BORGES EN *SUR*

JORGE LUIS BORGES EN LA REVISTA *SUR*: UN EPISODIO DE LA HISTORIA LITERARIA

*Nora Pasternac**

En la década del treinta, y aun en la del cuarenta, en Argentina la narrativa, en particular el cuento, seguía ciertos rumbos que hacían aparecer las proposiciones de la revista *Sur* disparatadas, olímpicas y ‘alejadas de la realidad nacional’ como decían todos sus críticos.¹ Las modalidades que predominaban en el cuento argentino respondían a criterios que se remontan al siglo XIX, a pesar de ciertas marcas de la evolución correspondientes al siglo XX y al conocimiento de algunos autores o corrientes europeas, que no llegaron a eliminar la fuerza de los enfoques costumbristas, realistas tradicionales y naturalistas. A lo que hay que agregar una persistencia vivaz de corrientes nativistas, folkloristas y nacionalistas con presupuestos

47

* Centro de Lenguas, ITAM.

¹ Para más detalles y un desarrollo mayor del tema del cuento en Argentina, véase Eduardo Romano, “El cuento. 1930-1959”, partes I y III, en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la literatura argentina*, t. 4, 1980-1986, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p. 217-40 y 265-87; Marta Bustos, “El cuento. 1930-1959”, parte II, en la misma obra, p. 241-87; Luis E. Soto, “El cuento”, en Rafael Alberto Arrieta (dir.), *Historia de la literatura argentina*, t. 4, Buenos Aires, Peuser, p. 287-452; Jorge Beco, *Cuentistas argentinos*, 1961, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas-Ministerio de Educación y Justicia.

NORA PASTERNAK

pedagógicos y hasta ideológicos alejados de las renovaciones de las vanguardias.

En cambio, Borges, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y la mayoría de los otros cuentistas argentinos ligados a la revista practican en el cuento de aquellos años lo que Jorge B. Rivera denomina una cierta 'tendencia arquetípica' que, en su opinión, está representada por *Sur*, como una avanzada 'estética y cultural' por sobre todas las otras tendencias:

...nos referimos a ciertas formas de nominalismo, de apelación a lo analógico, de juegos con nociones de tiempo y espacio, de gusto por las aporías y las paradojas, de reivindicación de la idea del eterno retorno, de juegos literarios con las geometrías no euclidianas y con los efectos de la relatividad, de encantamiento con las teorías pre-logistas de Frazer y Lévy-Brühl, de reivindicación de géneros y autores 'menores', de militante 'parti pris' frente a la cuestión del realismo y de la literatura social, etc. [...] en contraposición con el 'desaliño' de algunos escritores 'realistas'; o bien, una notable recurrencia al uso de la erudición y de las catálisis eruditas como recurso literario; o el cuidado en la rigurosa estructuración de las tramas; o el despliegue de toda una topología combinatoria puesta al servicio del 'efecto' final.²

48

En mayo de 1938, un acuerdo especial hace que José Bianco se convierta en secretario de redacción en reemplazo de Guillermo de Torre, con lo que la orientación de la narrativa publicada toma direcciones aún más definidas en el sentido en que la cita anterior las ha expresado:

² Jorge B. Rivera, "Panorama de la novela argentina: 1930-1955", en Susana Zanetti *op. cit.*, t. 4, p. 332-3. A pesar de que se trata de un capítulo sobre la novela, Rivera se refiere aquí al cuento en la medida en que considera todos los tipos de formas narrativas ligadas a la novela.

BORGES EN *SUR*

Cuando yo entré en *Sur* me propuse de común acuerdo con Victoria Ocampo que la revista publicaría más literatura de imaginación, que aparecieran cuentos que trataran de evocar la realidad y no se contentaran con describirla, que fueran, en suma, más allá de la mera verosimilitud sin invención. Se publicaron más cuentos que hasta entonces.³

Bianco puntualiza que lo que más le interesaba eran los relatos ‘fantásticos’ o que admitieran ‘dos interpretaciones’, que ‘sorprendieran al lector’, que fueran ‘poéticos’ y hasta ‘psicológicos’ y ‘realistas’,⁴ aunque estas dos categorías quedan para él en último lugar. De acuerdo con la observación de Rivera sobre los ‘géneros menores’, Bianco recuerda que se publicaron relatos policiales y que los dos primeros cuentos de Bustos Domecq (seudónimo de Borges y Bioy Casares en colaboración) escandalizaron como ‘chabacanerías’ que no causaban ‘demasiada gracia’ en algunos lectores. Sin embargo motivaron una conocida leyenda que Ramón Gómez de la Serna se encargó de propagar: “No hagáis caso de las firmas. Son seudónimos. Todo lo escriben ellos.”⁵

Lo que los testimonios de José Bianco demuestran es la cada vez más asidua conexión que él estableció especialmente con Borges y recuerda que pocas cosas le daban “más alegría que las colaboraciones de Borges. Me parecía, en cierto modo, que justificaban la revista”. Por ejemplo, rememora el “primer cuento fantástico de inspiración metafísica: ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’” que Borges escribió después de reponerse de un grave accidente:

...estaba tan preocupado por el texto que acababa de entregarme —quizá ni él mismo se daba cuenta clara del resultado de su talento—, que a la mañana siguiente me llamó para saber qué me había parecido. Le dije la verdad: “Nunca he leído nada

³ José Bianco, *Ficción y reflexión*, 1988, México, FCE, p. 369.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 352.

NORA PASTERNAK

semejante”, y me apresuré a publicarlo, encabezando el número 56 de *Sur*.⁶

Esta declaración trae al centro de nuestras consideraciones otro de los puntos más relevantes de esta historia: la constitución de dos polos antinómicos en las proposiciones literarias en el interior de la revista: la línea moral, ética y espiritualista de Eduardo Mallea frente a las proposiciones estéticas del proyecto de Jorge Luis Borges. La construcción de este proyecto de Borges se realiza en el interior de la revista de una manera novedosa. Es lo que él mismo llamó el encuentro ‘con su propia voz’.⁷ Este encuentro es uno de los fenómenos más interesantes que ofrece la revista en estos años de formación y consolidación. Si bien Borges se ejercitaba en otras publicaciones,⁸ con relativa abundancia, fue en la revista donde vieron la luz los textos fundamentales de esa época que ponen en marcha primero una teoría sobre la literatura y luego su ejercicio en una práctica narrativa que, con una intención polémica que se percibirá más claramente a medida que pase el tiempo, desplazará también gradualmente hacia un segundo plano a la otra figura mayor de esos años de la revista: Eduardo Mallea, el joven maestro consagrado.

50

Ya en 1982, Beatriz Sarlo desarrolla la formación de la estética borgeana a partir de *Sur*,⁹ constituida por dos núcleos que se combinan: el ‘criollismo urbano’ unido a la ‘preocupación por el procedimiento

⁶ *Ibid.* Ver nota 16.

⁷ Jorge Luis Borges, con Norman Thomas di Giovanni, “Madurez”, *Autobiografía. 1899-1970*, 1999, Buenos Aires, El Ateneo, p. 96-138.

⁸ Véase Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, 1997, Buenos Aires, FCE (acompañado de un CD), p. 37-66. Estas páginas abarcan toda su producción de 1931 a 1944. Borges colaboró principalmente con el diario *Crítica*, con *El Hogar* y otras revistas como *Nosotros* y *Criterio*. Fundó una revista con Bioy Casares, *Destiempo* (3 números entre 1936 y 1937), en la que ambos llenaron muchas páginas. Véase, además, *Borges en “Sur”. 1931-1980*, 1999, Buenos Aires, Emecé.

⁹ “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de vista*, n° 16, noviembre de 1982, Buenos Aires, p. 33-6.

BORGES EN *SUR*

formal’. Al mismo tiempo, opone explícitamente Borges a cierto sector mayoritario de la revista, sin mencionar directamente a Mallea:

Excéntrico en *Sur*, Borges, sin embargo, integra su Consejo de Redacción. La problemática de la revista que, en este período, podría resumirse como la búsqueda de una clave que haga posible pensar las ‘esencias americanas’ y, al mismo tiempo, incorporar un conjunto de textos europeos [...] no es la de Borges. Problemática de *contenidos*, con una fuerte tendencia moral, más que interrogación sobre las formas y los materiales de la literatura. Las notas de Borges marcan, en cambio, esa inflexión que él y Gironde imprimieron a la vanguardia de los veinte, resumible en la pregunta: ¿cómo escribir una literatura que pueda pensarse argentina, desde la perspectiva formal y lingüística dé una reflexión sobre las operaciones del discurso?¹⁰

Por su parte, Jorge Warley, muy poco después, en 1983,¹¹ propone directamente la figura de Mallea como alguien a cuyo alrededor se crea un sistema colocado “en las antípodas de las elecciones con las que Borges conforma su sistema literario”. En ese sentido, Mallea es el representante de “una verdadera poética anti-Borges” en la que la estética se borra ante la ética. Por eso, explica Warley, Borges y Mallea son los representantes de las “dos zonas principales que recorren la revista *Sur* a lo largo de sus años de constitución”, la ‘marginal’ de la construcción estética del suburbio, del pasado como base para el formalismo estético, y su opuesta, la línea malleana de valoración de lo urbano, del presente, de los ‘contenidos morales’ y del imperativo ético.

51

¹⁰ *Ibid.*, p. 6. A esto hay que agregar, según Beatriz Sarlo, dos “zonas” de preocupaciones: el gusto por los “géneros menores” (en particular el género policial) respecto del canon literario dominante en *Sur*, y la insistencia en que el género policial depende completamente de un patrón formal estricto, cuya “moral” está centrada en reglas de lealtad al lector.

¹¹ Jorge A. Warley, “Un acuerdo de orden ético”, *Punto de Vista*, n° 17, abril-junio de 1983, Buenos Aires, p. 7-14.

NORA PASTERNAK

Finalmente, John King reúne estas líneas y acentúa en especial las oposiciones, haciendo de ellas uno de los puntos principales del interés que ofrece la revista en estos años que estoy estudiando: “Entre los colaboradores argentinos, un rompimiento se mostró cada vez más claramente entre los intereses de Borges y los de Mallea, que representaban dos tendencias dentro de la revista.”¹²

En la superficie de esta historia nunca parece haber ninguna oposición personal. En los estudios críticos o biográficos de que han sido objeto, o en las entrevistas que ambos han concedido no hay nada que parezca oponerlos.¹³ De hecho, en muchas de las diatribas contra la revista ambos, sin separación, suelen aparecer como identificados con

52

¹² John King, “*Sur*: los primeros años”, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, 1989, México, FCE, p. 74. Enseguida el autor pasa a analizar el artículo de Borges, “El arte narrativo y la magia” (*Sur*, n° 5, verano de 1932, p. 172-79) en el mismo sentido que los textos citados de Sarlo y Warley. En el capítulo II de su libro, “Los años de consolidación, 1935-1940”, (p. 79-120), King retoma sus observaciones sobre la diferencia que se va dibujando en el interior de la revista entre los dos autores; al mismo tiempo, describe la constitución de un grupo cerrado y de una “teoría y práctica de la literatura ‘fantástica’” a cargo de Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, “y en menor medida”, José Bianco. También en el capítulo IV, “Los años de guerra” (p. 121-61), recuerda la importancia que para Borges y para Bioy tenía la novela policial, contrapuesta a la novela psicológica y mimética que descuida la trama o la aventura.

¹³ Sólo en una ocasión Borges se extiende sobre Mallea y sostiene que nadie puede negar “el hallazgo que constituyen los títulos de sus libros”, comentario que suena bastante irónico. Sabe que Mallea “está hoy un poco olvidado, cosa que no se debe, pienso, al hecho de que a la gente no le guste su obra, sino a que se evoluciona hacia otro tipo de literatura y que ya casi no se lee lo que se llamaba la novela psicológica o la novela de costumbres. Mallea escribía novelas psicológicas sobre una cierta sociedad de Buenos Aires y eso ya no interesa, pero es algo que no disminuye para nada las cualidades de su obra.” En esta declaración señala exactamente lo que constituye la diferencia entre él mismo y Mallea. Jorge Luis Borges, *Nuevos diálogos con Osvaldo Ferrari*, 1986, Buenos Aires, Sudamericana, p. 71.

BORGES EN *SUR*

la publicación ‘liberal’, ‘oligárquica’, ‘de espaldas al país’, y completamente despreocupada por una literatura nacional.

Sin embargo, en esos años va ‘cuajando’ y formulándose, sin carecer de constantes contradicciones, muy emblemáticas de Borges (que han sido señaladas por toda la crítica alrededor suyo), su concepción de lo que es la escritura, después puesta en acto a través de los textos que publica en la revista *Sur*, que luego serán parte de sus libros.¹⁴ Cualesquiera que sean las ondulaciones de sus concepciones, se tiene la impresión muy clara de que se presentan como el lado opuesto a las de Eduardo Mallea en esos mismos años y en el mismo ámbito de la revista, como lo han indicado los autores que reseñé más arriba.¹⁵

El contraste con lo que Borges va construyendo a partir de sus cuentos se percibe de manera evidente. El carácter insólito de sus textos se manifiesta desde la clasificación que la propia revista realiza de su obra, pues el *Índice* de *Sur*, del que hemos partido para localizar los textos y cuya clasificación hemos aceptado en principio para revisarla luego, coloca en la rúbrica ‘Literatura’ (en el sentido de crítica literaria o artículo sobre lo literario) a “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, texto que debe ser considerado como ficción, no sólo por las caracte-

53

¹⁴ Una recapitulación de lo que representa la literatura de Borges implicaría una tarea que está fuera de las intenciones de mi trabajo. Sólo me limitaré a los textos que se publican en los años que estudio en la revista: 1931 a 1944, años fundamentales para esta formación de la figura borgeana, aunque siguió colaborando abundantemente durante toda la larguísima vida de la revista. Incluso prescindo de las versiones posteriores, tal como han sido retomadas en los libros, pues están llenas de modificaciones y sería una tarea inacabable tomarlas en cuenta. También presupongo la lectura de la inmensa bibliografía que fue consagrada a Borges –mucho menos a Mallea que quedó relegado y prácticamente olvidado en las últimas décadas– y a la que apenas me referiré, pues lo que intento es señalar la contraposición interna a la revista en esos años.

¹⁵ Yo misma me ocupé largamente de la posición estética de Mallea a la que se hace alusión aquí, en “Eduardo Mallea, mito y solemnidad”, *Estudios*, n° 47, invierno 96-97, p. 71-86.

NORA PASTERMAC

rísticas paródicas e inventivas del texto sino por el lugar que el propio Borges le otorga: “Decidí entonces escribir un cuento, y el resultado fue ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’.”¹⁶ A este cuento hay que agregarle por lo menos tres textos más que son clasificados por el *Índice* como “Ensayos” y constituyen ficciones con forma de ensayos al estilo paródico borgeano: “La biblioteca total” en el número 59 de *Sur*, “Examen de la obra de Herbert Quain”,¹⁷ en el 77 y “Tres versiones de Judas” que apareció en el número 118.

54

¹⁶ J. L. Borges, *Autobiografía*, p. 110. Este texto fue fundamental en la vida de Borges, pues es el primero que escribe después de un grave accidente que sufrió durante la Navidad de 1938. He aquí la cita completa: “Cuando comencé a recuperarme, temí por mi integridad mental. Recuerdo que mi madre quiso leerme páginas de un libro que yo había pedido poco antes, *Out of the Silent Planet* de C. S. Lewis, pero durante dos o tres noches la postergué. Al final lo hizo, pero tras escuchar una página o dos comencé a llorar. Mi madre me preguntó el motivo de las lágrimas. ‘Lloro porque comprendo’, le dije. Poco después, me preguntó si podría llegar a escribir de nuevo. Previamente había escrito algunos poemas y docenas de reseñas breves. Pensé que si ahora intentaba escribir otra reseña, y fracasaba en ello, estaría perdido intelectualmente, pero que si lo intentaba con algo que realmente nunca hubiera hecho antes, y fallaba en eso, no sería entonces tan grave y hasta podría prepararme para la revelación final. Decidí entonces escribir un cuento, y el resultado fue ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’”. Por otra parte, la madre de Borges tiene una versión diferente pero sumamente interesante desde el punto de la estética borgeana: “Durante dos semanas estuvo entre la vida y la muerte, con 39° o 40°; al cabo de una semana, la fiebre comenzó a ceder y él me dijo: ‘Léeme un libro, léeme una página’. Había sufrido alucinaciones [...] ¿Sí, ahora sé que no me volveré loco. Lo he comprendido todo’. Después comenzó a escribir cuentos fantásticos, cosa que no le había ocurrido antes...” (citado por Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*, 1987, FCE, México, p. 294).

¹⁷ Que aparece clasificado en el índice como si se tratara de un autor realmente existente colocado entre “Pushkin, Aleksandr Sergeyevich” y “Queiroz, Eça de”. *Índice 1931-1966. Sur*, n° 303-305, noviembre de 1966-abril de 1967, p. 197.

Quiere decir que el primer cuento de Borges que aparece es el muy conocido “Pierre Menard, autor del *Quijote*”¹⁸ donde realiza el pastiche de la crítica literaria francesa de la época e inventa un ‘homme de lettres’ cuyo proyecto, imposible, ‘heroico’, es escribir de nuevo el *Quijote* palabra por palabra. En este texto, Borges da rienda suelta a su ambigua posición con respecto a la literatura francesa, burlándose de manera apenas velada de Paul Valéry así como directa de los cervantistas y de la veneración patriótica española por el *Quijote*. Allí propone su famoso principio del “anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas”:

Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odissea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esta técnica puebla de aventuras los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?¹⁹

Es asombroso el hecho de que el *Índice de Sur* clasifique el cuento, también en este caso, en la rúbrica de ensayos sobre literatura y que no haya sido percibido el sentido sarcástico, sobre todo de la primera parte, pues desde el comienzo el tono ofensivo del primer párrafo sugiere la posición racista de un crítico católico y conservador: los lectores de un periódico, que han leído el catálogo de las obras de Pierre Menard preparado por la rival del narrador –la también inventada Mme. Henri Bachelier– son “pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos”. Emir Rodríguez Monegal señala que “Pierre

¹⁸ *Sur*, n° 56, mayo de 1939, p. 7-16. Citaré los textos según la versión que aparece en *Sur*, sin tomar en cuenta las variantes y correcciones que el autor pudiera haberles introducido cuando los recogió en libros, salvo en el caso de que la variante o el agregado fueran tan importantes como para que haya alguna modificación en el sentido de lo narrado.

¹⁹ *Ibid.*, p.16.

NORA PASTERNAK

Menard, autor del *Quijote*” es una sátira contra “algunos cervantistas y cervantófilos que constituyen una sólida plaga de la literatura española”, así como “una brillante parodia de la vida literaria francesa, con sus toques de fanatismo, de antisemitismo, de adulación de las clases altas”; y también que “[el] catálogo de la obra de Menard, ofrecido al comienzo del relato, contiene una burla de la búsqueda de lo trivial por Mallarmé y del Monsieur Teste de Valéry”.²⁰

Este relato ha fascinado a los críticos. La mayoría de ellos recogió como una proposición fundamental la idea de que la atribución anacrónica constituye una teoría de la escritura como lectura; es decir, que el autor de una obra no detenta ni ejerce sobre ella ningún privilegio, que la obra pertenece desde su nacimiento al dominio público, y que desde el momento en que se publica sólo vive por las innumerables relaciones que mantiene con las otras obras en el espacio sin fronteras de la lectura. En última instancia, todo hombre común puede ser autor de literatura. Pierre Menard es el autor del *Quijote* por la simple razón de que cada lector es el autor del *Quijote*.²¹

56

²⁰ Emir Rodríguez Monegal, *Una biografía...*, p. 299. Juan José Saer, por su parte, sostiene que el cuento de Borges es una parodia tan gruesa que no puede ser interpretado como una teoría de la lectura, pues sería considerar que la primera parte del texto es broma y olvidar ese carácter para la segunda parte. “Borges francófono”, en *Punto de vista*, n° 36, diciembre de 1989, Buenos Aires, p. 22-4. En efecto, el texto de Borges parece dividido en dos: la primera parte es una burla y la segunda adquiere un tono de gravedad que es el único que ha sido retenido por los exegetas. En segundo lugar, aun aceptando que se trate de una broma total, Saer parece olvidar que Borges sostuvo esas ideas sobre la lectura en contextos ‘serios’ muchas veces. Un solo ejemplo: “...yo observaría que la obra de Kafka proyecta sobre *Bartleby* una curiosa luz ulterior”. “Herman Melville. *Bartleby*”, Jorge Luis Borges, *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, p. 117.

²¹ El crítico más conocido de esta tendencia es Gérard Genette, quien desarrolla su tesis en “La littérature selon Borges”, en *Cahiers de l’Herne*, número dedicado a Borges, 1964, París, p. 323-27.

En el número 59 aparece “La biblioteca total” que también conserva la configuración de un ensayo, pero que ya forma parte de la invención de Borges a partir de “Pierre Menard...”: los híbridos de ensayo y literatura fantástica con autores inventados, obras inexistentes y erudición inverosímil. Asimismo, el tono de la enunciación acerca estos textos a la ensoñación pesadillesca y a la enumeración poética llena de secretos personales:

Todo está en sus ciegos volúmenes. Todo: la historia minuciosa del porvenir, *Los egipcios* de Esquilo, el número preciso de veces que las aguas del Ganges han reflejado el vuelo de un halcón, el secreto y verdadero nombre de Roma, la enciclopedia que hubiera edificado Novalis, mis sueños y entresueños en el alba del catorce de agosto de 1934, la demostración del teorema de Pierre Fermat, [...] el cantar que cantaron las sirenas, el catálogo fiel de la Biblioteca, la demostración de la falacia de ese catálogo.

Un elemento relevante de este texto es que constituye una versión previa de “La Biblioteca en Babel”, cuento que fue publicado en 1941 como parte de *El jardín de senderos que se bifurcan*. De mayor importancia aún es la emergencia, como al pasar, de uno de los fundamentos de la literatura borgeana:²² que las cosas son y al mismo tiempo no son, que llevan en su seno la posibilidad de la inexistencia, en un sistema que propone la ausencia de certidumbre sobre el mundo y la posibilidad

57

²² Los análisis al respecto constituyen una bibliografía inmensa. Mis observaciones parten del conocimiento de muchos autores que se han ocupado de estudiar aspectos como lo fantástico, la expresión de la irrealidad, la filosofía, la metafísica, el criollismo, los laberintos, los espejos, la Cábala, las fuentes e influencias, el género policial, el ‘primer’ Borges, la poesía, la prosa, la actitud de la crítica ante él, su relación con el ultraísmo, los análisis ideológicos de su obra y así de seguido. A lo que hay que agregar los diálogos, entrevistas, pláticas, reportajes, la autobiografía y biografías.

NORA PASTERMAC

de que no haya un sentido último impuesto por el autor: es posible concebir el catálogo fiel y su falacia.

En el número 63 aparece “Los avatares de la tortuga”, que recorre las versiones posibles de la paradoja de Zenón, y cuyo final, a pesar de que el texto es efectivamente un ensayo, propone otra vez una tesis típica de las ficciones del autor:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.²³

El siguiente cuento es el célebre “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y es el primero que el *Índice* reconoce como ficción. En cuanto a ciertos detalles, el relato no parece diferir en nada de un ensayo. Está, como los otros, basado en libros, en comentarios sobre un libro, la *Enciclopedia Británica* (o, más bien su reimpresión con el nombre de *The Anglo-American Cyclopaedia*), en comparaciones de ediciones y comentarios sobre traducciones. Pero cuenta la historia de un planeta extraño, interpolado en la realidad por unas páginas apócrifas agregadas a una verdadera enciclopedia. El mundo aparentemente inventado termina invadiendo casi todo el mundo real.

Para hacer más vertiginosa aún esa confusión entre realidad y ficción, Borges mezcla nombres reales con citas inexistentes; y, con su habitual malicia, tematiza esa mezcla directamente en el texto:

Leímos con algún cuidado el artículo. El pasaje recordado por Bioy era tal vez el único sorprendente. El resto parecía muy verosímil [...] Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad. De los catorce nombres que

²³ *Sur*, n° 63, diciembre de 1939, p. 23.

BORGES EN *SUR*

figuraban en la parte geográfica sólo reconocimos tres [...] De los nombres históricos, sólo uno.²⁴

En el número 75, de diciembre de 1940, aparece “Las ruinas circulares” en el que un hombre trata de interpolar en el mundo real a otro hombre creado por su sueño, hasta que descubre, con ‘humillación, con terror’ que él mismo es el sueño de otro soñador.

El siguiente relato es publicado en el número 76, de enero de 1940, y se llama “La lotería en Babilonia”. Se trata de un relato que cifra o simboliza el destino humano por medio de una lotería en la que se ganan tanto premios como castigos. Puede verse también como representación de un universo absurdo e irreflexivo al estilo kafkiano, ya que en una especie de broma y guiño al lector llama ‘Qaphqa’ a “una letrina sagrada [...] que, según opinión general [pertenecía] a la Compañía; las personas malignas o benévolas depositaban delaciones” en ése y otros sitios similares.

Tal vez uno de los textos más paradigmáticos de lo que Borges está concibiendo en esos números de la revista sea “Examen de la obra de Herbert Quain”,²⁵ que inevitablemente hace pensar en algunos de sus principios de composición; es como la exposición apenas disfrazada de una buena parte de sus concepciones sobre la escritura, al mismo tiempo que el ofrecimiento a los lectores de algunas pistas sobre cómo juzgar su propia obra. Se presenta bajo la forma de una nota necrológica del recientemente fallecido Herbert Quain, uno de cuyos principales títulos es *The god of the labyrinth*, que se vio afectado por ser comparado con novelas policiales de Agatha Christie, cosa ‘que no hubiera alegrado al difunto’. Éste, por su parte, “percibía con toda lucidez la condición experimental de sus libros: admirables tal vez por lo novedoso y por cierta lacónica probidad, pero no por las virtudes de la pasión”. La obra de Quain contiene un “indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas”. Además, debe ser releída para entender que la solución es

59

²⁴ *Sur*, n° 68, mayo de 1940, p. 31-2.

²⁵ *Sur*, n° 79, abril de 1941, p. 44-8.

NORA PASTERMAC

errónea: “El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective.” Otra novela de Quain es ‘regresiva y ramificada’ según leyes matemáticas que multiplican las versiones y las posibilidades de lectura. Por otra parte, el imaginario escritor sostiene que “la buena literatura es hartamente común y apenas hay diálogo callejero que no la logre”. Asimismo, afirmaba “que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta [es] la invención”.

De la última obra de Quain, llamada *Statements*, título completamente borgeano (la anterior se llama significativamente *The secret mirror*), el narrador, súbitamente identificado con el autor, dice: “Del [cuento] tercero, *Dim sword*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que vio la luz en el número 75 de *Sur*.” De esta manera queda cerrado el círculo de confusiones deliberadas entre realidad y literatura.²⁶

60 | En el número 92, de mayo de 1942, se publica “La muerte y la brújula” que, con trama policial, construye una ficción geométrica, cabalística y mítica en la que un detective es en realidad la víctima a la que apunta el asesino o, también, uno de los componentes de la pareja eterna de una venganza fratricida que siempre volverá a repetirse. Aquí se perfilan claramente varias inquietudes más que pueden agregarse a las anteriores y que se repetirán hasta convertirse casi en lugares comunes: por un lado la idea del complot construido matemática y geoméricamente, desplegado en la trama e insinuado ya en los relatos anteriores; por otro, la proposición de que un hombre es él y su con-

²⁶ Este cuento tiene un antecedente también muy conocido: “El acercamiento a Almotásim”, publicado en *Historia de la eternidad* (1936): “...es una falsificación y un pseudoensayo. Simula ser una reseña de un libro publicado por primera vez en Bombay tres años antes [...] Los que leyeron “El acercamiento a Almotásim” lo tomaron de manera literal, y uno de mis amigos hasta encargó un ejemplar a Londres [...] Quizá fui injusto con ese cuento. Ahora creo que prefigura y hasta establece el modelo de los cuentos que de algún modo me esperaban, y sobre los que se asentaría mi fama como narrador”. *Autobiografía*, p. 103-4. Véase también Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía...*, p. 239 s.

BORGES EN *SUR*

trario, de que la historia se repite eternamente y que, en cierto modo, todos los hombres son uno solo, lo que permitiría pensar que un hombre que lee a Shakespeare *es* Shakespeare. En consecuencia, Borges se pronunciará repetidamente contra la narrativa psicológica y demolerá la idea de identidad, al mismo tiempo que la posibilidad del realismo en la literatura.

En el número 101 de febrero de 1943, publica en *Sur* uno de sus más hermosos y perfectos cuentos: “El milagro secreto”. Un hombre, escritor checo de ascendencia materna judía, es apresado por los nazis a los pocos días de ser invadida Praga por las tropas del Tercer Reich. Condenado a morir fusilado diez días después, el personaje sufre infinitamente imaginando la muerte que le espera. Su más ardiente deseo sería poder vivir un año más para terminar su drama, inconcluso, en verso, *Los enemigos* (“Hladík preconizaba el verso porque impide que los espectadores olviden la irrealdad, que es condición del arte”), obra en la que él encontraría su verdadera justificación como escritor. En un sueño, Dios le concede el deseo. Entre el momento en que las armas del pelotón disparan y la llegada de las balas, el personaje vive un año. Sólo para sí mismo, inmóvil, reescribe y pule su obra: “No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía.”²⁷ Al colocar la última palabra, el último epíteto, la descarga lo alcanza y muere.

En el número 112, de febrero de 1944 se puede leer el “Tema del traidor y del héroe”, en el que se pone en escena nuevamente la idea de que un hombre es uno y su contrario. Un supuesto héroe que traiciona acepta participar en una puesta en escena de su muerte (un asesinato) que lo convertirá en mártir venerado y su traición será ignorada para que su “vileza no comprometa la rebelión” patriótica del pueblo que lo adoraba.²⁸

En el número 118 de agosto de 1944, Borges desarrolla otra vez el tema de la traición en “Tres versiones de Judas”, donde presenta las

²⁷ *Sur*, n° 101, febrero de 1943, p. 15.

²⁸ De este cuento, el director italiano Bernardo Bertolucci extrajo el argumento para su película “La estrategia de la araña” (1969).

NORA PASTERNAK

lucubraciones de un teólogo erudito, Nils Runeberg, personaje de invención borgeana, que publica un libro, probando que el verdadero santo –y la encarnación suprema de Dios– es Judas porque aceptó cumplir con el detestable y odioso papel de delator y traicionero para que la verdadera religión fuera fundada.

En el número 122, de diciembre de 1944, encontramos finalmente el relato “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” en el que se reconstruye la vida del sargento Cruz, que en una escena memorable del *Martín Fierro* abandona el partido de los perseguidores y se pone del lado del gaucho rebelde y fuera de la ley, y al hacerlo se encuentra a sí mismo: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.”

A estas intervenciones de Borges²⁹ hay que agregar dos más con el nombre de H. Bustos Domecq, nombre que ampara también a Adolfo Bioy Casares. Juntos escribieron *Seis problemas para Don Isidro*

62

²⁹ Durante el lapso que estudio, la participación de Borges es muy grande: por lo menos ciento veinte veces su nombre aparece como autor de ensayos, poemas, cuentos, notas, crítica de cine, reseñas y traducciones. Curiosamente, aunque Mallea estaba mucho más cerca de Victoria Ocampo tanto intelectual como sentimentalmente, sus colaboraciones son mucho más reducidas. Al mismo tiempo, Borges aparecía, como se sabe, en muchas otras publicaciones, los diarios *Crítica*, *La Nación*, *La Prensa*, *El Litoral* (de Santa Fe), la revista *El Hogar*, revistas literarias y volúmenes colectivos. Igualmente, durante ese período, publica sus propios libros: *Discusión* (1932), *Las kenningar* (1933), *Historia universal de la infamia* (1935), *Historia de la eternidad* (1936), *Antología clásica de la literatura argentina* (1937, en colaboración con Pedro Henríquez Ureña), *Antología de la literatura fantástica* (1940, en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares), *Antología poética argentina* (1941, en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares), *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942, con el nombre de H. Bustos Domecq, en colaboración con ABC), *Antología de cuentos policiales* (1943, en colaboración con ABC), *Poemas 1922-1943* (1943, primera compilación de su poesía) y *Ficciones* (1944).

BORGES EN *SUR*

Parodi (1942). Dos de estos ‘problemas’ fueron publicados en la revista *Sur* antes de ser reunidos en el libro. El primer relato, llamado “Las doce figuras del mundo” apareció en el número 88 de enero de 1942; y el segundo, “Las noches de Goliadkin”, en el número 90 de 1942. Ambos cuentos son insólitos dentro del tono general de la revista, pues constituyen una parodia múltiple del género policial, de personajes de ese mismo género y de los autores ‘históricos’ del relato policial. Don Isidro Parodi es un obeso detective aficionado que, en realidad, está preso acusado por un crimen que no cometió. En la inmovilidad y el encierro de su celda es visitado por personajes que le plantean un misterio y, por las artes deductivas, el preso resuelve los enigmas propuestos.

Lo más notable de estos textos, además de la red paródica (sugerida por el apellido del personaje), es el lenguaje empleado por los otros protagonistas. Borges y Bioy Casares se burlan de las hablas solemnes y ampulosas, llenas de expresiones afrancesadas de los supuestos intelectuales; incorporan el habla popular y familiar de los empleados y viajantes de comercio, y marcan con gran ferocidad las ideologías reaccionarias, antisemitas y chauvinistas que circulaban en la sociedad argentina de esa época, en un muestrario hilarante de tontería execrable. A todo esto hay que agregar sarcásticas alusiones contra el “Congreso Eucarístico” realizado en Argentina en esa época, contra los católicos en general, y contra la corrupción reinante en los partidos políticos, la policía y el gobierno.

Muy pocos lectores llegaron a entender el proyecto y a muchos les desagradó francamente, como ya se ha visto en el testimonio de José Bianco.³⁰ Representaba en la revista una irrupción del humor ácido y

63

³⁰ A pesar de que *Seis problemas...* fue publicado por la editorial *Sur*, una de las lectoras que no apreció el estilo fue Victoria Ocampo, quien tal vez se sintió aludida por alguno de estos juegos. Quizá no sea del todo voluntario, pero la manera de hablar del inenarrable Gervasio Montenegro recuerda demasiado ciertos giros del estilo de Victoria Ocampo: “Pasamos al salón comedor” –dice, por ejemplo, Montenegro– “y ese pobre Goldiakin tuvo

NORA PASTERNAK

la ironía que contradecía la seriedad y profundidad buscadas por el grupo que estaba cerca de Victoria Ocampo.

Dentro de la revista la figura de Borges no deja de gravitar de manera fundamental y pasa de una posición ‘marginal’ –en la medida en que sus artículos y notas, durante los primeros años de la publicación, aparecen en las últimas secciones– a una consideración cada vez mayor, pues poco a poco sus trabajos van ocupando las primeras páginas y las secciones centrales. Sin embargo, a pesar de esta evolución, su figura y su obra son el centro de persistentes conflictos ya no sólo con respecto al resto del campo cultural exterior a *Sur*, sino en el interior mismo de la revista, incluso cuando aparentemente se trata de distinguirlo como objeto de estudio o de homenajes de desagravio ante la injusticia de las instituciones: en ambas situaciones se mezclan los elogios y la admiración con las reticencias y los rechazos.

Así, ya en el número 14 aparece lo que se puede considerar el primer estudio serio sobre su obra. Amado Alonso analiza desde la estilística

64

que sentarse junto a la *baronne*; del otro lado de la misma mesa, nos sentamos el padre Brown y yo. El aspecto de este eclesiástico no era interesante [...] Yo, sin embargo lo miraba con cierta envidia. Los que tenemos la desgracia de haber perdido la fe del carbonero y del niño, no hallamos en la fría inteligencia el bálsamo reconfortante que brinda a su rebaño la Iglesia. Al fin de cuentas ¿qué aporte debe nuestro siglo, niño blasé y canoso, al escepticismo profundo de Anatole France y de Julio Dantas? A todos nosotros, mi estimado Parodi, nos convendría una dosis de inocencia y de sencillez.” (H. Bustos Domecq, “Las noches de Goldiakin”, *Sur*, 90, marzo de 1942, p. 40). Y en el mismo número Victoria Ocampo escribe: “En efecto: ir al cine en Mar del Plata, a la tarde, durante la llamada ‘temporada’, es siempre una dura prueba para el sistema nervioso, por impávido que sea. [...] Parece ser que la ‘jeunesse’ más o menos ‘dorée’ del balneario no puede gozar del espectáculo (sea comedia o noticiario, sea la conferencia panamericana de Río o la del pato Donald con el perro Pluto) sin silbar, aplaudir, chillar y patear sin ton ni son, por afición a la chacota y a ‘armar escándalo’.” (Victoria Ocampo, “‘La maestra de los obreros’, de Edmundo De Amicis, en la pantalla”, *ibid.*, p.67).

BORGES EN SUR

la *Historia Universal de la Infamia*, aparecida en Buenos Aires en 1935, en la “Colección Megáfono”:³¹

... ‘el numeroso lecho’, ‘la repetida viuda’, ‘la increíble cabeza’, ‘la arriesgada taberna’... estos casales, en los que la travesura verbal se une a la voluntad de precisión y concisión como de ‘comprimido’, responden al predominio intelectualista de la literatura de Borges...³²

Así como constituye la primera lectura de la obra de Borges desde un punto de vista riguroso, también recoge lo que iba a convertirse en algunos de los lugares comunes o los reproches más repetidos sobre el aspecto lúdico y el intelectualismo de la literatura borgeana.

Uno de los momentos más significativos en la historia de las polémicas de la revista es el número 94, de ‘desagravio a Borges’, que refleja la condena hacia un suceso exterior y al mismo tiempo descubre las disidencias internas con respecto al escritor. La revista no había practicado nunca antes esta confrontación de opiniones que finalmente no son de mero ‘desagravio’, sino que revelan ciertas tensiones que no se perciben a través de otros temas.

María Luisa Bastos, en su libro *Borges ante la crítica argentina*,³³ le dedica un capítulo detallado al tema. Resumamos brevemente algunos de los elementos del conflicto. La historia previa al episodio es la siguiente: en 1941, la editorial ‘Sur’ publicó *El jardín de senderos que se bifurcan*; Borges presentó su libro para optar al Premio Nacional de Literatura por el trienio 1939-1941. La comisión asesora estaba integrada por Enrique Banchs, Roberto F. Giusti, Álvaro Melián Lafinur, Horacio Rega Molina y José A. Oría. Eduardo Mallea formaba parte de la misma en su calidad de representante de la Comisión Nacional de Cultura. Los premios se acordaron a autores y libros hoy totalmente,

³¹ Amado Alonso, “Borges narrador”, *Sur*, n° 14, noviembre de 1935, p. 105-13. Este artículo pasó a formar parte de su libro *Materia y forma en poesía*, 1965, Madrid, Gredos.

³² *Ibid.*, p. 105.

NORA PASTERMAC

tal vez con justicia, olvidados o, por lo menos, apenas pertenecientes a una 'arqueología' de la literatura argentina. Los únicos que apoyaron la candidatura de Borges fueron Álvaro Melián Lafinur y Eduardo Mallea. La lista de jurados muestra la participación de críticos cercanos a la revista *Nosotros*, cuyo director era precisamente Roberto F. Giusti, que apoyó calurosamente el fallo y alimentó la polémica literaria retomando contra Borges, a pesar de que eran relativamente nuevos, algunos argumentos que ya se estaban convirtiendo en clásicos y que perdurarían hasta los setenta y los ochenta y, al hacerlo, les da una formulación aún más radical que la que hasta entonces se había utilizado: 'literatura deshumanizada', 'de alambique', 'oscuro y arbitrario juego cerebral', 'obra exótica y de decadencia', que responde 'a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea', que demuestra una inaceptable y 'jactanciosa erudición recóndita', tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto" y que, finalmente, resulta inapropiada para "el pueblo argentino, en esta hora del mundo".³⁴

66

Para enmendar esta injusticia, *Sur* ofreció un "Desagravio" a quien estaba convirtiéndose poco a poco en una referencia obligada de toda la literatura argentina y que sin embargo todavía estaba muy lejos del renombre que alcanzaría mucho más tarde en el mundo literario universal. Colaboran en esa tarea Eduardo Mallea, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Patricio Canto, Pedro Henríquez Ureña, Alfredo González Garaño, Amado Alonso, Eduardo González Lanuza, Aníbal Reulet, Gloria Alcorta, Samuel Eichelbaum, Adolfo Bioy Casares, Ángel Rosenblat, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Adán C. Diehl, Carlos Mastronardi, Enrique Amorim, Ernesto Sabato, Manuel Peyrou y Bernardo Canal Feijóo.³⁵

La mayoría de los artículos está escrita con cierto apresuramiento debido a la urgencia de la publicación. Varios autores sólo se limitan

³³ "Sur y la obra de Borges", 1974, Buenos Aires, Hispamérica, cap. IV, p. 125-50.

³⁴ Roberto F. Giusti, *Nosotros*, "Crónicas. Los premios nacionales de literatura", n° 76, segunda época, julio de 1942, Buenos Aires, p. 118.

³⁵ *Sur*, n° 94, julio de 1942, p. 7-34.

a condenar al jurado del premio o envían adhesiones y elogios para el autor desdeñado.³⁶ Sin embargo, hay varias colaboraciones que se distinguen porque marcan algunas disidencias.

El primer artículo es el de Mallea que comienza declarando a Borges como el mejor escritor de la literatura argentina junto con Sarmiento. Por un lado, le reconoce ‘precisión poética’ y ‘perspicacia lingüística’, es decir virtudes formales que no son parte fundamental de la estética del propio Mallea y, por otro, admite que hay en él ‘todos los matices de la pasión’. Sin embargo, de manera muy tenue, enuncia algunas diferencias:

Como todo lo que es auténtico, caben ante él los más parciales rechazos. Una cosa entera define lo que es en torno parte y disparidad. Se puede no encontrar satisfechas en Borges muchas personales tendencias o exigencias; se le puede encontrar sagaz en la mutilación, justo en la escasez, articulado en el balbuceo, minucioso en los ahorros, prolijo en lo efímero [...] (p. 8)

Sin embargo, decide Mallea, Borges es capaz de soportar multitud de reproches ‘sin disgregarse’ y sigue considerándolo como un gran escritor injustamente despreciado. Con lo cual elogia al mismo tiempo que enumera las resistencias que la obra de Borges le producen.

En cambio, hay tres casos en los que la oposición se manifiesta abiertamente, sin que sus autores dejen de estar de acuerdo en que se trata de un fallo injusto. Se trata de las colaboraciones de Aníbal Sánchez Reulet, Enrique Anderson Imbert y Ernesto Sábato.

Aníbal Sánchez Reulet no vela para nada sus opiniones y logra hacer resaltar como sinceros los elogios, por contraste con la declaración provocativa del comienzo:

³⁶ Salvo los casos de Luis Emilio Soto, Amado Alonso y Carlos Mastronardi, que son más extensos y elogiosamente realizan análisis más profundos de la significación filosófica, estilística y temática del libro.

NORA PASTERMAC

Disiento de Borges. Disiento de su crítica malévola, de su premeditado nihilismo, de sus crónicas de cine, de su erudición inverosímil. Disiento, sobre todo, del hombre Borges. [...] Pero ningún disentimiento [...] me impide admirar al gran escritor que es. (p. 19)

Enrique Anderson Imbert, que desde mucho antes tenía grandes reparos ante Borges, no los abandona del todo aunque reconoce las virtudes literarias del escritor. Su literatura es enrarecida y capaz de provocar asfixia por su 'afán de inventarse una realidad propia'. Al elogiarlo, Anderson Imbert recurre a imágenes apocalípticas: "Espíritu demoníaco que necesita subir hasta la ciudad a destruir honras humanas. Que siga así. Cuanto más violento en el pecado, más lúcido en la representación de su infierno." Con toda perfidia, le asesta a Borges exactamente el mismo argumento elogioso que éste le concedió a Lugones unos años antes: "Nadie tomará en serio sus opiniones; pero su maliciosa dialéctica fertiliza sus creaciones, a las que nadie dejará de tomar en serio." (p. 24)

68

Como Mallea, Sánchez Reulet y algunos otros colaboradores de este número, Anderson Imbert hace un esfuerzo por salir de sus concepciones sobre la literatura y reconocer objetivamente los valores del colega tan controvertido. La medida del esfuerzo que realizan los escritores que no están de acuerdo con Borges se reconoce si se piensa que hay un ejemplo de rechazo más violento a través del caso del mismo Anderson Imbert. Varios años antes, en una conocida encuesta realizada por la revista *Megáfono*, cuyo número 11 de agosto representa la primera publicación monográfica consagrada a la crítica, la valoración y el enjuiciamiento de Borges, Anderson Imbert dice, entre otras acusaciones:

¿De veras que Borges les parece tan interesante? Porque yo he leído sus trabajos y no los estimo notables [...] sólo me interesan las obras mensajes, plenas de vida y de problemas, singu-

BORGES EN *SUR*

lares en la pasión o en la inteligencia. Nada de esto hay en Borges.³⁷

La declaración de Anderson Imbert muestra una adhesión a la corriente crítica de esos años, desarrollada en *Sur*, que se caracteriza como ‘interesada por los problemas morales’, parecida a la de Mallea. Señala un punto particular del recorrido de Anderson Imbert, pues en el artículo de *Sur* es mucho más condescendiente que en el de *Megáfono*; y unos años más tarde cambiará totalmente de opinión mostrando una admiración sin reservas.

En cambio, Pedro Henríquez Ureña, que en este número de *Sur* se manifiesta admirativo, perderá su gusto por Borges y expresará su irritación, uniéndose a la corriente de los que reprochan a Borges su inhumanidad. En una carta dirigida a José Rodríguez Feo le dice lo siguiente:

Tu admiración por Borges me parece exagerada [...] Borges tiene aberraciones terribles: detesta a Francia y a España; todo lo inglés le parece bien, mucho de lo yanqui [...] en literatura, a Borges el contenido humano le es indiferente, la literatura que presenta los grandes conflictos humanos, las pasiones fundamentales del hombre, lo deja frío. Homero, Shakespeare, Dante, los trágicos griegos, Cervantes no le dicen nada [...] en resumen: nada de lo humano le atrae.³⁸

69

Por último, tenemos el caso de Sabato, que se resiste a Borges de una manera sibilina. Su notita, pues se trata de muy pocas líneas, podría ser interpretada finalmente como un elogio si no fuera porque la alabanza se interrumpe para realizar una definición de Borges que se

³⁷ *Megáfono* (Buenos Aires), “Discusión sobre Borges” (subtítulo del número; las colaboraciones carecen de título), n° 11, agosto de 1933, p. 28.

³⁸ José Rodríguez Feo, “Mis recuerdos de Pedro Henríquez Ureña”, *Casa de las Américas*, n° 33, diciembre-noviembre de 1965, La Habana, p. 153-4.

NORA PASTERNAK

presenta como una receta sarcástica: ‘una dosis de cábala judaico-pitagórica’, ‘unas esencias de Lewis Carroll, matemático’. La posición reticente de Sabato se prolongará a través de numerosos textos y de muchos años, incluso en el interior de la revista *Sur*, como una de las formas de polémica interna, pues el joven escritor pasa de colaborador frecuente a formar parte del “Comité de Redacción” de la revista, que se estaba convirtiendo en una de las más venerables instituciones culturales del país.³⁹

70

Esta es la última contraposición de que me ocuparé en este trabajo. Hay que apuntar dos observaciones finales; la primera es la diferencia fundamental que se establece entre los dos autores más importantes de esos años de formación de la revista: el asertivo y angustiado Mallea, y su contraparte, el Borges renovador y original que establece nuevas formas de relación con el lector, en las que la asertividad del demiurgo interpretador de la realidad no ocupa ningún lugar. En segundo término, debe señalarse que en este proceso la literatura de Mallea va perdiendo lectores y admiradores y la figura de Borges ocupa el lugar de celebridad y aceptación universal que hoy se conoce. Se puede considerar que *Sur* fue la revista de Borges (o que “Borges fue de *Sur*”), a pesar de ciertos momentos agridulces en las relaciones.⁴⁰ No sólo porque sus colaboraciones en la publicación fueron numerosísimas, sino porque en ella se forja poco a poco lo que va a ser lo fundamental de su narrativa, sus estructuras y temas principales, y hasta sus ‘tics’ y reiteraciones. Curiosamente, y como paradoja tan apropiada al caso, también en el interior mismo de la revista se consolidan muchos de los mayores reproches que le hicieron sus detractores durante tantos

³⁹ Sabato retoma sus reticencias, mezcladas con elogios, en un artículo en la propia revista: “Los relatos de Jorge Luis Borges”, *Sur*, n° 125, marzo-abril de 1945, p. 69-75. También retomará el tema de Borges muchas veces en sus libros: *Uno y el universo*, 1968, Buenos Aires, Sudamericana y *El escritor y sus fantasmas*, 1967, Buenos Aires, Aguilar.

⁴⁰ Ver, por ejemplo, Jean de Milleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, 1970, Venezuela, Monte Avila, p. 49-52.

BORGES EN *SUR*

años y que se han convertido en lugares comunes tenazmente aplicados también a la revista *Sur*: literatura para minorías, europeísmo (en el caso de Borges, aprecio excesivo por la literatura inglesa), aristocratismo, indiferencia hacia la realidad nacional, tendencias hacia la metafísica y la oscuridad deliberada...