

Será a partir de 1915 cuando quedó, en cierta manera, enquistada, siempre con los mismos artistas y con el mismo tono de exposiciones, hasta que, a partir de 1923, Joan B. Parés, ya muy entrado en años, deseaba traspasar su establecimiento, cosa que propuso a las galerías que existían en Barcelona, no obteniendo el resultado apetecido.

Fue en 1925 cuando, gracias a la intervención de don Luis Serra Ima que continuaba siendo propietario de los locales del señor Parés, se obtuvo una conexión con Juan A. Maragall, que hasta entonces había tenido un pequeño establecimiento en el paseo de Gracia dedicado a representaciones de objetos artísticos y algunos deportivos, y se llegó a un acuerdo en el mes de julio, que permitió inaugurar de nuevo la galería el 3 de octubre de 1925, reformada en su decoración, pero manteniendo sus líneas estructurales. Con ello se iniciaba—bajo la constante e inteligente dirección de Juan A. Maragall—una nueva etapa de sala Parés, completamente distinta a la inmediatamente anterior; se promovieron exposiciones colectivas, conferencias, conciertos, salones de otoño de carácter renovador y se dio preferencia a los artistas jóvenes que se encontraban entonces bastante desamparados, sobre todo después de la muerte de Santiago Segura, fundador de Fayans Català y Galerías Laietanas; por otro lado, Dalmau tenía ya una edad muy avanzada. El grupo de los «evolucionistas», formado principalmente por Serra, Sisquella, Fenosa, Rebull, Capmany, Cortés Vidal, Mompou y Castedo tuvo entrada en la nueva sala y se llegó muy pronto a establecer contratos de exclusiva con dichos artistas y con otros de parecida tendencia; preocupación suya fue también atraer artistas que se habían establecido en París por no encontrar su ambiente en Barcelona: Togores, Domingo, Manolo, Fenosa, Humbert y Pruna, entre otros. Posteriormente engrosaron el grupo los nombres de Miguel Villá, José Amat, Mallol Suazo, Prim y Grau Sala. En resumen, se inició entonces una etapa que ha alcanzado hasta nuestros días, ya que la sala ha seguido prestando su atención hacia artistas que, dentro de la pintura figurativa, representan una revolución o una forma de expresión que la hora actual requiere: Roca Sastre, Mundó, Todó, Gabino, Curós, Durán, Grau Santos, Serra Llimona, Busom, Bataller y Bosco Martí.

Finalmente, hay que decir que estas breves y resumidas notas sólo pretenden ser una aproximación a la historia de la sala Parés, actualmente bajo la dirección de Juan A. Maragall, que es como decir un siglo de arte catalán.—ANTONIO BENEYTO (*Codols*, 16 BARCELONA-2).

SUGESTION DEL ARRABAL PORTEÑO Y EL DUELO MALEVO EN BORGES

Para mí, Borges siempre ha sido un escritor controvertido. Quiero decir que, por encima de su innegable validez y de su importancia histórica en relación a las letras hispánicas, me he visto a menudo enfrascado en una suerte de fascinación y desconfianza por su obra. Si bien ambos sentimientos andan entremezclados y así ejercen su influencia, no cabe duda que si quiero explicarlos necesito recurrir a un intento de separación, por muy convencional que parezca. La desconfianza procede, o puede proceder, de un sentido lúdico, hábil, en el manejo de los conceptos culturales y de la flexibilidad caprichosa y un tanto banal—mejor dicho, un tanto de paja—que introduce en la historia de la cultura y en la historia misma, cuya problemática no seduce a Borges intrínsecamente, por la misma, sino en la medida en que es posible, incluso desvirtuándola cuando llega la hora, aplicarla a la construcción de un relato breve, de un cuento. El cuento, como tal género literario, cargado de generosas leyes expresivas, admite sin embargo este problematismo, al menos (por lo menos mientras sea un maestro de la entidad de Borges el que lo manipule), pero lo que pasa es que el problema mismo queda hecho polvo o, cuando menos, queda en esa esfera del tanteo, de la anécdota estrujada, de las significaciones intuitivas, es decir, casi con todo lo que no tiene nada que ver con un sistema, con una formulación, con un ahondamiento de lo ya establecido en otras esferas de la creación literaria (filosofía, psicoanálisis, lingüística). Quizá de ahí proviene la desconfianza. O probablemente sea una atrocidad mía, un no estar de vuelta, que me impide digerir la extraordinaria gracia de los juegos apócrifos y diferenciar la responsabilidad del dato sobre la alegría de la ficción y el fantaseo.

Por el contrario, la fascinación que me produce Borges la tengo muy clara, ello sin contar grados de simpatía personal, de haberlo visto con su bastón y ciego entre los escritores españoles y la cálida congregación de un público que se entregó al escritor como a una vedette o a un jugador de fútbol (muy de vez en cuando, horriblemente, eso ocurre, lo cual prueba que la masa, para mal o para bien, siempre anda dirigida de alguna manera), con un poema sobre el suicidio y enamorando con su voz lunfaroni humilde, divagante, confidencial, en la que una fina veta de humor mitigaba los ricos registros casi llorosos de pura sentimentalidad eufónica y de temperamento en la que se ensimisma. Esto que he llamado no sin derroche «fascinación» reside, entre otras cosas y dicho de manera

rápida, en el Borges del callejeo porteño, en sus cuentos y poemas «realistas» (ahora sé que no hay nada que no sea realista), en su cotidianidad solitaria (cotidiano es lo repetido que enjuga la situación límite), en la profunda e irrestañable melancolía que le proporciona su énfasis jeroglífico, en sus evidentes nostalgias y en todo aquello que me permite discriminar al hombre y sus connaturales amores, su naturaleza persistente, de sus evasiones gratificantes y de su secreta frustración, que no es, dicho sea de paso, una frustración rigurosa, en el sentido de fracaso vital, sino una cierta fe alimentada en los sueños de la voluntad.

La sugestión del arrabal porteño—ese mítico Sur urbano—y el duelo criollo en Borges son dos elementos que me parecen dignos de destacar dentro de la coordenada expuesta, uno como constituyente de su personalidad cotidiana y profunda y otro como ensamblaje heroico-romántico con la tradición nacionalista, sueño volitivo, culto literario al coraje viril (por contraste con la penuria y ambigüedad ambientes) y continua disquisición en torno a la «cobardía»-«valentía» de los hombres. El arrabal y el duelo equivalen a dos constantes muy señaladas en la obra de Borges que se amalgaman y funden en una sola, puesto que con frecuencia el duelo como conflicto de convivencia se origina en el entorno del arrabal, es el escenario de la tradición heroica y del amor presente.

La obra de Borges, tanto en la narrativa como en la poética, se muestra generosa en las alusiones cuchilleras, en la acción límite de dirimir unas diferencias con el arma blanca al puño. Apenas cuesta trabajo señalar algunos títulos. Los cuentos *Hombre de la esquina rosada*, *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*, *El muerto*, *El indigno*, *Historia de Rosendo Juárez*, *El encuentro*, *Juan Muraña*, *El otro duelo*, *El fin* y *El Sur*, probablemente entre otros, son cuentos de faca y pistola, engarzados invariablemente en la problemática del «valor» personal, valor en cuanto a capacidad de lucha individual a muerte, entre el matonismo y la extrema hidalguía, la heroicidad de bien y la imposición cruel del más hábil. La preocupación se extiende a la poética. Basta recordar sus excelentes milongas.

Naturalmente que la temática del duelo compadrito, orillero, malo, gauchesco, corresponde a una verosimilitud histórica, a una característica nacional del pasado, y posee sus muy señalados antecedentes literarios (sin ir más lejos, el *Martín Fierro* de Hernández), que Borges asume y matiza, por imperativo temporal, fundamentalmente, en un sentido mítico-heroico. El factor legendario exige la esquematización, esto es, rebajar la corrosiva ambigüedad de las fricciones humanas, su pedestristismo y grosería, su generalizada falta de

grandeza, su evidente sordidez, para conseguir abstracciones capaces de albergar ese afán de absoluto impregnado de inenarrable nostalgia con que el ser humano tiende a evocar su pasado y, por extensión, el pasado. No diría yo que se trata de una idealización. Si lo dijera, trivializaría el asunto. Se trata más bien del escamoteo de la complejidad laxa e imprecisa, esponjosa como un pastel crudo, en aras de los elementos convencionales pero rotundos que podrían gratificar la sensación de que nuestro presente es un presente dispersivo y gallináceo que nos está traicionando continuamente. Ahí se inserta el compadrito, el almacén «rosado» (1), la esquina también rosada, los zanjones de mala muerte, los polvorientos callejones, el patio, la milonga brava, aquello del Sur, las mateadas, el afluente del río y el duelo.

Se da la circunstancia curiosa—o es una determinada exigencia del género literario—que este período histórico siempre adopta calidad de presente en los cuentos, mientras que en la poemática el presente es el presente «real» y el citado período histórico es la historia, la evocación, el pasado. Esto quizá obedezca, con muchas probabilidades de acertar, a que el poema soporta una mayor carga subjetiva. Por tanto, el fenómeno que nos interesa es más evidente en la poesía, donde el manejo subjetivo y conjunto de presente y pasado permiten un tono elegíaco de mayor hondura y veracidad con la personalidad no transferida del autor. El poema «El tango» es una muestra acabada de lo que estamos diciendo: *¿Dónde estarán?, pregunta la elegía / de quienes ya no son, como si hubiera / una región en que el Ayer pudiera / ser el Hoy, el Aún y el Todavía. / ¿Dónde estará (repito) el malevaje / que fundó, en polvorientos callejones / de tierra o en perdidas poblaciones, / la secta del cuchillo y del coraje?* Dice Borges que esa melodía, el tango, crea un turbio pasado irreal que de algún modo es cierto:

*Un recuerdo imposible de haber muerto
Peleando, en una esquina del suburbio.*

Los vislumbres del poema, el material subjetivo e intuitivo, se asientan *objetivamente* en la narrativa, según ocurre con claridad en el buen relato breve *El Sur*. Aquí los evidentes datos autobiográficos cooperan a ejemplificar la emoción del duelo, no ya desde la

(1) Es a sí que es una palabra idealizante. Cualquiera creería que lo «rosáceo» del almacén recuerda los tonos de la aurora o las mejillas de un bebé, cuando en realidad se trata de un rosa sucio, pobre, triste, degradado de rojo. El que Borges llama con palabra inusual «punzó» (color punzó). Al ser precedida tan posiblemente cursi palabra por otra de ascendencia ruda, «almacén», el conjugado revierte en expresión afortunada—almacén rosa—muy querida de Borges.

perspectiva del malevo o del hombre de acción, sino desde la idiosincrasia del propio Borges o, al menos, desde una formación cultural y una sensibilidad que no está más cerca de Borges que de un gaucho con ganas de gresca. Pero las maravillosas propiedades de la literatura, que no consisten más que en una freudiana reelaboración de la realidad «real», resuelven el dilema, y así tenemos ocasión de observar a Borges en trance de pelea nada menos que con un cuchillo y a muerte.

La constante del duelo, como no es ni necesario afirmar, se inmiscuye en otra temática de la literatura argentina ya de más amplio vuelo y no privativa de Borges, referida a la necesidad de crearse o de apuntalar no sólo una concreta sustancia histórica nacionalista, sino una sustancia histórica y nacionalista mitificada, como hacen todos los países y comunidades con su pasado. Claro que en el caso de Argentina la sustancia mítica, idealizante, sólo puede comenzar a partir de la concreción de su difícil o contemporánea nacionalidad, esto es, a partir de su independencia. Poco tiempo verdaderamente para la gestación de un cuerpo legendario. Sin embargo, en ese siglo y medio largo, con Sarmiento a la cabeza, la literatura argentina ha sabido crear, como imperativo del «ser nacional», una rica cantera histórico-mítica e idealizante que podría equivaler a la formulación de su épica y de sus sagas y a la que se suma Borges, como corolario de influencias anteriores, y también Ernesto Sábato (2) y otros escritores más jóvenes (Piglia, Flury, etc.).

La emoción del arrabal porteño, en línea con el rescate de una vieja fisonomía urbana que se va perdiendo, corresponde a otra de las grandes sugerencias del escritor rioplatense. Cuando yo vivía en Cádiz y era un niño, hace siglos, tenía gusto especial y determinada vocación por el tango, lo más conocido en España, y por alguna que otra canción andina—la zamba, el sanjuanito—que por entonces, años cincuenta, rondaba tímida y exóticamente en la emisora de radio local. Ya se sabe que el tango exalta el arrabal bonaerense. La nostalgia del arrabal, la vida entrañable del arrabal, son los protagonistas sumos del tango. Caminando por Cádiz y sus arrabales—barrios de la Viña, de Santa María, dieciochescos, desgarrados, con calles de nombre ultramarino, cante flamenco y caballas frescas vendidas a gritos—, yo tarareaba tangos de arrabal porteño y era insensible a mi propio arrabal. Para mí, el único arrabal que existía era el porteño, seguramente por la persistencia del tango en nombrarlo, por lo mucho que sufría la gente cuando lo abandonaba y por la agonía

(2) Que ahora, por cierto, escribe su apellido sin acento ortográfico, Sábato. El humorista diría que eso es como adoptar un seudónimo.

regreso. Esto se me fijó en las células grises del cerebro. Y ni siquiera la vista de otros arrabales—la calle Betis en Sevilla, los callejones de Cardoso en Cádiz, los barrios viejos de Madrid, de Lisboa, de Tánger, de Venecia—consiguió destruir mi primera querencia arrabalera de adolescente. Hasta que un día caí por Buenos Aires y visité sus arrabales, ansiosamente, porque yo venía del tango. Con antecedentes, y para abreviar, me parece legítimo consignar aquí que el arrabal del tango me causó una profunda decepción, no sé qué idea me había hecho yo del arrabal porteño, pero esas calles me parecieron de una vulgaridad espantosa, lo cual no impide una gran ternura precisamente por lo desangelado del asunto, esa calle dedicada al autor del tango *Caminito*, el chafarrinón de la Boca, la mugre del Riachuelo, la simetría. Eran hermosos, no obstante, el mucho cielo y una luz, como diría Alberti, «casi» gaditana. He tenido que dejar transcurrir el tiempo, la vaguedad del olvido, y volver a la literatura—discurrir con la madurez de Discépolo a Borges—para que nuevamente el arrabal de Buenos Aires crezca con una dimensión distinta a la meramente personal. En esta dulce minucia—olvidemos también los puñales de antaño—le reconozco a Borges una solvencia excepcional, su modo de amar Buenos Aires, su indagación un tanto desolada de la «ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el íntimo patio» (3), como avaro que cuenta sus escasas monedas una vez y otra. Ahora sí que Borges es un auténtico compadrito que convierte en sagrado para la crónica poética el terreno que pisa, *las calles desgastadas del barrio, las modestas balaustradas, el pastito precario, el silencio de los zaguanes, las silenciosas batallas del ocaso en arrabales últimos* (4). A una calle «grande y sufrida» que linda con la seguridad de la pampa le espeta: *eres la única música de que sabe mi vida* (5). Pero el cántico ciudadano se sucede en incontables poemas, desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) a *Elogio de la sombra* (1969), desde *Historia universal de la infamia* (1935) a *El libro de arena* (1975) (6), por ahora última entrega narrativa, en la línea autobiográfica y «fantástica» (por llamarlo de alguna manera), donde «se» hace decir a uno de los personajes: «Cuando era joven, me atraían los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas del centro y la serenidad.» Estas palabras cierran explícitamente la faceta que hemos querido destacar del escritor argentino.—

EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID).

(3) De *El Sur*.

(4) De *Fervor de Buenos Aires*.

(5) *Luna de frente*.

(6) *Ultramar*. Ed. Madrid, 1975, trece cuentos, 182 pp.

INDICES

NUMERO 319 (ENERO 1977)

	Páginas
ARTE Y PENSAMIENTO	
DIEGO MARTINEZ TORRON: <i>Rainer Maria Rilke: metamorfosis y alucinación</i>	5
NOELLI CLEMESY: «Lázaro», <i>la primera novela de Jacinto Octavio Picón</i>	37
MANUEL RUANO: <i>Bajo los cielos de Alice Springs</i>	49
ELVIRA ORPHEE: <i>Los jóvenes asesinos responden</i>	53
GEORGE CAMAMIS: <i>El hondo simbolismo de «La hija de Agi Morato»</i>	71
ANGEL TERRON HOMAR: <i>Aproximación a Gabriel Ferrater</i>	103
 NOTAS Y COMENTARIOS	
<i>Sección de notas:</i>	
PATRICK GALLAGHER: <i>Hacia una poética de Garcilaso: la subversión de la armonía en su arte. Apuntes sobre la Egloga Primera.</i>	113
IVO DOMINGUEZ: <i>En torno a la poesía afro-hispanoamericana</i>	125
PEDRO J. DE LA PEÑA: <i>La concepción poética de José Hierro</i>	132
ANTONIO BENEYTO: <i>Sala Parés: un siglo de arte catalán</i>	138
EDUARDO TIJERAS: <i>La sugestión del arrabal porteño y el duelo mallevo en Borges</i>	143
LUIS F. DIAZ LARIOS: <i>Criba y claves de Torres Villarroel</i>	148
EUGENIO SUAREZ-GALBAN: <i>La caracterización en «Till Eulenspiegel» y en el «Lazarillo»</i>	153
 <i>Sección bibliográfica:</i>	
PILAR JIMENO: <i>Quetzalcoatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique</i>	163
SEBASTIAN GARCIA MARTINEZ: <i>Mestre Sanchis: Ilustración y reforma de la Iglesia</i>	166
JUAN QUINTANA: <i>Tres escritores hispanoamericanos</i>	175
MANUEL VILANOVA: <i>La edición crítica como historia de la cultura.</i>	183
SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA: <i>Savater: La infancia recuperada.</i>	188
LUIS ALBERTO DE CUENCA: <i>Dos libros de Octavio Paz</i>	190
ARNOLDO LIBERMAN: <i>Sopeña: estudios sobre Mahler</i>	193
I. AGUIRRE: <i>Elizalde: personajes y temas barrojanos</i>	196
ANTONIO VILLAREJO: <i>Tres libros sobre cante flamenco</i>	199
JOSE MARIA BERNALDEZ: <i>Ulises traducido</i>	204
MARISOL OLBA: <i>Crónica de una liturgia</i>	209
GALVARINO PLAZA: <i>Notas marginales de lectura</i>	211
 <i>Cubierta: Dibujo de CRISTO.</i>	