al Nirvana, que es la plena extinción de la voluntad, o la consecuencia de un acto. No hay una doctrina sagrada, porque nada es sagrado, o fundamental, en un mundo ilusorio. Los hechos y los seres son momentáneos y ni siquiera podemos afirmar si son o no son.

Entonces, el Emperador preguntó quién era el hombre que le replicaba de esa manera y Bodhidharma, fiel a su nihilismo, le respondió:

– Tampoco sé quién soy.

Largamente resonaron estas palabras en la memoria china; al promediar el siglo XVIII, se escribió la novela que se titula *Sueño del aposento rojo*, que encierra este curioso pasaje:

«Había estado soñando y se despertó. A su lado había un mendicante con hábito de monje taoísta. Era cojo y se estaba matando las pulgas. Hsiang-Lien le preguntó quién era y en qué lugar estaban. El monje respondió:

– No sé quién soy ni dónde estamos. Sólo sé que es largo el camino.

Hsiang-Lien comprendió. Se cortó el pelo con la espada y siguió al forastero».

En las historias que he referido, un asceta y un rey simbolizan la nada y la plenitud, cero y el infinito; símbolos más extremos de ese contraste serían un dios y un muerto, y su fusión más económica, un dios que muere. Adonis herido por el jabalí de la diosa lunar, Osiris arrojado por Set a las aguas del Nilo, Tammuz arrebatado a la región de la que no se vuelve, son famosos ejemplos de esa fusión; no menos patético es éste, que narra el fin modesto de un dios:

A la corte de Olaf Tryggvason que se había convertido en Inglaterra a la fe de Cristo, llegó una noche un hombre viejo, envuelto en una capa oscura y con el ala del sombrero sobre los ojos. El Rey le preguntó si sabía hacer algo; el forastero contestó que sabía tocar el arpa y contar cuentos. Ejecutó unos aires antiguos, habló de Gudrun y de Gunnar y, finalmente, refirió el nacimiento de Odín. Dijo que tres parcas vinieron, que las primeras anunciaron al niño grandes felicidades y que la tercera dijo, iracunda: «No vivirá más que la vela que está ardiendo a su lado». Los padres la apagaron para que Odín no muriera con ella. Olaf Tryggvason descreyó de

la historia; el forastero repitió que era cierta, sacó la vela y la encendió. Mientras la miraban arder, el hombre dijo que era tarde y que tenía que irse. Cuando la vela se hubo consumido, lo buscaron. A unos pasos de la casa del Rey, Odín había muerto.

Fuera de su virtud, que puede ser mayor o menor, los textos anteriores, diseminados en el tiempo y en el espacio, sugieren la posibilidad de una morfología (para usar la palabra de Goethe) o ciencia de las formas fundamentales de la literatura. Alguna vez he conjeturado en estas columnas que todas las metáforas son variantes de un reducido número de arquetipos; acaso esta proposición también es aplicable a las fábulas.

1. Igual historia se refiere del Buddha, en el libro de su Nirvana.
2. Análogamente, Wells pensó que el libro de Job, obra de fecha problemática, fue sugerido por los diálogos de Platón.
3. Sigo el texto de Hackmann («Chinesische Philosophie», 1927, páginas 257 y 289).

\* \* \*

### *Cansinos y las Mil y una Noches* («La Nación», 10 julio 1960)

L'articolo è un aggiornamento di *Los traductores de las 1001 Noches (Historia de la eternidad)* ma non è sulla stessa linea del grosso saggio del 1935; più che un discorso critico sulla traduzione, è l'entusiastica presentazione del prodotto di una straordinaria congiuntura di eccellenze: il mai dimenticato *maestro* Cansinos Asséns, e una tra le opere più amate da Borges. L'eccezionalità dell'evento sta nel fatto che le «*Mille e una notte* di Cansinos» sono l'incontro di un «libro-universo» («En este mundo cotidiano, / que se parece tanto / al libro de las Mil y una Noches», *El tercer hombre*) e di una specie di «uomo-libro», di quell'uomo che «había leído todas las bibliotecas de Europa» e che per Borges era stato a lungo «la letteratura» («Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Asséns, fue De Quincey», *La flor de Coleridge*). Questo letterato colto e poliglotta, capace di salutare le stelle in diciannove lingue diverse (altrove, più modestamente, in quattordici o diciassette), dona al mondo ispanico, centro, in altri tempi, di cultura araba, quasi un «libro mancante». (Il dono purtroppo non sarà ricambiato – e Borges non sa tacerlo –: al valore di Cansinos mancherà sempre il riconoscimento del mondo ispanico).

Data l'eccellenza del traduttore, il solo raffronto possibile è col capitano Richard Francis Burton, ultimo della «dinastía enemiga» dei

traduttori delle *Mille ed una notte*, e per Borges il migliore. Rispetto a questi Cansinos Asséns, «maestro de una prosa feliz que siempre logra la belleza y nunca parece buscarla», ha opportunamente preferito ad uno stile ampolloso e barocco una prosa semplice e piana che garantisce delicatezza e rigore alla versione. Nelle *Autobiographical Notes* Borges ribadirà: «He also made the first Spanish version of the Arabian Nights, which is very free compared to Burton's, or Lane's, but which makes, I think, for more pleasurable reading».

Cansinos muore a Madrid nel 1964; la recensione al libro di Aguilar è l'ultimo omaggio che la stima di Borges gli tributa in vita.

Dos tareas encomendó la suerte a los árabes. Una fue predicar a un orbe de idólatras que no hay otros dioses que Dios o (como quiere Burton) que no hay más dios que el Dios; otra fue salvar para el Occidente el pensamiento de Aristóteles, varón profetizado, en opinión de algunos comentadores, por un versículo del eterno Korán, libro que consideran un atributo de la mente divina, anterior al idioma en que se escribió y aún al primer instante del tiempo. Una tercera misión, acaso no menos fatal y sin duda más deleitable, fue soñar y guardar para nuestros sueños el *Libro de las Mil y Una Noches*, cuyo título parece contraponer a la unidad de Dios la vasta y numerosa variedad de sus criaturas. Los orientalistas opinan que esta compilación casi accidental fue redactada en Egipto durante el siglo XIII; Antoine Galland, hacia 1704, la reveló a los pueblos de Europa y hoy forma parte de la memoria general de los hombres. España, que fue alguna vez un centro famoso de la cultura arábiga, no poseía hasta el día de hoy una versión directa y literal de este libro esencial de la gente islámica y se había resignado a traducir las incompletas traducciones de Galland o de Weil o la decorativa y licenciosa (en ambos sentidos de la palabra) paráfrasis del doctor Mardrus. Rafael Cansinos Asséns nos da, por fin, el libro esperado.

El azar puede ser, entre tantas cosas, profético; en 1934 me fue dado vincular al nombre de Burton, el más ilustre de los traductores ingleses de las *Mil y Una Noches*, el de Rafael Cansinos Asséns. El nexa, en aquel caso, era el don de lenguas con que los agració el Espíritu; Burton soñaba en diecisiete; Cansinos, en una curiosa figura cuyo poder está en la sugestión del espacio estelar, ha declarado que puede saludar las estrellas en diecinueve idiomas clásicos y modernos. Cansinos, ahora, ha dado a los lectores hispánicos lo que Burton dio a los ingleses. Un examen de las «simpatías y diferencias» de ambas versiones requeriría tiempo y espacio; básteme señalar que Burton, que era un hombre de acción, cedió a la tentación literaria de un estilo barroco y de un vocabulario excesivo, en tanto que Cansinos, hombre de letras, maneja sabiamente un estilo llano. Ambos por lo demás, reproducen los ocasionales pasajes de prosa rimada que marcan en el original cierto énfasis.

Hay libros – recordemos el *Orlando Furioso* o la *Anatomía de la Melancolía* del otro Burton – de cuya esencia misma es inseparable la idea de extensión; quien los recorre o los hojea debe sentir que puede perderse en su ámbito, como en un sueño o una música. Tal vez no los leeremos íntegramente, desde la primera página hasta la última, pero conviene a su peculiar sabor que sintamos, a izquierda y a derecha, la gravitación de lo desconocido y lo indefinido, como se siente, allende el horizonte visible, la presencia de la llanura. Cada página exige la continuidad de las otras y es

necesario que sean muchas las maravillas y que las galerías de los sueños no tengan fin. No en vano son mil y una las noches.

Tres volúmenes de mil cuatrocientas páginas cada uno integran esta obra que acaba de publicar Aguilar. Burton y Payne dieron a sus versiones el nombre de *Libro de las mil noches y una noche*, Cansinos prescinde de ese ligero asombro sintáctico y su obra se titula *Libro de las mil y una noches*. Incluye todas las historias referidas por Shahrazad y otras de incierto origen que Antoine Galland intercaló y que hoy forman parte del canon. Algunas de estas últimas son merecidamente famosas; no sin sorpresa oímos que las historias de Aladino y de Alí Babá faltan en los manuscritos arábigos y que los textos orientales que las registran son traducciones del francés. Cansinos ha prefijado a su libro un estudio literario-crítico de las Noches, que abarca problemas tan diversos como el origen persa o indostánico de los cuentos, su parte de realidad y de irrealidad, los géneros representados y la posible interpretación esotérica del conjunto. Este prólogo que bien podría ser otro libro, consta de más de cuatrocientas páginas. Merece atención la dedicatoria que, más allá de las conjeturales y probables fuentes foráneas, atribuye el principal honor a los árabes. Reza de esta manera:

«Al noble pueblo árabe, que dio a las Mil y una Noches lo que un padre da a sus hijos: sangre, nombre y lengua. ¡Selam!»

El arte del traductor es tenido en poco por los años que corren. No lo entendió así la Edad Media y en el siglo XIV un poeta francés pudo llamar a Chaucer gran traductor – grand translateur – sin que nadie sintiera un desnivel entre el adjetivo y el nombre o sospechara un propósito malicioso. Cansinos Asséns, irónico padre del ultraísmo, poeta de secretas y profundas raíces bíblicas y maestro de una prosa feliz que siempre logra la belleza y nunca parece buscarla y cuya evolución no es menos ligera que amplia, consagra ahora sus vigiliass y su fervor a esa abnegada tarea de traducir, que el desdén juzga subalterna. De este gran escritor judeo-andaluz podemos decir que una sola cosa le falta: la plena gloria literaria que tan abundantemente merece y que hasta ahora le escatima un azar hostil, pese a la resonancia que su palabra alcanza en tantos corazones y a la piedad filial que le profesamos sus antiguos discípulos.

Quienes usamos, de este o del otro lado del mar, el dilatado idioma español, debemos alegrarnos de poseer definitivamente esta delicada y rigurosa versión del libro famoso.

\* \* \*

### *Sei testi poetici*

I testi poetici che seguono sono editi tra il 1976 ed il 1986. *Las guerras* è un sonetto tradizionale in endecasillabi, e in questo metro sono redatti anche *Los destinos* e *La sangre*. Gli altri sono in versi liberi. *Música griega* ripete, rilevandola fin troppo fortemente, la struttura anaforica che caratterizza numerosi componimenti della stagione più recente. *Las guerras* riflette sugli effetti del tempo sui fatti storici e sul perdurare di questi nella poesia; non secondaria è la presenza del reiterato tema della identità degli opposti. *Lo nuestro* è una sorta di



catalogo di *topoi* borgesiani; *La sangre* si chiude su uno dei tanti *quizá* della poesia di Borges, e non può non richiamare il famoso secondo sonetto di *Ajedrez*.

L'ultimo testo è redatto in prosa poetica; Borges si domanda in quale delle sue città è destinata a concludersi la sua esistenza. L'ipotesi contenuta nel secondo verso non è una coincidenza, né un presagio, ma una toccante anticipazione<sup>2</sup>.

### *Los destinos*

(«Clarín», 1 luglio 1976)

Las almas escogían su destino.  
Y Juan Milton habló. Quiero ser ciego  
para cantar desde mi sombra al otro  
ciego, Sansón, que ha de romper el templo.  
Judas el Iscariote dijo: quiero  
ser los treinta dineros de la infamia  
que salvará, como la Cruz, el mundo.  
Ulises afirmó: seré las naves  
del destierro y el arco de la ira.  
Y Sila declaró: seré una cárcel.  
Y Juana de Arco dijo: seré el fuego.

### *Las guerras*

(«Clarín», 8 ottobre 1981)

Oscuro ya el acero, la derrota  
tiene la dignidad de la victoria;  
la arena que ha medido su remota  
sombra las dora de una misma gloria.  
Las purifica de clamor y euforia  
crasa y convierte en una cosa rota  
el arco jactancioso. Gota a gota

2. Questo testo fu dato a conoscere in Italia nel dicembre del 1986, a commemorazione della morte di Borges, dai «Quaderni Ibero-americani» di Torino. Purtroppo, a causa di una errata valutazione dell'assetto tipografico del componimento sulla pagina di «Clarín» (tre colonne giustificate solo a sinistra e senza rientri di paragrafo), i «Quaderni» presentano il testo come composto da 39 versi di differente misura, raggruppati in sette strofe (pur non essendoci nella pagina di «Clarín» alcuna variazione di spaziatura interlineare). Lo riportiamo alla sua forma corretta di *prosa poetica*, da una parte richiamando per analogia componimenti quali *Buenos Aires* (di *Elogio de la sombra*), *Los gauchos*, *Tú*, *El centinela*, *Los conjurados*, dall'altra ricordando che il verso libero di Borges non presenta mai spezzature «sirrematiche» del tipo di quelle casualmente determinate dalle colonne di «Clarín».

el tiempo va cubriendo nuestra historia.  
Ilión es porque fue. El antiguo fuego  
que con impía mano encendió el griego  
es ahora su honor y su muralla.  
El hexámetro dura más que el fuerte  
fragor de los metales de la muerte  
y la elegía más que la batalla.

*Lo nuestro*

(«Clarín», 18 agosto 1983)

Amamos lo que no conocemos, lo ya perdido.  
El barrio que fue las orillas.  
Los antiguos, que ya no pueden defraudarnos,  
porque son mito y esplendor.  
Los seis volúmenes de Shopenhauer, que no acabaremos de leer.  
El recuerdo, no la lectura, de la segunda parte del Quijote.  
El Oriente, que sin duda no existe para el afgano,  
el persa o el tártaro.  
Nuestros mayores, con los que no podríamos  
conversar durante un cuarto de hora.  
Las cambiantes formas de la memoria, que está hecha de olvido.  
Los idiomas que apenas desciframos.  
Algun verso latino o sajón, que no es otra cosa que un hábito.  
Los amigos que no pueden faltarnos, porque se han muerto.  
El ilimitado nombre de Shakespeare.  
La mujer que está a nuestro lado y que es tan distinta.  
El ajedrez y el álgebra, que no sé.

*Música griega*

(«Clarín», 11 aprile 1985)

Mientras dure esta música,  
seremos dignos del amor de Helena de Troya.  
Mientras dure esta música,  
seremos dignos de haber muerto en Arbela.  
Mientras dure esta música,  
creeremos en el libre albedrío,  
esa ilusión de cada instante.  
Mientras dure esta música,  
sabremos que la nave de Ulises volverá a Itaca.  
Mientras dure esta música,  
seremos la palabra y la espada.  
Mientras dure esta música,  
seremos dignos del cristal y de la caoba,  
de la nieve y del mármol.  
Mientras dure esta música,

seremos dignos de las cosas comunes,  
que ahora no lo son.  
Mientras dure esta música,  
seremos en el aire la flecha.  
Mientras dure esta música,  
creeremos en la misericordia del lobo  
y en la justicia de los justos.  
Mientras dure esta música,  
mereceremos tu gran voz, Walt Whitman.  
Mientras dure esta música,  
mereceremos haber visto, desde una cumbre,  
la tierra prometida.

*La sangre*

(«La Prensa», 22 giugno 1986)

Ignorante y fatal corre tu sangre  
por un sistema de secretos ríos  
que no dan con el mar, hasta esa hora  
anhelada o temida o simplemente  
última, que detiene su carrera.

Nada sabe de las mitologías  
ni de las álgebras que teje el alma  
ni del mármol propicio a la memoria  
ni del olvido y sus lustrales aguas  
ni del poniente que el cristal duplica  
ni de Brahma o de Shakespeare ni del caos  
de espejos que conforman el pasado  
ni de la bóveda estelar que erigen  
los singulares ojos de los hombres  
ni de las delicadas aventuras  
de la razón, del ajedrez, de un símbolo.

El cuerpo sirve al alma. Quizá el alma  
que padece, que odia, que interroga,  
que surca espacios y recuerda siglos,  
que divisa utopías y nirvanas  
sirve a su vez a Otro, cuyo nombre  
y cuyo rostro son indescifrables.

*Qué será del caminante fatigado*

*Wo wird einst des wandermunden...*

(«Clarín», 20 marzo 1980)

¿En cuál de mis ciudades moriré?

¿En Ginebra, donde recibí la revelación, no de Calvino ciertamente, sino de Virgilio y de Tácito?

¿En Montevideo, donde Luis Melián Lafinur, ciego y cargado de años, murfo entre los archivos de esa imparcial historia del Uruguay que no escribió nunca?

¿En Nara, donde en una hostería japonesa dormí en el suelo y soñé con la terrible imagen del Buda, que yo había tocado y no visto, pero que vi en el sueño?

¿En Buenos Aires, donde soy casi un forastero, dados mis muchos años, o una costumbre de la gente que me pide un autógrafo?

¿En Austin, Texas, donde mi padre y yo, en el otoño de 1961, descubrimos América?

Otros lo sabrán y lo olvidarán.

¿En qué idioma habré de morir? ¿En el castellano que usaron mis mayores para comandar una carga o para conversar un truco?

¿En el inglés de aquella Biblia que mi abuela leía frente al desierto?

Otros lo sabrán y lo olvidarán.

¿Qué hora será?

¿La del crepúsculo de la paloma, cuando aún no hay colores, la del crepúsculo del cuervo, cuando la noche simplifica y abstrae las cosas visibles, o la hora trivial, las dos de la tarde?

Otros lo sabrán y lo olvidarán.

Estas preguntas no son digresiones del miedo, sino de la impaciente esperanza.

Son parte de la trama fatal de efectos y de causas, que ningún hombre puede predecir, y acaso ningún dios.

TOMMASO SCARANO

Università di Pisa

## INDICE

R. CERRUTO, Gli articoli della volpe (Una nota sul <i>Libro de Buen Amor</i> e il <i>Conde Lucanor</i> )	9
M <sup>a</sup> L. CERRÓN PUGA, Un capítulo de la historiografía humanista en España: Pérez de Oliva ante el descubrimiento de América	17
G. CALABRÒ, Adulazione e verità nel mondo di Cervantes	55
J. VIRALLONGA, La combinación de los cuatro elementos con algunos mitos en una de las <i>Rimas de Tomé de Burguillos</i>	73
T. SCARANO, Ancora su variantistica borgesiana. La produzione poetica dal 1930 al 1967	83
C. SOTOMAYOR, Crónica de la soledad: mujeres en la obra de Rosa Montero	101
M. J. DE LANCASTRE, Narciso e lo specchio. Il doppio nelle novelle di Mário de Sá-Carneiro	109
TESTI INEDITI O RARI	
T. SCARANO, Jorge Luis Borges: testi sparsi	127
NOTE E RECENSIONI	
G. POGGI, <i>Don Chisciotte a Padova</i> , a cura di D. Pini Moro, Padova, Ed. Programma, 1992	173