

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
SECRETARÍA DE POSGRADO
DOCTORADO EN LETRAS**

**LA PRESENCIA OCULTA:
SITUACIÓN DE CARLOS MASTRONARDI**

Nicolás Magaril

**Directora: Dra. Roxana Patiño
Co-Directora: Dra. Nancy Calomarde**

Córdoba, 2012

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, Carlos, Nora y Flor. Sin ellos este trabajo no hubiese sido posible, y a ellos está dedicado.

A Roxana Patiño y Nancy Calomarde, por su generosidad y sus valiosas críticas y sugerencias.

A Agustín Berti, por los consejos en el momento indicado.

A Julián Aubrit, por los libros por tiempo indeterminado.

A Pablo Anadón, por las conversaciones sobre los temas de este trabajo.

Al CONICET, por el otorgamiento de la Beca Doctoral Tipo II en abril de 2011, que me permitió finalizar la investigación y la redactar la tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
I. CARLOS MASTRONARDI EN BUENOS AIRES (1920-1930).....	21
I.1.ESCENAS, VERSOS, POLÉMICAS, PROSAS.....	24
I.2.AUTORRETRATO GENERACIONAL.....	50
II. CRÍTICA DE LA POESÍA PURA: MODERNIDAD DE CARLOS MASTRONARDI.....	74
II.1.EL MITO DE LA POESÍA PURA.....	75
II.2.CRÍTICA DE LA POESIA PURA EN EL MUNDO DE HABLA HISPANA.....	90
II.3.CRÍTICA DE LA POESÍA PURA EN LA ARGENTINA.....	103
II.4.LA CONTRIBUCIÓN MASTRONARDIANA.....	110
III. CARLOS MASTRONARDI Y LA RECEPCIÓN DE PAUL VALÉRY EN LA ARGENTINA.....	127
III.1.DOS TESTIMONIOS TEMPRANOS.....	130
III.2.CONTRAPUNTO VALERIANO ENTRE BORGES Y VICTORIA OCAMPO.....	134
III.3.IMPUGNACIÓN IDEOLÓGICA.....	151
III.4.COMPOSICIÓN Y ÉTICA: VALÉRY POR MASTRONARDI.....	154
III.5.CODA: ÚLTIMO AVATAR DE VALÉRY EN <i>SUR</i>	167
IV.CARLOS MASTRONARDI Y EL CASO ARGENTINO.....	171
IV.1.LAS FORMAS DE LA REALIDAD COMO CRITERIO Y LA FIGURA DEL ESCRITOR SITUADO.....	172
IV.2.CARACTEROLOGÍAS.....	177
IV.3. <i>MEMORIAS DE UN PROVINCIANO</i> COMO NOVELA ARGENTINA.....	197
IV.4.CINCO SEMBLANZAS-CRÍTICAS.....	207
IV.5.RÉPLICA A MURENA.....	214
V.LAS AMISTADES LITERARIAS.....	221
V.1.EL BROMISTA EMBROMADO: MASTRONARDI EN EL <i>BORGES</i> DE BIOY CASARES.....	222
V.2.LOS PÓSTUMOS <i>B.</i> Y <i>BORGES</i>	237
V.3. CONFIDENCIA E INFIDENCIA: “ESTELA, CRUEL ESTELA, ESTELA CANTO”.....	247
V.4.MASTRONARDI & JUAN L. ORTIZ.....	256
VI. CONCLUSIONES.....	263
VII. BIBLIOGRAFÍA.....	271

Soy plenamente allí donde no estoy.

Carlos Mastronardi

INTRODUCCIÓN

El lugar de Carlos Mastronardi (1900-1976) en la literatura argentina no es evidente pero quedó garantizado desde que “Luz de provincia” fuera incluido en la *Antología poética argentina* (1941), después de la cual lo heredaron *todas* las antologías generales de la poesía argentina del siglo XX. Pero el poema indiscutible que lo canonizó fue también su maldición: se obsesionó con él durante más de dos décadas, nunca estuvo conforme con el resultado, lo reeditó varias veces con correcciones, se molestó con los que indicaron su “método artesanal” y con los que lo leyeron como un canto del terruño, repitió cada vez que pudo que su tema no era el espacio sino el tiempo (como querían Lessing y Proust), fue varias veces blanco de la mordacidad crítica (ahora lo sabemos) de Borges y Bioy Casares (quienes precisamente habían puesto, junto con Silvina Ocampo, la primera piedra de su canonización en 1941), y el propio Mastronardi se terminó considerando al cabo, a propósito de la elaboración del poema en cuestión, “hábil y complejo en el arte de fracasar”. No obstante, se diría que la visibilidad acaparada por ese único poema lo favoreció, habilitando márgenes laterales por los cuales discurrió *otra escritura* heterogénea, en prosa, cuidadosa de sí misma pero liberada de la exigencia extrema que había recaído sobre aquel poema, y que había empezado a desarrollarse ya desde 1928. Esa otra escritura es el objeto a partir del cual se organiza el presente trabajo, sin desdeñar sus poemas, pero en tanto el ser que en ellos se expresa es el contrapunto necesario del que se revela en su prosa. Nuestro objeto principal es entonces la prosa de un poeta; un poeta que sometió su poesía a un tenaz proceso de contención, de suspensión metódica de la ensoñación ante el deseo, creando un espacio de provisionalidad alrededor del cual se fueron ramificando los subproductos compensatorios de un escritura ligera que acaba reclamando para sí el foco de una atención de cuyo centro de expectación lírica se había desplazado.

La impronta del yo lírico mastronardiano, esencialmente elegíaca, en particular esa del hombre que renuncia al “juego de los otros”, según el primer verso del poema titulado “El forastero” (1963), es la contracara, podríamos decir, del yo que *está detrás* de la otra escritura: que busca su facción obstinadamente en el juego de los otros, sin dejar de presentar en ese mundo ajeno el gesto de su propia renuncia. Si su poesía es un soliloquio de la quietud, la memoria subjetiva y la ausencia, su prosa está llena de gente, sucesos y literatura; de personajes, escenas y libros; de semblanzas, anécdotas y lecturas. Si su poesía muestra la soledad y la lejanía, su prosa muestra una red de

relaciones de época. La obra de Mastronardi es un proyecto de creación de la propia imagen que fluctúa entre ambos planos, y se condensa en figuras que son biografemas-literarios. Su heliofobia, la “orgullosa declaración de heliofobia” con la que termina *Memorias de un provinciano* (1967), es emblemática en ese sentido: síntesis de los términos de su presencia oculta, en la vida y en la literatura. La heliofobia (que Mastronardi experimentaba desde mediados de la década del 20, con intervalos obligados por tareas cumplidas, según dice, en “meses de luz fuerte”) produce, como es sabido, un importante déficit de vitamina D, imprescindible para una formación ósea normal. Mastronardi cuenta que Borges lo confundía con un “espectro” (1967:213). Al margen de la broma, esa catadura fantasmática que le daban sus hábitos noctámbulos se proyecta en la imagen que tenemos de su obra, que se desplaza por el espacio literario argentino de manera casi subrepticia, casi inadvertida, pero advirtiendo y restituyendo no obstante ella misma las alternativas del espacio que la contuvo.

Ahora bien, Macedonio Fernández decía que Mastronardi estaba entre los “torturados” de su generación. ¿Qué torturaba a Mastronardi? El soneto póstumo titulado “Petición de penumbra”, que lleva como epígrafe la máxima de Epicuro que recomendaba *Disimula tu vida*, no aclara el punto, lo esconde, y confiesa al cabo la futilidad de su propio celo: se habla de un “alma” que quiso ser una “patria imperceptible”, de un “corazón inaccesible”, de la “vergüenza de ser uno y distinto”, de un “laberinto” construido en vano, y el que habla es alguien “oculto en el espacio y en memorias”. Petición de penumbra, entonces: un sujeto que disimula su ser “inaccesible”, esconde esa inquietante *vergüenza* de ser “uno y distinto” y busca consuelo en la experiencia tamizada por la memoria y prosutianamente recobrada por la ilusión armónica del verso. La otra escritura de Mastronardi agrega registros, no revela el origen de la crisis sino los posibles diseños del laberinto urdido para ocultarla. Así, la “patria inaccesible” se vuelve un terreno accesible con diversas entradas; la vergüenza se vuelve curiosidad y plan de lectura; y el alma retraída rectifica su repliegue en el temple discursivo de “lo buenamente irónico” (expresión que, como veremos en su momento, Mastronardi escribió en 1931).

Los ensayos de Ricardo Herrera sobre la poesía de Mastronardi fueron el punto de partida de nuestro interés por el autor desde el año 2003. Esta tesis quiere ser también un reconocimiento, un diálogo y un complemento del retrato del poeta entrerriano que, puntualmente a propósito de su heliofobia ciudadana, trazaba Herrera en 1988:

Desde mediados de la década del 20 hasta su muerte, cincuenta años después, el poeta no volvió a salir de día afuera de su cuarto (estuve por escribir casa en vez de cuarto, pero Mastronardi no parece haber tenido casa en Buenos Aires, sólo cuartos: un cuarto en la casa de algún familiar o algún amigo, un cuarto en una pensión o en un hotel). (...) Pocas personas, en la literatura argentina, han encarnado tan profundamente la desamparada condición del poeta lírico: la utopía minada, corroída por el escepticismo, y sobreviviendo apenas como un sistema de relaciones formales dentro de una realidad puramente verbal: el poeta, una suerte de pordiosero metafísico que se cumple a sí mismo en el rincón terrible de un cuarto barato de hotel, durmiendo de día y trabajando y escribiendo de noche. (1988:43-44)

Mastronardi es una paradoja: una presencia deliberadamente oculta constatada en una serie de intervenciones efectivas que se va desplegando durante casi medio siglo en distintos enclaves. Una *teoría de Mastronardi* (parafraseando la fórmula de esa *teoría de Almafuerte* de la que hablaba Borges) debería explicar este hecho, o por lo menos algunos de sus mecanismos. Mastronardi tuvo la virtud de aparecer donde no necesariamente estábamos esperando que apareciera, y la virtud también de retirarse de donde hubiésemos esperando que permaneciera. Las instancias histórico-literarias donde su actuación se verifica son lugares de una figuración furtiva que definen una trayectoria sinuosa, conectada con distintos *paisajes intelectuales*. Tomamos esta noción de Didier Eribon, que se propone establecer, a propósito de Foucault, “el mapa de los paisajes intelectuales en los cuales dicha trayectoria ha abierto sus caminos” (1995: 14). El objetivo general de este trabajo, salvando todas las distancias, es trazar un mapa posible en ese sentido.

Ese mapa señala en principio dos grandes sectores: el del pensamiento poético moderno y el de la literatura argentina. Abordamos el objeto mastronardiano como punto de intersección en el que se reconocen y entrecruzan filiaciones, tradiciones, interacciones y recepciones. En Mastronardi hubo a grandes rasgos una crítica del criollismo y una crítica de la poesía moderna, en el sentido de un *juicio sobre y un espacio de* formulaciones que reenvían a ese doble complejo discursivo. Tanto en uno como otro ámbito hay personajes: Mastronardi es un fisonomista, un curioso de la conducta humana. A partir de esa hipótesis general se irá construyendo a lo largo de este trabajo un objeto que permita examinar una biografía intelectual inquieta y ecléctica, que procede, como hemos señalado, en tensión con el anhelo en su poesía de “un orden quieto y puro”, según se lee en el último verso del poema “Comiezo de la rosa”.

Digamos también que el provincialismo de Mastronardi es un significante diversamente connotado según el caso, tanto respecto de la literatura argentina como de la discusión poética moderna. Declararse “provinciano” como atributo de identidad (tal como lo hace en el título de sus memorias), es un gesto de cariño por su Entre Ríos natal y una astucia: la asunción de una *inadecuación* histórica, estética y geográfica, convertida en perspectiva favorable. La idea de un juicio sobre la *inadecuación* de lo provinciano la tomamos del ensayo de Alfonso Berardinelli titulado “Cosmopolitismo y provincialismo en la poesía moderna” (1998). Por otra parte, como decía Manuel Gálvez, “al argentino del Litoral el porteño no lo considera como provinciano” (2001:138). En cualquier caso, Mastronardi encarna una forma específica de la síntesis *entre* lo litoral y lo porteño, lo provinciano y lo cosmopolita, lo criollo y lo europeo, lo cual supone también una ligera anomalía, respecto de los escritores de ciudad como de los escritores de provincia.

Llevaremos a cabo una aproximación potencialmente integral al autor. Potencialmente porque no hemos *integrado* la totalidad de los textos de Mastronardi en el análisis, pero integral en la medida en la que no se desecha *a priori* la pertinencia de ninguno de ellos. Integral también en tanto no se le asigna más relevancia a un poema que a una reseña sobre un libro de Julien Benda o Guillermo de Torre, o a la respuesta de Mastronardi a una encuesta olvidada en la revista *Nosotros*, o a la recreación de una caminata con Borges por las orillas o al tema de alguna conversación con Gombrowicz. Esta desjerarquización tiende a colocar en un mismo nivel de pertinencia textos de diversa índole, factura y calidad, pero que contribuyen parejamente a la descripción de la situación del autor.

Nos proponemos examinar el funcionamiento de la poética de la presencia oculta en Mastronardi (*poética* en sentido amplio, que excede a la poesía propiamente dicha). La misma es un efecto literario que puede ser reconocido en distintos niveles: un nivel material, que atañe a la edición, publicación y circulación de su obra, en vida y póstuma; un nivel situacional, que remite a sus posiciones relativas explícitas o implícitas en enclaves de la literatura argentina; un nivel que podemos llamar crítico, referido a las operaciones en virtud de las cuales Mastronardi acomete la materia de sus textos; y un nivel que concierne específicamente a su modo de representación autobiográfica. Estos niveles serán considerados reiteradamente en función de distintos contextos de lectura. Pero cabe detenerse un instante en el último punto, en el que la presencia oculta se tematiza y explicita su procedimiento, y que Mastronardi colocó

intencionadamente al comienzo de *Memorias de un provinciano*. “No me presento”, dice:

pero estoy detrás de los elogios y censuran que me inspiran los otros (...) Habré de mostrarme, pues, de modo indirecto y reflejo. Prefiero que mi carácter, si algún interés posee, si no es digno de la sombra, se manifieste a través de los demás. (1967:14)

Tendremos oportunidad de volver sobre este fragmento de *Memorias de un provinciano* en el capítulo V, en el marco de la discusión sobre las teorías del *carácter* nacional y del uso de la “autofiguración indirecta” (noción que tomaremos de Sylvia Molloy). Por ahora nos interesa como concepción de la literatura y de la crítica, y como un *modus operandi* en la construcción discursiva de una fisonomía de sí, en última instancia informable. Este principio compromete en retrospectiva casi la totalidad de la prosa de Mastronardi, reordenándola en función de un impulso general de transfiguración autobiográfica. La presencia oculta se vuelve una especie de exhibicionismo al revés y se reserva la última palabra sobre sí misma. Por otra parte, la declaración acerca de la manifestación del yo a través de la alteridad (Mastronardi, a la vieja usanza, hablará de *carácter*), se sobreimprime al gesto de renuncia “al juego de los otros”, a su “petición de penumbra”. El magnetismo de su lirismo se disemina, tal vez buscando conjurar la sombra en la que se había ocultado, abriendo la escritura a la dinámica de los desdoblamientos, la fragmentación, la marginalia, la nota subsidiaria, escénica, idiosincrásica. Una apertura que, como decíamos, se había venido desarrollando desde el inicio de su carrera literaria y que procede en interacción con la fuerza de atracción contraria —la vocación de ausencia y negación serena— obteniendo de esa tensión su originalidad.

Desde 1966, época en la que Mastronardi estaba escribiendo su autobiografía, hasta por lo menos 1974, encontramos en los cuadernos póstumos algunas variaciones que se conectan respecto de la poética de la presencia oculta. El epígrafe general de esta tesis, tomada del cuaderno-1974, es la divisa en ese sentido. El “placer de no ser visto tiene pocos adeptos”, dice en otro de los fragmentos, “quizá porque la vida secreta saca a los hombres, en alguna medida, del espacio y del tiempo. Los monjes y los conspiradores saben de ese placer” (2010a:568). El reverso de esa conspiración sin objeto o de esa clausura sin trascendencia, sería el placer de la observación: el camino de vuelta a ese tiempo y espacio de los que el conspirador se sustrae. El deseo de no ser visto implica en el caso de Mastronardi el deseo de ver en todas partes. En otro fragmento tardío se atribuye ese deseo al “sudamericano, especialmente el de

ascendencia latina”: hombre de “curiosidad dispersa y rápida”. Mastronardi es esa mezcla de monje y de sudamericano, de vida secreta y curiosidad dispersa. Dice también que es muy sencillo identificar a este último ejemplar humano en los lugares públicos: es el que “atiende a su interlocutor, pero al mismo tiempo indaga su contorno y estudia a todos los que tiene a su frente y sus costados. No se concentra sino que se expande” (2010a:599). En este trabajo nos proponemos reconocer y analizar los objetos de esa expansión. La indagación de contornos y el estudio de los otros que son el placer del hombre inadvertido interesan asimismo en cuanto pueden convertirse en decisiones metodológicas. Mastronardi mismo sugirió la posibilidad en una nota del cuaderno-1970: “Todo hombre puede mostrar su carácter y definirse a sí mismo juntando fragmentos de diversas obras literarias” (2010a:660), y en otra nota del cuaderno-1972: “también los comentarios de comentarios, las ecuaciones de 2º grado, pueden ser un retrato” (2010a:702). Este trabajo quiere ser un retrato intelectual de Mastronardi, aplicando los preceptos del retratado.

Mastronardi fue un poeta y un crítico, un lector que dejó numerosos testimonios de sus lecturas. Retomando el fragmento citado más arriba, nos interesa leer “literatura” donde Mastronardi dice “carácter” y “otras literaturas” donde dice “los demás”. El “interés” que posee la primera se descompone en un conjunto creciente y extensible de intereses particulares, y así su *preferencia* es también la nuestra. En ese sentido es que su recurso puede adoptarse como premisa metodológica: implementamos un *modo indirecto y reflejo* de examinar las *manifestaciones* del autor, estableciendo desplazamientos *desde* el corpus mastronardiano *hacia* los paisajes intelectuales en los que se inserta, y viceversa. En virtud de este criterio adoptamos una perspectiva histórico-crítica, que remite a la construcción cambiante de un intertexto posible donde hacer funcionar los textos del autor, convertidos en factor vinculante: series de objetos y escenas suscitadas por la escritura de Mastronardi o susceptibles de suscitarla. Nos interesa explotar las posibilidades de la perspectiva mastronardiana como dispositivo para formular genealogías breves que redunden en beneficio de su situación. Leemos en la medida de lo posible y de lo deseable la biblioteca de Mastronardi para compulsar las instancias donde esa biblioteca se plasma.

La perspectiva histórico-crítica que seguimos se sostiene mayormente en un trabajo de archivo, en un anclaje en lo documental y en la localización material de los espacios de enunciación, así como en el uso de la cita y la glosa. En este sentido cabe señalar que, salvo su autobiografía, el resto de su obra consta de ensayos breves,

reseñas, párrafos, apuntes, fragmentos, encuestas, prólogos, artículos, polémicas, bosquejos (“larvas”, como las llamaba). Mastronardi es un escritor de corto aliento. Se diría que donde mejor se luce es en el párrafo y la frase, por lo general rubricada con una adjetivación eficaz, sagaz, a veces un poco demasiado notoria, que suele hacer parte del gasto argumentativo. En su ensayo sobre Lugones, Mastronardi dijo del poeta cordobés lo que éste había dicho de Sarmiento, que se trataba de un autor de “trozos selectos”. Podríamos transferir a su vez la observación a Mastronardi. En ese sentido una operación que de alguna manera estructura este trabajo es la creación de contextos de lectura en los que evaluar fragmentos y frases selectas del autor.

Nos proponemos describir la *situación* de Mastronardi. El término cuenta con una rica tradición filosófica y crítica que no pretendemos reseñar aquí, pero en principio ninguna de sus resonancias deja de ser apropiada para el tipo de aproximaciones que *se* irán realizando a lo largo de este trabajo. Hacemos un uso *sui generis* del concepto: una situación es el contorno y la inmanencia, es la tradición y el momento, es la conjunción dinámica de una sincronía y una diacronía, una subjetividad y una trama intertextual e interpersonal sobre la que se recortan figuras discursivas. Una situación es una condición de posibilidad, un conjunto de paralelismos, correlaciones, derivaciones y triangulaciones. Esperamos que de la suma total de esas figuras se desprenda, al final de este trabajo, la situación de Mastronardi en cuestión, que es el vector oculto de todas ellas. Seguimos también las acepciones del diccionario de la Real Academia. Una situación es una disposición, una posición, un estado, una constitución, un conjunto de factores cuya naturaleza e interacción se modula en virtud de una línea de continuidad dada por la trayectoria del autor. Mastronardi es también, por momentos, casi necesariamente, una presencia oculta en este mismo trabajo. Opción contemplada, y de alguna manera alentada, por él mismo, que señaló en el cuaderno-1970 que, “en general, *las situaciones* de que participa la gente son más interesantes que sus ideas” (2010a:679, subrayado nuestro). Hemos buscado multiplicar las situaciones en las que participó Mastronardi, al margen del mayor o menos interés que puedan tener sus ideas, pero remitiendo siempre a unidades mayores de delimitación.

Dos características de la obra de Mastronardi son la dispersión y la discontinuidad. Publicó espaciadamente durante más de medio siglo *activo* en la escena literaria argentina dos libros de poesía y una tardía plaqueta de seis poemas, un libro de ensayos sobre temas y autores de la literatura y la vida nacional, un ensayo breve sobre

Valéry y su autobiografía¹. Pero desde 1925 hasta fines de los años 60 Mastronardi publicó artículos y reseñas en una cantidad y variedad realmente notable de revistas y diarios de Buenos Aires, de varias provincias y de un par de ciudades de América Latina; además de que dejó centenares de páginas inéditas, algunas mecanografiadas y otras manuscritas, que fueron apareciendo y siguen apareciendo póstumamente, desde que la Academia Argentina de Letras publicó los llamados (por Juan Carlos Ghiano) *Cuadernos de vivir y de pensar* (1984). En general, Mastronardi publicaba una nota o un par de notas por revista, raramente alguna más, lo cual produjo a la larga un efecto como de ubicuidad discreta, de diseminación estratégica. Una lista de los nombres de las revistas y diarios en los que figuró, aunque sea por una sola colaboración breve o episódica, sería en sí misma un índice complejo de la trama revisteril y periodística argentina del siglo XX. Mastronardi, que parece no haber estado en ningún lugar en el momento indicado, termina pareciendo lo contrario. No vamos a detallar ahora esa historia editorial, dejando que se manifieste progresivamente según el recorrido propuesto. Nos interesa como otra metáfora, material, de su presencia oculta. Mastronardi se distribuyó sin prisa pero sin pausa durante décadas en un archipiélago de publicaciones dispersas, libros de circulación moderada y páginas escritas para ser póstumas.

La excepción serían las 30 contribuciones de Mastronardi a la revista *Sur* entre 1938 y 1963. Pero por ejemplo John King lo menciona *una vez* en su estudio sobre la revista (1989:99), y no por las tres decenas de contribuciones sino por haber sido objeto de una reseña de Marechal. Si hubo un espacio en el que Mastronardi había logrado alguna *visibilidad*, por la intermitente pero sostenida regularidad de sus colaboraciones durante veinticinco años, era en la revista *Sur*, para cuya editorial tradujo además la novela *Los solterones*, de Henry de Montherlant, en 1956 (otra pieza escondida, dicho sea de paso, de su labor intelectual). Sólo recientemente ese corpus llamó la atención de la crítica literaria².

Esta *mastronardiana dispersa y póstuma* complicó y demoró las aproximaciones integrales al autor y la disponibilidad de los elementos para formarnos una idea más acabada de las alternativas de su trayectoria y los paisajes intelectuales a los que remite.

¹ *Tierra amanecida* (1926), *Conocimiento de la noche* (1937, 1956), *Valéry o la infinitud del método* (1954), *Formas de la realidad nacional* (1961, 1964), *Siete poemas* (1963), *Memorias de un provinciano* (1967).

² Nos referimos al ensayo de María Teresa Gramuglio (2010), que considera el corpus mastronardiano en *Sur* en clave de complicidad con Borges dentro de la revista, tema sobre el cual volveremos reiteradamente a lo largo de este trabajo.

La Academia Argentina de Letras tuvo un papel importante en la preservación del legado mastronardiano, publicando no sólo los *Cuadernos de vivir y de pensar* sino también la edición de la poesía (casi) completa de Mastronardi en 1982 que fue la única que circuló hasta hace muy poco, exceptuando las antologías realizadas por Jorge Calvetti (1966), Ricardo Herrera (1988) y Alejandro Bekes (1998). Asimismo, la AAL publicó en 2007 el cuaderno *Borges*, otro agregado póstumo clave, tal vez menos por lo que revela sobre la vida y obra de Borges en cuestión (aunque desde luego no sea desdeñable en ese sentido) que por ser el testimonio de una amistad literaria que, por el momento, podemos calificar de problemática. Reconstruir y analizar la relación personal y literaria (si cabe esa diferencia) entre Mastronardi y Borges es otro de los objetivos de esta tesis doctoral.

En el año 2010 la Universidad Nacional del Litoral publicó la primera edición de la *Obra completa* de Mastronardi en dos gruesos tomos, al cuidado de Claudia Rosa (de aquí en adelante edición-UNL). Mucho podría decirse acerca de esa edición y sus criterios, por momentos discutibles, pero aquí importa destacar el aporte decisivo que significó en la última etapa de nuestro trabajo, sobre todo por haber recobrado textos muy difíciles de conseguir, publicados por Mastronardi en diarios y revistas desde mediados de la década del 20, y que nos obligaron a reformular las secuencias de cada capítulo. La edición-UNL incluye además valioso material póstumo, como el cuaderno *B*. (el otro de los cuadernos de notas que dejó Mastronardi sobre Borges), así como también un variado *dossier* crítico con textos de distintas épocas sobre el autor, de gran interés en muchos casos (como el ya mencionado de María Teresa Gramuglio, entre otros³). Recién a partir de la publicación en 2010 de la edición-UNL los interesados en Mastronardi dispusieron de casi toda su obra reunida, *casi* porque todavía quedan por recobrar varias piezas de la mastronardiana dispersa y dispersada según el sistema de la presencia oculta. Pero se trata de material suficiente como para intentar una aproximación integral (en el sentido señalado más arriba) a la *biografía intelectual* del

³ Algunos de esos otros textos críticos del *dossier* irán apareciendo en los capítulos, pero quisiéramos destacar ahora el ensayo de Sergio Delgado titulado “La sombra de las cosas”, cuya visión de la poética de Mastronardi resultó particularmente sugestiva, en la última etapa de nuestro trabajo, para terminar de configurar una aproximación a la situación mastronardiana en función de la poética de la presencia oculta. En primer lugar interesa su idea de una poética en sentido amplio, que no refiere exclusivamente a “la ejecución del verso” sino a “esa suerte de impulso secreto que nutre, a lo largo del tiempo, la práctica de la escritura”. Para Delgado “la poética de Carlos Mastronardi” debe ser planteada en el marco del “vasto problema de la percepción de yo”. Menciona también “la variedad de géneros y registros” en los que su obra se multiplica, de manera “morosa pero incansablemente”. Observa que en *Memorias de un provinciano* “la subjetividad se muestra y se oculta como nunca”. Pero en particular quisiéramos destacar los términos en los que Delgado formula el objetivo de su ensayo, que es en parte el nuestro: el de “vislumbrar el rostro del autor en el portal donde se escapa” (2010a:258).

autor. Empleamos aquí con debida reserva la noción de biografía intelectual, sin pretender haber realizado un trabajo que responda a sus exigencias. No obstante, este trabajo quiere ser una contribución en ese sentido, tanto por lo que concierne a la dimensión biográfica que interviene permanentemente en nuestro análisis porque interviene permanentemente en la escritura de Mastronardi (cuya autobiografía cobra así una relevancia central), como por la trama intelectual en la que esa dimensión se examina.

El mapa mastronardiano al que aludíamos remite a dos grandes sectores, que esquemáticamente señalamos como zonas del pensamiento poético moderno y zonas del proceso histórico-literario argentino. Partimos de una hipótesis sobre la condición moderna de Mastronardi en ambos dominios, y uno de objetivos específicos en ese sentido es determinar qué tipo de modernidad encarnaba, en función de qué elementos es conveniente evaluarla, qué tradiciones, recepciones e interacciones con el medio literario local la configuran. Se trata, por lo pronto, de una modernidad heterodoxa, crítica, disidente. La parábola moderna de Mastronardi liga a lo largo de casi medio siglo una miscelánea de discusiones de época. La situación de Mastronardi es su modernidad, su interés es su continuidad. Siguiendo estos lineamientos y la noción de situación como una trama intertextual e interpersonal, literaria y vivencial, hemos dividido el presente trabajo en cinco capítulos, cada uno de los cuales se plantea como una unidad de análisis mayor, integrada por unidades menores, incluso microunidades de análisis, que se articulan y complementan en la medida en la que responden a los dos sectores del mapa recién aludidos, y a la modernidad del autor como punto de intersección.

En el primer capítulo se aborda el tópico «Mastronardi en Buenos Aires (1920-1930)». Varios textos recobrados en la edición-UNL, sumados a los que ya manejábamos, sugirieron la posibilidad de ensayar una doble aproximación a esta primera etapa de su vida literaria, una que siguiera básicamente (aunque no exclusivamente) el hilo de sus pocas pero significativas publicaciones, y otra que siguiera también básicamente aunque no exclusivamente el hilo de la recreaciones retrospectivas sobre ese período realizadas por Mastronardi. Este doble criterio posibilitó un doble intertexto, uno elaborado a partir de publicaciones (de cualquier género) contemporáneas a las publicaciones de Mastronardi durante el segundo lustro de la década, y otro elaborado a partir de rendiciones retrospectivas realizadas por escritores de su generación y que llamamos “retrato generacional”; sin entrar en la

discusión sobre las generaciones, en principio porque Mastronardi no tenía dudas de pertenecer a la suya. Evitamos también considerar esta época únicamente en términos de “vanguardia”, prefiriendo otro tipo de designaciones que, en todo caso, permitan reconsiderar desde la perspectiva mastronardiana qué significó la vanguardia literaria en la Argentina, en particular cuando por ejemplo un libro como *Tierra amanecida* (1926), que según ha sido notado *no* responde a ciertos requisitos novísimos, fue puesto como ejemplo por el propio Cansinos Assens a los jóvenes poetas españoles que habían desentendido el ultraísmo y causado irrisión con sus metaforizaciones. Siendo un periférico de la modernidad periférica de la que habla Beatriz Sarlo, Mastronardi estuvo, no obstante, plenamente vinculado a la problemática literaria de la época y a la obra de sus colegas. Su situación, su presencia oculta, según los documentos de la misma, está en algún punto perceptible entre Borges, Güiraldes, Arlt y Macedonio Fernández, entre otros. En este nivel del análisis queda planteado asimismo el proyecto de la creación de una imagen de sí a través de los demás, y uno de sus recursos fundamentales en ese sentido, es decir, el arte híbrido del retrato. Nos proponemos poner de manifiesto con estas operaciones de lectura en qué medida aspectos centrales de la biografía intelectual del autor se configuran en esos años y en qué medida estos aspectos permiten reconstruir también una visión de la época.

El segundo capítulo busca producir en primer lugar un desplazamiento del inmediato contexto literario argentino a la zona del pensamiento poético moderno, ensayando una breve genealogía del significante «poesía pura» que derive *hacia* el contexto argentino en cuestión y finalmente a los textos puntuales de Mastronardi. Nos interesa establecer filiaciones y localizar recepciones que, en interacción con las alternativas del proceso literario local, conformaron una determinada modernidad de Mastronardi. Planteamos la idea de una “crítica de la poesía pura” como dimensión de la autoconciencia estética y como *juicio sobre* el desarrollo poético moderno, concretamente el que va de Poe a Valéry, pasando por Baudelaire pero en particular por Mallarmé, cuya crisis de Tournon en 1866 es el momento epifánico fundacional del purismo. Se trata claramente de un inmenso objeto que excede los límites de este trabajo, pero en el que podemos reconocer elementos que incidieron directamente en la posición crítica de nuestro autor. Entre aquella gran fundación de (la mitad de) la tradición moderna (si aceptamos que la otra mitad arranca de Walt Whitman) y los textos de Mastronardi, se presentan algunos episodios del debate purista en el mundo de habla hispana desde Rubén Darío y en esa línea de reducción progresiva, se sugieren

algunas hipótesis sobre los destiempos del debate purista en la Argentina, que no se instala como tal hasta la década del 40. Durante esa década se produce la crítica mastronardiana, insertándose en contextos específicos de enunciación y estableciendo redes de relación bibliográfica de diversa índole. La crítica de la poesía pura es un dispositivo histórico crítico con el que Mastronardi lee distintas instancias panorámicas o puntuales de la poesía moderna en general y argentina en particular. En este punto el capítulo retoma la crítica mastronardiana de las poéticas de la década del 20. En suma, a través de este desarrollo nos proponemos establecer la situación de Mastronardi como poeta en cuyo discurso crítico convergen y se recrean diversas tradiciones y discusiones modernas.

Las dos figuras centrales de la biografía intelectual de Mastronardi fueron Borges y Paul Valéry. El primero es un contrapunto permanente y necesario a lo largo de nuestro trabajo. Seguir la trayectoria de Mastronardi es, en buena medida, reconocer los efectos directos e indirectos, no necesariamente benéficos, del magnetismo estilístico, intelectual y personal de Borges. Por su parte, Valéry fue otra figura clave para nuestro autor, menos por sus poemas (que Mastronardi conocía bien) que por su figura simbólica, su ética y su poética de la composición, eso que Mastronardi llamó “infinitud del método”. En el tercer capítulo de este trabajo partimos entonces del supuesto de que la singularidad de la recepción mastronardiana de Valéry se identifica sobre el fondo general de la recepción de Valéry en la Argentina, formando figuras con otros fenómenos puntuales en ese registro. Ensayamos una aproximación al tema tal como se observa durante el período 1928-1955, en el cual se destacan las intervenciones de Victoria Ocampo y de Borges, pero también el papel que jugaron la revista *Sur*, los traductores (en particular, desde el punto de vista de este trabajo, Néstor Ibarra, sobre el que escribió Mastronardi un par de fragmentos) y la editorial Losada. Este capítulo es también un complemento de la crítica de la poesía pura, que de alguna manera *es* una creación, o recreación, valeriana. Pero, a diferencia de lo que sucedió en España con Jorge Guillén, si no nos equivocamos, la recepción de Valéry en la Argentina no se realizó mayormente en función de la polémica purista de mediados del 20, aunque este elemento no hubiese estado ausente, si bien rehabilitado en la década del 40. Subrayamos en ese sentido otros aspectos que tuvieron predicamento en la Argentina y que atañen tanto a la poética de Valéry (su método) y su política del espíritu, como a su figura histórica y la de su doble ficticio, es decir, Monsieur Teste. El inicio de la recepción de Valéry por Mastronardi marca asimismo el fin de *su* lustro porteño y abre

el período del retiro provinciano y de la elaboración de “Luz de provincia”, sobre la cual dejó una serie de notas genéticas que leemos como tributarias de la “Filosofía de la composición” de Poe y de “A propósito de «El cementerio marino»” de Valéry.

En el cuarto capítulo trabajamos en función de la contribución de Mastronardi a los debates que, en términos generales, podemos señalar como propios del ensayo de interpretación nacional, es decir, otro inmenso objeto del cual tomaremos sólo aquellos elementos que nos sugieran por diversos medios la situación de nuestro autor. En este capítulo se reanuda la discusión sobre tópicos vinculados al criollismo, presentes en su obra desde fines de la década del 20, tomando ahora como base del análisis los ensayos incluidos en *Formas de la realidad nacional* (1961,1964), pero sin limitarnos a ellos, sino implementando el criterio que los reúne bajo ese lema y bajo el criterio de las formas (no de las esencias), haciéndolo extensivo a otros lugares de su obra. Asimismo realizamos en este marco una reconsideración de *Memorias de un provinciano* como “novela argentina” (según la definió Nalé Roxlo). Abordamos las intervenciones de Mastronardi a lo que, empleando una fórmula de José Luis Romero, denominamos “el caso argentino”, en un sentido específico vinculado a la problemática de la tradición caracterológica nacional desde Sarmiento en adelante. Esta tradición de alguna manera colapsa después de la inmigración masiva: Mastronardi vivió y reflejó de diversas maneras esa transición, en la que estuvo involucrado familiar e intelectualmente. El “caso argentino” se emplea también en un sentido general en el que las *formas de la realidad nacional* interactúan con el proyecto mastronardiano de autofiguración indirecta y crítica literaria. Semblanzas y lecturas se combinan en este registro para definir una posición original en un ámbito de debate abarrotado de posiciones originales de alto poder retórico, ideológico y alegórico. Repararnos especialmente en la relación de Mastronardi con Gombrowicz a propósito del problema de la inmadurez y la forma, así como en varias inflexiones mastronardianas que se definen explícita o implícitamente con las intervenciones de otros tantos escritores. Se examina en este plano la concepción del paisaje (litoral) como una topografía real y simbólica en diálogo con la hegemonía imaginaria de la llanura. El propósito de esta deriva es implementar las posibilidades de la noción de formas de la realidad nacional para ubicar a Mastronardi en un plano de debate en el que quiso decididamente colocarse. Partimos del supuesto de una contribución específica en ese campo en la que inciden factores de diversa índole, desde su condición de criollo nuevo del litoral que vive en la ciudad, sus

lecturas y su afán de construir según la poética de la presencia oculta un singular relato del caso argentino y su conglomerado literario.

El título del quinto y último capítulo, “Las amistades literarias”, designa una constante del relato mastronardiano de la vida literaria, y de nuestro análisis del mismo. Si el yo lírico, como señalamos, se reconoce en su renuncia al juego de los otros y pide la penumbra, su otro yo construye su espacio en virtud de los ritos y escenas de la amistad literaria, en un registro anfíbio en el que el testimonio y la autonovelación se imbrican, y en el que la “amistad” *es* una variable de la escritura. Después de la publicación de los cuadernos póstumos *Borges y B.* se puede decir que Borges es el factor central de ese espacio, a partir del cual se pueden leer otras escenas de la amistad, en las que el deuteragonista encarnaría las formas de lo anti-borgeano (como Arlt y Gombrowicz) o bien, si cabe, de lo no-borgeano (como Juan L. Ortiz). Este capítulo continúa también cuestiones planteadas en el marco del retrato generacional de la década del 20 y del caso argentino, pero se examina, para decirlo de alguna manera, la evolución de la relación personal e intelectual entre Borges y Mastronardi *después* de la entrada en escena de Bioy Casares a comienzos de la década del 30, y a partir de la evidencia aportada por documentos relativamente recientes, en particular el *Borges* de Bioy Casares, *comedia humana* en la cual Mastronardi es un actor de reparto más que atendible. Se trata de una amistad complicada, en la que el afecto, la complicidad y la viveza criolla establecen una intrincada trama de bromas privadas, devociones no correspondidas y susceptibilidades póstumas. Respecto de este último punto, el interés de Mastronardi por el tema “Borges y las mujeres” nos sugirió la posibilidad de establecer una relación entre el testimonio de nuestro autor y el de Estela Canto en *Borges a contraluz* (1989). Nos proponemos establecer así diversas triangulaciones (Borges-Bioy-Mastronardi / Borges-Canto-Mastronardi) que por un lado nos permitan indagar en las relaciones entre la literatura y la vida y observar el rendimiento literario de la amistad como tema. Concluimos, a propósito de esa idea de Eliot según la cual “en mi comienzo está mi fin”, revisando algunos aspectos de la amistad entre Mastronardi y Juan L. Ortiz, y de los retratos que se dedicaron mutuamente. Una amistad distinta de la que mantuvo con Borges, que también triangula en este plano, y en la cual se recorta lo que podemos considerar la escena inaugural de la vida literaria en virtud de *la ilusión de los amigos*: Mastronardi hablando de poesía con Juan L. a fines de la década de 1910, en las barrancas de Gualeguay.

I. CARLOS MASTRONARDI EN BUENOS AIRES (1920-1930)

En el presente capítulo partimos de la hipótesis según la cual durante la primera década de Mastronardi en Buenos Aires se establecen elementos decisivos de su trayectoria intelectual y de su proyecto de escritura. La noción de “modernidad periférica” de Beatriz Sarlo (1988) permite adelantar una imagen del joven Mastronardi como la de un actor doblemente periférico. Las razones más o menos ineluctables de dicha condición se pondrán de manifiesto en función del examen de instancias literarias puntuales. Lo que interesa por ahora es la posibilidad de entender esa condición como un modo de inserción, un atributo en cuyo origen pudo haber habido un factor meramente temperamental, pero que fue calibrando sus recursos, en la convergencia de otros tantos factores, hasta resultar en una deliberada poética de la presencia oculta. Seguir la huella de Mastronardi durante esos años es de alguna manera trazar los contornos variables de una casi ausencia. Algunos textos recobrados en la edición-UNL permitieron verificar instancias de esa paradoja, a la que aludimos en la Introducción. Mastronardi publica poco, muy poco en comparación con la productividad incesante de algunos escritores de su edad en esos años, pero lo suficiente como para identificar su especificidad. «Mastronardi en Buenos Aires en la década del 20» es un objeto que se ofrece así a una perspectiva de análisis ligeramente descentrada: la posibilidad de *situarse en la situación* del autor, para acceder desde ese ángulo a diversas alternativas crítico-literarias de la época, que son a su vez las que permiten explicar la situación en cuestión.

En las dos siguientes secciones implementamos dos modos respectivos de aproximación. En primer lugar partimos de una selección y articulación de escenas *vividas* por Mastronardi entre 1920 y 1930, y fundamentalmente de textos *publicados* por Mastronardi entre 1925 y 1930. En segundo lugar partimos de la recreación retrospectiva de esa década literaria realizada por Mastronardi en *Memorias de un provinciano* (1967) y en algunos ensayos. En ambos casos el objetivo es presentar una reconstrucción posible del entramado en el cual nuestro autor se reconoce como tal, ya sea *in situ* o *a posteriori*, es decir, ya sea que se lo observe *durante* el período señalado o que se lo observe según sus propias elaboraciones ulteriores. Se trata de recorrer dos veces el mismo terreno tomando desviaciones distintas en cada caso.

No pretendemos extraer las consecuencias que sería deseable de cada una de las instancias a las que nos conduce la tenue deriva mastronardiana en la década del 20, sino localizarlas mostrando en la medida de lo posible su potencialidad y el modo en el que establece la matriz desde la cual esa trayectoria se irá abriendo camino.

La secuencia toca en su desarrollo zonas densas de sentido histórico-literario: las transiciones posmodernistas, la coexistencia más o menos polémica de revistas literarias de diversa orientación, las poéticas de la ciudad y las orillas (desde la óptica, en este caso, de un provinciano), las antologías como espacios de consagración y discusión estética, la figura del “escritor-periodista”, la cuestión del criollismo, el neocriollismo post inmigratorio y el nativismo en tensión con el culto de la imagen novísima, la polémica sobre el idioma de los argentinos y los meridianos culturales, las prácticas paródicas, autoparódicas y humorísticas, las recepciones críticas y las formas retrospectivas de “autonovelación” (término borgeano al que volveremos en su momento). Cada una de estas zonas pone en juego textos y contextos de discusión. Nuestro propósito es determinar en qué medida y en función de qué intervenciones e interacciones puntuales, Mastronardi es un producto inequívoco de ese tiempo, un “tipo de escritor moderno” que convirtió sus desfasajes, precisamente, en un atributo de su modernidad.

I.1. ESCENAS, VERSOS, POLÉMICAS, PROSAS

En 1920, después de terminar sus estudios en el Colegio Histórico de Concepción del Uruguay, Carlos Mastronardi Negri pasó a Buenos Aires para estudiar la carrera de Derecho, que abandonó antes de terminar, como tantos otros, para dedicarse a la literatura, la bohemia y el periodismo. En *Memorias de un provinciano* refiere que, recién llegado, se instaló en la pieza de una pensión “que miraba a la calle Corrientes”, y describió su estado como una “deplorable mezcla de escepticismo y candor”, y también de “disponibilidad pura” (1967:143). Hay un par de escenas de ese primer lustro porteño de Mastronardi, previo a su iniciación literaria propiamente dicha, pero que eran a su manera una iniciación en ese sentido, que vale la pena destacar. Uno de sus primeros conocidos en esa pensión del centro *tenía que ver*, en efecto, con la historia de la literatura argentina: se llamaba Spraggon Hernández, y lamentaba la muerte temprana de su tío José Hernández diciendo “no lo dude, mi amigo: ¡hubiera ido lejos!” (1967:145). Podemos suponer que Spraggon no se habría enterado de la consagración épica de la que había sido objeto el libro más famoso de su tío siete años antes, por parte del escritor más prominente de la época, pero se refería a otro tipo de trascendencia. Como sea, Mastronardi entra en contacto graciosamente con el *pasado visitable* de la literatura argentina, para adelantar una fórmula de Henry James que aplicaremos en otro capítulo.

Otro de los allegados de entonces fue un doctor Murga, médico santiagueño que invitó una vez a Mastronardi a “un pintoresco casamiento suburbano” cerca del límite con la provincia de Buenos Aires. Esta primera incursión a las orillas importa porque Mastronardi observó que esa fiesta ya había sido “previamente descrita por el veraz Carriego” (1967:146). Por un lado había antecedentes de entrerrianos ilustres que introdujeron el suburbio porteño como tema literario, empezando por el “mundo lunfardo” y la tipología del “pillo” en las *Memorias de un vigilante* (1897) de Fray Mocho. Pero Mastronardi alude indirectamente al poema titulado “El casamiento”, incluido en *La canción del barrio* (1913, póstumo). En su evocación resuena como en homenaje el humorismo costumbrista de su comprovinciano: está el padrino, las parejas de baile, los colados y alguna insinuación que no pasa a mayores. No hubo payadores en el casamiento de Mastronardi, pero vale la pena recordar el gran final del poema de Carriego: después de que en algún momento de la noche se ordena “les sirvan soda / a

los que ya borrachos buscan pendencia”, los guitarristas comunican “la sorpresa / preparada en secreto desde temprano”:

Que, deseosos de aplausos y de medirse
de nuevo, recordando sus anteriores
tenaces contrapuntos sin definirse,
van a verse la cara dos payadores.
(1996:198)

“El casamiento” fue citado *in extenso* y comentado por Borges en su *Evaristo Carriego* (1930). Consideró su materia “tan esencial de Buenos Aires como los cielitos de Hilario Ascasubi o el Fausto criollo o la humorística de Macedonio Fernández o el astillado arranque fiestero de los tangos” (1974:139). Después lo seleccionó, en colaboración con Bioy Casares y Silvina Ocampo, para la *Antología poética argentina* (1941). Esta mención de Carriego, que presupone un conocimiento temprano del autor por parte de Mastronardi, interesa también por lo que serían más tarde las caminatas martinfierristas, por el modo en el que se ramificaría en pocos años el criollismo urbano y suburbano, y porque será justamente la memoria de haber sido Carriego un habitué de los domingos en la casa de los Borges en Palermo, la excusa por la que Mastronardi se anima a entablar, por primera vez en la librería de Jacobo Samet hacia 1925, una conversación con Borges. Primera conversación que podemos suponer también precedida por la lectura de unos versos premonitorios dedicados por Carriego a Leonor Acevedo a propósito de su hijo poeta. Señalemos por ahora la existencia de esa primera figura que se forma entre la incursión al suburbio, la gravitación del “veraz Carriego” y la anticipación implícita de Borges —cuyo genio, figura y textos se suscitan permanentemente en la trayectoria intelectual de nuestro autor.

No obstante, Mastronardi dice haber llevado en aquellos primeros meses en Buenos Aires “una vida insípida y regular que no merece recuerdo alguno” (1967:147). Se desengaña enseguida y razona, con aplomo, que “la vida es la misma en todas partes”: sentimiento de prescindencia que se sofisticó con los años en una especie de culto mallarmeano de lo que llamó “bienes negativos de la calma y la ausencia” (2011:182). Lo cual no le impidió cultivar las formas de la sociabilidad literaria de la década, la de los “últimos hombres felices”, según una de sus frases famosas, la de antes del “tiempo del desprecio”, según el título de la novela de Malraux que Mastronardi empleó en una oportunidad.

Otra escena significativa de este primer lustro porteño de Mastronardi, siempre según su autobiografía, es la de su paso, en 1922, como “redactor más bien transitorio”

del diario *Crítica*. No aclara las razones de su transitoriedad, pero el 12 de mayo de 1959, Bioy Casares registra una conversación en la que Borges habla de *Crítica* y de Natalio Botana. Entre otros detalles, como el hecho de que a Botana le gustaba que le dijeran Al, por Al Capone, le cuenta Borges que cuando Botana se peleó con su mujer Salvadora Medina Onrubia “ningún protegido de ésta pudo colaborar en el diario (...) entre ellos estaba Mastronardi, ahijado de Salvadora” (2006:492). De cualquier manera, observó Mastronardi que “la experiencia fue muy provechosa”, y le dedica una colorida página al “local de la calle Sarmiento” (1967:159) donde funcionaba la redacción. Ahí conoció a Defilipis Novoa, por ejemplo, que tal vez incidió en su interés por el teatro argentino, de cuyos estrenos sería cronista desde 1937 y por un par de años, pero que siguió también en su evolución literaria, como lo prueban algunas notas posteriores⁴. La transitoria y provechosa experiencia en una de las redacciones donde se gestó el surgimiento del periodismo moderno en la Argentina, le permite de paso inscribir un gesto de *pertenencia* generacional que retomamos más detenidamente en el siguiente subcapítulo:

Aún no estaban allí —lo estarían dos o tres años después— los escritores que más prestigio dieron al diario. Pienso en Roberto Arlt, Nalé Roxlo, Rega Molina, Nicolás Olivari, Rojas Paz, Córdova Iturburu y otros hombres de mi generación. (1967:160)

Subrayamos la idea de *pertenencia* también en el sentido en el que Sylvia Saítta la emplea en su ensayo sobre “Nuevo periodismo y literatura argentina”, en tanto se produce durante las primeras décadas del siglo XX “la consolidación de un nuevo grupo de pertenencia: el de los escritores-periodistas” (2009:241). Adelantemos que no debe extrañar la ausencia de Borges (que codirigió la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica* entre 1933 y 1934) en ese lote de jóvenes colaboradores enumerados por Mastronardi: ligeros borramientos o corrimientos que irán develando, por omisión, la omnipresencia borgeana.

En junio de 1925 Mastronardi publica sus primeros tres poemas tardomodernistas en la revista *Nosotros*, con lecciones de época a la manera del Herrera y Reissig de las “Eglogánimas” y las “Eufocordias”. Expresiones como “pavoroso armiño”, “magnificencia bruna”, “ojo lunático”, “cuévanos votivos” y “cándida cromía”

⁴ No se han publicado las crónicas de estrenos de Mastronardi. Su segunda contribución a la revista *Sur* (Nº48, septiembre de 1938), puede ser un testimonio del tipo de trabajo que pudo haber desarrollado Mastronardi en ese sentido. Es un comentario del estreno de “Angélica”, obra póstuma de Leo Ferrero, el malogrado joven colaborador italiano que tuvo *Sur* en su primera época, protagonizada por Margarita Xirgu “con un dominio total de sus medios expresivos”, escribe Mastronardi, “una Angélica vulnerable y atrayente como la libertad que dicho personaje simboliza” (2010b:276).

(2010a:159-162), son suficientemente elocuentes de una educación estética y sentimental finisecular que, en la convergencia de otros tantos influjos, deberá redefinir prontamente sus términos. El caso de Mastronardi ilustra una transición histórico-literaria. Su autocrítica fue la siguiente:

eran páginas descriptivas destinadas a exaltar un medio campesino inubicable, irreal, puramente literario. Pesaban sobre ellas mis últimas lecturas. Tendían al cuadro rural, a la estampa coloreada, pero los sencillos ambientes silvestres se hallaban como entorpecidos por un vocabulario rebuscado y pomposo. (1967:194)

Tres meses después aparece en la revista *Martín Fierro* el poema “Soledad”. Es notable la omisión de este poema en *Memorias de un provinciano*. Podemos suponer que Mastronardi prefería evitar mezclarlo con los recién aparecidos en *Nosotros* y con los dos que serían publicados poco después en *Caras y Caretas*. El primero de estos últimos, titulado “Canto”, apareció en el N° 1419 (diciembre, 1925) y comienza diciendo “mi juvenil corazón / fue un pájaro vagabundo”. El segundo, titulado “Interior”, apareció en el N° 1440 (febrero, 1926) y recrea una escena quieta y cálida de “grupo familiar”. Mencionar a *Martín Fierro* entre las otras dos revistas hubiese debilitado la eficacia del remate irónico que le dio a ese período de su vida (su paso tardío de la vejez a la juventud). Lo que interesa es que, aunque todavía sin textos significativos, la secuencia *Crítica-Nosotros-Martín Fierro-Caras y Caretas* (a la que se agrega en 1928 el diario *El Mundo*, del cual tampoco se conservan sus textos) expresa, por un lado, una heterodoxia revisteril a la que Mastronardi se mantuvo fiel con los años, desarrollando una especie de raro talento para figurar en todas partes sin que se note, una estrategia de exhibicionismo al revés que veremos manifestarse en diversos niveles.

El poema “Soledad”, entonces, que es la primera de sus dos contribuciones a *Martín Fierro*, sería recogido en varias antologías de la revista, por lo menos en las de González Lanuza (1961), Iturburu (1962) y Guillermo Ara (1968). En esta última, titulada *Antología de Florida*, Mastronardi aparece encabezando la sección de los “Ultraístas moderados”, y expresando un temperamento ciertamente más moderado que ultraísta, pero más bien profundamente melancólico: Mastronardi se siente en ese poema “muerto en cada olvido”, habla de sus “tiempos marchitos”, alude al “fondo de mi ser ya devastado”, siente que “inútilmente dóblanse las tardes” e indica que lo ausente “habla un idioma que no alcanzo” (2010a:163).

Mastronardi prosigue en *Memorias de un provinciano* el recuento de sus primeros años en Buenos Aires evocando a dos eminentes gestores del campo cultural argentino de la generación anterior a la suya: Luis Pardo, “hombre decisivo de *Caras y Caretas*”, y Alfredo Bianchi, “codirector de *Nosotros*” (la omisión del director, Roberto F. Giusti, se debe probablemente a un ligero roce intergeneracional que quedará explicado más adelante). Recién entonces Mastronardi reconoce su demora, esa demora de la que hizo virtud con los años y que, como decíamos, hubiese perdido eficacia adelantando aquel primer poema suelto en *Martín Fierro*, órgano de la vanguardia argentina, especialmente desde su número 4, en el que aparece el manifiesto de Gironde:

algo por completo ajeno a mis versos estaba ocurriendo en el plano literario, así en Europa como en América, pero yo no lo sabía. Sólo un año después, favorecido por la casualidad, noté que en el ámbito del arte se cumplía una profunda renovación, y entonces me sentí obligado a pasar de la vejez a la juventud (...) me sumé a los evangelistas de la metáfora y depuse vanas ofrendas en el altar de la modernidad. (1967:195)

No han quedado testimonios flagrantes de esa conversión y de sus vanas ofrendas, como no sea un testimonio fantasmal, consecuente con la teoría de la presencia oculta, y doblemente anacrónico: el poemario titulado *Tratado de la pena* (1930), supuestamente ultraísta, y que supuestamente Mastronardi publicó y autoconfiscó (el título parece invertir el *Tratado del amor* de José Ingenieros). Tampoco falta quienes lo mencionan como si lo hubiesen leído o al menos visto.

En octubre de 1926 aparece en Editorial Latina el primer libro de poemas de Mastronardi, titulado *Tierra amanecida*. Consta de cuatro secciones. La primera, sin título, o que prolonga el título general del libro, son nueve poemas que giran en torno a la evocación “del ayer”, del “campo”, del “inmigrante aquerenciado” y del “recoleta caserío”. La segunda sección, “Glebario”, reúne siete poemas que son una “Exaltación del sembrador”, según el título del primero de ellos, y de sus sembradíos, según el primer verso lugoniano del mismo: “Una música nueva silba el viento en las mieses”. La tercera sección, “Día”, dedica 7 piezas a siete momentos sucesivos de una jornada campestre, a la manera de una suite poética. La última sección del libro se titula “Ausencias” y contiene 11 poemas entre los cuales se destacan dos, “Totalidad de rumbos”, y en especial “Aclamación a una pieza vacía”. En estos últimos, el trasfondo no es el paisaje entrerriano sino una especie de negativo ciudadano en el que se expresa el conflicto de una árida interioridad. En “Totalidad de rumbos”, por ejemplo, leemos:

Pordiosero de todo lo perdido,
en áspera ciudad me desfiguro.
Y me apago y me ausento en cada olvido...
Soy atrás de mi voz quieto y oscuro
(1982:55-55)

Y en la sexta estrofa de “Aclamación a una pieza vacía”:

A veces, al entrar,
rayado de cien vidas y cien calles
extrañaba no hallarme en su silencio,
y al no encontrar mi voz me pensé muerto.

Si Mastronardi reservó su yo poético para uso exclusivo de la soledad y el repliegue, la elegía y los estados calamitosos del alma, desarrolló también otra dimensión de su escritura ciudadana en torno de lo que llamamos “las amistades literarias”, motivo que atraviesa su prosa y nuestra aproximación a la misma. En ese sentido, *Tierra amanecida* quedó singularmente ligado al momento de la nueva literatura argentina en la que aparece, y fue el propio Mastronardi el que elaboró esa singularidad. En un texto de 1944 en homenaje al recientemente fallecido Roberto Arlt, que se publicó en la revista *Columna*, recordó que se habían conocido “a principios de 1926” y que solían encontrarse en las oficinas de la editorial Latina. Concretamente, dice:

esa editorial dio a la stampa, simultáneamente, *El juguete rabioso*, su primera y magnífica novela y *Tierra amanecida*, mi primer compendio de balbuceos agrícolas. Salvo el contenido de los libros todo era igual en ellos (...). Una mañana enigmática de octubre de 1926, una mañana de cielo clausurado y opaco, fuimos con Arlt a recoger los primeros ejemplares. (2010b:427-428)

En otro lugar de este trabajo tendremos oportunidad de volver sobre los textos que Mastronardi le dedicó a Roberto Arlt y sobre el sentido de esa escena en virtud de su relación con otras escenas fundantes de su relato autobiográfico, como las que vivió con Juan L. Ortiz, con Borges o con Gombrowicz. Por ahora cabe destacar la restitución seminovelada de ese momento (la mañana es “enigmática”, y juntos esperaron que abriese la editorial, dice también, en una “lechería”) y en particular el efecto de lectura que busca producir. Parece difícil concebir dos temperamentos, dos estilos y dos “contenidos” más disímiles pero “hermanados por un venturoso sincronismo editorial”. El hecho es que ese sincronismo entre *Tierra amanecida* y *El juguete rabioso* puede hacerse extensible a su situación.

Meses más o menos, según se ha señalado, 1926 es un *annus mirabilis* de la literatura argentina. Mucho de lo que se “dio a la estampa” en esos meses constituían variaciones líricas, filosófico-sentimentales, ideológicas, existenciales o picarescas a partir del tema del poeta en la ciudad. En julio de 1926 Borges publica en *La prensa* un artículo titulado “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, que mencionamos como ejemplo de una conciencia histórico-literaria del tema. La genealogía borgeana en este caso empieza con un poeta llamado Domingo Martinto, de antes del año 90, que aparece en la antología hispanoamericana de Calixto Oyuela. También examina Borges una página de Eduardo Wilde que “eterniza otra caminata por las orillas”, y desde luego a Carriego, al que considera específicamente un poeta de Palermo, cuya jurisdicción se delimita en un perímetro bastante preciso: “Al Sur de la calle Santa Fe, al Este del Maldonado, al Norte de los cambalaches judíos de Villa Crespo” (2007:308). Concluye destacando dos sonetos ciudadanos de Banchs y fundamentalmente el libro *Ciudad* (1917) de Baldomero Fernández Moreno: “íntegra posesión de la urbe, total presencia de Buenos Aires en la poesía”. Después de esa “íntegra conquista”, dice finalmente, “otros fueron siguiéndolo”⁵. En varios de los libros publicados en 1926, incluido *El juguete rabioso*, esa presencia parece ser, en efecto, total: la “atmósfera viciada de los cinematógrafos” en *La musa de la mala pata* de Nicolás Olivari; “el viejo Paseo de Julio” en *El violín del diablo* de Raúl González Tuñón; los “estrepitosos cafetines de la Boca” en *Tangos* de Enrique González Tuñón; la calle Florida como “escaparate de la farsa urbana” en los *Versos de una...* de Clara Beter. No le quedaban muchas opciones a Mastronardi, salvo la de introducir “una variante algo cándida”, la de “los campos entrerrianos” (2010b:481), según dijo después en un texto titulado “Pasión y muerte del ultraísmo” (1954). No obstante, su variante más eficaz en ese sentido no fue a nuestro juicio la variante cándida sino precisamente la ciudadana, que se expresa en los dos poemas mencionados de la sección “Ausencias” de *Tierra amanecida*, y que reaparecerá en sus mejores últimos poemas. La construcción lírica de esa ausencia es parte de la poética de la presencia oculta.

En 1926 aparecen también en Buenos Aires la *Antología de la poesía argentina moderna* (1900-1925) compilada y anotada por Julio Noé y el *Índice de la nueva poesía americana*, compilado por Alberto Hidalgo (con prólogos de Hidalgo, Borges y Huidobro), en las cuales razonablemente no aparece todavía nuestro autor. Pero en 1927 César Tiempo y Pedro Juan Vignale organizan y publican la *Exposición de la actual*

⁵ Sobre la importancia de Baldomero Fernández Moreno y de los poetas posmodernistas en la poesía ciudadana argentina de la década del 20, *cfr.* Anadón, Pablo (2004).

poesía argentina, en la que ya figuran cuatro poemas de Mastronardi, dos inéditos y dos de su primer libro⁶. Los más de cuarenta poetas reunidos disponían de espacio para una breve nota de autopresentación bio-bibliográfica, cuya gracia, sumada a la de los retratos más o menos caricaturescos de los autores, suele superar a la de los poemas propiamente dichos. No es el caso de Mastronardi (cuyo retrato hizo Norah Borges) que a diferencia de la mayoría fue más bien parco en su noticia. Tal vez no había asumido todavía una idea que, bajo la influencia directa de Macedonio Fernández, expresó por primera vez en 1930, e incorporó desde entonces decididamente a su práctica de escritura, es decir, la de que “la auto-historia es, también, un género literario” (2010b:605), sobre la que volveremos al final de este subcapítulo. Por lo pronto, la noticia enviada a la *Exposición...* fue la siguiente:

Carlos Mastronardi vive desde el 7 de octubre de 1900. Nació en Gualeguay (Entre Ríos).
Publicó “Tierra amanecida”, poemas del campo actual, en 1926.
Terminados sus estudios universitarios se radicará en Florencia, ciudad donde piensa vivir algunos años.
Nada más.
(1977:115)

Destaquemos dos datos de interés: su decisión aparentemente tomada de concluir sus estudios y radicarse en Florencia (ninguna de las dos cosas sucedió), y en especial la definición de sus poemas como “del campo actual”. Esa actualidad es la que corresponde al ciclo agrario. En ese sentido, la posición relativa de *Tierra amanecida* se puede establecer no sólo en función de la poesía y la prosa de tema urbano o suburbano sino también del campo ganadero, gaucho y equino de *Don Segundo Sombra*, también publicado en 1926. Ambas cuestiones reaparecerán más abajo.

Después de *Tierra amanecida*, Mastronardi empezó a publicar textos breves en prosa que lo muestran involucrado en los debates del momento. El muchacho tímido de Gualeguay, que tenía decidida su salida de la escena literaria en virtud de un vago anhelo italiano, desenfundó de pronto un estilete más bien criollo, bien salpimentado y con puntería crítica, que fue su marca registrada en las décadas siguientes. En mayo de 1927, por ejemplo, fue consultado en una encuesta organizada por la revista *Carátula* acerca de los premios municipales y de una moción para modificar el reglamento.

⁶ Véase un análisis comparado de estas tres antologías en “Cosechas. Sobre tres antologías de vanguardia” (1926-1927)”, de Jerónimo Ledesma, incluido en la *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 7. El autor sostiene que estas tres compilaciones representan “tres perspectivas distintas de integración de lo nuevo a la cultura y la historia nacionales”: la que desconfía de la ruptura (Noé), la que la enarbola como consigna (Hidalgo) y la de Tiempo-Vignale, que “arma un mapa de posturas, de lenguajes y proyectos, afirmando la existencia de una nueva generación literaria” (2009:711).

Respondió Mastronardi, entre otras cosas, que los premios deberían adjudicarse “de ser posible, a los que todavía no comenzaron a escribir”, que “para los consagrados no cabe estímulo alguno como sea estímulo al silencio”, que (respecto de la selección de los miembros del Jurado) “hay concursos sin decisiones y jurados sin miembros”, que “el estímulo monetario, a pesar de todo, es el único que debe preocupar al escritor honesto”, porque, y este final es lo llamativo: “nadie consagra a nadie”. Respecto de la posibilidad de instituir un premio para revistas literarias, opinó envalentonado que este sería “de las revistas prudentes y burguesitas”. No obstante, agregó, “creo que salvaría a esas publicaciones que, a poco de surgir, ya son clientela del cementerio” (2010b:409-410). Al parecer un grupo de intelectuales había elevado al Ministerio de Instrucción Pública una solicitud señalando a la revista *Nosotros* como merecedora de un premio nacional dentro del rubro. La dirección salió al cruce de la encuesta de *Carátula*, sabiéndose aludida. Interesa la parte que se le dedica al joven Mastronardi, sobre todo a propósito del improbable “nadie consagra a nadie”. Podemos dar por sentado que el que suscribe la réplica, sin firma, es Roberto Giusti, de allí tal vez la elisión de su nombre junto al de Bianchi en las *Memorias de un provinciano* (que en cualquier caso es, como toda autobiografía, un muestrario de pequeñas y grandes omisiones):

¿o acaso podríamos creer que Mastronardi, que al frente de su libro *Tierra amanecida* (octubre, 1926) ha referido sus comienzos literarios de este modo: “Se inició en la literatura en 1922, publicando más tarde, en 1925, una serie de sonetos titulados *Mañanas provinciales* en la revista *Nosotros*” — habría de pensar en esta casa cuando se le ocurriese la feliz comparación del cementerio? Admitamos por un momento que cuando no conocía a Buenos Aires y firmaba Carlos Mastronardi Negri se equivocase en sus primeras visitas y fuese a parar equivocadamente a un cementerio; pero cómo justificar su insistente necrofilia, ya que volvió a honrarnos con su visita en el número de septiembre pasado, precisamente ambas veces junto con nuestro común amigo César Tiempo. (1927:285)

Después de esta reconvencción de Giusti, ambos jóvenes presentaron sus debidas rectificaciones a la revista que los había acogido en sus páginas a pesar de no ser escritores precisamente consagrados, y fueron perdonados, según quedó asentado en el siguiente número de junio de 1927: “los poetas César Tiempo y Carlos Mastronardi nos han manifestado que no tuvieron el propósito de referirse a *Nosotros*, al bromear sobre los premios a las revistas literarias, y nos han vuelto a expresar su simpatía que cordialmente agradecemos” (1927:446).

Tanto la presencia de Mastronardi en la *Exposición de la actual poesía argentina* como este malentendido interesan en particular porque introducen el nombre

de César Tiempo, obliterado de las *Memorias de un provinciano*, pero que se cruza en instancias importantes de la trayectoria mastronardiana, como es el caso de una nota que escribieron en colaboración y publicaron en 1930 en una revista de Paraná sobre un *todavía inédito* Juan L. Ortiz.

Poco después del cruce con Giusti apareció en la revista *Nosotros* una reseña de *Tierra amanecida* por Mariano López Palmero, avezado, sistemático y admonitorio recensor de la nueva sensibilidad, que reconoce de entrada en Mastronardi “un simpático temperamento de poeta”. Palmero examina el poema titulado “Parva incendiada”, segundo de la sección “Glebario”, en el que se describe una hoguera en una noche de viento. Lo hace para destacar, un poco irónicamente, que “el espíritu que campea en toda la pieza” es el de Luprecio Leonardo de Argensola en su canto “A la esperanza”. Advierte el crítico que el autor del libro, “mal que le pese a sus audacias idiomáticas, a sus imágenes novísimas, es espiritualmente clásico”. Las audacias de Mastronardi no eran tantas, tampoco las imágenes novísimas, que fueron el suplicio de López Palmero, pero es atinada, a la luz del desarrollo de la poética del autor, esa percepción de un espíritu clásico. El hecho es que el recensor de *Nosotros* lo manda al joven poeta a estudiar a “los viejos poetas castellanos” para librarse de “las influencias que manchan la corriente, como de arroyo entre piedras, de su poesía” (1927:567).

Mastronardi hizo lo contrario: publicó en el número 42 de la revista *Martín Fierro* (junio-julio de 1927), en colaboración con Borges, bajo el seudónimo de Ortelli y Gasset, el célebre “A un meridiano encontrao en una fiambreira”. El texto era, según dijo después Mastronardi, una “contestación burlesca” (1967:197) a la vapuleada proposición que Guillermo de Torre publicó en abril de ese año en *La Gaceta Literaria* de Madrid, que como es sabido dio pie a protestaciones de independencia literaria y a varios epigramas mortales. Fue el único texto que escribieron en colaboración, y es importante que hubiese sido un texto en broma, que exagera los recursos de la viveza criolla, puesto que, como veremos, la broma y la viveza establecern los términos implícitos de esa amistad literaria. Borges y Mastronardi crearon en Ortelli y Gasset una mezcla de cocoliche y malevo. El idioma de este energúmeno es un pastiche paródico de lunfardos e italianismos: “Minga de fratelanza... aquí le patiamo el nido a la hispanidá”. El personaje parece también un viejo Vizcacha del conurbano que alardea al *vesre* contra “la Javie Patria” y contra “las tirifiladas de su parola senza criollismo”. A través de este parlamento a cuatro manos, Mastronardi hace su contribución a la “cuestión de la lengua”, que venía siendo una de las constantes del debate literario

argentino desde el Salón Literario en adelante⁷. Pero es básicamente un patotero, uno de los grandes personajes apócrifos de la década, al que el calor de una polémica le concedió un minuto de fama:

no es de grupo que semos de la mafiosa laya de aquellos crudos que se basureaban las elecciones más trezadas en Balvanera (...). No es al pepe que entramos en el siglo a punta de faca y tiramos la bronca por San Cristóbal (...) Che meridiano: hacete a un lao, que voy a escupir. (Schwartz, 2006:603)⁸

El texto de Ortelli y Gasset no agotó la intervención de Mastronardi, ni la de Borges tampoco. A fines de 1927, la revista *Nosotros* organizó una encuesta sobre la influencia italiana en la cultura argentina. Mastronardi fue convocado en esa ocasión, tal vez por la nacionalidad de su padre, o por su deseo de irse a Florencia (todavía no desmentido). Su respuesta vale tanto para la polémica del meridiano (con la cual esta encuesta establece un contrapunto atendible) como para la presencia italiana propiamente dicha. Básicamente Mastronardi se declara “abundantemente criollo, por entrerriano y por dormilón”, pero parece anticipar por momentos la mitad de la teoría borgeana del escritor argentino y la tradición. Habla de “nuestro espíritu desocupado de tradición”, el cual “nos concede, así aliviados de toda historia, algunas posibilidades macanudas”. Es significativa esta visión “macanuda” de la cuestión, ese “alivio” del espíritu en el que Mastronardi redirige su expectativa de criollo nuevo. La otra mitad de la teoría borgeana en ese sentido sería la que le corresponde como criollo viejo. Como sea, respecto del inmigrante italiano observa “que se acriolla con entusiasta facilidad”. El final de su respuesta, como señalamos recién, es significativo. Mastronardi se legitima irónica pero decididamente dentro del debate:

Yo, abundantemente criollo, por entrerriano y por dormilón, firmo estos sentires en la ciudad porteña, con primavera en los calendarios y a noviembre 30 de 1927. (2010b:411)

Este desplazamiento, entonces, desde la cuestión del origen hacia las *posibilidades macanudas* que ponía en juego la imprevisible Argentina moderna y los procesos de combinación y asimilación que se estaban llevando a cabo, resultaba natural en un medio como la revista *Nosotros*, pero asumía también su identidad en ese plano en el que los más escépticos intelectuales de vanguardia declaraban, como Macedonio

⁷ Para un análisis de la cuestión, en el que se alude brevemente al texto de Mastronardi y Borges, *cfr.* el ensayo de Ángela L. Di Tullio titulado “Meridianos, polémicas e instituciones: el lugar del idioma” (2009).

⁸ Citamos de la antología de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (1991), donde está incluido dentro de la sección “Tensiones ideológicas”.

Fernández, “soy argentino desde hace mucho tiempo”; o como Evar Méndez, cuando saluda desde *Martín Fierro* al consejo de redacción de *Proa*, a quienes “sus nombres les enraíza en familias netamente argentinas” (Nº 8-9, septiembre, 1924); o como el propio Borges, que aclara ser argentino “hace muchas generaciones”, antes de presentar su “queja de todo criollo”.

Un texto clave para realizar un examen de la situación mastronardiana siguiendo el hilo de la recepción crítica de *Tierra amanecida* es la reseña que le dedicó Roberto Ortelli en el número 37 de *Martín Fierro* (enero, 1927), de la cual se desprenden varios niveles de análisis. En primer lugar permite observar que Mastronardi no terminaba de satisfacer totalmente ni a una lectura entre tradicionalista y paternalista como la de López Palmero en *Nosotros*, ni a una lectura desde la militancia novísima. Dice Ortelli que él y Mastronardi son “escritores de idéntica generación”, y que como tales, “han de hallarse, naturalmente, en la lucha y en los propósitos” (1996:230)⁹. Ortelli reduce el valor del libro a un par de poemas; lo cual por otra parte reconoce que sucede con “la mayoría de nuestros empeñosos muchachos”. Le critica la adjetivación: “lo vemos prodigarse en trastrueques que mienten novedad”, y tampoco lo convence “el tono divagatorio de muchos versos”. No obstante, observa que “pese a influencias diseminadas (...) la personalidad, aunque algo diluida, aparece siempre”. Ortelli no muestra mayor interés por el “afán de cantar el solar nativo”, aunque encuentra algunos aciertos descriptivos en ese sentido. Como sea, su poema preferido del libro es el arriba citado “Aclamación a una pieza vacía”. Vale la pena detenerse un instante en el comentario que le dedica, y que podemos considerar el primer comentario crítico importante sobre Mastronardi:

noblemente imaginativo y de emoción que se arriesga, es este poema (...) creación espiritual y dinamismo incorporado a los problemas quietos que nos regala el absurdo. Poema clásico por su graduada arquitectura; poesía moderna por la abundancia de imágenes de nuevo cuño. El sistema de metáforas directas acopla fuerza y movimiento puesto que nos coloca de entrada en el drama íntimo del escritor. No nos implora complicidad: nos encaja en su panorama espiritual.

Nótese la percepción de “los problemas quietos que nos regala el absurdo”, que capta un sentimiento que Mastronardi iba a tratar en varios poemas y fragmentos en prosa. También es casi premonitoria la observación sobre la “graduada arquitectura” del

⁹ Citamos la reseña según la edición facsimilar de la revista *Martín Fierro* publicada por el Fondo Nacional de las Artes en 1996 con prólogo de Horacio Salas.

poema, que llegó a ser una obsesión de Mastronardi durante la elaboración de “Luz de provincia”. Pero después de notar la “importancia emocional”, “la observación actual” y “la veracidad inmediata” de algunos pasajes del libro, Ortelli afirma que “ese es el mérito que en cualquier momento nos va a reclamar, y con toda justicia, Silva Valdés”, y se pregunta “¿qué poeta nuevo no tiene coincidencias con el uruguayo”.

Aquí se introduce uno de los niveles de análisis a los que aludimos recién, es decir, la posibilidad de articular, *a propósito de Mastronardi*, la trama de las relaciones literarias entre Buenos Aires, Montevideo y Entre Ríos en la década del 20. Interesa destacar la cuestión porque Mastronardi consignó justamente en *Memorias de un provinciano* que “los hombres de letras de una y otra banda intercambiaban libros y revistas de modo constante”, y que poetas como “Pedro Leandro Ipuche, Sabat Ercasty y Silva Valdés, no obstante ser hombres de otra generación, tenían en *Martín Fierro* adictos muy fervientes”. Otra observación significativa, que explica una de las razones de ese fervor, es la de que, en estos poetas, dice Mastronardi, la “propensión a lo nativo no se llevaba mal con las audacias de orden formal a que se daba la Europa literaria de entonces”. (1967:227) La modalidad “oriental” del nuevo criollismo rioplatense, que se llamó nativismo, y en general todo el movimiento poético uruguayo, fue seguido con atención por los escritores próximos a la revista *Martín Fierro*. Existe otro documento valioso en este punto, que permite conectar algunos de los elementos mencionados: una carta enviada en junio de 1925 por Roberto Ortelli a Jacobo Sureda (poeta y pintor mallorquino, amigo de Borges, y por su intermedio de Ortelli) recientemente exhumada por Carlos García¹⁰. Señala García que testimonios como el de esta carta

permiten vislumbres en los entretelones de las vanguardias históricas españolas e hispanoamericanas. Dejan ver, asimismo, la tirantez entre sus diversos centros culturales: Madrid y Barcelona o Mallorca, por un lado, España y Argentina por otro – pero también Buenos Aires y Montevideo. (2006:s/n)

La imagen de los entretelones, así como la de periferia, también conviene al modo de proceder de nuestro autor y al tipo de recorridos que pone en movimiento. Es posible, en efecto, advertir ahí algunas “vislumbres” mastronardianas. Por lo pronto, el

¹⁰ “Periferias: Sureda y Ortelli (Borges y Silva Valdés), 1925-1926” (2006). Vale la pena agregar algunos datos sobre el recensor de Mastronardi en *Martín Fierro*, que tomamos de este artículo. Ortelli fundó en 1923 y codirigió hasta 1927 la revista *Inicial*; trabajó en la primera época de la revista *Nosotros*, desde donde contribuyó a la difusión del Ultraísmo (seguramente incidió en la publicación del manifiesto de Borges, al que conoció en 1921-22); pertenecía al plantel estable de la *Revista Oral* de Alberto Hidalgo y codirigió en esos años la editorial “El Inca”, importante en la difusión de la literatura martinfierrista. Ortelli siguió contribuyendo en revistas durante la década del 30 hasta que, como escribe Carlos García, “su huella literaria se pierde hacia 1940”.

siguiente fragmento de la carta en cuestión explica la referencia de Ortelli a Silva Valdés en su reseña sobre *Tierra amanecida*:

Fernán Silva Valdés, a quien usted alude en su carta, fue un poeta vigoroso y verdaderamente americano, en su libro *Agua del tiempo* [1921]. Unía maravillosamente la forma novísima de construir imágenes a un sentimiento indígena acentuado y todo él era pujanza indómita de indio americano. No crea que me cautiva gran cosa el “criollismo”. En este punto disiento por completo con Borges, con el Borges insincero que se advierte en el admirador de Ipuche, Ascasubi, y otras bagatelas gauchescas. Admiro a *Agua del tiempo*, sin embargo, porque en tal libro el criollismo no es un giro del lenguaje o una pronunciación plebeya o, aún, el relato de escenas de pulpería, sino vehemencia, hondo sentimiento que domeña hasta a la imagen novísima imponiéndole su tesón y su gravedad. (2006:s/n)

Este fragmento confirma entre otras cosas la importancia que tuvo en su momento ese libro fundacional del nuevo nativismo uruguayo titulado *Agua del tiempo*. Mastronardi dice haberlo leído poco después de llegar a Buenos Aires, y ratifica la moderna autenticidad de sus “imágenes nativistas” (1967:148)¹¹.

Un episodio puntual de esa época en el que convergen Borges y Mastronardi a propósito de lo que el primero de los dos llamó “el proceder poético de los uruguayos” (2007:406) es la *Antología de la moderna poesía uruguaya 1900-1927* (1927), compilada por Ildelfonso Pereda Valdés, publicada por El Ateneo, de Buenos Aires. Borges escribió para la misma un epílogo titulado “Palabras finales (prólogo breve y discutidor)”, y Mastronardi, por su parte, reseñó el volumen para una revista de Montevideo el 11 de junio de 1928¹². Mastronardi dedica un comentario puntual a la mayoría de los incluidos, empezando con su preferencia previsible por el Herrera y

¹¹ El caso de Silva Valdés es interesante también porque, como ha señalado Alberto Zum Felde (1930:98-115) el poeta pasó de los paraísos artificiales finiseculares y del “decadentismo más vicioso” a un “criollismo, de vuelta de París”, pero pasando entre uno y otro estado existencial e histórico-literario por una crisis paroxística que terminó en una internación psiquiátrica. Su nativismo fue su resurrección. Por su parte, la relación de Borges con la obra de Silva Valdés puede ser seguida a través de varios textos. En el N° 2 de *Proa* (1924) publica “Interpretación de Silva Valdés” (incorporado a *Inquisiciones*, 1925); en el N° 24 de *Martín Fierro* (octubre, 1925) publica “El otro Silva Valdés” (incorporado a *El tamaño de mi esperanza*, 1926); en el N° 5 de la *Revista de América* (noviembre, 1925) publica “Los otros y Fernán Silva Valdés”; en el N° 14 de *Proa* (diciembre, 1925) publica unos “Versos para Fernán Silva Valdés” y en el N° 54 de *Sur* (mayo, 1939) publica una nota sobre “Los romances de Fernán Silva Valdés”. Básicamente, Borges reivindicó los poemas del clásico *Agua del tiempo* (todavía en la nota de *Sur* lo consideraba un libro “admirable”), pero fue lapidario con “los otros” poetas que también había sido Silva Valdés: el poeta “político”, el “herreriano”, el “cambalachero” y, sobre todo, el de los romances (“el horror de esta arbitraria hibridación hispano-cimarrona”, dice).

¹² La reseña fue recobrada en la edición-UNL (2010b: 411-415), indicando la ciudad y la fecha pero no la revista montevideana donde se publicó. No hemos podido consultar la antología de Ildelfonso Pereda Valdés, salvo el epílogo mencionado de Borges y el prólogo de antólogo, incluido en Schwartz (1991), pero se podría decir que su criterio la asemeja a la realizada en 1926 por Julio Noé, que empezaba por Lugones tal como Pereda Valdés empieza por Herrera y Reissig.

Reissig de los *Éxtasis de la montaña* por sobre el Herrera y Reissig decadentista y lunático. Luego coloca a un digno Silva Valdés como una especie de resero poético de la juventud platense: “propulsor del nativismo desde *Agua del tiempo*, mucha y buena mozada fue galopando a su lado”. Respecto del epílogo, dice Mastronardi que “un señalado amigo, de los mejores espíritus de al lado, detiénese a semblantear los distintos símbolos de arte que goza Uruguay” (2010b:413). Agrega que esa página es un “abrazo extremo”, que el “autor de ese afecto y dueño de ese abrazo es don Jorge Luis Borges” y que “sobra recalcar que éste, afectuoso, habló en nombre de todos”. Esta última observación es rara porque Borges habla allí en nombre muy especialmente propio. De hecho, cuando se pregunta “Qué justificación la mía en este zaguán?”, zaguán que *es* la puerta de salida de la antología, se responde que “Ninguna, salvo ese río de sangre oriental que va por mi pecho; ninguna, salvo los días orientales que hay en mis días” (2007b:405).

La reseña de Mastronardi contiene observaciones precisas desde el punto de vista crítico, como la de que en la poesía uruguaya “corrientes francesas y corrientes criollas hacen los términos de su dilema estético”. En esos términos, advierte también la preponderancia de “una idiosincrasia agauchada, raigal y ardorosa”, que en la poesía de *al lado* había obrado como contención de un vanguardismo malamente epigonal. Señala así que en esta poesía “son pocas las nulidades eximias” y “contadas las plumas que reparten muerte en alígeras greguerías”. Concluye ponderando el hecho de que, “a cada instante”, los uruguayos “confirman su paisaje”. (2010b:412). De alguna manera se adelanta en esta visión crítica de conjunto una imagen del “dilema estético” cuyos términos también tenía que resolver Mastronardi entre “corrientes francesas” y “corrientes criollas” en varios planos de su obra, pero cuyo emblema sería “Luz de provincia”, de ambiente provinciano, temática proustiana y método valeriano.

Borges señalaba también, en un pasaje de *Evaristo Carriego* (1930), la existencia de una “entonación entrerriana del criollismo, afín a la oriental” (1974:114), en la que parece haberse reonocido Mastronardi en algún momento. En el contexto de los intercambios, la circulación de libros, poéticas e imaginarios regionales que conectan a las ciudades litorales y fluviales, y de las soluciones al dilema estético del momento (el de la modernización del criollismo), Mastronardi encuentra también una perspectiva particular para resolver ese otro *sincronismo editorial* entre *Tierra amanecida* y *Don Segundo Sombra*, ambos de 1926. Es decir, Mastronardi observa en esta reseña de una antología de la poesía uruguaya de 1928 la asincronía en el desarrollo

económico-social y productivo del campo en ambas márgenes del Río de la Plata. El Uruguay, dice

es tierra de hacendados y escenario de domas gloriosas, aun reina la estancia de época pastoril en sus campos, que reservan, tal vez, lugares intactos de inmigrancia (sic). El suelo nuestro se va obsequiando al cultivo, las estancias se empequeñecen en chacras, y Don Segundo Sombra, último gaucho sin mezcla, ya no puede contemplar solamente haciendas y cielo. Coexisten tropillas montaraces y sementeras intensas. (2010b:412)

Respecto de la *inactualidad* del campo en la novela de Güiraldes cabe recordar la observación que hizo Borges en una nota que se publicó en *Sur* en 1955 (que fue recordada por Beatriz Sarlo): “La fábula transcurre en el norte de la provincia de Buenos Aires a fines del siglo XIX o a principios del XX; ya la chacra y el gringo estaban ahí, pero Güiraldes los ignora” (1955:89). Salvo que no diríamos solamente que los *ignora*: en la novela no hay chacras sino esas domas que según Mastronardi seguían vigentes en Uruguay, como por ejemplo la realmente gloriosa de los “cinco mil chúcaros dominados por unos treinta hombres”, faena gaucha que se describe en el mejor momento de la novela. Pero al comienzo aparece un tal “gringo Culasso”, que es capaz de vender a su hija “por veinte pesos”; y aparece un judío, el “viejo Salomovich”, que está dispuesto a prostituirla. Transacción aberrante que pasa más o menos desapercibida pero sobre la cual se recorta de allí en más, por contraste, la integridad moral del resero *favorito* y la libertad ambulatoria que se le concede para llevar libremente su baquía por “las estancias de Roca, Anchorena, Paz, Ocampo, Urquiza”, enumeración que se lee sin la más mínima ironía en el capítulo 59. Pero Mastronardi no viene a perturbar la miseria ideológica de la oligarquía vacuna, sino a consagrar su ciclo y a postular su terminación literaria¹³.

También de 1928 es un texto de Mastronardi publicado en el N°9 de la revista *Áurea* titulado “La llanura en nuestros clásicos”, recobrado en la edición-UNL. Se advierte ahí claramente la intención de intervenir en un debate central, y anticipa otros que tendremos oportunidad de comentar en el capítulo sobre lo que denominamos,

¹³ En ese sentido es interesante un texto, inédito y sin fecha, recobrado en la edición-UNL, que se titula “El museo gauchesco y la nueva vida campesina”, pero que podemos suponer de 1938, puesto que se escribe cuando en “San Antonio de Areco acaba de inaugurarse el Museo Gauchesco y el Parque Güiraldes”, en los cuales, dice Mastronardi, “queda objetivado nuestro pasado chúcaro”. El museo viene a convalidar institucionalmente su postura: consagración y clausura de los símbolos literarios de la etapa pastoril de la literatura argentina. Dos Segunda Sombra, ese “típico personaje cerril” señala, es “el gaucho final”, después de él vienen “las polainas, los maizales y las trilladoras”. Esquemáticamente explica que esta transformación operó “un cambio de frente dentro de nuestra expresión artística” y que el museo asume, en fin, “la imprevista significación de un bello epitafio” (2010b:446).

haciendo uso de una frase de José Luis Romero, “el caso argentino”. Frente a la hegemonía imaginaria de la llanura, Mastronardi empieza a darle forma a una definición de la región litoral, en un registro en el que interactúa un paisaje, una idiosincrasia y una tradición literaria:

existe una pampa de insistencia más llevadera y amable. Me refiero a nuestras provincias litorales, donde subsiste la impresión de tremenda llanura, pero ya con alguna gracia de follaje y de lentas cuchillas. Tierras parecidas a las uruguayas, aunque de mayor lisura y algo más desbrozadas. (2010b:415)

Esta contraposición entre una llanura *amable* y una llanura *tremenda* es significativa sobre todo planteada en 1928, y en consonancia con las “posibilidades macanudas” del criollo nuevo y su espíritu desocupado de tradición. Adquiere de alguna manera un efecto anticipatorio: poco faltaba para que, en el quiebre histórico con el que finaliza la década, ese tremendismo inspirara relatos de alta potencia especulativa y literaria, en función de los cuales la visión mastronardiana, su “entonación entrerriana del criollismo”, como escribió Borges, asumiría una específica modulación, que oscilará entre el éxtasis de Juan L. y la idea de lo “buenamente irónico”.

Cabe suspender por un momento el orden cronológico seguido hasta este punto para mencionar una reseña que Mastronardi publicó en *Sur* en enero de 1942 sobre la novela *El caballo y su sombra* (1941) de Enrique Amorím. A fines de la década del 30 ya no se podía afirmar, como afirmaba Mastronardi a fines de la década del 20, que reinase en el norte de Uruguay la “época pastoril” con lugares “intactos de inmigrancia”. Amorím aborda los problemas de la relativamente reciente coexistencia entre estancieros y colonos, “tropillas” y “sementeras”, “domas gloriosas” y suelo “obsequiado al cultivo”, para reiterar las expresiones mastronardianas. Los hechos de la novela suceden a fines de la década del 30, en una estancia que está atravesada por un camino público con pantanos que los días de lluvia obligan a cortar camino por la invernada. Nico Azara, el estanciero, criollo viejo, aficionado a los padrillos, prohíbe el uso del atajo y manda a sus peones a arar la tierra para crear una “falsa chacra” e impedir el cruce. En esos días, llega a la estancia su hermano, Marcelo Azara, que reside en la ciudad, no se interesa mayormente por las cosas de la estancia y está implicado de manera poco clara en gestiones para introducir extranjeros en tierra uruguaya. El recién llegado observa, mientras se acerca a la estancia, “los campos transformados por los labrantíos, encrespados por el surco”. El conflicto con los chacareros “gringos” y “rusos”, por un lado, y el conflicto entre los hermanos, por otro,

son previsible, pero Amorím se reserva un final dramático y un clímax. Una noche de tormenta, el piamontés Toribio Rossi intenta cortar camino en su camioneta por la invernada. Su “bambino” enfermo agoniza en los brazos de su madre. Quedan empantanados. Rossi entiende que ha caído en la “falsa chacra” de Nico Azara. El hijito muere. Rossi sale en busca del estanciero, mientras se le cruzan reminiscencias de las trincheras de la Gran Guerra. Lo encuentra a la madrugada, con la peonada, y todo se resuelve en un duelo a puñal cuerpo a cuerpo en el que el piamontés mata al criollo viejo. Azara, tendido, alcanza a gritarle a sus hombres que lo dejen ir porque el gringo lo ha vencido “en su ley”. Naturalmente, el relato interesó a Mastronardi. Anota que “*El caballo y su sombra* es un límpido testimonio de la evolución que se opera en los campos rioplatenses”. La escena del duelo final le parece “magnífica por su intenso desarrollo y por su graduado vértigo” y destaca que la misma “deja traslucir una noble y riesgosa intención de orden ético: ya un Labrador extranjero puede batirse —menos irrisorio que ayer— con un hijo del país” (1942:67).

A propósito de esta digresión sobre el interés de Mastronardi por la literatura uruguaya, mencionemos por último otra reseña, también publicada en 1942, en el N° 99 de *Sur*, sobre *Proceso intelectual del Uruguay* de Alberto Zum Felde, que muestra asimismo la “tirantez” a la que hacía referencia Carlos García. Debió tratarse de una reedición, tal vez abreviada o en un tomo, de los tres tomos originalmente publicados por la Imprenta Nacional Colorada de Montevideo en 1930 (en total unas 900 páginas). La reseña de Mastronardi es básicamente injusta. No corresponde señalar ahora lo que significó el monumental trabajo de Zum Felde para la historia intelectual uruguaya y latinoamericana en general. Mastronardi no desestima sin más su aporte, pero no lo muestra en su debida dimensión; prefiere ejercer la ironía. Habla del libro “voluntarioso” de Zum Felde, dice que “mantiene algunos contactos prudentes con la originalidad”, que está siempre “atento a la trayectoria sentimental de sus colegas” (en otro capítulo veremos hasta qué punto estuvo el propio Mastronardi interesado en la de Borges) y que “el escritor de aptitudes plásticas supera sin esfuerzo al prolongado y laborioso crítico”. No ignora Mastronardi que la obra abarca decenas de autores y un vasto panorama desde la Colonia a la Nueva Generación, pasando por períodos densos de cultura como el particularmente rico 900 uruguayo. No obstante lamenta, con razón, que Ipuche y Sabat Ercasty apenas sean mencionados por el autor, y que, esto es quizá lo más interesante de la reseña, Vicente Rossi, “hombre de humor habilidoso y prosista excelente”, dice, “no es atendido en ninguno de los compartimientos del extenso

edificio crítico” (2010b:289). Habla de su “prosa excelente” y, sobre todo, de su “humor habilidoso”. Esta referencia a un Vicente Rossi *desatendido* en *Proceso intelectual del Uruguay* nos permite retomar la serie cronológica que veníamos desarrollando, agregando otra de las triangulaciones borgeanas que se establecen en este plano. En agosto de 1926 Borges había publicado en la revista *Valoraciones*, de La Plata, una reseña del libro *Cosas de negros*, en el cual Rossi presentaba la teoría sobre el origen del tango como derivación de la milonga montevideana. Borges deplora algunas “erratas” y también algún arranque de patriotismo charrúa (Montevideo es “una vereda de enfrente de Buenos Aires, un lindísimo barrio que está a trasmano”). Borges define su prosa, esto es lo que nos interesa a propósito de Mastronardi y del propio Borges, y también del tipo de amistad literaria que tuvieron, como “de conversador criollo: vivaracha, rica en agachadas, movida” (2007:311).

Algunas de las cuestiones que hemos tocado hasta aquí se cruzan en la siguiente instancia que interesa revisar, que tiene que ver con una encuesta realizada por *La gaceta del sur* de Rosario (junio-julio, 1928) sobre el libro titulado *Exposición de zanahorias de la actual poesía argentina* (s/f) de Francisco Soto y Calvo, que como su nombre lo indica es una réplica paródica de la *Exposición de la actual poesía argentina* armada por César Tiempo y Pedro Juan Vignale¹⁴. Mastronardi, al que don Soto y Calvo le había dedicado dedicado 32 alejandrinos pareados, fue convocado por *La gaceta del sur*. El poema de Soto y Calvo y la respuesta de Mastronardi vienen a cuento de los estilos criollos de humor habilidoso, vivaracho y rico en agachadas, de los cruces intergeneracionales y del casi necesariamente implícito contrapunto borgeano; pero también de la recepción de *Tierra amanecida*¹⁵. Por su parte, Borges ya había

¹⁴ La figura de Francisco Soto y Calvo (1860-1936) fue rescatada por May Lorenzo Alcalá en el artículo “El contra-antólogo de la vanguardia argentina: Francisco Soto y Calvo”, publicado en su página web como anticipo del libro *El margen de la vanguardia*. Poeta y traductor prolífico, estanciero (venido a menos en algún momento), autor de un poema gauchesco titulado *Nastasio* (que se publicó en Francia en 1899 con un prólogo de Rufino Cuervo y que dio lugar a una discusión sobre la fragmentación de la lengua española que presuponía que los argentinos hablaban *en gauchesco*); ninguneado por sus contemporáneos, por la generación siguiente y por la siguiente, Soto y Calvo se ganó al cabo un lugar en la historia literaria por tres libros de poemas paródicos dedicados sucesivamente a las tres antologías más importantes de la década del ‘20 mencionadas más arriba: la de Julio Noé, la de Alberto Hidalgo y la de Tiempo-Vignale. En los tres casos, Soto y Calvo (que no había perdido ni el humor ni el rencor) destinó un poema paródico a *cada uno* de los integrantes de las antologías respectivas (más algunos poemas generales introductorios) y los publicó en libro inmediatamente después de salido el modelo —dando cuenta, como observó May Lorenzo Alcalá, de “una capacidad de reacción inmediata”. Remitimos al artículo, del que tomamos estos datos, para un examen de los contextos en los que aparecieron las tres “contra-antologías” (más una cuarta que quedó inédita) y de los motivos personales, antes que puramente jocosos, que pudo haber tenido el autor para llevar a cabo su tarea, y que atañen más bien a sus propios contemporáneos del 900 que a los muchachos de la nueva sensibilidad.

¹⁵ Cabe mencionar un artículo de Víctor Hugo Zonana titulado “Lectores de *Días como flechas*” (2003), que es un análisis comparado de las recepciones críticas que tuvo en su momento el poemario de

contrarreplicado a la parodia que le había correspondido un año antes al *Índice...* de Hidalgo, en una nota que se publicó en la revista *Síntesis* (septiembre, 1927) y que empieza en estos términos:

Francisco Soto y Calvo —que no alcanzan entre los tres a uno sólo— acaba de simular otro libro, no menos inédito que los treinta ya seudopublicados por él y que los cincuenta y siete que anuncia (...). Su gracia es nula: no alcanza más que para retruécanos madrileños. (2007:386).

Cuando Borges fue convocado por *La gaceta del sur* para opinar sobre la nueva contra-antología de Soto y Calvo ya había hecho, como vemos, su descargo, y modificó la estrategia. Ahora la encuesta le parece una “no disimulada incitación a los epigramas”, a los “denuestos de carácter atolondrado”; y tomó distancia: “Así no juego”. Prefirió reconocer esta vez la “intimidad” de Soto y Calvo con la literatura como algo digno de “toda simpatía”, si bien “estéril en productos de belleza” (2007:486). Mastronardi optó también por la simpatía, aunque tampoco desperdició su oportunidad para enfilear un par de epigramas. Los alejandrinos que le había dedicado Soto y Calvo apuntaban en dos direcciones: una que lo acerca al paternalismo de López Palmero (Mastronardi tiene temperamento de poeta, el problema son sus amigos) y otra que bromea con el programado viaje a Florencia. Vale la pena citar una parte del poema de Soto y Calvo, que como bien dice Borges es casi “no menos inédito” que todos los demás del libro, aunque no diríamos que su gracia sea solamente nula:

Este chico no fuera del todo malo, malo,
Si el Momento no hiciérale hoy su griego regalo.
El siente a sus amigos quererle hacer lumbreras
Y ensaya él también serlo y dice mil tonteras
(...)
Aquella “Vieja Estampa” no fuera tan maleja
Si el Viento Vanguardista helándole la oreja
No hiciera que pusiéramos esa cara torcida
Con que a Ledesma pintan los trances de la vida.
Querido Mastronardi: déjate de tonteras.
Dime. ¿Qué hicieras, hijo, cuando a Florencia fuéras?
(...)
— “Hijo, aprende gramática y quédate tranquilo!
Ya hoy cual de Olivari es tu correspondencia:
¡Cómo será hijo mío si te vas a Florencia!”
(s/f:61-62)

Marechal que también fue publicado, como *Tierra amanecida* y otros mencionados más arriba, en 1926, y que es considerado una de las más osadas tentativas de la vanguardia de la década. Los testimonios de recepción considerados por Zonana, aunque más numerosos que los dedicados a nuestro autor, circulan por los mismos canales: la lectura desde *Martín Fierro*, la lectura tradicionalista desde *Nosotros* (a cargo también de López Palmero) y la lectura en clave paródico-humorística de Soto y Calvo.

Se trataba de un certamen paródico relativamente fácil, por la casi entrañable desmesura del rival, pero que Mastronardi tenía que sobrellevar a la altura de las circunstancias. El arranque de su réplica no es malo: “Hace muchos años que no lo conozco al señor y *Calvo*”. Subrayado nuestro: un latiguillo que Mastronardi usó con otro doble apellido célebre. Borges le cuenta en algún momento a Bioy Casares que Mastronardi encabezaba sus cartas a Julio Molina y Vedia, de cuya hija Alicia al parecer estaba enamorado, diciendo “Estimado y Vedia...”. Mastronardi sigue diciendo de Soto y Calvo, como hizo Borges: “lo puedo preopinar con simpatía”. No obstante, se deja llevar tal vez demasiado por el juvenilismo martinfierrista y se ceba en la vejez del viejo parodista: lo llama “alacrán milenario” y “anciano arrebatado y batuquero”. (2010b:416). En el resto de la respuesta se intercalan algunas ironías de eficacia variable: Soto y Calvo “no es hombre de ocultar sus erratas”, dice, pero “tampoco ha ladrado como asegura Andrade”; habiendo sido “encomendado al endecasílabo por orden de Rosas, padece su despotismo hasta nuestros días” y es “respetuoso de la prosa en todos su poemas”. Como sea, Mastronardi termina reconociendo que “este hombre ha señalado nuestras flaquezas y con frecuencia ha dicho verdad” (2010b:417).

En 1928 Mastronardi vivió una segunda experiencia periodística importante incorporándose, como muchos de sus contemporáneos, al plantel de redactores del diario *El Mundo*, dirigido entonces por Alberto Gerchunoff. Apuntó en *Memorias de un provinciano*: “durante unos meses estuvo a mi cargo la misión de informar sobre las actividades del Consejo Deliberante” (1967:198). Tampoco contamos en este caso con las crónicas legislativas de Mastronardi, pero sí por lo menos con el testimonio indirecto de Francisco Luis Bernárdez, que trabajaba también en la redacción del diario escribiendo “suelos de actualidad” y según el cual en las “noticias municipales” que escribía Mastronardi no era extraño descubrir “enigmáticas ironías contra esto o aquello otro” (2010b:813). El dato es significativo: Mastronardi se había hecho una cierta fama en ese sentido. En cualquier caso, su participación como periodista legislativo o municipal en el diario *El Mundo* en 1928, donde a partir de agosto empezaron a publicarse las Aguafuertes de Arlt, no puede dejar de ser mencionada. Hablando de la importancia y la circulación masiva de periódicos como *Crítica* y *El Mundo* entre mediados y fines de la década del 20 (cuyas dos redacciones había conocido Mastronardi), Beatriz Sarlo señala lo siguiente:

según memorias y recuerdos del período, prácticamente todos los que publicaron en esos años pasaron por las redacciones y se constituyeron,

en casos como el de los hermanos Tuñón o Arlt, en periodistas estrella. El nuevo periodismo y la nueva literatura están vinculados por múltiples nexos y son responsables del afianzamiento de una variante moderna de escritor profesional. (2007:21)

Una de las “memorias” del período podrían ser las *Memorias de un provinciano* de Mastronardi, y él mismo, aunque lejos del estrellato y aunque carecemos de testimonios de su labor en *Crítica* y *El Mundo*, una de esas “variantes modernas de escritor profesional” surgido de la nueva cultura periodística. Como hemos señalado en la Introducción, uno de los objetivos del presente trabajo es examinar qué tipo de *variante moderna* de escritor fue Mastronardi, en cuya conformación resultaron decisivas las situaciones en las que participó durante la década del 20.

La edición-UNL recobra dos textos de Mastronardi publicados en 1930 que de alguna manera cierran temática, conceptual y estilísticamente la acotada serie de intervenciones durante este período en Buenos Aires. Ambos son de carácter paródico con resonancias del parnaso satírico martinfierrista y del humorismo macedoniano. El primero de los textos se titula: “Artículo no empezado” y se publicó en la revista *Rumbos* de Paraná. El título remite inmediatamente a “Un artículo que no colabora”, que Macedonio Fernández había publicado en 1925 en *Martín Fierro* y recopiló en *Papeles de reciénvenido* y *Continuación de la nada* (1944), y que era una paradoja metatextual en la que la solicitud de ser breve por parte de los directores de la revista es el objeto mismo de la colaboración, cuya cumplida brevedad no impide que, en efecto, el artículo como tal *empiece* precisamente en el acto en que se declara la inconsecuencia de que eso no suceda. También en el caso de Mastronardi el artículo surge de una solicitud: le habían pedido algún poema acompañado de datos biográficos. Mastronardi respondió en cambio con una carta dirigida al “Señor director de *Rumbos*”. De la escueta noticia que había enviado a César Tiempo para la *Exposición de la actual poesía argentina* pasó ahora a una parodia autobiográfica donde el dato se mezcla con el disparate, la gravedad con lo irrisorio, lo fehaciente con el simulacro. Lo fundamental de este texto no es, sin embargo, su gracia, por momentos lograda, pero en la que la mecánica del ingenio de cuño macedoniano resulta demasiado visible; sino en la idea misma de autfiguración que lo sostiene. Idea que Mastronardi apuntó en una frase sencilla que resulta clave para leer de allí en más buena parte de su proyecto de escritura: “la auto-historia es, también, un género literario”. También Borges en “Profesión de fe literaria” (1928), había hablado de “autonovelaciones”. Mastronardi

declina el envío de poemas pero compensa con el argumento de la “auto-historia”. Esa operación pone de manifiesto una nueva actitud, un punto de inflexión: mientras la elaboración del poema comienza a proyectarse ya hacia la infinitud del método, las elaboraciones sucedáneas en prosa crítica, testimonial, ensayística, periodística o de cualquier tipo van urdiendo *otra* escritura.

La conciencia genérica de la auto-historia la iba a resolver Mastronardi en su autobiografía sin quebrar explícitamente la retórica y las convenciones del género, pero asimilando la ruptura macedoniana y reelaborándola en otro plano. En ese estrato la influencia de Macedonio revela su eficacia, no tanto en los recursos del absurdo, la parodia y el chiste. No podríamos determinar con exactitud qué textos tuvo en mente Mastronardi, además del “Artículo que no colabora”, al momento de escribir la carta al director de *Rumbos* en 1930, pero su planteo hace pensar en la serie de fragmentos incluidos al comienzo de *Continuación de la nada (mitad inconfundiblemente 2º)* (1944). Señalaremos tres elementos en ese sentido. El primero es la vinculación entre el principio de la auto-historia y una toma de conciencia de *ser autor*, la cual se traduce en el uso autofigurativo de esa condición. Escribe Macedonio: “como no hallo nada sobresaliente que contar de mi vida, no me queda más que esto de los nacimientos, pues ahora me ocurre otro: comienzo a ser autor” (2007:84). El segundo elemento, es el de la autobiografía como forma de ocultamiento, importante en función de los procedimientos que pondría en juego Mastronardi, no sólo en su autobiografía sino en lo que en general hemos llamado la poética de la presencia oculta. Este punto remite especialmente al texto de Macedonio titulado de dos maneras en el mismo título “Autobiografía no se sabe de quién. Por M.F. O: *Autobiografía de un desconocido hasta el punto de no saberse si es él*”. Se refiere allí al “recato” como “la exquisitez nueva y última sensibilidad de no ser sabido”. En el capítulo sobre el caso argentino tendremos oportunidad de volver sobre la cuestión del “recato”, y en ese sentido cabe adelantar que para Mastronardi era Macedonio Fernández la mezcla argentina perfecta de “cortesía” y “humorismo”. Macedonio, por su parte, hablaba en ese texto de “la sensibilidad de no ser sabido”, agregando en tercera persona, “aún en los instantes de su mayor popularidad, que él aprovechó para ocultarse, como lo hará ahora en esta autobiografía, en la que se ha refugiado para conservarse incógnito”. La autobiografía paradójica, entonces, para garantizar el incógnito y como refugio que se proyecta literariamente en el doble juego de velar y develar el propio carácter. Más adelante dice Macedonio que “la popularidad” y “la autobiografía” son “las dos oportunidades más logradas de

ocultarse”, y que habiéndose vuelto “la publicidad” algo “tan esencial a todo” no basta con la “mera pasividad”, y hay que tomarse, en fin, “las fatigas de la autobiografía” (2007:99). El tercer elemento que queremos destacar es el del retrato. Aquí nos remitimos a lo dicho en el ensayo de Celina Manzoni sobre Macedonio Fernández titulado “En la sala de los espejos. Autobiografía y autoficción”. Manzoni analiza entre otros textos, el titulado “La Autobiografía por encargo”, en el que aparece la escena de la sala de los espejos en cuestión, y en el que se definiría, dice, “el origen de un precoz *voyeurismo*”. El motivo de la mirada en ese texto la conduce a plantear la figura del espectador de la imagen de los otros como espectáculo en sí mismo, que en Macedonio se materializó en el arte del brindis; es decir, en el arte del retrato breve e incisivo cultivado en esos brindis y, en suma, en “la complejidad con que [Macedonio] constituyó su mirada en relación con las escrituras del yo”. En esa complejidad lo que está en juego es la práctica del retrato como autorretrato:

Es como si la desconfianza en la historia por su pretensión de totalidad le hubiera permitido obtener retratos admirables en su peculiaridad. Cuando Macedonio exhibe también se exhibe. (2007:524)

En suma, el “Artículo no empezado” de Mastronardi resulta interesante en la medida en la que indica una veta macedoniana en su pensamiento de la auto-historia, del que iban a salir, en la convergencia de otros tantos factores, algunas de sus mejores páginas: la mirada *voyeurista*, el retrato de terceros, la autobiografía como ocultamiento, el interés por las fisonomías *in speculum* como formas de “escrituras del yo”.

Asimismo el “Artículo no empezado” introduce otro eje de la trayectoria intelectual de Mastronardi, al cual dedicamos un capítulo aparte. Señalemos por el momento que la imposibilidad de enviar un poema a la revista *Rumbos* se compensa por un lado con el argumento macedoniano, pero por otro se alega la leyenda del silencio de Paul Valéry, que después Mastronardi definió en términos de infinitud del método:

Recabar una colaboración es cosa grave; es como pedir todo un invento, todo un mecanismo nuevo. Me siento realmente aplastado por la responsabilidad que implica tal demanda. Así pues, me retiro prudentemente de esta página antes de que me retiren los lectores.

Toda creación aumenta el mundo. Paul Valéry, por ejemplo, no ha escrito más de diez poemas en la trayectoria de sus 50 años. (2010b:605)

Es claro ese “retiro” de la página de Mastronardi como manera de establecerse en ella. Lo que prosigue es la auto-historia propiamente dicha. Es decir, lo que la imaginación autobiográfica plasma en el espacio creado por ese *retiro* del poeta que se

anticipa al retiro de los lectores. La inscripción de ese gesto marca una conciencia distinta de la poética de la presencia oculta. Mastronardi habla de su “niñez andariega”, época en la cual, dice, “excepción hecha del bostezable «Poema de Nenúfar» (sic), podía leer de corrido cualquier libro”. Menciona su fracaso como pintor. Hace el chiste (flojo y misógino) de llamar Alfonsina “Storbo” a Alfonsina Storni. Declara su preferencia por el paisaje entrerriano. Consigna sus estudios en el Colegio Histórico. Inventa un viaje a Paraguay y una estancia con Horacio Quiroga en Misiones. Menciona su etapa en Buenos Aires y dice que la amistad de Jacobo Fijman le ocasionó “graves malestares gástricos”. Pero alguna bravuconada se le puede permitir a quien también estuvo dispuesto a ser implacable consigo mismo, disposición que no decayó con los años. Afirma que sus propios primeros versos eran “impotables” y que los siguientes “revelan un proceso que deben tener muy en cuenta quienes aspiren a vencer el insomnio”. Dice que estuvo en Río de Janeiro y que se casó con un maniquí de Gath y Chaves, “cuyo aserrín conservo”, etcétera. Casi no volvió a insistir Mastronardi en este tipo de humorismo disparatado. Por lo pronto ya su primer cuaderno póstumo, de 1930-1931, lo muestra en una tónica distinta, pero que ha incorporado ya la profunda lección macedoniana: “no parecerse a nadie todavía no es parecerse a sí mismo” (2010a:517-519).

La edición-UNL recobra afortunadamente también un texto de noviembre de 1930 titulado “Versión fugitiva-literaria del 6 de septiembre”, escrito en colaboración con Roberto M. Setaro y publicado en el primer número del *Periódico de arte y cultura*¹⁶. Se recrea en clave satírica el día del golpe de estado de Urriburu, pero a través de “la gloriosa marcha inédita del valeryoso Néstor sobre «La peña»”, es decir, la tertulia que funcionaba en el subsuelo del Tortoni, es decir, Néstor Ibarra, que publicó su traducción de “El cementerio marino” de Valéry al año siguiente. Se describe un combate, algo como la última desbandada de una generación, una derrota delirante, el último adiós de la algarabía martinfierrista: “Xul prepara la defensa del plagicielo”, “los jacobinos [por Jacobo Fijman] ametrallan desde el Molino Rojo”, y “Humo prepara las trilladoras en fuga por Entre Ríos” (2010b:418). Humo, un humo en fuga, es claramente

¹⁶ No contamos con más datos respecto de esta colaboración entre Mastronardi y Ricardo M. Setaro (1903-1975), a quien Mastronardi menciona en sus *Memorias*. Setaro participó en la revista *Martín Fierro* y en el diario *Crítica* en la década del 30. Desarrolló una carrera periodística que lo llevó como corresponsal a la guerra del Chaco (sobre la cual escribió el libro *Secretos del Estado Mayor*), a la Guerra Civil española y a ser jefe para Latinoamérica de CBS-Radio en Nueva York durante la Segunda Guerra. Wikipedia en inglés le dedica un artículo breve, no por su desempeño destacado en el campo intelectual argentino y latinoamericano, sino por haber sido identificado en el proyecto Venona del FBI como agente de información de la KGB durante su estancia en Nueva York.

el propio Mastronardi, que usará esa imagen o afines para referirse a sí mismo en más de una oportunidad, ofreciendo así una primera versión de su repliegue provinciano en la infinidad del método y el “sueño lúcido” del paisaje perdido y prosutianamente recobrado.

Las distintas instancias a las que conduce la serie mastronardiana presentada en esta sección pueden ser desarrolladas, incrementando el intertexto. Nuestra intención fue trazar una primera aproximación que permita, en principio, reconsiderar en función de una selección de documentos el lugar de Mastronardi en esos años, mostrando a través de sus intervenciones un pasiaje intelectual de época y, al cabo, la aparición de la poética de la presencia oculta, algunos de cuyos mecanismos, a propósito de este período en cuestión, se observan en virtud de lo que, a continuación, examinamos en términos de «autorretrato generacional».

I.2. AUTRRETRATO GENERACIONAL

Llamamos autorretrato generacional a un objeto hipotético, colectivo, creciente, compuesto de semblanzas individuales, grupales y subgrupales, de anecdóticos, de restituciones diversas de las tramas de relaciones interpersonales e intertextuales, de consideraciones epocales y observaciones de lectura, de interpretaciones de conjunto y polémicas. Es un objeto de límites genéricos imprecisos al que contribuyeron «martinfierristas» y «boedistas» (usamos provisionalmente esta clasificación), desde fines de la década del 20 hasta por lo menos fines de la década del 60, en el que interactúan explícita o implícitamente discursos de distinta índole y género, como la novela, la autobiografía, la reseña, el ensayo, la entrevista o la crónica. El criterio por el cual un texto sería *pertinente* dentro de este objeto sería en principio el de la *pertenencia* del que suscriba. El subtítulo del texto de Raúl González Tuñón que comentaremos al final de esta sección, que se define como “informe de un actor y testigo”, ilustra esta condición mínima. Otro elemento de pertinencia es precisamente el del carácter colectivo del retrato cualquiera que sea el recorte que se opere, siendo la intencionalidad que connota tales recortes y parcialidades la que le imprime a cada contribución su identidad polémica dentro del conjunto. Podemos considerarlo así tanto una constelación de textos como un registro específico de la imaginación histórico-crítico-literaria y testimonial, un capítulo de la *memoria de la vida literaria argentina*, ese subgénero autobiográfico bien servido por los escritores argentinos desde los *Recuerdos literarios* (1891) de García Merou en adelante. En este sentido, la segunda forma del «martinfierrismo» de Mastronardi sobre la que trabajaremos, tiene que ver tanto con su modo de percibirse e inscribirse *a posteriori* dentro del autorretrato generacional, como de ser percibido e inscrito por otros de los retratados dentro del mismo.

Ahora bien, en la rendición retrospectiva de la década del 20 por Mastronardi, más específicamente de su segundo lustro, podemos distinguir, por un lado, una veta histórico-crítica y por otro una veta autobiográfica y autofigurativa. Si bien ambas dimensiones aparecen imbricadas constantemente, podemos reconocer dentro de la primera textos como su colaboración a los fascículos de la *Historia de la literatura argentina* del CEAL con el artículo sobre “El movimiento de *Martín Fierro*” (1968) o fragmentos de fuentes diversas en los que Mastronardi se refirió puntualmente a la poética «ultraísta» o vanguardista en general. Esta faceta insoslayable de su revisión de

la década, que se incorpora a su retrato generacional, será comentada en el próximo capítulo en el marco de la “crítica de la poesía pura”, puesto que se articula con otras tantas elaboraciones críticas del autor sobre *la estructura de la lírica moderna*, según la famosa denominación de Friedrich. Asimismo, contamos con un texto importante al respecto que es una réplica de Mastronardi a la crítica del “nacionalismo” martinfierrista realizada por H. A. Murena en el N° 164-165 de *Sur* (julio, 1948). Tanto el texto de Murena como la respuesta de Mastronardi, que se publicó en el N° 169 de la revista (noviembre, 1948), se abordan en el capítulo sobre “el caso argentino”, puesto que ese cruce implica la consideración previa de factores que, si bien están directamente relacionados con el del retrato generacional, exceden el marco de discusión planteado en este subcapítulo. Por otro lado, están los capítulos XI y XII de *Memorias de un provinciano* titulados respectivamente “La nueva sensibilidad” y “La grey de Martín Fierro”¹⁷, a los que se agregaron recientemente algunos fragmentos afines sobre *el* Borges de la década del 20 incluidos en los cuadernos póstumos *B.* y *Borges*. La escenificación retrospectiva de la espera con Roberto Arlt una mañana de octubre de 1926 en una lechería al frente de la editorial Latina corresponde netamente a este registro, que es el que consideraremos a continuación.

Señalemos también que en el origen del autorretrato colectivo mastronardiano hay una experiencia íntima muy concreta del tiempo, la soledad, la vejez y la muerte. Hay una escena narrada en el cuaderno-1966 significativa en este sentido. Dice Mastronardi que, cuando está por dormirse, suele pensar en los escritores de su generación que habían fallecido, haciendo de memoria, en la oscuridad, listas de nombres que al otro día anotaba:

Conocí a esos camaradas cuando hacíamos nuestro aprendizaje literario. Su extinción es de alguna manera la mía. Llegan a veinte, o más, lo que ingresaron en la nada. Para no exhibir mucha mortalidad sólo menciono a Roberto Arlt y a Macedonio Fernández —este último antes un venerado maestro que no un coetáneo— y también a lo que perdimos hace muy poco tiempo: los poetas Roberto Ledesma y Nicolás Olivari. (2010a:585)

¹⁷ El valor documental y narrativo de estos dos capítulos de *Memorias de un provinciano* fue reconocido, por primera vez, por María Angélica Scotti, que los incluyó en el volumen titulado *Memorias de la vida literaria* (1977) de la colección GOLU de Kapelusz para cubrir el período martinfierrista de esa vida literaria argentina en cuestión. Los dos capítulos de Mastronardi aparecen precedidos por fragmentos de los *Recuerdos de la vida literaria* de Manuel Gálvez, *Memorias de un hombre de teatro* de García Velloso y *El café de los inmortales* de Vicente Martínez Cuitiño; lo sucede un fragmento de la serie de *Testimonios* de Victoria Ocampo.

Su autorretrato colectivo es también una forma de conjurar la propia muerte, entonces, el propio anacronismo, de oponerle a la extinción la vivacidad restituida de aquellos viejos camaradas y maestros que encarnaron lo nuevo.

A propósito de la dinámica del observador observado, del retrato generacional mastronardiano como la escenificación de un yo que se oculta en las formas de lo observado proyectándose oblicuo sobre las mismas, resulta oportuno considerar ahora qué tipo de personaje habían percibido en él algunos de los *hombres de su generación*. Contamos con varios testimonios interesantes en ese sentido, como el de Francisco Luis Bernárdez, el de Conrado Nalé Roxlo, el de Leopoldo Marechal, el de Macedonio Fernández y el de Borges, que consignamos en ese orden.

Los tres primeros coinciden a grandes rasgos. Francisco Luis Bernárdez, por ejemplo, habla de “aquel dulce y reservado mozo de Gualeguay”, que “navegaba por el piélago martinfierrista”. Mastronardi, en medio de esa marea, “oía, veía y callaba” (2010b: 811). Nalé Roxlo, por su parte, en el prólogo a las *Memorias de un provinciano*, apuntó también esa mezcla de recato provinciano y vida social animada:

Mastronardi, no obstante su larga permanencia en la metrópoli, la universalidad de su cultura y la parte activa que le tocó en la vida literaria de Buenos Aires en cuyos movimientos, polémicas y fecundas trasnochadas figuró en primera fila, conserva su prístina condición de provinciano que le da una posición originalísima ante la vida y los acontecimientos. (1967:9)

Esa provincianía, en efecto, favoreció su “posición originalísima”, no sólo en la escena de la vida literaria de la década del 20, sino en otros tantos aspectos de su biografía intelectual, pero pareciera asimismo haberse visto obligado a ser originalísimo por esa causa y eso hubiese puesto en funcionamiento un mecanismo en última instancia inhibitorio, que de todas maneras quedó transfigurado en la poética de la presencia oculta.

En el N° 50 de *Sur* (noviembre, 1938), se publicó una reseña de Leopoldo Marechal sobre *Conocimiento de la noche* (1936), en la que esbozó también una breve semblanza reparando en el mismo carácter de su personalidad que los anteriores:

Nacido a la vida literaria durante la revolución literaria de “Martín Fierro” y “Proa”, Carlos Mastronardi formó parte de aquel grupo animoso de jóvenes (...), asistió a todas aquellas experiencias ruidosas mediante las cuales se quería llegar al fondo de la posibilidad literaria; pero su actitud era cautelosa, como si en el estudio de aquellas manifestaciones audaces buscara él su acento propio y tanteara su propio camino. (1938:58)

Los testimonios coinciden en el tópico de la observación: Mastronardi *oía, veía y callaba*; disponía en calidad de provinciano de una determinada *posición*; y *estudiaba* las manifestaciones más o menos audaces de los demás. Tanto Bernárdez, como Nalé Roxlo y Marechal, lo *veían viendo*, veían, en fin, su presencia ocultada, discreta, reticente, pero “en primera fila”.

La personalidad de Mastronardi llamó también la atención de Macedonio Fernández. En dos de los ensayos que integran el volumen titulado *Macedonio* de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Yitrik, se cita un fragmento póstumo, de 1928, publicado por primera vez en 1993, en el que Macedonio hacía una interesante clasificación de los jóvenes escritores del momento, como una nota suelta para una posible “crónica” de “las tertulias de «La Perla»”:

Cada artista joven era un pensar de arte: ese nudo de inquietud y busca que traían todos, santidades y modificaciones de la Estética, quisiera estudiar uno por uno. Había los seguros como Xul Solar, E. González Tuñón y R. Scalabrini Ortiz, González Lanuza, y los realistas y científicistas o sociológicos en el arte; pero me prefiere atención estudiar a los torturados C. Mastronardi, R. Molinari, F.L. Bernárdez, Rega Molina que tuvieron aventura del libro luego. (2007:189)

Por cierto que en ninguno de los dos capítulos mencionados del *Macedonio* de la *Historia crítica...* en los cuales se cita este fragmento se lo hace para indicar el hecho, para nosotros precioso, de haber sido “C. Mastronardi” el primero de “los torturados” que *le prefirieron atención* a Macedonio Fernández para una posible crónica o estudio. Sí se indica en uno de ellos la notoria ausencia de Borges, que articula por otra parte varias líneas del retrato generacional de Mastronardi. Cabe preguntar qué pudo haber sido aquello que “torturaba” a nuestro autor. Tendremos oportunidad de volver más abajo sobre algunos detalles de la triangulación macedoniana, casi furtiva, que se establece entre Mastronardi y Borges, de la que acaso pueda derivarse alguna hipótesis al respecto.

El hecho es que contamos con *un* texto de Borges sobre Mastronardi, que reaparecerá otras veces en este trabajo. Es un discurso que Borges leyó en junio de 1975 en ocasión del Gran Premio de Honor que la Fundación Argentina para la Poesía le otorgó *in absentia* a Mastronardi. A propósito del retrato generacional, nos interesa destacar por lo pronto el pasaje en el que Borges evocaba aquella “primera conversación” que habían tenido “en la librería de Samet, en Avenida de Mayo y Salta”:

recuerdo que hablábamos sobre alguien que era, digamos, paisano de los dos, sobre Evaristo Carriego, el entrerriano que descubrió las orillas de

Buenos Aires y que era nuestro vecino. Y después Mastronardi me dijo que lo que lo había llevado a conversar conmigo era el hecho de que yo había alcanzado siquiera de niño a conocer a Carriego. (2010b:815)

Ahora bien, Mastronardi empieza el capítulo de *Memorias de un provinciano* titulado “La nueva sensibilidad” evocando justamente la librería de Samet: “el hecho de haber estado en ese lugar, según me dicen, tiene ahora un sentido casi mitológico”. A esa casi mitología, en efecto, contribuye como distraídamente — por el “según me dicen”—, pero directa y deliberadamente su relato. Ocurre que Mastronardi, que recuerda haber visto por primera vez en la librería de Samet a escritores como Güiraldes y González Lanuza, agrega: “creo que allí empezó mi amistad con Borges” (1967:203). Borges en cambio se acordaba perfectamente bien de la primera vez que habían conversado y que el tema había sido Carriego. El dubitativo “creo que...” de Mastronardi es sintomático, como si hubiese graduado y dispuesto de tal manera los materiales del retrato generacional como para que Borges no tuviese en él la centralidad que realmente tuvo. Los cuadernos *B.* y *Borges* rectifican, póstumamente, esa impresión y completan el cuadro trunco. Mastronardi estuvo toda su vida pendiente, para no decir obsesionado, con Borges. Muchos de los tópicos que vertebran su biografía intelectual mantienen, como hemos visto y seguiremos viendo, relaciones de una u otra índole con las alternativas del universo borgeano, habiendo sido objeto de escritura y atención crítica permanente. No alude Mastronardi a la conexión-Carriego en las *Memorias de un provinciano*, pero en el cuaderno *B.*, testificando ahora de manera invertida un deliberado olvido de parte de Borges, dedica un párrafo al poema que Carriego le había dedicado a Leonor Acevedo, en el que se habla del “niño aquel / de tu orgullo”, y al que se le vaticina un espléndido futuro como poeta. Borges no se refirió a ese poema en su *Evaristo Carriego* ni en ninguno de sus otros escritos sobre el autor (*cfr.* Freidemberg, 1996:24). Mastronardi, en cambio, reproduce el fragmento del poema en cuestión para finalizar una serie de datos sobre la proverbial precocidad literaria de Georgie. Carriego, sigue diciendo Mastronardi, era “amigo de la familia”, y señala que el poema a Leonor Acevedo es un “testimonio” que “dada la fecha de su muerte, es irrefutable” (2006a:815). Es decir, Borges tenía 12 años cuando murió Carriego. Pero además el cuaderno *B.* revela en otro pasaje que Mastronardi tenía problemas, para decirlo de algún modo, con el libro *Evaristo Carriego*. Borges se había apropiado de Carriego y había hecho con él un experimento ensayístico misceláneo, heterobiográfico, mitológico y crítico, inédito en la historia de la literatura argentina. La poderosa

impronta borgeana, de la que ya no era posible sustraerse, había de alguna manera clausurado un tema sobre el que Mastronardi pudo haber reclamado en algún momento sus derechos. Tal vez en ese sentido se pueda interpretar lo que dice Mastronardi al respecto en el cuaderno *B.*: “su *Evaristo Carriego* es libro de vivir borroso, ya que habla Borges y no Carriego. Este personaje es menos visible que la buena prosa del autor” (2010a:800). En el origen del vínculo entre Borges y Mastronardi, entonces, está Evaristo Carriego, “paisano de los dos”; pero urdiendo entre ambos un juego de omisiones cruzadas, recordaciones oblicuas y rectificaciones póstumas que dan ya la tónica de esta relación.

Si la centralidad de Borges aparece desplazada en las *Memorias de un provinciano*, o en todo caso puesta en pie de igualdad relativa con el lugar que tienen otras figuras, esta centralidad se restituye, como decíamos, en los cuadernos *B.* y *Borges*, en los que el personaje en cuestión es el punto de articulación y habilitación del retrato colectivo. Por ejemplo, le interesa especialmente a Mastronardi consignar los nombres y la locación más o menos precisa de los “cafés que frecuenta [Borges] en tiempos de la prédica ultraísta”. Es un catálogo que funciona como un boceto de topología urbano-literaria, nombres y calles que son sugerencias de una época y una bohemia. Menciona los siguientes, dando de cada cual alguna nota distintiva: “Mundial”, “Los dos leones”, “La Perla”, “Royal Keller”, “La Paloma”, “Munich”, “El africano”, “Paulista”, y finaliza con un doble “etc., etc.” (2010a:845). El último de los bares mencionado, el Paulista, dice Mastronardi que estaba “en la calle Brasil”, y que es el que aparece aludido en el cuento «El Sur». Esta observación expresa el tipo de lectura al sesgo que hará Mastronardi de la obra borgeana, en clave no exclusiva pero sí especialmente autobiográfica. En “El Sur” el bar el Paulista no se menciona con su nombre sino con su dirección, ese *el dato* con el que trabaja Mastronardi. Allí tiene lugar uno de los momentos memorables de ese relato que es una secuencia de escenas todas memorables. Dalhman, después que se salva de la septicemia, es conducido en “coche de plaza” a la estación Constitución a tomar el tren al Sur (anacronismo, el del coche, que permite suponer que todo lo que sucede sería otra alucinación de la septicemia y la fiebre, como en la fantasía producida por el nuevo nudo de la correa en el aforismo kafkiano...). Dalhman tiene media hora de espera y entonces recuerda “bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa”. Dalhman se toma un café mientras acaricia la pelambre del “mágico

animal”, que vive “en la eternidad del instante”. El Paulista está en el límite de las orillas, más allá está Sur. En el tren, finalmente, mientras “la ciudad se desgarraba en suburbios”, Dalhman siente “el hecho de ser”, y todo lo que después ocurre. El *nombre* del bar, en fin, es un detalle oculto, intrascendente, pero en función del cual puede hacerse girar, si se quiere, una entera concepción del sentimiento del tiempo y las orillas.

Además de este circuito borgeano de bares, en *Memorias de un provinciano* Mastronardi ensayó una más ambiciosa topografía histórico-literaria de la ciudad, empezando por la “cripta” en la librería de Jacobo Samet y siguiendo con: 1) la del “bondadoso Manuel Gleizer”; 2) la confitería Pedegree, en Palermo; 3) una “cantina” al frente del Mercado de Abasto, donde una madrugada, con Borges, Ibarra y Xul Solar, éste último se detuvo “para aspirar el olor de no sé qué residuos vegetales”, cuyas emanaciones consideraba “deliciosas” —anécdota que Mastronardi vuelve a presentar en un fragmento del cuaderno *B.*: parece que Xul Solar efectivamente encontraba interesante el olor a podrido o que la evocación de Mastronardi está bordeando el *Adán Buenosayres* de Marechal. Por lo menos el astrólogo Schultze también “aspiraba con delicia el aire emponzoñado, sosteniendo ascéticamente que aquel aroma era un tónico formidable” (1976:199)—; 4) el bar Munich, donde Borges un día atribuyó unos poemas (todavía inéditos) de *Luna de enfrente* a un poeta mexicano para sondear la opinión; 5) la oficina de la revista *Martín Fierro* “a pocos metros de la calle Florida”, en la cual, a pesar de “equívocos” y “simplificaciones”, alternaba todo tipo de personajes; 6) “un vasto restaurante” que estaba al frente de la casa de Enrique Larreta, en Belgrano, donde se juntaban, entre otros, Petit de Murat, Ricardo Setaro, Néstor Ibarra y Xul Solar; 7) el sótano del café Tortoni, “donde funcionaba una entidad artística llamada La Peña”, en la que se mezclaban artistas de la Boca y otros barrios con gente de la revista *Martín Fierro*, entre los que menciona a Quinquela Martín, Juan Filiberto, Ernesto Palacio, Keller Sarmiento, Carlos de la Púa y a poetas uruguayos como Ipuche, Ercasty o Silva Valdés; 8) el sótano del Royal Keller, donde se leía la *Revista Oral*, “invento y ágora de Alberto Hidalgo”. Mastronardi provee materia prima para un estudio del campo artístico porteño que empiece eludiendo algunas presunciones fosilizadas para mostrar una dinámica imprevisible de relaciones.

Mastronardi cuenta en *Memorias de un provinciano* que en algún momento hacia 1925 se mudó de la primera pensión del centro con su habitación “que miraba a la calle Corrientes”, al barrio de Belgrano, más acorde con su deseo de quietud. Ahí dice

que conoció a Sixto Pondal Ríos y a Ulises Petit de Murat, cónclave poético que fijó en una de las viñetas de su retrato generacional:

el común amor por las letras nos mantenía juntos, hasta la madrugada, en un café que miraba hacia las calles Cabildo y Echeverría. (...). Poco después, un crítico que procuraba confeccionar el mapa poético de la ciudad fundó, sobre nuestros ignorados nombres, la «escuela de Belgrano». (1967:196)

La viñeta interesa en particular también porque ese “crítico” era Borges, y el “mapa poético” al que se refiere Mastronardi era una especie de irónica reducción al absurdo de las “escuelas” de Florida y Boedo postulada en una nota titulada “Página sobre la lírica de hoy”, que apareció en la revista *Nosotros* en septiembre de 1927. Borges declaraba creer en la “correlación de la parroquia, de la sección electoral, del barrio, con la literatura”, y establecía una clasificación en siete “escuelas” con sus respectivos representantes. Una de ellas era, en efecto, la “*Escuela de las palabras abstractas y definitivas o de Belgrano*”. Carlos Mastronardi, Ulises Petit de Murat y Pondal Ríos” (2007a:385).

Al margen de la ironía sobre las escuelas poéticas, la relación del barrio céntrico o suburbano con la literatura no era un tema menor, sino más bien una especie de biografema o de mitema colectivo. En la conferencia de 1976 sobre Mastronardi citada más arriba, Borges decía también, inmediatamente después de evocar la conversación sobre Carriego en la librería de Samet:

compartimos tantos recuerdos con Mastronardi: caminatas por las orillas de Buenos Aires, caminatas por Saavedra, por la Paternal, por Puente Alsina, donde vimos amanecer una mañana. Y discusiones. Discusiones sobre temas literarios. (2010b:815)

Mastronardi dedicó una página de *Memorias de un provinciano* a las “largas caminatas suburbanas” (1067:208) que hicieron con Borges y ensayó algunas variaciones al respecto en el cuaderno *B*, que comentaremos más abajo, pero en principio el hecho de que estas caminatas hubiesen sido eventualmente por el lado de “Saavedra” (barrio mencionado por Borges y por Mastronardi), remite al libro tercero del *Adán Buenosayres*. Como es sabido, ese capítulo refiere la excursión de “los siete aventureros” precisamente por esa localidad, hasta que llegan al velorio de Juan Robles. El capítulo tercero es un intertexto significativo pero disimulado en el retrato generacional de Mastronardi, que por lo pronto tenía pensado introducir de alguna

manera al *alter ego* marechaleano de Borges, según anotó: “Ver (...) las ironías de Marechal en *Adán Buenosayres* (donde B. es Luis Pereda)” (2010a:842).

Adolfo Prieto ha señalado que en el libro tercero, *Marechal* había realizado una “radiografía humorística de su generación”, imprimiéndole al conjunto “la tenue materia de un mito” (1969:116). En ese sentido, observa también Prieto, la caminata “condensa una rica mitología, cuyas resonancias permiten reconstruir los temas, los anhelos y las limitaciones de una generación literaria” (1969: 126). Concluye diciendo que este pasaje de la novela, y otros como los diálogos en la casa de Franky Amundsen, “tienen tanto valor testimonial en nuestra literatura como la colección íntegra de *Martín Fierro*” (1969: 127). Esto último puede ser discutible, pero expresa el impacto que tuvo la recreación de Marechal en su momento, incluso la sorna que suscitó en algunos de sus ex camaradas¹⁸. Marechal hacía una revisión irónica del criollismo. Los siete “aventureros” van comentando y “macaneando” acerca de varios tópicos que les ofrece el camino: el “fango sagrado” del arrabal, “la voz del Río”, la tristeza y “el problema de Buenos Aires”, el “Espíritu de la Tierra”, los “ángeles culones” incubadores de barrios, el destino de “la caballada criolla (...) víctima del urbanismo traicionero”, las revelaciones paleontológicas del “ilustre Gliptodonte” acerca del origen eólico de la llanura, el cacique “Pelocurá”, Santos Vega vencido por Juan sin Ropa que se metamorfosea en Cocoliche, *contra* el cual se filtra el tufillo nacionalista del autor. Pero principalmente está el escenario en cuestión, esa “región fronteriza donde la urbe y el desierto de juntan en un abrazo combativo”, dice Marechal, “las últimas estribaciones de Buenos Aires, rancheríos de tierra sin cocer y antros de lata” (1976:183).

Tanto el barro como la lata están presentes en las variaciones de Mastronardi, que se escenifica en diálogo peripatético con Borges por las orillas, asistiendo a ese momento epifánico de su obra (sobre todo si pensamos en textos como “Sentirse en muerte”, de 1928, que terminó incorporado al final de “Historia de la eternidad”). Pero la atmósfera mastronardiana no es humorística sino más bien tétrica, con un despunte de anarquismo romántico:

1927. Caminamos por el apartado barrio de Saavedra, donde abundan los ranchos de lata y las calles de tierra. B. comenta con cierto ardor en la voz: “Si uno viviera aquí, pondría bombas. ¡No tendría otra salida!” (2010a:835)

¹⁸ Por ejemplo en la reseña que le dedicó Eduardo González Lanuza en el número 169 de la revista *Sur*: “Comprendo que al Marechal de hoy, funcionario, le resulte conmovedor el recuerdo de sus tiempos de muchacho, y que, en fondo, toda la escatología de su lenguaje no sea sino puro sentimentalismo y añoranza” (1948:41).

Mastronardi dejó tres variaciones sobre este motivo, y las localizó en zonas más o menos precisas de la zona norte de la ciudad: Saavedra, Núñez y el final de la avenida Triunvirato. La segunda versión alude vagamente a la hipálage de Virgilio que Borges había citado en latín en la dedicatoria a Lugones de *El Hacedor* (1960), y le confiere así al arrabal apenas una inflexión simbólica como de predescenso al submundo:

Íbamos oscuros por un arrabal donde prosperaban siniestros ranchos de lata. Quizás por Núñez y por 1926. Esa quietud era ofendida por el lodazal y la basura. (2010a:838)

Una tercera versión redobla la imagen nocturna de los dos jóvenes internados en la zona inquietante y bravía en la que conurbano ya es “pampa lóbrega”:

La iluminación se vuelve rara y mortecina, como de candiles. Damos con un ancho camino de tierra y luego con la más cerrada oscuridad. Imposible precisar si llegamos por el oeste o por el norte a esa pampa lóbrega. Otra noche, ya muy crecida la numeración de Triunvirato, advertimos misteriosos movimientos convergentes en torno al nuestro. (2010a:847)

El retrato mastronardiano *del* Borges de 1925 en aquellas “ocasiones ambulatorias” es diversamente funcional. La novelización del entorno hacía lo suyo, y los temas de conversación el resto: “cuestiones literarias de orden general en las que poníamos un interés lindero de la pasión”, dice Mastronardi, que reconstruye un espacio confidencial —“la intimidad del amigo”— en el que Borges solía ponerse severo consigo mismo afirmando “sin mucho fundamento” que *Fervor de Buenos Aires* “procedía de Lugones”. Permítase una conjetura a propósito del criollismo y no sólo de la topografía literaria de Buenos Aires sino de la misma como topografía metonímica de la patria. Es probable que hubiesen discutido, entonces o más tarde, pero con ese “interés lindero de la pasión”, acerca de dónde era posible encontrar todavía verdaderos gauchos como los de antes. Como hemos visto, Mastronardi orientaba la mitología del criollismo suburbano hacia el Norte, hacia la zona del Delta, y al gaucho chúcaro se lo figuraba directamente en Uruguay. También Borges parece haber pensado eso en algún momento, pero después (este proceso habría que seguirlo con más detalle) el polo de atracción criollista emanaba exclusivamente del Sur. El tema es en realidad un pretexto para volver a mencionar el cuento “El Sur”, sobre todo un pasaje que sugiere la conjetura recién planteada. El tren, por razones que a Dalhman no le interesa elucidar, lo deja en una estación anterior, no prevista. Como es sabido, se dirige al almacén y

reconoce acurrucado debajo del mostrador al “viejo gaucho extático”, que es el que después le tira la “daga”: gaucho con “vincha”, “poncho de bayeta”, “chiripá” y “bota de potro”. Entonces, he aquí el pasaje que nos interesa, que permite suponer un diferendo con Mastronardi, Dalhman

se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de esos ya no quedaban más que en el Sur. (1995:215)

El dispositivo borgeano en el retrato generacional de Mastronardi funcionaba también habilitando una galería de “naturalezas singulares” y de “raros espíritus”, es decir, la de *los amigos de Borges*. Mastronardi afirma en ese sentido que Borges “afirma con justicia que Macedonio Fernández, Xul Solar, Néstor Ibarra y Santiago Davobe son hombres extraordinarios” (2006: 50 y ss). Al explicar el interés de Borges por estos raros, singulares y extraordinarios personajes, Mastronardi está ciertamente exhibiendo el suyo. Son semblanzas doblemente indirectas, porque en primera instancia implican un examen del don de gente y de la curiosidad del otro. La poética de la presencia oculta encuentra aquí un terreno propicio. Mastronardi introduce así su propia partícipe excentricidad en medio de estos excéntricos. Pero antes de dedicarles más o menos una página a cada uno, establece los denominadores comunes de su filosofía de vida: “deslumbran por su rareza”, dice Mastronardi, “dejan la impresión de ser hechiceros benignos”, son “indóciles a las convenciones” y cultivan “la vida contemplativa” porque esta les permite ejercitar sus “facultades más puras”. Observa que a los cuatro los define cierta “condición vaporosa” (directamente transferible a la condición del retratista, que se autoapodaba “Humo”) y que “ni siquiera en los medios intelectuales tienen ubicación precisa” (igualmente transferible a su propia desubicación relativa en el medio intelectual).

El primero es Xul Solar. Mastronardi recrea un momento muy específico, cuando Ernesto Palacio le dice a Borges que le va a presentar al pintor, con un largo párrafo en estilo directo, quizá malogrado, demasiado mastronardiano para corresponder verosímilmente a Palacio. También evoca algunas anécdotas, como la mencionada sobre los olores del Mercado de Abasto, la de de una vez que Xul se hizo pasar por mendiga en la casa de los Borges o la de caer de rodillas cada vez que se mencionaba una divinidad egipcia. Lo interesante de este perfil es que Mastronardi reconstruye “de memoria” un tributo que Borges le había dedicado al amigo, muerto en abril de 1963. La frase con la que, según Mastronardi, Borges empezó ese discurso póstumo, puede

hacerse extensiva al retrato generacional, al *material vivir*, diríamos, en la que se sustenta la teoría de que la “auto-historia” es un género literario: “en el principio del mito está la anécdota” (2007:54).

El segundo es Macedonio Fernández. Aquí Mastronardi empieza estableciendo explícitamente su intervención *a partir* de un texto de Borges: el prólogo a la selección de textos de Macedonio publicada por Ediciones Culturales Argentinas en 1961¹⁹: “no es preciso recordar los días y las meditaciones de Macedonio Fernández”, dice, porque “el mismo Borges registra, en un prólogo que será famoso, los hábitos, las pensativas jornadas y las amables manías de este hombre admirable” (2007:55). En efecto, el Macedonio de Mastronardi es por momentos una mera variación de los rasgos referidos en ese prólogo que será famoso: Borges habla de su “actividad mental”; Mastronardi de “los trabajos de su mente”; ambos mencionan a Schopenhauer; Borges lo vincula con el budismo Zen, Mastronardi dice que es un “monje laico (...) propenso al nihilismo intelectual”; Borges dice que Macedonio “poseía en grado eminente las artes de la inacción y la soledad” (1996:53), Mastronardi dice que “elige la quietud y la clausura”, etcétera. No obstante, aunque morigerado en una primera persona del plural, Mastronardi desliza discretamente un episodio autobiográfico, *suyo*, una inflexión que distingue y salva su semblanza de lo que a esta altura podemos llamar en general la tiranía borgeana. Mastronardi rescata de la memoria una visita personal, íntima, que le realizara a Macedonio a fines de la década del 20, quizá en la misma época en la que Macedonio lo veía a él como el primero de los “torturados”. Se ofrecen datos urbanos precisos, Macedonio lo recibe en su pensión, con su cordialidad característica, la atmósfera aparece como entresonada, velada por la penumbra y los perfumes, en la que su anfitrión está casi oculto. Dos presencias ocultas, en fin. Mastronardi capta un instante de complicidad amistosa: ambos fuman y la luz del fósforo, que seguramente comparten, ilumina un instante los objetos:

En vísperas de nuestro regreso a Entre Ríos vamos hacia él, que por entonces vive en una oscura pensión de la calle Lavalle, en los altos del café La Mariposa. Una baja luz violácea, apenas distinta de la sombra, nos permite identificarlo (...) La luz complementaria de un fósforo —los dos fumamos— nos permite distinguir un vaso de elevada talla... (2007:56)

Refiere Mastronardi el resto de la visita, y describe el perfume que flotaba en el ambiente diciendo que “participa del jazmín, del heliotropo y de la violeta”. Considera

¹⁹ Por su parte, Mastronardi hizo también su selección de textos de Macedonio Fernández, sin prólogo, para la biblioteca del CEAL, en 1968.

también su “humorismo” y su temperamento socrático, confidencial, criollo: “solo en diálogo con el amigo muestra los mundos que alientan en él” (2007:57). Y concluye con una interpretación estoica del “amigo”. Este estoicismo, en sus irreductibles encarnaciones particulares, es una variable caracterológica que veremos reaparecer en la mayoría de sus semblanzas, especialmente en el contexto de la tradición caracterológica y fisonomista del ensayo de interpretación:

Tal vez elige la quietud y la clausura para hacer su aprendizaje sepulcral, para adelantarse a la ceniza, para negar la muerte, así domesticada y convertida en mansa costumbre. (2007:57)

A propósito de la triangulación borgeana respecto de Macedonio, y de los esfuerzos de Mastronardi por encontrar resquicios no copados por Borges donde introducir su testimonio, vale la pena mencionar un hecho sintomático, sino fuese en el fondo una picardía razonable. Hemos señalado algunos lugares de las *Memorias de un provinciano* (1967) donde el nombre de Borges aparece descentrado u omitido. En ningún lugar esa operación es más ostensible que en un pasaje puntual del capítulo titulado “Lección que fluye del hecho literario”, en el que Mastronardi dice, evocando la década del 20,

los problemas y las experiencias de orden estético que viví por entonces y, en especial, los agudos análisis con que Macedonio Fernández encaraba el hecho estético, me ayudaron a valorar desde una perspectiva más amplia y sin espíritu de secta las obras literarias. (1967:250)

“Lección que fluye del hecho literario” es en realidad la tercera versión de un texto que había sido publicado por Mastronardi en 1954 en la revista jujeña *Tarja* con el significativo título de “Censo de mis primeros dioses” y después en 1964 en la revista *Davar*, con el mismo título. Concretamente, si en la tercera y última versión, tal como aparece en *Memorias de un provinciano*, los “agudos análisis” para encarar el hecho estético eran los de Macedonio Fernández, en la segunda habían sido de “Borges y Macedonio Fernández”, y en la primera eran únicamente los de “Borges”. La más honesta de las tres es la primera versión, aunque la segunda también se justifica. La tercera es una especie de acto fallido voluntario. Algunas de las cuestiones que parecen implicarse en este borramiento en tres tiempos tal vez queden despejadas en el último capítulo de este trabajo, en el que retomamos “la amistad literaria” entre Borges y Mastronardi tal como siguió, según determinada evidencia textual, después de la etapa martinfierrista, después, más concretamente, de la entrada en escena de Bioy Casares.

Prosigue Mastronardi la serie de los raros amigos de Borges con los retratos de Néstor Ibarra y Santiago Davobe, en los que, como venimos notando, también se juegan transposiciones de su propio carácter y de su idea del arte. Esto último es evidente en el siguiente fragmento sobre Ibarra, que “predica un arte identificado con nuestras facultades racionales” y “sostiene que el placer estético nace de la confrontación de la norma con la materia sometida a ella” (2007:59)²⁰. Respecto de Santiago Davobe, también hay una evocación de Borges, también de 1961, que Mastronardi parece haber tenido a mano²¹, aunque tampoco faltan indicaciones que muestran su propia experiencia, ahora en la legendaria casa de los hermanos Davobe en el barrio de Morón, donde “a principios de siglo pesan los viejos hábitos pampeanos” (2007:59). Se advierte por parte de Mastronardi una especie de sobreimpresión de su propia memoria sobre figuras de la memoria borgeana, lo cual se convierte tanto en un procedimiento autobiográfico como en un dispositivo que crea el espacio para la crítica literaria.

Una mención aparte merece en ese sentido, por contrapartida, un texto que Mastronardi escribió después de enterarse de la muerte de Rafael Cansinos Assens (ocurrida en julio de 1964), pero que apareció publicado (ignoramos si por primera vez) en 1976 en el N° 127 de la revista *Davar*. Macedonio y Rafael Cansinos Assens habían sido las dos *figuras tutelares* de la iniciación literaria de Borges, y sus respectivas tertulias (la del café Colonial en Madrid y la del café La Perla en Buenos Aires) tienen un lugar específico en la investigación biográfica²². Si en el caso de Macedonio, Mastronardi podía intervenir de primera mano, con Cansinos Assens desde luego que no. Pero hasta tal punto se trataba de un terreno zanjado por la trama de relaciones borgeanas, que Mastronardi empieza marcando su modesta parte: “No lo conocí sino a través de sus libros”; y más adelante, “nunca oí su voz, pero me dicen que era un hombre cuyo poder radiante se manifestaba tanto en sus libros como en su conversación”. Entonces se remite a los argentinos que sobresalieron en ese sentido también y de los puede dar fe: Macedonio y Gerchunoff. Combina su recuerdo de los libros de Cansinos Assens con algo como un anhelo de recuerdos personales de terceros (es decir, de Borges) que “supieron de su trato, de su encantador magisterio”. Mastronardi lo atrae hacia la intimidad de la amistad literaria, construye su semblanza

²⁰ En el capítulo dedicado a la recepción de Valéry se volverá sobre la figura de Néstor Ibarra, que publicó en Buenos Aires en 1930 una traducción de “El cementerio marino” con prólogo de Borges, importantes ambos en la trayectoria intelectual de Mastronardi.

²¹ El prólogo que escribió para una edición de *La muerte y su traje* en editorial Alcántara (1996:50-53).

²² Tomamos la noción de “figura tutelar” de *Borges crítico* de Sergio Pastormerlo, que analiza la relación de Borges con Macedonio y Cansinos Assens en esos términos (2007:42).

como un elogio de una voz nunca escuchada, y entonces Cansinos es “el gran amigo que nunca vi”. Mastronardi tenía sobradas razones para expresar su consternación por la muerte del maestro y también su gratitud. Desde luego está implicado Borges. Por su intermedio, Cansinos Assens había recibido *Tierra amencida* poco después de su publicación, en octubre de 1926. El libro le gustó especialmente y le dedicó a Mastronardi un capítulo entero de *La evolución de la poesía (1917-1927)*. Mastronardi figuraba allí en penúltimo lugar y en pie de igualdad, en una panorámica de la poesía en el mundo de habla hispana que incluía a 25 poetas que iban, podríamos decir casi literalmente, de Darío a Mastronardi. Entre uno y otro Cansinos Assens examinaba, por ejemplo, las obras y figuras de Amado Nervo, Herrera y Reissig, Juan Ramón Jiménez, Vicente Huidobro, Antonio Machado, Borges y Gerardo Diego. Naturalmente, Mastronardi nunca difundió semejante reconocimiento, que, sin restarle mérito, lo ataba demasiado a los buenos oficios de Jorge Luis Borges²³.

Así, la omnipresencia borgeana se convierte en *Memorias de un provinciano* en una copresencia proporcional a la que tienen otros personajes de esos años como Jacobo Fijman, Roberto Arlt, Nicolás Olivari o el poeta boliviano Celso Amarayo. La “amistad” de Mastronardi con Juan L. Ortiz o Witold Gombrowicz, para mencionar casos que, por sus respectivas razones pero de manera inequívoca, concentran formas de lo no-borgeano, o de lo anti-borgeano en la literatura argentina, son también significativas en ese sentido, pero nos referimos a ellas en otros lugares de este trabajo. En todas estas semblanzas de famosos e ignotos se advierte una prosa dúctil para la evidencia selectiva, la nota identificatoria de la personalidad, y para combinar esas

²³ *La evolución de la poesía (1917-1927)* de Cansinos Assens, libro inhallable, se encuentra parcialmente reproducido en Google Books. En esa reproducción parcial, casi milagrosamente pero en sintonía con la poética de la presencia oculta, hay cuatro páginas del capítulo dedicado a Mastronardi, las cuales permiten confirmar o conjeturar algunas cosas. En primer lugar, la conexión borgeana: Cansinos Assens experimenta como un resurgimiento de su viejo sueño de una nueva literatura en los “libros de versos que nos vienen de América, señaladamente de ese Buenos Aires, donde Jorge Luis Borges brinda a la juventud una buena lección magistral”. Podemos suponer también que acá está el origen del borramiento en tres tiempos que vimos recién. Uno de esos libros americanos era *Tierra amanecida*, uno de esos libros en los cuales se percibía “el milagro de una poesía nueva”, un “aire de modernidad indeterminada”. Lo pone como ejemplo para los jóvenes poetas españoles, que, salvo algunos (menciona a Gerardo Diego), causaron irrisión con su ultraísmo mal digerido. Aquí había “unidad sentimental”, había modernidad pero en el “poema vivo y humano”; esa “posibilidad existía”, dice Cansinos Assens emocionado, esa posibilidad que él había entrevisto venía “confirmada por el magnífico ejemplo de estos jóvenes de América”. Ahora bien, la idea que se había hecho Cansinos de Mastronardi era la de un joven que se encuentra en el lugar indicado, en el momento indicado, con “un definidor y un poeta como Jorge Luis Borges, para librarle del error de leer la hora moderna —su hora— en ningún cuadrante atrasado”, algo que Mastronardi debió haber leído con una mezcla de gratitud y estupor. Cuando Cansinos Assens habla de *Tierra amanecida*, es certero: “Figuraos las geórgicas virgilianas transportadas al modo de la pampa y glosadas por un poeta moderno”.

siluetas con inducciones crítico-literarias. Por Jacobo Fijman, por ejemplo, dice haber sentido “una curiosidad muy semejante al desconcierto”. En su rostro, anota, “parecían unirse los rasgos del tapir y del águila”; sus opiniones “tenían cierta firmeza diamantina” y en sus “horas lúcidas”, observa también, “cantó su propia enfermedad: *El camino más alto y más desierto*” (1967:223-224), cita del primer verso del primer poema de *Molino Rojo* (otro de los libros publicados en 1926). El perfil de Nicolás Olivari, cuya obra, dice, “era un hecho poético inclasificable”, es consistente y eficaz. Olivari “dejaba oír una agria nota de vibraciones muy intensas”. Indica su “realismo cruel”, su “recia quejumbre” y recuerda, como hizo con Macedonio, que “en el diálogo se mostraba tan plenamente como en el poema” (1967:240). La imagen del diálogo, ese juego de los otros, se reitera de varias maneras en el retrato generacional, y es la contrafigura del yo poético mastronardiano, aunque en realidad sean formas de la misma elegía.

Por otra parte, Mastronardi quiere mostrar una trama de relaciones interpersonales e intertextuales más verosímil que la establecida en algunos “esquemas”, según dice (1967:229). Señala, por ejemplo, que los colaboradores de *Martín Fierro* “sentían afecto por Lugones” (1967: 213), que Baldomero Fernández Moreno solía estar en La Peña del Tortoni, que Güiraldes se carteaba con el boedista Emilio Soto y que los vanguardistas alternaban con el simbolista elegíaco Lopez Merino o con los “realistas” Scalabrini Ortiz o Enrique Amorím.

El final del ciclo aparece señalado en el relato mastronardiano por algunos sucesos de fines de 1927-28: uno es la creación del Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes, que presidía Borges y del que formó parte. Según su versión, esta “actitud cívica demuestra que los apóstoles del arte puro, en cierta medida, compartían los afanes políticos que hoy se quieren privativos de la otra facción” (1967:243). No se pronuncia sobre las causas que incidieron en la finalización de la revista *Martín Fierro*. Se supone que fueron determinantes las diferencias políticas entre Evar Méndez y la “facción” yrigoyenista, pero parece no estar resuelta esa cuestión. Carlos García, en otro artículo sobre los entretelones de la vanguardia titulado “Evar Méndez y el final de *Martín Fierro*: leyendas y verdades” (2006), pone en duda las razones políticas a partir de testimonios poco difundidos. Entre ellos, uno casi inverosímil pero típicamente mastronardiano: un fragmento de una carta de Mastronardi a Alberto Hidalgo, enviada desde Gualeguay el 26 de octubre de 1928, que el propio Alberto Hidalgo reprodujo a su vez en *Diario de mi sentimiento* (otro de los libros inhallables a los que remite por distintas vías Mastronardi). El pasaje de la carta que nos interesa es el siguiente: “Del

hígado de Méndez no sé nada. Debe andar algo dolido porque usted le acabó de enterrar su fierro Martín (sic)”. Carlos García supone que Mastronardi estaba aludiendo a la revista *Pulso*, de la que salieron 6 números en la segunda mitad de 1928 y en la que participaron algunos martinfierristas.

Otro suceso que marca el fin de “la grey” es la muerte de Güiraldes: “la muerte de Güiraldes ocurrida en Francia —por lo menos de manera simbólica— vino a cerrar aquel ciclo literario” (1967:242). Se diría que también, por lo menos de manera simbólica, Mastronardi cerró ese ciclo literario con un poema de 1928 dedicado “A la estrella de Güiraldes”, inédito hasta que el autor lo incluyó en la segunda edición-1956 de *Conocimiento de la noche*, que es una elegía, de nuevo, del “diálogo volado por el júbilo” (2010a:123). A la figura del diálogo se agrega la del júbilo. Este tópico de la felicidad nos permite introducir una imagen en la que Mastronardi captó este espíritu generacional: “fuimos los últimos hombres felices”. Es una frase relativamente famosa de Mastronardi, o que por lo menos David Viñas citó dos veces. La primera en el capítulo titulado “Extinción y mito”, precisamente sobre *Don Segundo Sombra*, incluido en la primera edición de *Literatura argentina y realidad política* (1964). Escritores como Güiraldes, decía en ese texto, “están inmersos en la ideología de la clase dirigente”. Entonces cita la frase en cuestión pero para marcar que el autor la escribió “sin acordarle las implicaciones que supone” (1982:104). Viñas recuerda una fotografía, célebre dentro de la iconografía martinfierrista, tomada en ocasión de un homenaje ofrecido a Güiraldes en La Rural, en la que “están todos”, cualquiera hubiese sido la orientación ideológica: todos reunidos en “la serena trascendencia del arte” y “más allá de la historia” (obviamente, todos menos Mastronardi, que es el autor de la frase, que parece más bien predestinado por los dioses a ser una presencia oculta donde aparece). Observa Viñas, entonces, que

La falta de grandes tensiones en el período alvearista se traduce de manera mediata en la “clasicidad” del Güiraldes de *Don Segundo Sombra*: su velada y oportuna mitificación del nexo amo-esclavo evidencia ese apaciguamiento. (...) Todo *Don Segundo Sombra* es la coartada idealista de un intelectual que ama el campo sin límites, pero que histórica y concretamente es dueño de una estancia cercada de alambrados, perros y horarios de trabajo. (1982:105)

La segunda vez que David Viñas citó la frase de Mastronardi fue como epígrafe del apartado titulado “El escritor vanguardista”, incluido en el “Itinerario del escritor argentino” de la edición-1974 de *Literatura argentina y realidad política*, en el cual se reitera la crítica al “juvenilismo”, al “amiguismo” y al “comensalismo” del período

alvearista. Viñas prosigue en algún punto la línea que había iniciado Sebrelí en el primer artículo del primer número de la revista *Contorno* (noviembre, 1953) con su crítica a la “francmasonería de la juventud” y el “sentido festival y deportivo de la vida que predomina en los hermosos años de la prosperidad de 1924” (1993:8). Ambos, Viñas y Sebrelí, observan que la generación martinfierrista había pasado del juvenilismo al ancianismo sin haber pasado por una madurez. Viñas analiza las alternativas que le quedaba a esa generación frente al límite que imponía la figura descomunal de Lugones (Macedonio, señala, “no intimida a nadie”); es decir: ser Oliverio Girondo, “el Peter Pan de la vanguardia”; ser Borges, “llevar la metafísica al barrialismo anárquico de Carriego”; o ser Jacobo Fijman “en el loquero” (1974:61-62). Cabe imaginar en ese cuadro la opción mastronardiana, heliofóbica.

Si bien Mastronardi dijo que su reconstrucción del período literario martinfierrista no pretendía “levantar un censo de cuanto sucedió”, y que sus referencias eran “jalones que delimitan un territorio” (1967:243) tampoco se diría que hubo ausencias flagrantes en su retrato generacional, excepto la de César Tiempo y de la *Exposición de la actual poesía argentina*. Hemos observado que el nombre de Mastronardi aparece asociado al de César Tiempo en más de una oportunidad. La edición-UNL recobra un texto que explica el caso, publicado en *Clarín* en septiembre de 1975, en el que César Tiempo, en diferido, pero como quien ajusta una vieja cuenta que le importa personalmente, le responde a Mastronardi: “su autor me omitió cuidadosamente de las mismas [*Memorias de un provinciano*] por razones que la razón ignora... Sin embargo creo recordar que fuimos amigos, muy amigos” (2010b:818). Como veremos más detenidamente en otro capítulo, César Tiempo colaboró con Mastronardi en el primer texto publicado sobre Juan L. Ortiz, y mantuvieron además un intercambio epistolar del cual se ha exhumado recientemente una carta de 1931 en la que Mastronardi le transmite a César Tiempo sus impresiones sobre *Los siete locos* inmediatamente después de haberlo leído. En la nota publicada en *Clarín* en 1975, César Tiempo aportaba también un perfil del joven Mastronardi en la línea de los presentados más arriba, pero en un registro cortante que, eximiendo a sus poemas, era bastante menos amigable con el poeta:

Mastronardi era un tímido de la raza de Hamlet a quien largas y endiabladas jornadas porteñas y no tan largas amistades más o menos iracundas, proclives a las *perradas* del ingenio y la chirigota contra la vanidad de los engreídos, hicieron caer en la tentación del sarcasmo, de la facecia punzante, del adjetivo devastador. Pero la ironía del menoscabo no alcanzó a mojar la pólvora de su poesía. (2010b:820)

O sea: “no tan largas amistades”, “perradas”, “sarcasmo”, “facecia”, “adjetivo devastador”, “ironía del menoscabo”. La ironía mastronardiana podía llegar a ser eficaz, pero César Tiempo está exagerado un poco el poder demoledor que pudo haber tenido su prosa “rica en agachadas” (para usar la expresión que Borges atribuía a la prosa de Vicente Rossi).

Se puede suponer que la razón de esa posible omisión voluntaria había sido la contribución de César Tiempo al retrato generacional, que parte del supuesto de que “el meridiano de la literatura nacional” de la década del 20 era el que trazaban las revistas *Los pensadores*, *Claridad* y *Campana de Palo*. El texto se titula “Pequeña crono-historia de Boedo” y apareció en la revista *Argentina de hoy* (Buenos Aires, noviembre, 1953). Mastronardi, que en más de una oportunidad desestimó la consistencia histórica del diferendo Boedo-Florida, por supuesto no figura en la crono-historia de Tiempo. Para Mastronardi, por su parte, la diversa extracción estética y social de quienes integraron el Comité Yrigoyenista le parece un argumento decisivo al respecto: “la fácil antinomia cuyos términos son Boedo y Florida (...) pierde validez a poco que se examine la procedencia de los miembros de aquella entidad política” (1967:243). César Tiempo, en cambio, había destacado no solo el fundamento de la antinomia, sino que había sentado claramente la preeminencia de uno de sus extremos: “Boedo fue una divisa”.

En 1961 y 1962, con pocos meses de diferencia, se publican, en la misma colección de la misma editorial (Movimientos Literarios de Ediciones Culturales Argentinas), el libro *Los martinfierristas* de Eduardo González Lanuza y el libro *La revolución martinfierrista* de Córdova Iturburu, que debió sentir la necesidad de rectificar, sin intención polémica declarada, la versión de González Lanuza. Esos dos libros consecutivos sobre el mismo objeto merecerían un análisis detenido. Lo que está en disputa es en principio la revista en sí misma: “la colección completa de la revista” dice Lanuza. El propietario de esa colección era Iturburu: “estos ejemplares, prolijamente encuadernados, que como auténtica rareza bibliográfica, mi amigo y cofrade Córdova Iturburu ha tenido la amabilidad de prestarme” (1961:11), es decir, los 45 números aparecidos entre 1924 y 1927²⁴. Iturburu tenía varias razones para presentar

²⁴ Ambos, además de los ensayos respectivos de los que hablaremos a continuación, incluyen una breve antología de la revista: Lanuza hace una selección de los poemas de poetas argentinos publicados y agrega un índice detallado de *todas* las publicaciones número por número. Iturburu presenta una más

otro retrato y otra jerarquía de hechos. González Lanuza había dulcificado el carácter revolucionario del martinfierrismo, reduciéndolo a “un juvenil gimnasio”. Carácter revolucionario que por su parte Iturburu coloca en el título y en el centro de su argumentación:

nuestra alegría de vivir, de crear y de luchar se sentía irresistiblemente inclinada a la regocijante tarea de romper a pedradas los vidrios y los faroles de aquellos baluartes de la solemnidad, de la incuria, del estatalismo regresivo, de la intemporalidad conservadora. (1962:9)

Hay otras diferencias: el hecho de que para Lanuza la revista no asumió completamente su identidad hasta el cuarto número, en el que aparece el manifiesto de Girondo, y a partir de cuya resonancia se suma él mismo al equipo estable de colaboradores, junto con Borges y los demás que habían hecho ya sus trabajos novísimos en *Prisma* (1921) y *Proa* (1922-23). Por su parte, Iturburu, que estuvo en las primeras reuniones, sin restar importancia al manifiesto (incluso exagerándola: éste habría provocado un “sacudimiento sísmico”), explicó que el ímpetu renovador y el “descontento” con el “deplorable atraso” de las letras y las artes argentinas estuvo desde el inicio. Lanuza establece dos posibles prehistorias de la revista. Una es el periódico político-satírico-antiyrigoyenista homónimo de 1919 y otra son las mencionadas *Prisma* y *Proa*, que habían establecido ya “el espíritu de la *nueva sensibilidad*” (1961:24). Para Lanuza, en los primeros números “perduran resabios atávicos de sus orígenes, y se intenta continuar la nota zumbona política” (1961:23). Iturburu, en cambio, apela al mito fundacional: las reuniones convocadas por Evar Méndez y Samuel Glusberg en el verano de 1923-1924 en la Cosechera de Avenida de Mayo y en el Richmond de Florida, donde estaban: “Ernesto Palacio, Conrado Nalé Roxlo, Pablo Rojas Paz, Luis Franco, yo y algunos otros” (1962:7). También se encarga de reivindicar el primer número, y recuerda (es decir, le recuerda implícitamente a Lanuza) que ya en él había una nota sobre Apollinarie. En fin, para González Lanuza, que hace valiosas observaciones sobre las orientaciones poéticas que interactuaban en la revista, la nota predominante es la del espíritu lúdico, el comensalismo, el humorismo, lo que él llama la “sociabilidad martinfierrista”. En ese sentido su posición es perfectamente honesta: “lo que más melancólicamente ve en sus páginas hoy su colaborador de entonces”, dice de sí mismo, no son los poemas líricos o satíricos ni los artículos “de juvenil

completa antología de la revista, que incluye poemas, traducciones y ensayos sobre arquitectura, música, arte y poesía.

vehemencia”, sino “las fotografías de sus comidas y homenajes” (1961:96). Esas “reuniones del cuerpo del martinfierrismo”, observa, “servían para la formación de su problemático espíritu: todos se sentían hermanados en el fervor y en el regocijo del disparate compartido”. Así, ofrece una imagen del impredecible “Macedonio al final de las comidas” (1961:97), tan distinta de la penumbrosa, estoica y nihilista que ofrecerá Mastronardi. Por su parte, Iturburu no se muestra especialmente nostálgico respecto de esas reuniones, ni enternecido con las fotos, no menciona a Macedonio ni a Güiraldes en ningún momento, pero intenta determinar el lugar que le cabe a la experiencia de la revista como “movimiento artístico total” dentro de la historia cultural nacional “en su vastedad panorámica” (1962:36).

González Lanuza, que reivindica la honesta heterodoxia apolítica de su bando y mete a todos los boedistas en la bolsa del “naturalismo de afectado desaliño” y de la extrema derecha “en materia estética”, termina añorando la “tolerancia política” de esa década, definitivamente perdida; la “hermandad intelectual” que prevalecía sobre “una diversidad de convicciones políticas” (1961:103). Es decir, lo que como notó Viñas se resumía en la foto del homenaje a Güiraldes en *La Rural*. Pero la conclusión de Iturburu apunta a una síntesis estético-ideológica en la cual, si bien *Martín Fierro* fue el “centro dinámico”, el movimiento mismo, dice, fue “la obra de toda una generación”, desde *Prisma* a *Extrema Izquierda* (1962:31).

En 1968, y en la línea que había abierto el doblete de Lanuza e Iturburu, Mastronardi publicó “El movimiento de *Martín Fierro*” en un fascículo de la *Historia de la literatura argentina* del CEAL, que podemos leer como complemento en otro registro de su versión auto-histórica. Respecto del todavía vigente dilema de Boedo vs. Florida, terció requiriendo “serenidad en la querella”: los contendientes “se saludan de trincheras a trincheras” y la cosa no pasa de ser una “disputa casi festiva” (1968:16). Hay cuatro elementos llamativos en este texto: 1) su crítica estética del poema ultraísta en el marco de una crítica de la poesía pura, tal vez lo más original del texto, que consideramos en el siguiente capítulo; 2) una frase que parece describir su propio caso más que el de sus camaradas: “luego de impuesto el «Espíritu nuevo», quienes lo impulsan, avvicinados a la madurez, se repliegan” (1968:21); 3) su desacuerdo con Borges respecto de la metáfora lugoniana en la poesía martinfierrista: la primera “es vistosa y sensorial, en tanto que la generación del 22 tiende a la imagen abstracta” (1968:22); 4) una réplica (sobrentendida) a la lectura que hizo Viñas de su frase sobre

“los hombres felices”, que da pie a un cuadro de época más que a una refutación de la objeción ideológica que había recaído sobre la misma:

el hecho de que algunos martinfierristas [es decir, él mismo] se hayan declarado “los últimos hombres felices”, acaba por suscitar interpretaciones no del todo justas. Antes que en la prosperidad recién afianzada, la tónica afirmativa y exultante de ese periodo tiene su raíz en la supervivencia de algunos principios que, como la noción finisecular de progreso indefinido, todavía gravitan en nuestro país. (...) Nos hallamos en el deslinde de dos épocas, en los umbrales de lo que luego se llamará, según el título de una de las novelas de André Malraux, “el tiempo del desprecio”. (1968:22)

Hemos intentado leer el retrato generacional de Mastronardi en el cruce de algunas otras contribuciones y derivaciones. Nos resta mencionar una última valiosa en este sentido, la “Crónica de Boedo y Florida. (Informe de un actor y testigo)”, de Raúl González Tuñón, publicada en la recopilación póstuma titulada *Literatura resplandeciente* (1976), pero que, por algunas referencias, cabe deducir que fue escrita por lo menos después de 1968. El espíritu de rectificación, que fue la piedra de toque de muchas retrospectivas, toca con Tuñón su punto máximo. El autor saluda, recuerda, enumera, celebra y critica a “los desaparecidos” y a los “sobrevivientes de una y otra trinchera”; y organiza su informe con voluntad de poner las cosas en su lugar y determinar a la clara quién estuvo dónde, con quién, cuándo y porqué. González Tuñón escribe, naturalmente, *contra*: “personas mal informadas y otras mal intencionadas”; contra “falsos testimonios” (entre los cuales incluye el de Álvaro Yunque, el de Borges y el de Mastronardi —por una serie de reportajes aparecidos en la revista *Nueva gaceta*, que no hemos conseguido—); contra “Noé Jitrik” (que des-ubicó al propio Tuñón y a Olivari entre los boedistas); contra “Roger Plá”, que también “ubica caprichosamente” a algunos e “ignora en absoluto” a otros y además “deforma la realidad”, “falsea” y “confunde”; contra “Miguel Echebarne”, también por atribuir equivocadamente cierto boedismo arrabalero al autor; contra “Carlos Giordano” por su texto de 1968 sobre Boedo en la *Historia...* del CEAL, en el cual Tuñón advierte “errores de información”, siendo “discutible en el aspecto interpretativo”; contra Luis Gregorich, que “se equivoca” respecto de Enrique González Tuñón; contra “alguien”, que llamó “populistas a los de Boedo”; contra “la señorita Susana Thenon” que también habló indebidamente de populismo a propósito de un libro de Julio Huasi; contra Borges de nuevo (en una entrevista que le hizo Miguel Briante en la revista *Confirmando* en la que el autor de *Ficciones* comete todo tipo de inexactitudes respecto de la relación entre los

hermanos Tuñón y Roberto Arlt); contra otro “alguien” y contra Roberto Salama y Raúl Larra de paso, quienes también se equivocan con Arlt; contra un tercer “alguien” que ironizó sobre los “novisensibles” y, finalmente, contra “Carlos A. Brocato”, que escribió sobre las “bases para una poética marxista” (1976: 21 y ss). González Tuñón arma también, como Mastronardi, una topografía literaria abreviada: “la famosa y encantadora casa de la fascinante familia de Norah Lange en la calle Tronador”, el Majestic, el Royal Keller, el Avenida Keller, la casa de Francisco Luis Bernárdez “en Almagro”. Hay un “clima”, una “atmósfera de efusión porteñista, nada solemne” que González Tuñón quiere restituir una última vez, pero esta es “difícil de captar” para “quien no haya sido actor o testigo imparcial de ese momento”. Tampoco falta el retrato de Macedonio Fernández, “lírico anárquico” que le presentó Scalabrini Ortiz en La Perla del Once. Como Mastronardi, también evoca ese “inverosímil cuarto, donde en ocasiones le visitamos con mi hermano Enrique”. Pero González Tuñón aprovecha su breve evocación de Macedonio para transponer ese clima a la realidad de 1966 y para indicar la ignominia ideológica del último Borges:

Hoy, el maravilloso viejo, *vendedor de fantasías* se hubiera entristecido al ver a su discípulo, hijo de su admirado y admirable amigo Jorge Borges, hombre de izquierda, amigo a su vez del anarquista Carriego, aceptando el nombramiento que le ofreciera Onganía, de interventor de Eudeba, de enterrador, hecho que podría significarle el Premio Nobel (se halla empeñado en la pugna por el mismo, rechazado gallardamente por Sartre), pero que jamás le perdonarán la cultura nacional y la conciencia libre de los argentinos. (1976:33).

Resta decir que Raúl González Tuñón escribe su crónica de actor y testigo, también, *contra* Mastronardi, uno de los de Florida que, según dice, “siguen activos”:

Carlos Mastronardi: siempre en la retórica de decorosa diafanidad de *Luz de provincia*; admira mucho a Paul Valéry y escribió sobre éste. Aprovechamos para recordarle una frase del autor de *Cementerio marino*: “Un poema que no contenga nada más que poesía, no es un poema”. No figuraba en la conferencia de Evar, pues asimismo en sus poemas se advierte la ausencia del desenfado y el empuje característico del grupo, en general. Al elaborar tan minuciosamente el verso, puede decirse que corre el riesgo de convertirlo en un producto químico. (1976:31)

Este fragmento de Tuñón sobre Mastronardi se articula con el objeto de los dos capítulos siguientes: sobre la crítica de la poesía pura y sobre la recepción de Valéry en la Argentina. El hecho de que se le dedique un párrafo a Mastronardi para poner en duda su inserción en el “grupo”, por las razones que fueran, y por no haber figurado en la conferencia de Evar, es a nuestro juicio suficientemente inclusivo por la negativa.

Pero no sería tanto su cautela en el momento martinfierrisma lo que le reprocha Tuñón, sino su evolución hacia un clasicismo de inspiración valeriana: diafanidad, elaboración minuciosa, perfectibilidad, destilación lírica, es decir, «poesía pura», vasto campo de pensamiento en el que, como veremos continuación, Mastronardi tuvo una posición tomada que tanto confirma como contradice la recriminación de González Tuñón.

II. CRÍTICA DE LA POESÍA PURA: MODERNIDAD DE CARLOS MASTRONARDI

II. 1. EL MITO DE LA POESÍA PURA

En el presente capítulo se analiza una serie de fragmentos críticos que Mastronardi le dedicó a la «poesía pura» desde principios de la década del 40, eventualmente en *esos* términos específicos, pero indudablemente en varias de sus connotaciones y derivaciones. Estos fragmentos se insertan en espacios de enunciación con usos y contextos específicos. Una consideración sobre la metáfora ultraísta, una reseña de un poeta jujeño, de una antología de la poesía francesa o de un dramaturgo entrerriano, para adelantar algunos casos, pueden dar pie por diversas razones a este registro que llamamos crítica de la poesía pura; especie de genealogía de lectura que Mastronardi instrumenta para entrar y salir de la modernidad. Constituyen variaciones, imágenes, balances, diagnósticos, panoramas sintéticos de la poesía y la crítica *de nuestro tiempo*, parafraseando la fórmula de J.M.Cohen empleada en más de una oportunidad por nuestro autor. Su propósito suele ser el de mostrar la singularidad de tal o cual objeto, por afinidad o contraste con un determinado promedio de tendencias. La primera pregunta sería acerca de ese tiempo *nuestro*, en qué fase de su continuidad se inicia el ciclo literario que, con la debida perspectiva histórica, se reconoce como contemporáneo.

Mastronardi es deliberadamente impreciso respecto de lo que estaría contemplado en sus periodizaciones, pero esa imprecisión es el primer dato sobre la dinámica del fenómeno que quiere contemplar. Puede estar refiriéndose tanto a la poesía “desde el Romanticismo” en adelante, o “desde 1850”, o “desde Baudelaire”, o “desde que dejó de ser narrativa”, o desde “Poe y Whitman”; puede circunscribirse a “la legión ultraísta”, o aludir a “nuestro siglo” e incluso, como en una nota de 1970, a “la poesía que se practicaba hasta *ayer*”. Al margen por ahora de cada caso en particular, el hecho es que se conforma una perspectiva que, por el momento, y por el resto del capítulo, llamamos *moderna*. En la expresión «crítica *de* la poesía pura» del título general de este capítulo, el genitivo se entiende en su doble función subjetiva y objetiva, es decir, como poesía pura *criticada* en tanto que tal y como autoconciencia estética donde el lenguaje se interroga sobre su inmanencia y su relación con lo real y con lo imaginario. “La oposición a la modernidad”, escribió Octavio Paz en *Los hijos del limo*, “opera dentro de la modernidad” (1974:194). Esta máxima se aplica especialmente al caso de Mastronardi, cuyo modo moderno de operar dentro de la modernidad es, en más de un sentido de la palabra, *crítica*.

Ahora bien, antes de abordar los textos seleccionados de Mastronardi y sus respectivos contextos de situación, pero *a partir de* indicadores de lectura derivados de los mismos, haremos un recorrido preliminar tomando como hilo conductor el significante de la «poesía pura». Este rodeo previo nos permitirá reanocer algunas de las tradiciones de las que derivaron nociones y módulos de lectura que se incorporan y recrean en la críptica mastronadiana. La poesía pura es irreductible, como todo lo que postula una esencia, pero se verifica literalmente en instancias histórico-crítico-literarias que pueden parecer incluso incompatibles. Se habla con idéntica pertinencia de poesía pura o términos afines, por ejemplo, respecto de la oda pindárica (Shankman, 1988), de Góngora, del clasicismo francés (Peyre, 1953), de la teoría romántica inglesa influida por el *Tratado sobre lo Sublime* de Longino (Abrams, 1962) o del romanticismo alemán (Béguin, 1954). A su vez, la variable purista atañe tanto a un estudio formalista de la “función poética” o la “literaturidad” (Culler, 2009), como a un análisis sociológico sobre la génesis del campo literario (Bourdieu, 1995), a las teorías de la autonomía del arte (Adorno, 1983; Bürger, 2000) o de la negatividad artística como documento de “el siglo” a la manera de Badiou (2005). En un ensayo de 1943 titulado “Pure and Impure Poetry”, Robert Penn Warren advirtió también elementos puristas en poetas como Sydney, Ben Johnson, Dryden y observó que el siglo XVIII tuvo su propia doctrina al respecto subsumida en la noción de “*sublimity*”. No obstante, cuando se alude más específicamente a la *moderna* doctrina de la poesía pura, dice, “we usually think of Poe, as critic and poet, perhaps of Shelley, of the Symbolist, of the Abbé Brémond, perhaps of Pater, and certainly of Gorge Moore and the Imagist” (1943:241). Como notó Eliot, la idea de poesía pura no supone lo mismo en inglés que en francés. En ese sentido es interesante el eclecticismo con el que Penn Warren aborda la cuestión. La ausencia de Valéry, aunque pueda considerarse incluido en el grupo mencionado de los Simbolistas, también es llamativa. Pero la noción de poesía pura no trasciende ampliamente sino después de la célebre disertación titulada “La poesía pura” del abate Henri Brémond en octubre de 1925, que dijo en esa oportunidad, entre otras cosas, que el tema mismo, al que califica de “magnífico” y “vasto”, ejercita “desde hace tres mil años la sutileza de los filósofos” (1941:7).

El propio Brémond, llevando agua para su molino jesuítico, retrotrajo los antecedentes de su meditación purista a las meditaciones del abate Dubos, del XVIII, y lo hizo para remarcar, con la intencionalidad del caso, que “los modernos teorizadores de la poesía pura —Edgar Allan Poe, Baudelaire, Mallarmé, Paul Valéry— no son esos

peligrosos innovadores que a veces parece creerse” (1947:13). Nuestro punto de partida y horizonte es esa última secuencia entre guiones de *modernos teorizadores de la poesía pura*, que tal vez fue Brémond el primero en enunciar de esa manera, al margen de la ironía sobre su peligrosidad, y para oponerles su teoría de la plegaria. Borges hizo famosa en la Argentina esa secuencia aplicándole la fórmula de la descendencia bíblica, agregando al final al último vástago de esa familia, es decir, Edmond Teste, sin descendencia posible, más bien la hipérbole de la esterilidad.

Se podrían distinguir tres momentos de la poesía pura y la crítica de la poesía pura, cuyo esquema seguiremos a grandes rasgos en este subcapítulo y en los siguientes: 1) un primer momento que iría de Poe a Mallarmé: de la “Letter to Mr.—” de 1831 a la crisis mallarmeana de 1866; 2) un segundo momento que se iniciaría con la publicación de *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (1897) y que abarca las tres primeras décadas del siglo XX, incluido el mundo de habla hispana a partir de Darío, en el que se multiplican y ramifican las manifestaciones y connotaciones del impulso secular que cristaliza ya en la noción de poesía pura; 3) un tercer momento, desde fines de la década del 20 y comienzos de la década del 30, en el que la discusión purista se politiza y se configura como un objeto. Este tercer momento podría darse por simbólicamente concluido con la muerte de Paul Valéry en octubre de 1945 y por críticamente codificado con el ensayo de T.S.Eliot titulado “From Poe to Valéry” (1948)²⁵. Durante ese último período, por razones que consideraremos en su momento, se produce una interesante rehabilitación de la crítica de la poesía pura en la Argentina, en la cual interviene Mastronardi.

El purismo es el polo magnético negativo, la energía centrípeta, implosiva, disolutiva, de la imaginación mitopoética y crítica moderna. Una fuerza de atracción proporcional a su fuerza de rechazo, que procede históricamente en correlaciones con el movimiento centrífugo, explosivo, proliferante, de esa misma imaginación. Whitman y Mallarmé polarizarían el doble movimiento. Encarnan respectivamente deseos absolutos de afirmación y de negación, de presencia y de ausencia, de agregación de realidad empírica y de abolición de la misma, de multiplicación y de desaparición (*elocutoria*) del yo. Hay también una desproporción que es conceptual y cuantitativa: una epopeya democrática en verso libre debería durar y expandirse (incluso en términos de imperio)

²⁵ El título que hemos empleado para el presente subcapítulo se deriva de este ensayo de T. S. Eliot y del título del primer libro sobre Mallarmé en inglés, *From Poe to Mallarmé: The growth of a Myth* (1956), de Joseph Chiari, prologado por Eliot.

todo lo humanamente posible; mientras que una supuesta pureza humanamente posible no podría durar más de once sílabas, un único envión melódico y mental ininterrumpido del tipo “peregrina paloma imaginaria”. La atracción negativa somete al discurso poético, en busca de su fuente, a una hipotética condensación límite, punto ciego en el que las poéticas de la palabra y del silencio encuentran su apoteosis y su decepción. En febrero de 1865, Mallarmé le escribe a Lefébure que “la página más bella de mi obra será aquella que no contenga más que ese nombre divino, *Herodías*” (en Bonnefoy, 2002:70). El simbolismo mallarmeano, observó Arnold Hauser, “descubre algo que no había sido conocido nunca ni había sido realizado antes: la *poésie pure*” (1946: 430).

Para circunscribir el foco empezaremos por señalar un término específico de Mallarmé en una carta a Eugène Lefébure del 27 de mayo de 1867, subrayado en el original: “yo no he creado mi Obra sino por *eliminación*” (2004: 57). El principio de eliminación, que sintetiza operaciones retóricas y filosóficas, es una constante en prácticamente todas las elaboraciones que tendremos oportunidad de revisar, en particular las de Mastronardi. Mallarmé interpeló a partir de esa paradójica creación eliminatoria la Obra creada por la *acumulación* de los discursos literarios, con sus representaciones de lo real objetivo o subjetivo. El significante purista aparece constantemente asociado al principio eliminatorio en ese período de la correspondencia. El 16 de julio de 1866 le escribe a Cazalis: “desde hace un mes estoy en los glaciares más puros de la Estética; después de haber encontrado la Nada encontré la Belleza” (en Bonnefoy, 2002:77). Unos meses más tarde le dice que ha pasado un año “aterrador”, y lo explica en estos términos: “mi Pensamiento se pensó y llegó a una Concepción pura”. La crisis de Mallarmé, esa Concepción pura concebida en los glaciares más puros de la estética, es el acontecimiento fundacional del fenómeno que luego se iba a ramificar en varias direcciones, el núcleo del que obtiene su inagotable tensión y poder de sugestión. La escena de esa crisis epifánica en la que a Mallarmé *le fue revelada* la Obra Pura fue puntualmente destacada por Alfonso Reyes en uno de los muchos textos de su *Culto a Mallarmé*, sobre el que se hablará más abajo:

La Obra Pura u Obra Soñada. La heroica empresa poética fue revelada a Mallarmé en Tournon, exactamente en el verano de 1866. En adelante, ya no podrá tener sosiego, el tábano lo acosará hasta el día de su muerte. De cuando en cuando, como para apaciguar el exigente fantasma, le arroja —más o menos labrado ya en la sustancia de las palabras— un pedazo de su ideal confuso —*Igitur*, los *Dados*— o un ejemplo provisional —*Prosa a Des Esseintes*, los *Sonetos*. (1994:166-167).

La hermenéutica construida alrededor de esos pedazos provisionales de un ideal confuso, soñado, pero punzante, es un capítulo entero de la historia de las ideas. Reyes mismo señaló que hablar sobre Mallarmé es lo mismo que filosofar. No intentaremos entrar en ese terreno, salvo para subrayar la relación entre la nostalgia de la pureza y el principio eliminatorio, esa premisa negativa que es el gesto inicial del proceso purista. Las fórmulas de ese filosofar suelen estar singularmente inspiradas en el diálogo con su objeto. Albert Beguin, por ejemplo, observó que en la poesía de Mallarmé “la materia se «suprime» a medida que el verbo poético la evoca, atraída hacia el vacío por una imantación singular” (1954: 463); y Hugo Friedrich, más analítico, habló en esa línea de un proceso de “eliminación estilística de la realidad”, consistente en “transferir lo objetivo al terreno de la ausencia” (1974:161). El espacio de pensamiento que queda, vacío, después de ejercitada esa transferencia es el espacio donde se piensa la poesía pura.

Esto aparece dramatizado en algunos textos de Mallarmé. *Herodías* (uno de los que resultan de la crisis de Tournon), por ejemplo, se inicia en un escenario “abolido”: abolida la Aurora y el estanque en el que se refleja su “oro desnudo” (2009:61). *Allí*, pero no hay un dónde, se produce el drama de la heroína, que es el drama de la poesía pura: “no quiero nada humano”, declara insumisa, y jura que moriría si fuese vulnerado “le frisson blanc de ma nudité” (2009:78). También Juan Ramón Jiménez hablará de la poesía pura como poesía desnuda, o mejor dicho, *desnudada* en el poema. Como sugiere Bonnefoy, Mallarmé no ha sublimado ahí sino negado y exorcizado las imágenes que perturbaban la siesta lúbrica del Fauno: “la carne es triste, y todo lo he leído”, dice en otro poema. Una metáfora afín es la del centro del “nenúfar blanco”, en uno de los poemas en prosa, que envuelve “en el hueco de su blancura una nada formada de sueños intactos” (2009:139).

En *Igitur* todo sucede una “medianoche” en algún intervalo imposible previo al soplo de la llama del ser. La habitación del protagonista “expira”, el mobiliario se “desmorona”, evocado por la “ausente sonoridad” de la hora, los cortinajes se “desplomán” y hay paneles que caen infinitamente. Queda sin embargo un reflejo de algo, pero es “virtual”, y se habla de la “calma narcótica del yo puro; largamente soñado, cuyo tiempo se ha desintegrado”. A la desintegración del tiempo y del espacio le corresponde, en el vacío de una calma narcótica, la desaparición del yo. El argumento muestra también los límites que impone a su propia intelección: “sobre las brillantes

paredes no había trama alguna en la que pudieran apoyarse ni siquiera las patas de araña de lo *supuesto*” (2009:171-173).

Si en obras como la “Siesta de un Fauno”, “Herodiade” o “Igitur” subsiste una idea de argumento, aunque este sea el de la imposibilidad de un argumento, en el prefacio a la publicación de “Un golpe de dados” en la revista *Cosmópolis* (1897), la cuestión de la eliminación se redefine en virtud del problema material de los signos y la discursividad, de la lógica y la semántica narrativa, de la naturaleza progresiva, cronotópica, de los relatos occidentales. En esa operación, como estudiaron Blanchot, Octavio Paz y Haroldo de Campos, se crea una concepción del espacio literario, del signo en rotación y de la constelación: “todo sucede por escorzo”, escribe Mallarmé, “en hipótesis: *se evita el relato*” [subrayado nuestro] (2009:195). La poética de la elusión del relato, de lo que Mastronardi llamará varias veces la “sustancia narrativa”, es un tópico de la crítica de la poesía pura en torno al cual giran múltiples focos de discusión, desde la posibilidad de la imagen verbal creacionista hasta la cuestión del anecdotismo o el simultaneísmo. La discusión de fondo parece remitir siempre al problema de lo real en la poesía moderna en el mundo del capitalismo tardío, ya sea que se quiera ver ella una fuga o una revelación.

Pero el patriarca de los *modernos teorizadores* de Brémond era Poe. Se ha leído a Poe desde y contra su descendencia francesa, y a su vez desde y contra la tendencia francesa de leer a Poe *contra* los Estados Unidos — “la costumbre pérfida de admirar a Poe contra los Estados Unidos”, decía Borges (2007:260), tal vez pensando en Rodó. Sobre el mito baudelaireano de Poe ha caído más de una monumental biografía desde la de Arthur Hobson Quinn (en la que se basa Cortázar para el célebre prólogo) sin lograr nunca desactivarlo del todo. *Antes* de la crisis de Mallarmé está esa otra escena fundacional del mito moderno vinculado a la poesía pura. Al margen de eso, hay dos elementos en los que se reconoce el legado *purista* de Poe, y que se podrían resumir como “ocultismo y tecnología” (*cfr.* Wellek). En el siguiente capítulo de este trabajo se comenta más detenidamente ese costado *tecnológico*, en el marco de la filosofía de la composición, de la metáfora valeriana del poeta como arquitecto y del poema como mecanismo que *produce* la inspiración en el lector. Ahora cabe detenerse en el costado ocultista, que supone una intuición de la Poesía y de la Belleza, tributaria de otras (Wellek menciona la “Intelectual Beauty” de Shelley), pero que contiene *in nuce* la intuición de la poesía pura.

Uno de los primeros testimonios de Poe que se podrían considerar precursores en ese sentido es la enigmática “Letter to Mr. — —”, dirigida a un tal “Dear B—.”, firmada por Poe en la escuela militar de West Point en 1831, a los 21 años de edad, y que utilizó como prefacio para la edición de *Poems* (1831). Interesa el último párrafo de la carta, en el que le dice a Mr. B. que, en su opinión, un poema se opone a una “work of science” por el hecho de que su objeto inmediato es el placer, no la verdad, lo cual remite a la doctrina kantiana de la “complacencia desinteresada” (Adorno, 1983:21). Pero Poe también distingue a la poesía de toda obra en prosa por el hecho de que ese objeto es indefinido: “romance presenting perceptible images with definite, poetry with indefinite sensations” (1984:17). La crítica de la poesía pura consistió en parte en argumentar esa distinción postulada por Poe: “libertar a la Poesía”, escribiría después Valéry, “de tanta prosa” (1956b:124). Un texto posterior a la carta a B. pero en la misma línea de pensamiento, es el titulado “El principio poético” (1848): afirmación polémica del “poema *per se*”, que liberado de las “herejías” de la Pasión y de la Didáctica, se proyecta como forma de contemplación de la “Belleza celestial”. Su definición de la Poesía como “Creación Rítmica de Belleza” (1956:198) también es otra fórmula parcial de la imaginación purista. Y, por último, en la “Filosofía de la composición” (1848) Poe sostiene que la originalidad “exige menos invención que negación” (1956:321). Entre la fórmula poeana de la “menos invención que negación” y la mallarmeana de la “creación por eliminación” se establece una variable por la que circulará una parte de la cuestión purista.

La secuencia de los *modernos teorizadores* de Brémond concluía, como vimos, en Paul Valéry, que es el que articula críticamente la secuencia, el que termina de redondear el mito inscribiéndose en su descendencia, connotando de una determinada manera el significante purista como factor vinculante de la misma. En las “Palabras preliminares” de 1920 señalaba lo siguiente:

Se ve por fin, hacia mediados del siglo XIX, acentuarse en nuestra literatura una voluntad manifiesta de aislar definitivamente la Poesía de cualquier otra esencia que no sea ella misma. Semejante preparación de la poesía en estado puro la había predicho y recomendado con máxima precisión Edgar Allan Poe. No es, pues, asombroso ver comenzar, con Baudelaire, este ensayo de una perfección que no se preocupa ya más que de sí misma. (1940:111)

En este pasaje aparecen varios elementos. En primer lugar la posibilidad de una “*preparación* de la poesía en estado puro”, es decir, lo puro no es lo dado sino el resultado de una de una destilación lingüística. Por otra parte, Valéry planteaba un

eslabonamiento entre Poe y Baudelaire a propósito de la precisa recomendación purista del primero a la que terminó de darle forma en una conferencia titulada “Situación de Baudelaire” (1924), que se incluyó en *Varietades II* (1930). Valéry sostenía allí que Baudelaire hubiese sido “un excelente artista del Parnaso, si, por la curiosidad de su espíritu, no hubiera merecido la fortuna de descubrir en las obras de Edgar Poe un nuevo mundo intelectual” (1956a:110). Interesa destacar esa idea de *nuevo mundo intelectual*. La idea de una poesía moderna *preparada en estado puro* reaparece, pero ahora como una conformidad con la “tendencia de una época”, dice Valéry, “que ha visto separarse cada vez más nítidamente los modos y dominios de la actividad” (1956a:124), es decir, de la actividad humana en general. Se podrían vincular estas ideas de Valéry sobre Poe y Baudelaire a propósito de la posibilidad de la poesía de producirse *en estado puro* como una consecuencia de la “época”, con algunos pasajes, afines y complementarios, del capítulo de la *Teoría estética* de Adorno titulado “Filosofía de lo nuevo”. Adorno señala en un momento a la poesía de Baudelaire como la “primera codificación del hecho de que el arte, en una sociedad de mercancías plenamente desarrollada, se hace impotente”, y que solo “conduciendo su imaginaria hacia su propia autonomía puede el arte atravesar ese mercado que le es heterónimo” (1983:36). La poesía pura es también esa retroalimentación de la lírica como forma de identificar su autonomía en una realidad reificada y atomizada que se ha vuelto incognoscible. La crítica de la mimesis es una crítica de esa realidad, en la que se revela la inmanencia encantatoria del lenguaje y también una renuncia. Hay allí un núcleo problemático del que se desprende el proceso purista, que da lugar a distintas interpretaciones. Es interesante contrastar estas lecturas con la que hizo por ejemplo Ernest Fischer, desde la heterodoxia comunista. Fischer observa en un ensayo de 1958, que el “radicalismo desesperado” de la poesía moderna, ese que lo conduce a buscar una preparación en estado puro y a la eliminación estilística, supone una “huida ante lo real”, que, al margen de las razones y matices individuales que existen en cada caso, indica que los poetas niegan la realidad porque “su conciencia moral no les permite estar de acuerdo con ella y porque, por muy diversos motivos, renuncian aterrados a participar en su transformación” (1982:97).

Ahora bien, la operación histórico-crítica de Valéry a propósito de la secuencia de los *modernos teorizadores* había sido la de establecer el origen del purismo moderno *ni* en Poe *ni* en Baudelaire, sino en una especie de transferencia diferida, mutua y complementaria, en la que incluir a Mallarmé e incluirse a sí mismo. Afirma que

“*Baudelaire y Edgar Poe intercambian valores*” (1956a: 120). Lo que el primero proyecta retrospectivamente en su precursor es una “extensión infinita”, es decir, a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró al Sr. Teste, para usar de nuevo la fórmula borgeana. Por otra parte, los *Cuadernos* póstumos permiten conocer que por lo menos desde 1910 Valéry había estado elaborando un pensamiento sobre Mallarmé en función de las posibilidades del significante purista. Ese año comparó al maestro con la figura del “lógico moderno”, por su intento de “construir un sistema *puro*” (2007:373). Valéry remite a distintos universos de referencia para aprehender el irreductible purismo moderno: puede remitir a la química, a la lógica, a la matemática o a la arquitectura, como veremos más abajo. Varias veces, eventualmente en oposición a la discursividad romántica, consideró la supuesta “esterilidad” mallarmeana, que sería la última consecuencia de la creación por eliminación, pero imprimiéndole un giro consecuente con la idea de que *la originalidad exige menos invención que negación*: no es un caso de “no-producción”, anota en 1913, sino de “no-aceptación” (2007:378). Tres años después, también en contraste con la elocuencia romántica, Valéry anota la idea de “solución por *abstención*” (2007:388). Todavía en 1940 hay observaciones sobre “el gran papel del *rechazo*” en la formación de las obras de Mallarmé (2007:447), y sobre “la supresión” de elementos “perjudiciales en el acceso al efecto de discurso absoluto” (2007:448). Valéry tuvo que llegar así a las mismas conclusiones a las que había llegado Mallarmé: “nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida” (1940: 120). Con lo cual queda planteado casi como condición de posibilidad la inhumanidad de toda búsqueda purista que se precie. Cabe retener esta conciencia, asumida en el origen de la discusión. Marcel Raymond observó en 1933 que la pregunta sobre la posibilidad del arte en esa “atmósfera tan enrarecida” era “una de las cuestiones más atrayentes planteadas por el arte moderno en general” (1960:198). La cuestión de la inhumanidad iba a ser el anatema sobre el que se construyó buena parte de la crítica contra la poesía pura, sobre todo en el mundo de habla hispana a partir de la publicación de *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega y Gasset.

En este punto cabe regresar a la conferencia sobre “La poesía pura” que el abate Henri Brémond pronunció en la Academia de Francia en 1925, y que dio lugar y visibilidad a la noción como tal. La poesía pura no era un método de destilación lírica o un ideal musical de perfección, nihilismo y belleza sino “una realidad misteriosa”. Brémond disparó la famosa polémica por declarar que

Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura. (1947:14)

Lo “impuro”, según esta postura, sería aquello que se dirige a las facultades del ser humano, el tema, la gramática, el sentido, la retórica. La música verbal (“esos bonitos ruidos”, dice) no explica la “inaudita metamorfosis” que hace que una serie de vocablos se vuelva poesía. Los resultados de la competencia técnica en general, deben “su efímero esplendor a la corriente que los atraviesa”. Esa corriente es un “fluido misterioso”, es “lo inefable”, un “contagio”, una “irradiación”, una experiencia “inaccesible a la conciencia distinta”.

Esa inaccesibilidad de la conciencia al fenómeno poético negaba la asunción básica de la poética de Valéry. El argumento final del abate es de tipo místico, y se proyecta en una forma de trascendencia que no es la “trascendencia vacua” que diría Friedrich de Baudelaire (1974:63), sino que, por obra y gracia de la poesía pura, tiene lugar un acontecimiento vinculado a la santificación y el sosiego. El lenguaje de la poesía nos transporta, dice Brémond, “a esas dichosas tinieblas donde las garras de las tres concupiscencias no encuentran ya donde aferrarse” (1947: 23). Esta imagen de la poesía pura como reducto contra las tres concupiscencias, sobre todo pensando en la que corresponde a la de la carne, se distingue de la imagen mallarmeana entre otras cosas en el sentido de que la segunda implica lo que se conoce como *tristeza post coitum*: “La carne es triste, ay, y todo lo he leído”. En fin, concluye Brémond, las artes no aspiran a la música sino que “aspiran, cada una mediante los mágicos intermediarios que le son propios —las palabras, las notas, los colores, las líneas—, todas ellas aspiran a reunirse a la plegaria” (1947:24). Consignar la reacción de los defensores de la “poesía-razón”, en particular del crítico Paul Sunday, y las amenas contraréplicas del abate supondría una digresión, pero cabe concluir la secuencia con una anotación inconclusa de Valéry en uno de los *Cuadernos* del año 1926-1927, claramente incitada, aunque no se lo mencione, por las repercusiones de la conferencia de Bremond:

¡Poesía pura!, he lanzado esta expresión y era mi intención designar el extremo de la poesía verdaderamente realizable, en el ápex de la voluntad de poesía, y por tanto el tipo de ideal hacia el que la técnica y el análisis del sujeto-lector tienden siempre — (perfección) —
y hemos hecho de ello un ideal místico que admite cualquier laxitud, y cualquier (2007: 424)

Se produce así un deslinde en el interior mismo del concepto de poesía pura entre el ideal intelectual y el ideal místico, que no haría sino seguir incrementando y complejizando sus términos en lo sucesivo, sin renunciar a los mismos.

Retomando el esquema trazado al comienzo, se puede considerar que, si Valéry establece la articulación crítica y lírica del mito de la poesía pura en la secuencia Poe-Baudelaire-Mallarmé, es T.S.Eliot el que la convierte, en el ensayo titulado “From Poe to Valéry” (1948), en un momento espléndido y concluso de la historia de la autoconciencia del lenguaje en la poesía occidental. Con la muerte de Valéry, ocurrida tres años antes, concluía también el movimiento de tres generaciones conectadas, entre otras cosas, por el culto de Edgar Allan Poe. Según Eliot: “these three French poets represent the beginning, the middle and the end of a particular tradition in poetry” (1949:328). No consideraremos el juicio negativo que le merece a Eliot la obra de Poe “as a whole”, ni tampoco el hecho de si el problema era, como había salido a decir Huxley en 1931, que el conocimiento que tenían del idioma inglés los tres poetas franceses les impedía reconocer “vulgarities” ostensibles en los poemas de Poe o los lugares de su pensamiento que remitían a la tradición romántica inglesa u otras fuentes.²⁶ Eliot *corrige*, para decirlo de alguna manera, su propia apreciación de Poe mediante una consideración del fenómeno específicamente francés, la “tradición particular”, que en él se origina. No duda en asignarle una importancia superlativa: “the most interesting development of poetic consciousness anywhere in that same hundred years” (1949:342). Lo más significativo por el momento desde nuestro punto de vista es que Eliot condensa ese desarrollo de la conciencia poética moderna precisamente en términos de *la poésie pure*, que escribe en francés porque en francés tiene una “connotation of discussion and argument” que no está representada, dice Eliot, en la expresión «pure poetry»:

This process of increasing self-consciousness—or, we may say, of increasing consciousness of language—has as its theoretical goal what we may call *la poésie pure*. (1949:341)

²⁶ Vincent Buranelli habla de un “amazing international clash of opinions” entre anglófonos y francófonos a propósito de Poe. En el ensayo sobre “La vulgaridad en la literatura” (1931), Huxley discute con Valéry, que en su conferencia sobre Baudelaire de 1924 publicada en 1931 seguía repitiendo que “la gloria universal de Edgar Poe sólo es débil o discutida en su país de origen y en Inglaterra” (1956a:120). Pero Huxley tampoco considera el interés que Baudelaire, Mallarmé y Valéry tuvieron de hecho, no solo por *los poemas* de Poe, sino por las sugerencias y por la actitud de su pensamiento poético. Allí donde Huxley concluye, un poco lapidario, es donde empieza el examen de Eliot, que acota lo siguiente: “we can venture no further than saying that they [Baudelaire, Mallarmé y Valéry] were not disturbed by weaknesses [Huxley había dicho “vulgarities”] of which we are very much aware”. Ahora bien, prosigue Eliot: “It does not account for their high opinion of Poe’s *thought*, for the value which they attached to his philosophical and critical exercises” (1949:337).

Hemos procurado plantear hasta aquí algunas de las líneas de discusión que se entrelazan en el principio, noción, concepto, fórmula o como sea que designemos al inequívoco pero multifacético hecho histórico-literario de la poesía pura. Su mito es una parábola que va desde la recomendación de Poe a la revelación de la Obra Pura en Mallarmé, de allí a la polémica Valéry-Brémond y al reconocimiento de una tradición específica por T.S.Eliot contemplada en función de la autoconciencia estética.

Para finalizar esta primera aproximación interesa dejar consignada otra de las derivaciones posibles dentro de una crítica de la poesía pura, en particular porque introduce un tópico que resonó en la Argentina y del cual Mastronardi se hizo eco de diversas maneras: la *querella* entre la “aventura y el orden”, según la célebre isotopía de Apollinaire. La connotación respectiva de los términos de esa polaridad varían estética e ideológicamente, pero en un momento de su desarrollo queda implicada una redefinición moderna del clasicismo y del poeta “clásico” como poeta crítico en la que el pensamiento de Valéry tuvo una función central, y complementaria de la de Apollinaire. Marcel Raymond observó en la poesía de Apollinaire “una nueva pureza, harto distinta de la que contempla Valéry” (1960:198).

La esencia del clasicismo, escribió Valéry en la citada conferencia de 1924 sobre Baudelaire, es “*el venir después*”. Venir después de la aventura cualquiera que sean sus atributos y resultados literarios. Valéry lee la situación de Baudelaire como la de un clásico durante el apogeo del romanticismo, romanticismo victohuguesco, longevo y fecundo. A Baudelaire se le concede apenas “una veintena de años”, dice, brevedad compensada por su “inteligencia crítica”. A partir de su caso histórico, Valéry redefine el clasicismo y recorta sobre esa noción la figura del poeta como crítico. Reconoce que hay infinidad de maneras de definir al escritor clásico, pero adopta aquella según la cual “*clásico es el escritor que lleva a un crítico y que lo asocia íntimamente a sus trabajos*”. Repararnos en esta definición puesto que la trayectoria de Mastronardi podría describirse en buena medida en esos términos, asumiendo que la crítica se asocia tanto a sus trabajos como poeta cuanto como lector. Su modernidad descansa en esa conjunción. Por otra parte, la idea de “orden” asume una connotación específica en el marco del neoclacisismo valeriano, que completa la idea derivada de Poe sobre la posibilidad de la poesía preparada en estado puro:

el orden supone cierto desorden que viene a reducir. La composición, que es artificio, sucede a algún caos primitivo de intuiciones y desarrollos naturales. La *pureza* es el resultado de infinitas operaciones sobre el

lenguaje y el cuidado de la *forma* no es otra cosa que la reorganización meditada de los medios de expresión (1956a:115-117, subrayados del autor)

Valéry está interviniendo aquí en la “querella” que poco antes de morir había dejado planteada Apollinaire en el poema titulado “La linda pelirroja”, el último de *Caligramas* (1918, póstumo): “esta larga querella entre la tradición y la invención, / Entre el Orden y la Aventura”. Por la vía del clasicismo valeriano, la cuestión purista se conecta con las imágenes crítico-literarias que expresan la dialéctica histórica en virtud de la cual lo moderno de la poesía se constituye y evoluciona. Sin la intención de entrar en detalles biográficos, podemos decir, ateniéndonos al poema, que Apollinaire escribió “La linda pelirroja” después de que la esquirla de un obús de trinchera le perforara el casco y tuviera que ser sometido a una trepanación. Apollinaire declara ser, en primer lugar, “un hombre de buen sentido”, haber sido “trepanado bajo el cloroformo” y haber perdido en la “espantosa lucha” a “sus mejores amigos”. Declara también: “mi juventud murió como la primavera”. La pelirroja del título es Jacqueline Kolb, con la que el poeta se casó poco después, y cuyo pelo le inspiró en efecto los más melódicos versos del poema. Ella es también la poesía, la “forma noble y dulce”. Pero de este poema lo que trascendió fueron los términos de la querella. No tanto tal vez Jacqueline o los amigos caídos en combate sino esa voz del poeta vanguardista desencantado y convaleciente, implorando irónicamente indulgencia a la posteridad del orden, en nombre de un nosotros, que pueden ser poetas o soldados o las dos cosas: un pedido de perdón póstumo para los que agotando las reservas de la ingenuidad buscaron “en todas partes la aventura”, incluso en la guerra.

El hecho es que la cuestión sigue vigente en Buenos Aires en 1943, año en el que Guillermo de Torre escribe un ensayo titulado “La aventura y el orden”, que lleva como epígrafe los versos en francés del poema en lo que Apollinaire planteaba la querella. Empieza enunciando los términos de la misma y sus posibilidades como clave de lectura panorámica de una época:

La aventura.

El orden.

En estos dos términos se me antoja ver representados desde hace años— cuando ambas palabras repercutían con su puro sonido intelectual, sin rumores políticos— los dos extremos polares de la línea evolutiva trazada por el espíritu innovador durante los últimos lustros, en el lapso interbélico. Línea no recta ni enteriza: curvilínea, en zig-zag más bien... (1948:9).

Guillermo de Torre recupera la fórmula de Apollinaire para leer, en 1943, ese “lapso interbélico” de la literatura. Es interesante su observación sobre los “rumores políticos” que se habían añadido a los términos y que a su juicio deformaban su “puro sonido intelectual”, ese de después de la Gran Guerra que había venido para terminar con todas las guerras. Tal vez hubo una tensión personal implícita entre Borges y su cuñado Guillermo de Torre a propósito de los usos respectivos del concepto de *aventura* y de *orden*. En cualquier caso, en 1945, y en un texto al que tendremos oportunidad de volver en el siguiente capítulo, Borges reformuló la querrela en la famosa frase sobre Valéry y las “secretas aventuras del orden”, que trascendió como sinónimo de muchas cosas, desde el conservadurismo antitotalitario, al escepticismo epistemológico, el género policial y la poesía pura, es decir, saturándolo provocadoramente de esos “rumores” de los que hablaba de Torre. El contrapunto en “Valéry como símbolo”, donde se lee esa frase, no es Apollinaire sino Whitman, pero el oxímoron ideológico sobre el carácter simbólico, ejemplar, de las aventuras *del* orden, era una última vuelta de tuerca de la fórmula de Apollinaire, en el contexto de la inmediata segunda posguerra. La discusión prosigue. En 1946 Guillermo de Torre publicó una antología de Apollinaire con un estudio preliminar, que no hemos podido consultar, pero que a la que volveremos más adelante porque fue reseñada al año siguiente por Mastronardi en *Sur*, y por el hecho de que Borges publicó por su parte en *Los anales de Buenos Aires* (agosto, 1946) una nota titulada “La paradoja de Apollinaire” en la que hacía una lectura particular de “La linda pelirroja”. Según Borges, Apollinaire había expresado en ese poema su “clara conciencia de los tristes peligros de la aventura”. Lo cual resulta discutible porque los tristes peligros de los que el poema toma conciencia parecen ser los de la crueldad de la guerra antes que los del arte caligramático-cubista y las tentativas *contra* el “carácter sucesivo, lineal” del intelecto humano. Sobre esa faceta de la experimentación formal recaerá, dulcificada por el amor de una linda pelirroja, la mirada piadosa de Apollinaire, la de un poeta que, justamente, ha sido trepanado bajo el cloroformo, perdido a sus mejores amigos y cuya juventud “ha muerto como la primavera”. Borges rescata al otro Apollinaire, que no responde a la obligación rimbaudiana de ser absolutamente moderno: esa modernidad tecnológica y cosmopolita “de los primeros decenios de nuestro siglo”, dice; esas composiciones *exornadas* de “tranvías, aeroplanos y otros vehículos”, y en las cuales la guerra es “un bello espectáculo” —pero que terminó, valga la insistencia, en un cerebro trepanado y una juventud muerta como la primavera. La paradoja, en fin, es la de que Apollinaire, al

margen del cubismo, “no fue un hombre moderno” sino “algo menos complejo y más feliz” (2007:245).

Este cruce implícito entre Borges y Guillermo de Torre interesa a propósito de Mastronardi en más de un sentido. En primer lugar, porque como señalábamos le dedicó al libro de Guillermo de Torre sobre Apollinaire una reseña en la revista *Sur* que se inscribe directamente en su serie sobre la crítica de la poesía pura, sobre la cual se volverá más abajo, pero que también terciaba, debidamente oculto, en la implícita pulseada entre cuñados. No sería tampoco la primera ni la última vez que la biografía intelectual de Mastronardi se cruce con la de Guillermo de Torre. Pero ahora cabe reparar en un pasaje de las *Memorias de un provinciano* (1967) en el que Mastronardi hace una variación tardía sobre el viejo tópico, introduciendo un matiz conciliador, tal como había hecho a propósito de aquella polarización de su época entre Boedo y Florida. Una visión distanciada, de quien ha vivido el tiempo de la aventura y el de las secretas aventuras del orden, que ha asumido el reflujo clasicista como crítica moderna de la modernidad. Mastronardi aporta *serenidad en la querella* y concluye reconciliado los contrarios en una visión dialéctica de la “historia literaria”, que es

una sucesión de flujos y reflujos (...) un sistema de compensaciones que se despliega con los años, un movimiento pendular que siempre trae consigo algún don imprevisto, algún matiz nuevo. El orden y la aventura se ayudan entre sí. (1967:194)

A través de la deriva planteada en la presente sección en función del seguimiento literal del significante «poesía pura» y sus adyacencias, hemos buscado poner de manifiesto algunas nociones básicas de cierta tradición del pensamiento poético moderno, que nos permitan a continuación, procediendo por reducción progresiva del objeto, observar de qué manera sus términos se trasladan y resignifican en diversas líneas del proceso poético moderno en el mundo de habla hispana inaugurado por Rubén Darío a fines del siglo XIX.

II.2. CRÍTICA DE LA POESÍA PURA EN EL MUNDO DE HABLA HISPANA

En el mundo de habla hispana el tipo de pensamiento purista moderno puede ser reconocido en un amplio entrecruzamiento desde Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez al Creacionismo y la Jitanjáfora, prolongándose hasta las neovanguardias de los 60. La poesía pura delimita en ese sentido un diálogo internacional, donde se producen episodios específicos de recepción e intertextualidad. El hecho mismo de la *poesía pura*, la eficacia en sí misma de esa unión de un sustantivo y un adjetivo, atraviesa dos guerras mundiales y marca como un tono característico de la problemática literaria.

No vamos a considerar en el presente subcapítulo las manifestaciones del tema en la Argentina, al margen de alguna referencia puntual, para abordarlo en el próximo subcapítulo en función del contexto de la contribución mastronardiana en la década del 40. El objetivo de ambas secciones es trazar una primera aproximación, señalar y conectar algunos episodios de la cuestión purista en el mundo de habla hispana, para delimitar progresivamente la situación de Mastronardi. No obstante, los primeros documentos inequívocos del purismo en el mundo de habla hispana aparecen en Buenos Aires, en 1898. El paso de Rubén Darío por París, previo a la etapa argentina, fue decisivo en ese proceso, como lo fue, inclinando el fiel de la modernidad por el lado whitmaniano, la permanencia de Martí en Nueva York. En el año 2006, Alfonso García Morales (de la Universidad de Sevilla) exhumó en los *Anales de Literatura Hispanoamericana* un obituario de Darío sobre Mallarmé, que se había publicado en la revista bonaerense *El Sol del Domingo* (septiembre, 1898) y que, desconocido, se sumaba al otro obituario, conocido por los especialistas, que Darío había publicado también ese mismo año en *El Mercurio de América*. La recepción de Mallarmé fue, en general, un “proceso especialmente difícil y tardío en los países hispánicos”, dice García Morales. En ese marco, Darío “inició la imprescindible labor de intermediación”. García Morales reconstruye con precisión qué pudo haber sabido o leído Darío de Mallarmé antes de su paso por París, y analiza también la importancia de la biblioteca simbolista que leyó y efectivamente adquirió en su paso por la ciudad. Poco después, Darío tradujo el poema “Las flores”, incorporando en sus propios relatos algunas imágenes de cuño mallarmeano. Pero lo central siguen siendo esos dos obituarios, publicados casi en simultáneo, y que constituyen un último gesto finisecular que era el primero del siglo XX. Darío habla ya en esos textos de la “idea pura”²⁷. Recurre a escenografías de época,

²⁷ Se citan indistintamente a continuación pasajes del texto publicado en *El Mercurio de América* (en Mallarmé, 2009:251-255) y del publicado en *El Sol Domingo* (en García Morales, 2006:47-52).

a “paramentos sacerdotales”, al orientalismo exotista y menciona “fórmulas rituales y sibilinas”; pero se advierte que hay algo que Darío había estado “cerebrando”, para usar el verbo modernista, desde que, en 1891, había sido iniciado en el “misterio de Mallarmé”, ese estremecimiento nuevo distinto del que Víctor Hugo había percibido en las *Flores del mal*. Darío reconoce una exigencia inédita en términos de intelección: “no os podéis acercar a él si no abandonáis prejuicios, teorías, resoluciones hechas”, avisa. Más de una vez trabaja con el significante purista en su percepción del fenómeno, como empezaría a hacer poco después Valéry en los *Cuadernos: Mallarmé*, prosigue Darío, es “el ermitaño de la Belleza pura”, se figura el universo mallarmeano como un “místico país de música y de indefinible ambiente”. Se trata, además, de un autor caro y difícil: “solamente los bibliófilos y los ricos...”. La imaginación crítica de Darío articula varios planos de la cuestión purista: Idea pura y Belleza pura, música, sugestión indefinida, hermetismo, elitismo. Los obituarios de Darío sobre Mallarmé señalan un punto preciso de transición. El grado en el que Darío prefigura a través de su exégesis de la idea pura el desarrollo de la poesía *moderna* o sigue contenido en los límites del paisaje cultural *modernista*, puede ser objeto de discusión. García Morales señala interesantemente que Darío nunca hizo referencia a “Un golpe de dados”, que probablemente no llegó a leer, pero deduce por ello que Darío

se queda ahí, en el Mallarmé decimonónico, al que, a diferencia de lo que preferirán hacer los vanguardistas, entiende de forma más espiritual que intelectual, más mística que ascética, más entusiasta que crítica. Pero al menos reconoce que su modernidad ha trazado un signo nuevo que leerán los poetas del futuro. (2006:43)

Al margen por el momento del papel que tuvo “Un golpe de dados” en el desarrollo de la imagen demiúrgica y creacionista de vanguardia, la exégesis de Darío, abstraída del repertorio *decimonónico*, no sería, a nuestro juicio, menos entusiasta que netamente crítica, ni menos espiritual que intelectual, es decir, próxima en puntos sensibles a las búsquedas estéticas que lo sucedieron. Es decir, Darío captó por su propia cuenta y con una formidable capacidad de asimilación de lo extraño, algunas figuraciones esenciales de la obra soñada por Mallarmé. Por ejemplo, el hecho de que concretando en el “idioma humano” las “potencialidades de la música”, Mallarmé crea “en el ritmo un mundo fugitivo”. Destacó por otra parte “una virtud de los signos” y “una ausencia preconcebida de la usual ayuda de lo incidental”. Es particularmente significativo que estas tres últimas ideas —la de un mundo fugitivo creado por el ritmo, la de una virtud de los signos (la iniciativa cedida a las palabras) y la de ausencia de lo

incidental— hayan sido enunciadas en 1898, a juzgar por el predicamento que tuvieron más tarde. A las cuales pueden sumarse otras tantas, como la “teoría de los silencios” que hay en Mallarmé (teoría que tuvo también un rendimiento excepcional en la poesía y la ensayística del siglo XX). Pero en el mito moderno de la poesía pura que pone Rubén Darío en escena, Poe seguía siendo el factor desencadenante y el referente a partir del cual era posible familiarizarse con el mismo. Mallarmé es la apoteosis, la quintaesencia de Poe. No es casual el empleo del significante purista, que venimos siguiendo, en grado superlativo y entre signos de admiración, en la siguiente conclusión de Darío: Mallarmé es “puro Poe, ¡purísimo!”. Como Baudelaire, como Mallarmé y como lo haría Valéry, Rubén Darío coloca a Edgar Allan Poe en el origen de la genealogía, y trabaja a partir de la sugerencias de ese mito reciente. En el texto que abre la segunda edición de *Los raros* en 1905 (y que es un comentario al libro de Camille Mauclair sobre el simbolismo titulado *L’Art en silence*), Darío les aseguraba a sus lectores que

cada día se afirma con mayor brillo la gloria ya sin sombras de Edgar Poe, desde su prestigiosa introducción por Baudelaire, coronada luego por el espíritu trascendentalmente comprensivo y seductor de Stephan Mallarmé. (1994: 43).

El paradigma purista supone elementos de análisis válidos para remitir tanto al modernismo como al vanguardismo, pero esto supuso unos desplazamientos conceptuales polémicos. Pedro Henríquez Ureña, por ejemplo, empleó decididamente el común denominador de “Literatura pura” en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1942), para designar la etapa modernista comprendida entre 1890 y 1920. Henríquez Ureña inserta el concepto purista en el marco del proceso señalando por la autonomización y profesionalización del trabajo literario respecto del Estado como consecuencia de la división general del trabajo, y alude a los “jóvenes” que por entonces

adoptaron una actitud severamente estética frente a su arte y decidieron escribir poesía pura —si no ajustada estrictamente a la fórmula del abate Brémond, cuando menos una poesía liberada de esas impurezas de la vida cotidiana que tantas veces arrastraron consigo los versos románticos. (1954:174)

Al margen del anacronismo seguramente deliberado de la referencia a Brémond (cuya conferencia es de 1925), pero que expresa la incidencia que tuvo aquel debate para afianzar el uso de la noción purista en el mundo de habla hispana, el empleo mismo del significante purista por Henríquez Ureña fue discutido en su momento, primero por

Ángel Rama, y después por Julio Ramos, que también objetó algunos aspectos de la crítica de Rama a Ureña. Rama le señaló al maestro el uso indebido del atributo purista, “fórmula poco feliz”, dice, como título general para su “excelente resumen de los años 1890-1920”. La fórmula no estaba dando debidamente cuenta de la “función ideologizante” desempeñada por la mayoría de los intelectuales contemporáneos de Darío en “la ciudad letrada”. No estaba dando cuenta de lo que Rama denomina “doble perspectiva”: por un lado la especialización, y por otro la “participación generalizada en el foro público” (1998:85-86). Julio Ramos también señaló que la noción de pureza se presta a malentendidos y resulta “inefectiva”, porque en la América Latina del 900 no hubo verdadera literatura pura sino que la misma está ligada a “la tendencia a la especificación del campo literario en general”. Ramos observa que incluso en Darío “el esteticismo «purista» no encontró un desarrollo consistente”. No obstante, a su juicio, el predominio de la “función ideologizante” en la lectura de Ángel Rama y su rechazo del concepto de pureza, lo lleva a “reducir la heterogeneidad discursiva que se desprende de ese doble impulso” (2003:67-69). En suma, ya sea que se postule el principio purista como común denominador o que se lo limite en beneficio de la función ideologizante o que se lo conciba en un marco de heterogeneidad discursiva, su presencia en el debate es insoslayable y moviliza el discurso crítico. En el contexto de esa heterogeneidad discursiva es que la figura de Mallarmé como “ermitaño de la Belleza Pura” según Darío adquiere un inquietante poder de síntesis y de anticipación.

Seguir las manifestaciones de la poesía pura y la crítica de la poesía pura después de Darío en el mundo de habla hispana, incluso restringiendo dramáticamente los testimonios, exigiría un enorme trabajo. Una cartografía cronológica del fenómeno, que fuese documentando el despliegue y los circuitos por los que se difunde y dinamiza la cuestión purista, podría detenerse en el año 1916, por ejemplo, con Vicente Huidobro fundando el Creacionismo en una conferencia en Buenos Aires, desapercibida en aquel entonces, pero que el poeta chileno enarbó varias veces con intención pionera. Ese mismo año, Antonio Machado escribe “Sobre las imágenes en la lírica”, texto escrito, según su epígrafe, “al margen de un libro de Vicente Huidobro”. Machado hace un breve pero incisivo balance de una manera de entender la poesía que está, dice, “tan en pugna con la mía”. Su intención es destacar, precisamente al margen de un libro de Huidobro, aquello que considera son los lugares débiles y los lugares fuertes de Mallarmé. Entre los primeros anota “la creencia supersticiosa en la virtud mágica del enigma”; entre los segundos, la certeza de que “hay hondas realidades que carecen de

nombre” (1957:33-34). La poética de la *palabra en el tiempo* de Machado podría tomarse como una expresión de la modernidad contrapurista, próxima a la que formularía Mastronardi algunos años más tarde. En uno de los pasajes de la “Poética” que escribió para la *Antología* preparada por Gerardo Diego en 1931, Machado resumió su postura de una manera que nos interesa también porque reconoce en Edgar Allan Poe el núcleo originario de ciertas tendencias de “la poesía moderna”:

la poesía moderna, que, a mi entender, arranca, en parte al menos, de Edgardo Poe, viene siendo hasta nuestros días la historia del gran problema que al poeta plantean estos dos imperativos, en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad. (1974:21)

En el centro de la crítica de la poesía pura se dirime permanentemente la tensión entre esos dos imperativos. La crítica de la poesía pura es por un lado la historia de esa discusión filosófica y por otra la historia de una depuración idiomática, cuyo punto de inflexión en el mundo de habla hispana fueron las *Eternidades* (1916-1917) de Juan Ramón Jiménez. En ese punto de la obra juanramoniana el anhelo de “pureza” y el calificativo “puro” son motivos constantes. El famoso poema V de la serie, con su célebre declaración final, fue considerada un *ars poética* en ese sentido:

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

La metáfora de la poesía desnuda es una instancia especialmente sugestiva del movimiento purista de habla hispana. Inmediatamente advirtió Henríquez Ureña que se había cumplido en ese libro una modulación lírica inédita. En un texto de 1919 señaló su “nueva intensidad”, su “desusada concepción poética”. La caracterización general se corresponde con las representaciones del purismo en términos de mundos fugitivos, de teoría del ritmo y de los silencios, del imperio de las percepciones lúcidas:

Con lento y eficaz sortilegio, su mar sonoro y su niebla fosforescente nos apartarán del mundo de las diarias apariencias, y solo quedará, para nuestro espíritu absorto, la esencia pura de la luz y la música del mundo. (1986:115)²⁸

Sobre la importancia de esta faceta de Juan Ramón Jiménez en la poesía de España y de Hispanoamérica, Octavio Paz afirma que marcó la pauta, precisamente porque si bien su obra no fue “una pureza poética, como se creía en aquella época, sí fue

²⁸ Cfr. Javier Blasco, Francisco: *La poética de Juan Ramón Jiménez* (1982), en particular el capítulo IV titulado “La poesía pura” (pp. 167-199).

una depuración retórica”, a partir de la cual, concluye aludiendo al recién citado poema V, “la envarada y ataviada poesía hispánica se desnudó, se aligeró y se echó a andar” (en Sheridan, 2003:160). El caso de Juan Ramón Jiménez es significativo en este contexto además porque Mastronardi le dedicó un ensayo que se publicó en el N° 23 de *Los anales de Buenos Aires* (1948) y que, si bien se inscribe en la serie de textos de la década del 40 que vamos a considerar más adelante, vale la pena adelantar. Las imágenes críticas giran en ese ensayo en torno a la vocación purista de la estética juanramoniana: “se avecina a las comarcas más puras del arte”, dice Mastronardi. Señaló asimismo su “tenaz laboreo que tiene por objetivo el sacrificio de lo secundario y residual” y la “voluntad de condensación que siempre han de celebrar los lectores para quienes el poema (...) es una alucinación fugaz”. Observó en los versos del poeta español la presencia de una “apetencia sin objeto inmediato” y el juego constante de “leves unidades melódicas” y “procedimiento alusivos” para sus “logros impresionistas” y para alcanzar la “difícil levedad”. El “ascético ejemplo” de Juan Ramón Jiménez, concluye, “ha gravitado sobre quienes instauran la *pureza* poética y corrigen con el esfuerzo reflexivo las demasías de la inspiración” (2010b:437, subrayado en el original). Este interés de Mastronardi por el purismo impresionista del poeta andaluz será retomado al final de este trabajo, a propósito de su lectura del purismo impresionista de Juan L. Ortiz, del cual dijo entre otras cosas que hubiese recibido indudablemente la aprobación de ese “difícil varón de arte” que era J.R.J.

Si retomamos el internacionalismo del fenómeno purista en el mundo de habla hispana, podemos ir puntualizando sin ninguna intención exhaustiva algunos momentos emblemáticos: en 1898 los obituarios de Darío; en 1916 la prédica creacionista de Huidobro —“nuestra divisa fue un grito de guerra contra la anécdota y la descripción, esos dos elementos extraños a toda poesía pura”, escribió en una carta el poeta chileno (Schwartz, 2006:490)—, pero también la palabra en el tiempo de Machado y la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez; en 1919 el ensayo de Ureña sobre ésta última y también, agreguemos, las “Palabras preliminares” de Rafael Cansinos Assens para la publicación de *Un golpe de dados...* en la revista *Cervantes*, afirmando que Mallarmé “ha creado la moderna sintaxis lírica”, la “emancipación de la imagen” (2009:202).

Los textos respectivos de Rubén Darío y Cansinos Assens sobre Mallarmé establecen una primera parábola posible que iría de la “virtud de los signos” a la “moderna sintaxis”, de la “Belleza pura” a la “emancipación de la imagen”. El significante purista trabaja en varios planos, es un complejo de significados, una divisa,

una técnica, una filosofía, que replica su presencia en múltiples instancias agregando o quitando matices, interviniendo tanto en la sintaxis como en la emergencia de una función inmanente del lenguaje.

En 1925 apareció *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, hito de la discusión purista en mundo de habla hispana, que instaló el anatema mallarmeano, el cargo de deshumanización que se levantaría reiteradamente contra la energía eliminatoria de la poesía pura, cargo que el propio Mallarmé había asumido en el acontecimiento mismo de la crisis purista de 1866. La incompatibilidad entre la obra pura y las condiciones de la existencia humana está en el mito fundacional: en carta a Cazalis de mayo de 1867, Mallarmé sigue intentando explicar la “síntesis suprema” a la que ha arribado. Prefiguraba allí una secuencia de “tres poemas en verso”, pero aclara que deberán ser de una “pureza que el hombre no ha alcanzado”. Y agrega: “podría ser que yo no fuese sino el juguete de una ilusión, y que la máquina humana no sea suficientemente perfecta para arribar a tales resultados” (2004:51). Por su parte, Ortega y Gasset localiza en el proyecto mallarmeano el origen del “hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética”. Entendió asimismo que con los “jóvenes” que la proclamaban cabía hacer una de dos cosas “o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos”. Mallarmé, concretamente su “tendencia a la purificación del arte”, marca la ruptura con el realismo general del siglo XIX, e instala la “eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominan en la producción romántica y naturalista” (1967:25). La idea de “eliminación progresiva” reaparece aunque ahora sancionada con la deshumanización que comporta. Mallarmé, señala atinadamente Ortega, “devolvió al poema su poder aerostático y su virtud ascendente”; ordenó, asimismo, “la maniobra decisiva: soltar lastre” (1967:43-44). No identifica sin más los procedimientos mallarmeanos con el dispositivo metafórico del poema ultraico, pero especialmente en el punto que queremos subrayar —el de la “eliminación progresiva”, el “soltar lastre”, el “rehusar los materiales naturales”—, la tesis de Ortega es inequívoca: “toda la nueva poesía avanza en la dirección señalada por Mallarmé” (1967:45).

Dentro de la deriva del purismo en el mundo de habla hispana, la repercusión casi inmediata que, por lo menos en Madrid y México, tuvo la disertación de octubre de 1925 del abate Brémond es otra instancia significativa. La noción en sí misma vuelve a ser puesta en juego y a ser objeto de elaboraciones teóricas e histórico-literarias. Un documento valioso en ese sentido es el artículo publicado en la *Revista de occidente* por Fernando Vela, titulado “La poesía pura (Información de un debate literario)”.

Comienza Fernando Vela citando un pasaje de las *Divagations* en el que Mallarmé hablaba del proceso de “libre disyunción” del verso en “mil elementos simples” que se había iniciado después de Víctor Hugo. A partir de la idea de *disyunción*, Vela consigue elaborar una notable visión panorámica de las manifestaciones individuales y de las escuelas en las que casi como prismáticamente se descompone un subyacente movimiento purista fundamental. Cabe detenerse un instante en el siguiente fragmento:

Las diversas escuelas son laboratorios que practican, simultánea o sucesivamente, la destilación fraccionada de aquel producto bruto que antes se llamaba poesía. Ciertas escuelas suprimen en el verso toda secuencia discursiva o lección moral. Otros, desdeñando la armonía y el compás demasiado evidentes de la rima y el metro, pretenden para todo el poema las sordas resonancias y el ritmo tácito que, a veces, se conseguían únicamente en el interior de algún verso. O bien sustraen a la poesía todo objeto real, concreto, para no dejar si no su hueco y su alusión. Otras escuelas, tras eliminar de la poesía todo elemento intelectual, prosiguen la refinación para expurgar también todo sentimiento humano que pudiera impregnarlas. Hay poetas que reducen la poesía a la metáfora (...). Otros en fin depuran y condensan la canción del pueblo para encerrar en breve como su quintaesencia más volátil. (1926:33)

Reiteremos el tipo de procedimientos realizados por las “diversas escuelas” en nombre de la poesía pura: disyunción, destilación, supresión, desdén, sustracción, eliminación, refinación, expurgación, reducción, depuración y condensación. Reiteremos también los elementos sometidos a ese tipo de procedimientos: secuencias discursivas, lecciones morales, rima y métrica, objetos reales, elementos intelectuales, sentimientos humanos, populares. Ahora bien, el artículo de Fernando Vela trascendió no solo por su consistente factura sino porque concluía presentando la postura de Jorge Guillén, tal como se la había comunicado el mismo poeta en una carta expresamente solicitada para la ocasión. La carta de Guillén a Fernando Vela, firmada en Valladolid, el Viernes Santo de 1926, es un interesante efecto derivado de la polémica Brémond-Valéry, que a su vez trascendió por haber sido incluida en la antología de Gerardo Diego. Guillén toma el partido valeriano y hace su contribución desde un lugar de enunciación elaborado en términos de, para retomar la idea de Mastronardi, “auto-historia”. Guillén se convierte en el vocero del descontento de Valéry ante la apropiación mística, moral y anti-técnica del purismo que había osado llevar a cabo Brémond, y que Guillén desestima con sorna: la considera una “catequística poética para el domingo por la mañana”. Pero Guillén es el que habla personalmente con Valéry acerca del tema:

Poesía pura es matemática y es química (...) El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana en la rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente. (1962:326)

El purismo, irreductible, maleable, susceptible de asimilar todo tipo de rumores (políticos o morales) y de triturarlos a su favor para seguir retroalimentando su vigencia, también cambia varias veces de nombre, adopta el de sus atributos, se proyecta en alguna de sus facciones o se combina con otras figuras. Declara Guillén que para “evitar los equívocos del abate” prefiere hablar de poesía simple, en el sentido matemático-químico que *le* decía Valéry. Guillén le reserva la exclusividad de la simpleza al creacionismo estricto, pronunciándose él mismo por una poesía “compuesta, compleja”, donde esos elementos simples de lirismo puro se combinen con “otras cosas humanas”, pero incluso esa “poesía bastante pura”, dice, resulta, desde el punto de vista del realismo, “¡ay!, demasiado inhumana”.

La polémica de Brémond también resonó rápidamente en México, donde en marzo de 1927 Gilberto Owen publicó un artículo titulado “Poesía —¿pura?— plena”, también cargando contra la “secta” de Brémond y su fe en la “presencia invisible de la poesía”, y también propulsando un cambio de nombre, que ahora pasa de ser pura a ser plena. Si Guillén se decide por un razonable promedio de “poesía bastante pura”, Owen interpelará a sus contemporáneos a “intentar una obra sensual purificada”²⁹.

Una de las características del proceso purista a fines de la década del 20 sería por un lado la progresiva agudización de la connotación política del significante, generando diversas zonas de inflexión contrapurista, y por otro lado el surgimiento de nuevas derivaciones dentro de su campo semántico. Respecto del primer rasgo, Jorge Schwartz observó en una de las notas introductorias de su antología de textos programáticos de las vanguardias latinoamericanas que “sólo a fines de los veinte comenzó a considerarse como «poesía pura» toda manifestación poética que no tuviese preocupaciones sociales” (2006: 490). Schwartz consigna en esa línea algunos testimonios en los que se manifiesta ese giro en la tensión entre lo puro y lo social, que cabría analizar caso por caso en sus respectivos contextos, pero que coinciden en definir una determinada actitud *contra* las connotaciones ideológicas conservadoras del purismo. Roberto Mariani, por ejemplo, afirmando en 1927, en polémica con la revista *Martín Fierro* pero desde las páginas de la misma revista cuestionada, “no nos adherimos a la teoría del arte puro”; o

²⁹ Tomamos estos elementos del artículo de Beltrán Cabrera y Ramírez Peñaloza titulado “La poesía pura y la vida (o el ejercicio oweniano de poesía pura)”, (2011).

José Carlos Mariátegui afirmando en 1928 que “*Amauta* no es una diversión ni un juego de intelectuales puros”. La crítica de la poesía pura extiende aquí también sus dominios, interviniendo por contrapartida en la construcción de una imagen del intelectual latinoamericano. Y por otro lado, como señalamos, se siguen produciendo rebrotes puristas de diverso signo, como sucede en Cuba con la publicación de los *Poemas en menguante* (1928) de Mariano Brull. No vamos a detenernos en la vertiente cubana³⁰, sino porque uno de los *Poemas en menguante*, titulado “Verdehalago”, que es un juego acústico y rítmico con las posibilidades de sugestión alógicas del lenguaje, fue la piedra de toque de la teoría, clasificación y catálogo de las Jitanjáforas por Alfonso Reyes, curiosa inflexión dentro del complejo temático creciente de la crítica de la poesía pura a fines de la década del 20.

Alfonso Reyes escribió tres ensayos sobre las Jitanjáforas. El primero apareció en 1929 en la revista *Libra*, de Buenos Aires. En mayo del año siguiente apareció otro en la *Revista de Avance*, de La Habana, y después algunas notas complementarias en una revista de Monterrey. Los tres textos fueron refundidos en el ensayo titulado “Las Jitanjáforas”, publicado en *La experiencia literaria* (1942). El nombre de este subgénero (que va desde el trabalenguas, las onomatopeyas y las glosolalias infantiles al *nonsense* y el disparate racional a la manera de Lewis Carroll) deriva de una anécdota que vale la pena consignar. En “los días de París”, cuenta Reyes, solían reunirse en la casa de Mariano Brull, y era frecuente que alguna de sus hijas recitara un poema. En una oportunidad, el padre confeccionó para “la mayorcita” una pieza cuya primera estrofa es la siguiente: “Filiflama alabe cundre / ala olalúnea alífera / alveolea jitanjáfora / liris salumba salífera”. La palabra “jitanjáfora”, la más “fragante” del conjunto, interesó a Reyes, que decidió llamar desde entonces con ese término tanto a las hijas del poeta cubano como “a todo este género de poema o fórmula verbal”. (1961:166)

Entre las repercusiones que tuvieron sus primeras aproximaciones jitanjáforicas, Reyes menciona una nota publicada por Marcel Brion en una revista de París en 1929, en la que el crítico francés saludaba el hallazgo diciendo: “He aquí un paso más en la senda de la poesía pura” (1961:168). Reyes despliega en este ensayo una muy amena erudición lúdica, pero su objetivo es, digamos, serio, y en un sentido específico en el que lo lúdico sería otra forma de acceder, *un paso más*, como dice Brion, hacia ese

³⁰ Sobre el purismo en Cuba, la figura de Brull y el papel de la *Revista de Avance*, Cfr. Florit, Eugenio: “Mariano Brull y la poesía cubana de vanguardia” (1965) y Videla, Gloria: “Las secretas aventuras del orden: poesía pura y poesía de vanguardia” (1990).

plano del lenguaje y lo imaginario acechado por la poesía pura: “no todo ha sido juego. Los ecos resuenan hasta el fondo de ciertos corredores por donde se llega a las catacumbas de la poesía” (1961:197).

Otro foco de la discusión purista en América Latina, según demuestra ya el texto de Owen mencionado más arriba, se genera en México, en torno al grupo y la revista *Contemporáneos*. Anthony Stanton le dedica a esta cuestión un ensayo excelente, que repasa las discusiones generacionales en torno a la poesía pura en México y traza un “mapa preliminar” de “las múltiples versiones” que circulaban dentro del grupo³¹. Nos interesa destacar la postura de José Gorostiza, tal como es examinada por Stanton, porque su caso es susceptible de ser considerado en paralelo con el de su contemporáneo argentino Carlos Mastronardi (nacieron el mismo año; en 1937 aparece la primera edición de “Luz de provincia” y en 1939 la primera de “Muerte sin fin”, que son a su manera dos exponentes puristas). Sostuvieron posturas que se aproximan en cierta crítica de la voluntad eliminatoria pero difieren en sus respectivas lecturas de Valéry. Concretamente, Stanton considera una reseña de 1937 al libro *Cripta* de Torres Bodet, es decir, un texto marginal de Gorostiza, pero en el que el poeta hace, por un lado, “la autocrítica más severa que jamás haya sido escrita por un miembro del grupo”, pero principalmente poniendo en tela de juicio “el concepto mismo de poesía pura”. El fragmento de Gorostiza es el siguiente:

Hay que ver cómo, nacido de una repugnancia no tanto por la suntuosa vacuidad modernista como por las orgías sentimentales del romanticismo, este rigor evoluciona hacia un ideal de forma —el de mantener puros los géneros dentro de sus propios límites— que empieza por eliminar de la poesía solo los elementos patéticos, pero que acaba, cada vez más ambicioso, por eliminar todo lo vivo. Así, una clara tendencia hacia lo clásico, se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un “testismo” —*Je rature le vif*— que ha hecho aparecer a toda nuestra generación y no solamente al “grupo sin grupo” como una “generación sin drama”. (1998:143)

³¹ “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura” forma parte del libro *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna* (1998). La aproximación de Stanton resultó útil para orientar en una primera instancia el recorrido propuesto en el presente capítulo. Observa el autor que “a pesar de la fertilidad de la tendencia [purista] en países como Cuba, Colombia y México, en Hispanoamérica no contamos con un estudio continental ni con uno nacional en el caso mexicano”. Abundan, en cambio, los trabajos sobre la poesía pura en España, por ejemplo el de Antonio Blanch: *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa* (1976), a su juicio el más completo. Agrega Stanton, refiriéndose puntualmente al caso mexicano, que el primer problema que enfrenta el investigador el abordar la cuestión reside “en el carácter ambiguo y elástico del concepto «poesía pura»”, y que “existen por lo menos cinco acepciones distintas que están vigentes en la década de los veinte”. Estas, esquemáticamente, son las siguientes: la de Valéry, la de Bremond, la de Juan Ramón Jiménez, la de Ortega y Gasset y la vanguardista (1998:128-132).

El hecho de que esta recusación del purismo no haya impedido la composición de “Muerte sin fin” (quizá la mejor pieza “purista” de la poesía latinoamericana) es otra prueba del carácter creativo de la crítica precisamente *de* la poesía pura. El fragmento de Gorostiza expresa varias formas de impugnación que circulaban desde que Ortega y Gasset lanzó su diagnóstico de deshumanización, pero mezclada con una crítica de los géneros literarios, del exceso del antirromanticismo moderno, que en su impulso negativo de eliminación, termina por eliminar “todo lo vivo”. La crítica de Gorostiza al clasicismo y al “testismo” como horror y asfixia de la vida, al margen de lo que en ella hubiera de autocrítica generacional, obedecía también a la lógica valeriana del *venir después* consecutivos de lo clásico y lo romántico.

Es interesante la contemporaneidad entre este texto de Gorostiza y el pronunciamiento de Pablo Neruda, que encarnaría a partir de entonces una poderosa corriente contrapurista en el mundo de habla hispana. En octubre de 1935, el poeta chileno había publicado en Madrid, en el primer número de la mítica revista *Caballo verde para la poesía* una especie de poema en prosa-manifiesto titulado “Sobre una poesía sin pureza”. Neruda ya había publicado las dos primeras *Residencias*, y su poseía estaba en un punto de inflexión (de “conversión al prójimo” diría Amado Alonso) que la Guerra Civil iba a radicalizar en pocos meses. Al proceso moderno de disyunción, destilación, depuración, fragmentación, abstención, eliminación, etcétera., Neruda replica con un manifiesto por “una poesía impura”:

como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada... (1980:150-151).

Señalemos también la adhesión que suscitó esta visión en Octavio Paz, previa al distanciamiento político y el episodio de la antología *Laurel* (1941) que terminó de consumir una ruptura que sería insalvable después de la publicación del *Canto general* (1950). Aquel primer acuerdo contrapurista, en el fervor del eje antifascista, merece, con más razón, destacarse. Se trata de un texto publicado en la revista mexicana *Ruta* en septiembre de 1938, recobrado por Enrico Mario Santí en *Primeras letras (1931-1943)* (1988), titulado “Pablo Neruda en el corazón”. El texto lleva dos epígrafes tomados de dos de las prosas breves publicadas por Neruda en el primer número de *Caballo verde para la poesía*. Es interesante que Paz empiece planteando el problema que está en la

base de todo el debate purista internacional. La cuestión (“trágica”, dice) de “la poesía y lo real”. Octavio Paz (que tenía entonces 24 años) recuerda entonces “ese tiempo” en el que “se crearon hermosas refrigeradoras, máquinas de lo eterno, destiladores purísimos de lo invisible”, y en el que se decretó que la poesía era “lo no real, aquello que nadie había visto: una ausencia” (1988:144). El desarrollo paralelo del pensamiento y el arte del chileno y el mexicano, a propósito de la crítica de la poesía pura, en función de aquel acuerdo de mediados y fines de la década del 30 es un enorme capítulo con el que debería seguir el presente. Se podrían mencionar por lo menos dos prolongaciones contrapuestas, de Neruda y Paz, respectivamente. En “La arena traicionada” del *Canto general*, se incluye la implacable interpelación a “Los poetas celestes”: “«Belleza pura», «sortilegio» / obras de pobres asustados”, dice Neruda. La parábola prosigue y podemos considerar un poema como *Blanco* (1965) de Octavio Paz, el último gran «sortilegio» de la poesía pura y de lo que Haroldo de Campos llamaba el “linaje mallarmaico” de la literatura latinoamericana. Mencionamos estos dos últimos hechos también porque, como veremos, Mastronardi alcanzó a dedicarle a la “escuela *concretista*” un fragmento en el cuaderno-1971, previsiblemente no muy entusiasta, pero que interesantemente señala su linaje mallarmaico: “lenguaje poético que se agota en sí mismo (...) inanidad sonora” (2010b:699). Esa inanidad se refiere al verso del célebre soneto en yx Mallarmé (“aboli bibelot d’inanité sonore”), que por cierto tradujo Octavio Paz cambiando, curiosamente, la idea de *bibelot abolido*, por la no menos mallarmeana de *espiralada*.

III.3. CRÍTICA DE LA POESÍA PURA EN LA ARGENTINA

Si bien como hemos visto es en Buenos Aires donde se publican los obituarios de Darío sobre Mallarmé en 1898; y si bien en diciembre de 1921 Borges publicaba en la revista *Nosotros* el manifiesto ultraísta en el que proponía “abolir” tanto el “rubenianismo” como el “anecdótico”, poniendo programáticamente el acento en el negativismo purista eliminatorio (habla de “reducción”, “tachadura”, “abolición”, “síntesis”); se podría decir que la cuestión que nos interesa no se establece claramente como tal hasta comienzos de la década del 40. Tal vez incidió en ese destiempo, como forma de contención, la vena realista, política, costumbrista, humorística, sentimental, criollista, anecdotista, *casuerista*, paisajística, de la tradición literaria argentina. Por otra parte, ni el tipo de imaginaria mitopoética ni el genio verbal de Lugones rendían en ese registro. Retomando de paso el curso de la auto-historia de Mastronardi, dice haberle escuchado decir a Lugones, una vez que lo visitó en su despacho a mediados de la década del 20, en la que se discutía sobre “las retóricas” de la vanguardia: “el culpable es Mallarmé”. Recuerda que lo dijo “con aire lejano pero con profunda convicción”, y agrega el propio Mastronardi que Lugones opinaba que, “además de una nueva Sibila de Cumas”, Mallarmé había sido “el causante de un lamentable proceso crepuscular” (1964:80).

Tal vez era en un autor como Macedonio Fernández —con su “presentimiento de este arte noble de la nada” (2007:81), su “Belarte concienical” como “metáfora sin contextos de trama ni de efusión ni de biografismo” (2001:72)— donde había que ir a buscar las modalidades vernáculas de poesía pura de corte mallarmeano, aunque desplazadas hacia una poética de la novela que era, como se lee en el *Museo de la novela de la eterna*, “una provocación a la escuela realista” (2010:41). Macedonio asume los postulados idealistas de la poesía pura, en un registro que se diría como rectificado por el humorismo, y que deriva en una “certeza metafísica de la novela”. Como sea, Mallarmé podría haber suscrito un pensamiento macedoniano como el siguiente:

La nihilidad del Tiempo y del Espacio, correlativa a la nihilidad del Yo (o identidad personal) y de la Sustancia material, nos sitúa en una eternidad sin concebibles discontinuidades. (2010:72).

Hay un curioso testimonio para pensar el destiempo de la discusión purista en la Argentina, como efecto del filtro criollista, en una de las dos notas breves que con el

título “Asteriscos” César Tiempo agregó al final de la *Exposición de la actual poesía argentina* (1927). Este pasaje introduce sugestivamente el significativo purista en el contexto del debate nacional, que la nueva generación había heredado candente de los programas interpretativos del Centenario. Tiempo se preguntaba sobre “lo nacional” en la literatura, algo que veía repartirse entre lo gauchesco y lo suburbano, como dos poéticas, ninguna de las cuales lograba satisfacer debidamente la pregunta:

por una parte, una retórica de espuelas y pampitas, ultimada a metáforas, como gato con relaciones, y por otra una retórica fatalista, sentimental, hecha de espíritu de tango, a ratos bravucona y atropelladora, pero siempre ingenua como una milonguita. En las dos corrientes prima la anécdota, la relación, y otro es el camino de la poesía pura. (1977:245)

Este final es lo que nos interesa: la primacía de “la anécdota”, de la “relación”; y ese camino *otro* de la poesía pura, intransitado por la inquietud nacional. Hubo destacados episodios puristas aislados y de diversa índole en la década del 30. Uno de ellos concierne directamente a Mastronardi, que reconocía en 1933, en el primer libro de Juan L. Ortiz, una “feliz intención de poesía pura”. Se había producido un inédito rebrote, con resonancias del impresionismo juanramoniano, pero totalmente original. Semejante visión extática del paisaje en un lenguaje lírico depurado, libre tanto de esa “retórica de espuelas y pampitas” como del espíritu “bravucón” de las orillas, parecía haber sido posible solamente al margen del cuadro de situación trazado por César Tiempo. Esa nota de 1933 la consideraremos en el último capítulo, en el marco de la amistad entre Mastronardi y Juan L. Ortiz, en la cual César Tiempo tuvo también mucho que ver al principio.

Hemos mencionado más arriba los textos sobre Mallarmé que Alfonso Reyes publicó desde 1909 (teniendo veinte años) y en distintos momentos durante el resto de su vida en revistas de España y América Latina. Una *summa mallarmeana* en español de 300 páginas que proyectó en algún momento publicar con el título de *Culto a Mallarmé*, que no llegó a redondear, pero del que se conservó un índice manuscrito con el que fue reconstruido casi en su totalidad en el tomo XXV de sus *Obras Completas* (1992). Nos interesa destacar que entre los varios episodios mallarmeanos que Reyes generaba en distintas ciudades del mundo de habla hispana, algunos importantes sucedieron en Buenos Aires. Primero la conferencia en “Amigos del Arte” en 1929 sobre “el gabinete de humo”, evocación de evocaciones del célebre fumadero y tertulia simbolista de los martes en el cuarto piso de la calle Roma; luego la publicación de lo que iba a ser la primera parte del *Culto* en la revista *Sur* en 1934 y 1936, que es un

anecdótico exquisito de Mallarmé, un retrato biográfico en el que se restituyen los más mínimos detalles (“camino de Mallarmé, todas las piedras tiene sentido”, dice Reyes). Y por último la publicación en 1938 de *Mallarmé entre nosotros*, en Destiempo, la editorial de corta vida fundada por Borges y Bioy Casares. Este último es una miscelánea mallareana con crónicas (la crónica de “El silencio por Mallarmé” que organizó Reyes en Madrid convocando a varios escritores, por ejemplo), artículos, índices bibliográficos, glosas, notas y especialmente traducciones. Ahora bien, Mastronardi dice en *Memorias de un provinciano* haber tenido en aquellos años un “trato fructífero” con Alfonso Reyes, “hombre versado en todas la literaturas”, a quien le dedicó también un debido retrato, en la línea de los comentados en el capítulo anterior, cuyo rasgo distintivo es, también en la línea de las proyecciones indirectas, “cierto sereno escepticismo” (1967:315). Mastronardi no menciona los textos de Reyes sobre Mallarmé publicados en Buenos Aires, pero es significativo que haya querido dejar constancia en *Memorias de un provinciano* de su propio culto a Mallarmé, ya que no de los subproductos del mismo. Dice Mastronardi que durante “el primer año de la guerra me apliqué a la traducción de los «Poemas en prosa», de Mallarmé, que no son muchos”. Es decir, en 1939, poco después de la publicación de *Mallarmé entre nosotros* en Buenos Aires . El desenlace de este conato de traducción es netamente mastronardiano en el sentido de la poética de la presencia oculta:

Sólo después de cumplida esa tarea advertí que había trabajado con suma lentitud: tuve una idea precisa de mi ritmo cuando supe que la casa editora que me encomendó la tarea acababa de cerrar sus puertas y procedía a liquidar sus bienes. Por mucho que no tuviese audiencia ni eco en los otros, me sentía como acrecido por esa experiencia. (1967:314)

No se han conservado las versiones o variaciones de Mastronardi, pero cumplen con su función metafórica en el plano de la auto-historia, tal vez en contrapunto con la escena de Lugones hablando de Mallarmé como *el culpable* de un lamentable proceso crepuscular. Tampoco indicó qué poemas en prosa concretamente pudo haber estado traduciendo en secreto y a despecho del plazo acordado con alguna casa editorial (que por lo visto quebró mientras Mastronardi demoraba). Pero quiso que perdure el gesto de la traducción “acreciendo” su experiencia estética, su olvido del mundo en el mundo del lenguaje mallarmeano. Mastronardi se refirió sólo un par de veces a Mallarmé, pero su visión poética alcanza por momento vislumbres en esa dirección, como en el final de su poema titulado “Comienzo de la rosa”, que imagina

la flecha sin arco, y el fuego desvelado
que se agota por ser un orden quieto y puro.³²

A partir de 1940, como señalamos, comienza a darse en varios planos una rehabilitación de la cuestión purista en la Argentina, produciéndose una especie de microclima de discusión en el cual Mastronardi hará sus contribuciones. Pero antes de detenernos en ellas cabe mencionar algunos de los planos en los que se verifica esa rehabilitación. En primer lugar se traducen libros. El hito editorial, por lo menos re-inaugural en ese sentido, sería tal vez la publicación en 1940 de *Política del espíritu* en editorial Losada, que es la primera selección y traducción importante de ensayos de Paul Valéry en el mundo de habla hispana. En el siguiente capítulo se harán algunas observaciones sobre el mismo, pero cabe destacar ahora que el volumen incluía una sección titulada “Poesía Pura”, en la que se podía leer, entre otros textos fundamentales de Valéry sobre Mallarmé, las “Palabras preliminares” de 1920 comentadas más arriba. Asimismo, Guillermo de Torre reseñaba en el prólogo las alternativas básicas de la histórica polémica de Valéry-Brémond.

Otro hecho editorial interesante es la publicación, en 1943, del *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes* (1936) de Wladimir Weidlé, en traducción de Carlos María Reyles, para la colección “Grandes ensayistas” de Emecé, con su tercer capítulo de 45 páginas titulado “Poesía pura”. En él, Weidlé discute básicamente lo que llama “el error de Mallarmé” e indica a partir del mismo las consecuencias a su juicio *catastróficas* que había tenido la poesía pura para aquel *destino actual* en cuestión. El *Finnegans Wake* de Joyce sería el “síntoma más patente de la enfermedad del arte moderno en lo que se refiere muy particularmente a la catástrofe de la poesía pura” (1943:119). Al margen de esta observación, que no hace sino seguir incrementando el espectro de lo susceptible de ser considerado en el espacio de la crítica de la poesía pura, subrayamos la frase sobre “el error de Mallarmé”, que remite a la de Lugones sobre su *culpabilidad*. Ese error es el de la deshumanización. No niega Weidlé que el método poético de Mallarmé y Valéry es una de las “tentativas modernas más consecuentes y osadas para volver a dar al idioma poético su plenitud” (1943:112); pero

³² Recientemente Ricardo Herrera ha interpretado ese gran final del poema “Comienzo de la rosa” como “el final horizonte estético de la poética de Mastronardi”. Una poética que, dice Herrera, se resume en la palabra “Ausencia, no vacío. Si hubiese vacío habría desesperación, y no la ensoñación vagabunda que encontramos en cada verso. Hay un centro en su poética, pero un centro hecho de algo que ha desaparecido, dejando solo un aura fascinante” (2012:62). Herrera no menciona a Mallarmé, pero su lectura resulta especialmente sugestiva en ese sentido, incluso en el de la escena de la traducción desaparecida y fascinante de los *Poemas en prosa*. La ironía sobre la demora y la casa editorial es una forma de la ensoñación vagabunda, distinta del mallarmeano “cantaré como un desesperado”.

sostiene que ese método aceleró un proceso de “descomposición del verso rarificando hasta el límite extremo su materia, separándolo de la vida” (1943:94). Weidlé cuestiona la utopía musical que está en el origen de la poética purista, y entiende que la poesía de Mallarmé “no está a la altura del problema que plantea”. Así, si bien “algunos de los más bellos poemas del idioma francés” no existirían sin la existencia misma de este problema, a su juicio la búsqueda del “oro sintético” no puede sino conducir al poeta a “la esterilidad final” (1943: 102). La poesía pura es “pura negación”, concluye Weidlé, y buscarla es lisa y llanamente “querer matar la poesía” (1943:106). No nos consta que Mastronardi hubiese leído o mencionado el *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, pero esa objeción, que no excluye el reconocimiento de “los más bellos poemas”, sin caer tampoco en el catastrofismo histórico-literario del crítico ruso, reaparecerá en algunos de sus fragmentos. Agreguemos que la crítica de la poesía pura por Waldimir Weidlé tuvo un segundo episodio en la Argentina que permite reconocer la continuidad durante toda la década de ese microclima de discusión purista y contrapurista, constantemente dinamizado en esos años por aportes de diversa índole. Nos referimos al ensayo titulado “La poesía pura y el espíritu mediterráneo”, publicado en el N° 151 de *Sur* (mayo, 1947). Weidlé realiza otro interesante diagnóstico del “estado actual de la poesía en Europa”, distinguiendo ahora, según clásicos parámetros caracterológicos, entre los poetas de Francia e Inglaterra, representados *in extremis* por Valéry y Eliot, y los poetas de la “Europa meridional”. Estos últimos disponían, según su lectura, de un “antitóxico natural” que los preservaba de la “gran amenaza” purista, es decir, del error de Mallarmé, aquí formulado en términos de “desencarnación del verbo”: la “pulpa carnal a la que erróneamente pretende renunciar la poesía pura de tendencia intelectualista” (1947:9).

La editorial Argos contribuyó especialmente a enriquecer el debate en esos años aportando traducciones históricas, como la que en 1945 hizo Cortázar de *La poesía pura* de Henri Brémond, que incluía la conferencia de la discordia y todos los escolios del abate y el apéndice de Robert de Souza. Asimismo, Cortázar escribió para la ocasión una solapa que es en sí misma un precioso testimonio paratextual sobre la crítica de la poesía pura en la Argentina. Ofrece, a propósito de la línea en la que se incluye Brémond, un panorama sintético de la gran ambición purista, la “admirable prosecución de acendrada pureza” que empieza en “la poesía francesa moderna” con Baudelaire, cuyo “agudo indagar crítico le hizo entrever y postular condiciones esenciales de toda

poesía: desgajamiento del compromiso ético (no de la ética) y del didáctico (no de la verdad)”. A partir de allí, sigue diciendo Cortázar,

echarán a cantar las voces disímiles pero consecuentes de Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue y Valéry. Filiación entretejida, imbricada, oscura, pero donde la lírica francesa no da ya un solo paso atrás. Así, con Claudel, Jouve, Reverdy, Supervielle y Eluard va llenando las décadas de nuestro siglo en admirable prosecución de acendrada pureza, proveyendo la sustancia virgen que incitará un día a Brémond —por caminos de místico horizonte— a formular su concepción de *La poesía pura*.

Vale la pena finalizar este breve catálogo de episodios puristas en la Argentina que conforman el microclima de discusión en el que interviene Mastronardi en la década del 40, mencionando uno de los más curiosos: la conferencia “Contra la poesía” que Gombrowicz leyó el 28 de agosto de 1947 en el Centro Cultural Fray Mocho. Cuatro años más tarde se publicó una versión ampliada de la misma en la revista *Kultura*, de París, con el título de “Contra los poetas”, más acorde con su planteo central y su estrategia de provocación. El texto volvió a ser publicado en la revista *Ciclón*, de La Habana, en septiembre de 1955. Esa segunda versión es la que hoy conocemos, pero permítasenos comentarla pensando especialmente en el primer acontecimiento, que venía vagamente anticipado por la crítica entre irónica y alarmista de Wladimir Weidlé. En efecto, se trata menos de una invectiva contra la poesía o contra los poetas que literalmente contra la poesía pura: “¿Por qué, entonces, me aburre y me cansa ese extracto farmacéutico llamado «poesía pura»?” (2005:314). Podemos suponer que Gombrowicz tuvo presente el capítulo mencionado de Weidlé, incluso en algún momento habla de la “situación catastrófica” en la que se encuentran los supuestos poetas puros. Pero a diferencia de Weidlé, Gombrowicz no le concede ningún primor a la poesía (declara, en efecto, y en general, “los versos no me gustan absoluto”, con lo que casi cierra la discusión ni bien empieza). Su eficacia reside en parte en la parodia del espíritu de seriedad del culto a la Poesía y a los Poetas: dice que sería una “muy buena gimnasia” imaginarse a Valéry “con pantaloncito corto” (2005:318). Pero Gombrowicz expone sus razones de orden formal, estilístico, incluso desde el punto de vista de buen gusto. Introduce así un matiz distinto en la crítica de la creación por eliminación mallarmeana —la considera *un exceso*:

En la poesía pura, versificada, el exceso cansa: el exceso de palabras poéticas, el exceso de metáforas, el exceso de sublimación, el exceso, por fin, de la condensación y de la depuración de todo elemento antipoético... (2005:315)

En esa línea, se destaca otro pasaje de la conferencia de Gombrowicz, que puede leerse como el anverso de esa “admirable prosecución de acendrada pureza” a la que aludía Cortázar, un par de años antes, en la solapa al libro de Bremond:

A partir del momento en que los poetas perdieron de vista al ser humano concreto para fijar la mirada en la Poesía abstracta, ya nada pudo frenarlos en la pendiente que conducía directamente al precipicio del absurdo. Todo empezó a crecer espontáneamente. La metáfora, privada de cualquier freno, se desencadenó hasta tal punto que hoy en los versos no hay más que metáforas. El lenguaje se ha vuelto ritual. (2005:319)

Estos dos últimos fragmentos sobre el exceso de sublimación y la ritualización del lenguaje lírico en el marco de una crítica de la poesía pura nos permiten pasar a la contribución mastronardiana. Mastronardi fue la primera “amistad intelectual” que tuvo Gombrowicz en la Argentina, según dijo el propio Gombrowicz (2006:43). En otro capítulo de este trabajo se volverá sobre aspectos de esa relación y sobre el intercambio “intelectual” que tuvieron acerca de la Argentina y los argentinos *como tema*. Podemos suponer que hubo un intercambio de opiniones respecto del tema de la conferencia en el Centro Cultural Fray Mocho, y que coincidieron en más de un sentido.

Otros tantos episodios vinculados a la crítica de la poesía pura en la Argentina podrían sin duda ser contemplado en este contexto: lo que nos interesa por lo pronto es esbozar una cierto clima propicio de discusión en esos términos en los cuales enmarcar, por fin, la contribución mastronardiana.

II.4. LA INTERVENCIÓN MASTRONARDIANA

Desde comienzos de la década del 40 Mastronardi empezó a intercalar en notas y reseñas una serie de variaciones características para una crítica de la poesía pura en la Argentina. Habiendo tomado suficiente distancia histórica y personal de la experiencia colectiva martinfierrista; habiendo hecho ya su solitario examen de conciencia lírica en su retiro a Gualeguay; habiendo seguido las alternativas de la poesía *de nuestro tiempo*; Mastronardi disponía de elementos de juicio como para reconocer y delimitar algunas de sus “propensiones”, para usar un término suyo. Estas consideraciones suelen insertarse desde el margen del discurso crítico, salvo que toda la obra de Mastronardi estaría diseñada en ese sentido. Como sea, estos son básicamente textos nunca reunidos en libro por el autor. Mastronardi ensaya en diversos contextos, requerido por series bibliográficas específicas, un dispositivo de lectura que se va matizando, readecuando y revelando su rendimiento crítico.

La crítica mastronardiana de la poesía pura podría ser leída también dentro del marco de lo que María Teresa Gramuglio llamó “el realismo y sus destiempos en la literatura argentina” (2002). Si bien la lectura de Gramuglio apunta a delinear la trayectoria “zigzagueante” del realismo tomando fundamentalmente documentos de la narrativa y del teatro, las variaciones críticas de nuestro autor serían también una expresión en ese sentido. Gramuglio menciona a Mastronardi en ese cuadro, pero en función de otra zona de su obra ensayística, es decir, aquella en la que, en sintonía con Borges, asumió una visión crítica del “realismo como nacionalismo” y como “regionalismo” (2002:34). Pero la estrategia de Mastronardi parece ser la de situarse en líneas de tensión respecto de los temas que aborda. Discute con el realismo nacionalista *desde* el criollismo cosmopolita, pero también discute aspectos de la estructura de la lírica moderna *desde* una posición esencialmente realista, incluso regionalista, casi de sentido común, pidiendo a la poesía moderna, básicamente, “persuasión, reinos posibles”. Esa doble posición cruzada aparece de diversas maneras en su biografía intelectual, produciendo un efecto de imprevisibilidad favorable a la poética de la presencia oculta.

Vamos a considerar extractos de reseñas publicadas sobre todo en la revista *Sur* desde 1942, analizando en la medida de lo posible las interacciones que establece dentro de ese campo intelectual específico. La voluntad eliminatória y la crítica de esa

voluntad, que hemos seguido esquemáticamente a partir de la carta de Mallarmé a Lefebure de 1867, son el común denominador de la perspectiva mastronardiana.

El primer fragmento que interesa presentar pertenece a una nota titulada “Un nuevo drama de Eichelbaum” publicada en *Sur* en junio de 1942. Mastronardi formula allí, a partir de una rápida caracterización del “lenguaje poético” moderno, lo que será la constante de su crítica en este registro:

(El lenguaje poético, debilitado por el buen gusto y por una incansable voluntad eliminadora, rehuye toda visión inmediata de la realidad y es comparable al acervo paramental de los ritos y las ceremonias. En ese orbe de símbolos inmutables y limitados, en ese angosto mundo ritual, el lector suele encontrar nobles maneras de adormecimiento y heráldicas formas de reposo imaginativo). (2010b:284)

Mastronardi plantea en este pasaje una línea contrapurista, una crítica de la voluntad eliminadora, pero más concretamente de uno de sus resultados: la escritura como ceremonia de la escritura, sin una base de persuasión realista, de visión inmediata incorporada. La poesía moderna se sitúa de entrada en un “orbe de símbolos”, en un “mundo ritual”. Nótese la semejanza con la visión gombrowicziana de la poesía pura como “aburrida orgía”, pero la causticidad de Mastronardi reside en la adjetivación ambigua, que hace el gasto argumentativo; ese estilo irónico y casi oximorónico por el que el buen gusto *debilita* al lenguaje poético, y el aburrimiento es *heráldico* y *noble*. Tendremos ocasión de ver otros tantos ejemplos en ese sentido.

Para organizar la aproximación a los textos publicados a partir de 1943, podemos distinguir dos grupos, que no respetaremos estrictamente, pero que a los fines de la exposición consignaremos por separado, como dos líneas centrales de recepción, imbricadas y que alternan en el tiempo: una vinculada a la literatura francesa y otra vinculada a la literatura argentina.

A partir de 1943 y hasta 1955, Mastronardi publicó con cierta regularidad alguna reseña de la (o sobre la) literatura francesa en *Sur*. No vamos a considerar en esa serie sus textos sobre Valéry, que se analizan en el próximo capítulo, aunque forman parte de la misma. La primera es una nota breve sobre *Exils*, de Saint John Perse, pero el primer texto significativo desde nuestra perspectiva es su reseña de la antología de Apollinaire con estudio preliminar de Guillermo de Torre, que aparece en abril de 1947, y que hemos mencionado más arriba a propósito de la triangulación borgeana en esos años respecto del tema de “la aventura y el orden” y “la paradoja de Apollinaire”. Mastronardi aparece terciando, sin interferir, en esa discusión, introduciendo su propia

lectura de *la paradoja* del poeta. Borges percibía una modernidad ingenua en Apollinaire, pintoresca, celebratoria, conmovida por su propio espectáculo. Para Mastronardi, la paradoja, la disidencia, la excepcionalidad de Apollinaire se definía más bien en los términos de una crítica de la poesía pura. En primer lugar observa un “decoro antiguo” por el cual la poesía francesa es una “poesía que tiende a la pureza”, pero reconoce en Apollinaire una “excepción” en ese sentido. Su poesía demuestra una “liberal tendencia receptiva que lo apartó del elemento poético depurado”. La grandeza de Apollinaire estaría en su capacidad de percepción del mundo, incluso en desmedro de su propia *prédica* purista:

predicó el advenimiento del “arte puro”, y es innegable que su obra no fue turbada por la sociología ni tuvo fines didácticos, pero los promiscuos elementos que la integran lo dicen más próximo al dato inmediato de origen sensorial que no a las invariables y límpidas normas racionales. Acaso pueda afirmarse que algunos momentos de su poesía comportan una negación involuntaria del arte abstracto, de las juiciosas construcciones cubistas. Su “poema-conversación”, donde resuena la mágica diversidad de las grandes ciudades; su estrofa de naturaleza aluvional y conjuntiva, tan pródiga en frases sueltas, nos permiten admirar a un poeta prodigiosamente sensible a los estímulos del mundo externo. (2010b:319)

Esta breve caracterización de Apollinaire es significativa por el uso que hace de la acepción cubista de la poesía pura, como abstraccionismo del arte moderno, para oponerle el dato, el poema-conversación, la diversidad de las ciudades, los estímulos del mundo externo.

Dentro de la serie de *Sur* se destaca también una reseña publicada en el N° 159 (enero, 1948) sobre la *Anthologie de la poésie française moderne*, seleccionada por Valentina Bastos, con prólogo de Roger Callois, que había publicado la editorial L'Amateur en Buenos Aires en diciembre de 1945³³. La reseña de Mastronardi tiene

³³ Valentina Bastos era la compañera de Mastronardi en ese entonces. La Biblioteca Nacional conserva un ejemplar de la *Anthologie...*, que había pertenecido a la colección de Alejandra Pizarnik. El dato indica la importancia que pudo haber tenido esta antología en francés publicada en Buenos Aires en la formación de los poetas y poetisas que empezaban a escribir en esos años. Se trata de un volumen de 949 páginas con tapa dura que va de Víctor Hugo a la poesía escrita durante los años de la Resistencia (1940-1944), pasando por todos los poetas ineludibles dentro de ese lapso, en total 104. Mastronardi colaboró con Valentina Bastos, no solo proporcionando textos difíciles de conseguir (ella también les agradece a Aldo Pellegrini y a Roger Callois el mismo aporte), sino escribiendo para *Sur*, tres años después de su publicación, la reseña en cuestión. Cabe agregar aprovechando la nota al pie que si el espacio biográfico mastronardiano está, para decirlo de alguna manera, habitado de presencias ocultas o apenas entrevistadas, la de Valentina Bastos tiene en ella un lugar específico. Mastronardi le dedicó una semblanza memorable de dos páginas en *Memorias de un provinciano* (1967:318-320), que es un conmovido elogio, recatadamente erótico, de la mujer intelectual. Además Valentina Bastos *es* la poesía. El final de la semblanza es significativo en ese sentido: “Le debo tiempos felices, además del espectáculo de su inteligencia siempre activa. Y no diré más porque el tono de estas memorias, fijado desde su primera

más de 10 páginas, es extensa para el término medio de sus bibliográficas en la revista, y constituye una excusa para, por un lado, encarecer el talento de su novia, y por otro, para ensayar una aproximación panorámica a la evolución de la poesía francesa moderna. Este panorama se sustentaba en un argumento que Mastronardi iba a emplear reiteradamente y que se organiza en función del descarte del *elemento narrativo* en el proceso de la lírica moderna. Esa renuncia está en el origen y afianzamiento de una concepción sintáctica, idiomática, *sibilina* del poema, pero la poesía es “esencialmente narrativa en sus orígenes”, escribe Mastronardi; unos orígenes que esa poesía rechaza en un determinado momento de su desarrollo. La reseña de la antología de Valentina Bastos se presentaba como una oportunidad significativa para ordenar un conjunto de elaboraciones críticas que habían ido tomando forma en los últimos años y en las que se puede advertir la convergencia de nociones que estaban en el ambiente, originalmente articuladas en una visión sintética:

la poesía renuncia a sus cuantiosos y heredados bienes para someterse a un proceso de condensación que en nuestro siglo se vuelve más intenso y acentuado. Dispuesta a encontrar una salida compensatoria (...) ensaya innovaciones de índole verbal o sintáctica. (...) Su pluralidad, su espíritu de aventura, solo tienen soberanía en la órbita del idioma. (Sigue una dirección opuesta a la novela, cuyos poblados dominios no cesan de crecer). (...) Cuando la retórica extendida por los románticos pierde prestigio, el “asunto poético”, en declinación paralela, deja de inspirar interés; sobre los temas empieza a gravitar un proceso de lenta disgregación cuyos efectos únicos se entrecruzan en nuestro siglo. Todavía por 1850 el poema histórico, la oda de argumento legendario y las series estróficas donde la más diminuta emoción se vincula al vasto universo, imperan sobre las letras de Francia. Si hasta entonces se había partido de una materia independiente del idioma, en las décadas posteriores ha de afianzarse una concepción formalista de la poesía. La grandeza es desterrada por la suntuosidad. El verso ya no asedia realidades sublimes; tiende a imponernos los goces de la exquisitez y de la precisión. (2010b:322-324)

página, no es el de la poesía”. En efecto, ella inspiró su mejor poema, titulado “Algo que te concierne”. Valentina Bastos, además de haber publicado en Buenos Aires la *Anthologie...*, provenía de la aristocracia carioca, descendía de alemanes y portugueses, había estudiado en Inglaterra y parece haber tenido una vida interesante y también tortuosa (Mastronardi deja suponer algo de eso cuando dice que “el destino, que a veces obra con arrojo romántico, dispuso que reconstruyera su vida”). Dos escritoras entrerrianas han contribuido a su manera a reconstruir aspectos de esta relación. En primer lugar Domitila de Papetti, en la novela titulada *Vavá, la mujer de Mastronardi* (2006), en la que no se ocupa mayormente de la dimensión intelectual de la relación y en la que se dice por ejemplo que Mastronardi “no había hecho el amor con una mujer que llorara de placer como Vavá” y que ella por su parte tampoco había experimentado “la sensación de estar recibiendo a un hombre maduro” (2006:134). Citamos esta osada fabulación sobre la sexualidad de ambos que hubiese causado debido estupor a quien escribió en uno de sus cuadernos acerca de su “recato viril de cepa provinciana” (2010a:258) En segundo lugar, Elsa Serur de Osman, que hizo en *Conversaciones con Carlos Mastronardi* (2009) una especie de glosa y reproducción parcial de la correspondencia de Mastronardi con algunas de sus novias, correspondencia de la cual la autora es propietaria por voluntad testamentaria del autor, lo cual se hace constar en la primera página de la edición-UNL.

Mastronardi concluye prefigurando, de nuevo en la lógica del sistema pendular de compensaciones, el “reflujo de aquellas sustancias que desaparecieron bajo los esplendores formales”.

Nótese en el fragmento también la adjetivación ambigua, el efecto de distanciamiento que le permite plantear la reducción del espíritu de aventura a innovaciones suntuosas, sublimes, exquisitas, precisas, pero sin “asunto”. Asimismo es oportuno el contraste que establece con el proceso inverso cumplido por la novela moderna, “cuyos poblados ámbitos no cesan de crecer”. Como si la novela y la poesía hubiese seguido caminos distintos a partir de la misma encrucijada: la novela incrementando su capacidad de asimilación cronotópica y la poesía suprimiéndola como sistema. Nótese también que este fragmento Mastronardi señala “1850” como una fecha posible para el *inicio* de la “lenta disgregación”. Se limita a constatar el fenómeno como un promedio estilístico y estructural, sus periodizaciones son vagas y flexibles, y en general evita pronunciarse concretamente respecto de alguna hipótesis particular al respecto, pero interesa ese espacio de su pensamiento que la presupone. Puede pensarse, como Sartre, que el “nominalismo desesperado” de “Los Puros” es una consecuencia de la muerte de Dios, la desaparición del Verbo y el derrumbe de las palabras (2008:26-28); o como Valéry, que Poe comprende el deber de la poesía de producirse *en estado puro* en la época de la especificación de la actividad humana; o, como Adorno, que con Baudelaire se verifica la conciencia de la impotencia del arte en una “sociedad de mercancías plenamente desarrollada”, en la que sólo “conduciendo su imaginaria hacia su propia autonomía puede el arte atravesar ese mercado que le es heterónimo” (1983:36); o, como Bourdieu, que fue Flaubert el que en ese contexto desempeñó el papel central en la “invención de la estética «pura»” (1995:163).

Señalábamos más arriba que la editorial Argos había tenido una presencia destacable en la reactivación de la discusión purista en la Argentina. La tuvo no sólo por la publicación en 1945 de *La poesía pura* de Brémond en traducción de Cortázar sino también, muy especialmente desde nuestro punto de vista, por la publicación, en 1948, de *El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina* (1945) de Julien Benda, libro que fue reseñado por Mastronardi en el N° 174 de *Sur* (abril, 1949). Julien Benda, referente del intelectual europeo racionalista, moral, humanista, realista, democrático, que argumenta su protesta contra la “traición de los intelectuales” y el

“antiintelectualismo”, fue leído y discutido en la Argentina en las décadas del 30 y del 40³⁴.

En *El triunfo de la literatura pura*, con espíritu de sistema y cientos de citas que lo revelan obsesivamente involucrado con el régimen estético-filosófico-ideológico-retórico que se dispone a impugnar, en rigor, Julien Benda provee una especie de introducción negativa, apasionadamente sesgada, al mundo de las ideas literarias de Mallarmé, Valéry, Proust, Gide, Girardoux, Alain, Suarés, Bretón y los surrealistas, entre otros. Su eficacia reside justamente en el carácter desmesurado de su contraofensiva al triunfo de la literatura pura. Benda encuentra sistemáticamente en fragmentos y opiniones de los autores que juzga las pruebas que confirman su hipótesis de la crisis. Todos de una u otra manera aparecen contribuyendo a una concepción de la literatura irreconciliable con lo que considera los hábitos y la naturaleza del intelectualismo. El libro se abre con dos epígrafes, el primero de los cuales, de Albert Thibaudet, es oportuno citar, a propósito de todo lo dicho en este capítulo: “No se comprende, bajo este signo de Mallarmé, sólo la poesía pura, sino también y sobre todo, a la literatura pura”. Se trata así de someter al tribunal de la razón los supuestos de ese

³⁴ Julien Benda tuvo una presencia destacada en las páginas de *Sur*, que publicó nueve textos suyos sobre diversos temas entre 1936 y 1951. John King lo menciona, junto con Gide y Ortega, entre los modelos de “ideal europeo” y del tipo de intelectual preconizado en sus inicios por la revista (1986:63). Además de la reseña de Mastronardi, aparecieron otras tres notas *sobre* el autor, por Guillermo de Torre en 1936, por Patricio Canto en 1943 y por Gaëtan Picon en 1947. La de Guillermo de Torre, autor que como vemos se cruza regularmente en estos años en la biografía literaria de Mastronardi, expresa bien las reacciones que suscitaba la personalidad y la heterodoxia intelectual del filósofo francés: “nos atrae y nos irrita alternativamente pero con pareja violencia”, señala; y más adelante: “todo el encanto que desprende su obra reside ahí: en el juego alternativo de las contradicciones que se dan en su personalidad”. De Torre se pregunta por qué, cuando se alude a los “proveedores de sustancia pensante” de la literatura francesa, no se suele mencionar el nombre de Benda. Entiende que se trata de una injusticia “palmaria” y que “no por muy compartida debemos rendirnos ante ella” (1936:110). La reseña de Mastronardi continúa a su manera ese problemático rescate, y es lógico que esa fama de renegado del siglo, de francotirador solitario, le hubiese resultado atractiva a nuestro autor. El artículo de Picon, por su parte, fue un réplica a (y publicada inmediatamente a continuación de) el ensayo de Benda titulado “La crisis de la literatura contemporánea y la juventud”, que es una exposición sintética de las ideas que desarrollaría en *El triunfo de la literatura pura*. Sostiene Benda que la literatura de su patria está en crisis, y que el común denominador de la misma (encarnada en la tradición que va de Mallarmé a los surrealistas) es el antiintelectualismo, que es el anatema de su impugnación de la literatura pura, bizantina. Su intención es fomentar el regreso al intelectualismo, a la tradición representada por autores como Jules Romains, François Mauriac y Georges Dahumel. Al margen de este canon alternativo, que no estamos en condiciones de considerar, resulta interesante su interpelación a la juventud, su llamado a mostrarse en disidencia con *nuestro tiempo*: “que no se adhiera a él amorosamente, sin crítica, sin reserva, como por un acto de fe, sino que lo haga comparecer, que lo juzgue fríamente, como si estuviese en el año tres mil” (1947:175). La respuesta de Picon, no obstante, es terminante: Benda debería pedir no la reforma de la literatura sino su supresión. Permítase extender un instante esta digresión para notar que la presencia de Benda en la Argentina no se redujo a una discusión interna en las páginas de la revista *Sur*, y que la potencia intelectual y la vehemencia de su polemismo pueden advertirse todavía en un texto como *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954) de Jorge Abelardo Ramos. Benda, en su “magistral trabajo” sobre “la literatura pura”, ofrecía los elementos (Ramos agrega a Eliot) para adherir a un juicio sintético sobre el último siglo de literatura europea que pudiera ser reinterpretado en clave anticolonialista.

“signo” mallarmeano que trasciende al género lírico, siendo reconocible en todo el espectro del discurso crítico, literario y filosófico de una época. No obstante, el signo mallarmeano permanece como emblema inequívoco de lo que se puede decir de muchas maneras distintas. Benda parte de la confirmación de que, desde mediados del siglo XIX, se asiste a una “crisis del concepto de literatura”, y que es esta crisis la que imprimió una determinada “personalidad” a la literatura francesa durante la primera mitad del siglo XX. El autor establece, ejemplifica y examina numerosos aspectos de la misma, cuyo común denominador es la voluntad general de romper con la tradición intelectualista, e incluso con la naturaleza misma de la inteligencia como tal.

El primer capítulo del libro se titula “Voluntad de cierta literatura actual de construir una actividad específica. Principales aspectos de esta voluntad”, y en él expone Benda los postulados de su recusación global. Es importante destacar, tal como lo hace él mismo en un par de oportunidades, que se trata de “doctrinas, no de obras” (1948:101). Parafraseando pasajes de ese primer capítulo, podríamos decir que dentro del complejo discursivo llamado “literatura pura”, Benda denuncia: la proscripción de la idea neta, fija y afirmativa; los estados de conciencia fugitivos; la religión de la ausencia y de lo inefable; la crisis del principio de identidad; la apología del sueño; el sensualismo intelectual; la multiplicidad y la movilidad de ideas; el rechazo de todo racionalismo en tanto éste supone que una cosa es idéntica a sí misma durante un lapso de tiempo razonable; la voluntad de proceder no por análisis sino por unión mística entre el sujeto y el objeto; el simultaneísmo; el rechazo de la sucesión argumentativa, del tratamiento de una idea sólo después de que la precedente hubiese agotado sus posibilidades; la sed de totalidad; el rechazo del conocimiento centrado; el deseo de comunión con la conciencia universal y de llevar la mística al plano de la idea; la intención de no conocer sino lo individual y lo cualitativo y el consecuente desdén por lo universal; el culto de lo único, lo actual, lo momentáneo, lo sorprendente, lo dinámico; el gusto por el diario íntimo y la impresión instantánea; la originalidad como valor en sí mismo (una idea no posee valor por ser verdadera); la discontinuidad y supresión de las articulaciones y transiciones del pensamiento; el desprecio por el plan en la ejecución de las obras; la expresión de lo real fuera de todo espíritu de síntesis, sin perspectiva ni jerarquía; la escritura brillante y desorganizada; el desdén por la conclusión y por las obras extensas; la oscuridad y el hermetismo como atributos orgánicos; el rechazo no sólo de lo inteligible fácil sino de todos los inteligibles; el carácter antisocial y preciosista; el uso de la paradoja sistemática; la literatura como idea de la *forma*,

independientemente de su *verdad* y de toda preocupación de conformidad con la realidad; la técnica y el culto de la palabra, no de la frase (relacionada esta última con el intelectualismo por enunciar un sistema de relaciones); la preponderancia dada al problema del lenguaje; la problemática literaria expurgada de toda consideración de otra índole (moral, social, práctica); las concepciones puramente subjetivas y temperamentales de la realidad; el horror, “físico en cierto modo”, dice Benda, hacia lo real-objetivo; la proscripción de la generosidad y la simpatía humana; la voluntad de producir una literatura para literatos; la debilidad de la literatura pura en tanto avance del espíritu en el conocimiento de lo real; etcétera. Tales serían algunas de las características de la “literatura pura” discutidas por Benda. Su objeción es tanto estética como epistemológica y moral.

En la reseña publicada en *Sur* (2010:341-346), Mastronardi resolvió a su manera la contradicción expresada por Guillermo de Torre. Observó que Benda, “dominado por su coraje y su fuerza moral, olvida la estética”, y que “consagra su elocuencia a una razón sin fieles”. Indica también que el esfuerzo del autor, “hostil a un periodo de la cultura”, define “al historiador de las ideas” y concibe atinadamente al libro como una “obra testimonial y descriptiva”. Mastronardi se detiene entonces, fiel a su estilo y a su interés por los caracteres anticonvencionales, en la singularidad de Benda como figura intelectual, y es en esa dimensión donde, para decirlo de alguna manera, se solidariza con él: “se halla solo frente a un adversario innumerable, y su prédica, no obstante lo que tiene de enconada, trasluce una naturaleza hondamente dramática”. Uno de los equívocos que Benda intenta deshacer a lo largo de su trabajo es el del supuesto intelectualismo de Valéry, que él entiende como una mística del espíritu. Naturalmente esto tenía que interesar a Mastronardi, que tiene en mente ya la idea de la infinitud del método, base de su ensayo posterior sobre el autor de “El cementerio marino”:

si [Benda] arguye que lo «intelectual» debe manifestarse en los fines, no en los medios, su tesis puede considerarse dudosa, y quizá refutable. Si afirma que debe interceder y revelarse en *el método*, en *la organización que preside el advenimiento de la obra*, su reclamo es tan oportuno como necesario. Así pensando, su libro llegará al porvenir como una magnífica rebelión. (2010b:343, subrayado nuestro)

Pero ese no es el reclamo de Benda sino precisamente lo que el propio Mastronardi reelaboraría poco después en su recepción del legado (más ético que estético) de Valéry. Mastronardi observa que “es difícil acatar su juicio sobre Valéry”, a quien “antes que estimarlo *por su método*” (que es, de nuevo, lo que iba a hacer él mismo) lo estima por

“ocasionales sentencias”. Mastronardi se siente más atraído por la singular entidad de Benda en la modernidad, ese “no ser de su tiempo” como modo ineluctable de serlo en el contexto histórico-político europeo, que por sus desavenencias con Valéry y con la literatura pura en general. La “posición” de Benda, dice Mastronardi, “es más encomiable y sólida que los argumentos que la respaldan”. El carácter “hondamente dramático” de su protesta reside, Mastronardi parece sugerirlo, en el hecho de que el libro está fechado en “Carcasona 1940-1944”. Es decir, no sólo que el autor, judío, había sobrevivido los años de la Ocupación recluido en el sur de Francia sino que *El triunfo de la literatura pura* era también un testimonio en ese sentido. Finalmente, Mastronardi considera que el pensador francés

subsiste magnífico en lo suyo, admirable de independencia y rebeldía (...) Sostén de una luz amenazada y reducida que sus manos legan al futuro, y prometido al porvenir como un precursor y como un símbolo, nos señala la única salida posible, la única dignidad irrefutable. (2010b:344)

Es destacable la proposición de Mastronardi: Julien Benda “como un símbolo”, como “única salida posible”, dicho esto en las páginas de *Sur* después de la guerra, dado que Borges había casi agotado esa fórmula en la revista proponiendo precisamente a Valéry, némesis de Benda, como *tal*. En cualquier caso, es típicamente mastronardiano ese desplazamiento desde el texto a la semblanza del carácter del autor, y desde el examen crítico de sus *argumentos* al encomio de su *posición*, en la que probablemente haya advertido un modelo que, *mutatis mutandi*, confirmaba la utilidad de su propia posición excéntrica en el campo literario local. Esa posición que es el subtexto permanente de sus intervenciones, sesgadas, laterales, discretas, ocultas, pero en las que se dirimían líneas centrales, recurrentes de la prolífica tradición de la crítica de la poesía pura.

La segunda serie de textos de Mastronardi que nos interesa destacar se produce, como señalamos más arriba, a partir de intervenciones críticas directamente relacionadas al campo de la poesía y la crítica local. Seleccionamos en primer lugar cuatro fragmentos, ordenados cronológicamente pero no necesariamente según el orden en que fueron publicados sino según el período literario o el autor al que se refieran. Ese criterio permite empezar por su consideración global del concepto de poesía manejado por la “legión ultraísta” tal como aparece en su contribución sobre “El Movimiento de *Martín Fierro*” en el fascículo 63 de la *Historia de la literatura argentina* del CEAL (1968). Este fragmento viene a complementar desde el ángulo de la crítica de la poesía pura el retrato generacional ya comentado en este trabajo. Es interesante porque, antes

que los poemas efectivamente practicados por los representantes de esa legión en la Argentina, el texto describe más bien un espíritu de época, una tónica del pensamiento poético de origen difuso pero que atraviesa el cambio de siglo y se dispersa en “orientaciones perceptibles” a mediados de la década del 20, cuando se asistía, como señala Mastronardi, al “advenimiento de la poesía pura”:

no siendo la prosa el medio natural de la metáfora, ésta debe acudir al poema, donde el lenguaje conceptual o lógico suele ser un estorbo. De acuerdo con este precepto, el poeta se aplica a comunicar estados, operaciones internas, como si hubiese renunciado al manejo de los elementos narrativos. Ni descripción ni desarrollo argumental: solo la magia instantánea de la metáfora. Así se apuran las primeras etapas de un proceso que habrá de llevar, treinta años después, y en sus últimas consecuencias, a la abolición del mundo externo y a la exclusión, en la órbita del poema, de toda relación de hechos. Ya entonces, tanto la poesía como las artes plásticas, rehúsan la anécdota, la fábula vertebral que servía a los clásicos como punto de partida. Se hablaba con desdén de los artistas “esclavos de la anécdota” y solo atentos a la realidad sensible; de tal suerte, acaba por imponerse cierta voluntad eliminatoria que, dos generaciones después, crearía las condiciones para erigir un arte donde lo racional y lo absurdo no se distinguen, donde el ser y la nada se tocan. Paralelamente a esta evolución, el filósofo alemán Edmund Husserl predica que todas las evidencias son fenómenos internos. Pierde vigencia el estilo testimonial y descriptivo. (...) Tales orientaciones perceptibles hacia 1924 o 1925, cuando los críticos anunciaban el advenimiento de la poesía pura. (2010b: 493)³⁵

Vemos reiterarse aquí el concepto de voluntad eliminatoria en correlación con la renuncia a los elementos narrativos del poema (hechos, argumentos, anécdotas, descripciones, fábulas, realidad sensible, testimonios). Es significativo el empleo deliberado del verbo *abolir*, mallarmeano por excelencia, y la importancia que Mastronardi le asigna en esta aproximación panorámica. Las proyecciones del proceso purista se extienden hasta “dos generaciones después” de la delimitada por la “legión ultraísta”, es decir, hasta la de la segunda posguerra: se alude vagamente así al surrealismo, al existencialismo y las literaturas del absurdo como implicadas de alguna manera en ese movimiento general. Es interesante la mención de Husserl, que sugiere la conexión entre las exigencias de la poesía pura y el subjetivismo puro.

³⁵ Una caracterización similar encontramos en *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* (1961), de Gloria Videla. Al examinar la “estructura común de la lírica de vanguardia”, la autora señala que “se proscriben el tema, la anécdota, la narración de un asunto y toda intención didáctica o confesional”, que “tiende a desaparecer el yo autobiográfico”, que se procura la expresión de “paisajes internos o subjetivos”, la creación de “ultra-objetos” y el surgimiento de un “ultra-realismo para el cual no son válidos el tiempo y el espacio”. Este camino, concluye también, “desemboca en el concepto de poesía pura.” (1961:93-94)

También se destaca en este fragmento la crítica de la metáfora ultraica-creacionista en términos de “magia instantánea”³⁶. Mastronardi dedicó a esa cuestión también un pasaje de *Memorias de un provinciano*, introduciendo, como contrapartida, la noción de “persuasión”. El poema vanguardista era

una acumulación de hallazgos autónomos, insulares. Una intensidad constante y sin matices apenas soldaba sus miembros, todos ellos parejamente importantes. Su fin era el deslumbramiento, no la persuasión. (1967:220)

Esta crítica del poema ultraísta estaba en línea con la síntesis del proceso de *disyunción* y *condensación* del verso moderno en el que, como vimos, se basaba la lectura de las “escuelas” puristas por Fernando Vela. Esta perspectiva le permite a Mastronardi oponerle al viejo dispositivo metaforizador vanguardista el más viejo sentido clásico de la persuasión, como *fin* de la ilusión lírica, es decir, el de los buenos oficios de la sustancia narrativa y el prosaísmo de baja intensidad en la estructura orgánica del poema. Se volverá en el próximo capítulo sobre estos detalles de preceptiva en el marco de la recepción de la idea de composición en Valéry, pero es importante destacar que constituyen derivaciones de la cuestión purista, y que expresan también, en otro nivel, una premisa de la poética de presencia oculta: el lenguaje de la poesía resultaba más eficaz allí donde su intensidad no dependía del deslumbramiento visible sino de su inminencia.

También operó Mastronardi con parámetros de la crítica de la poesía pura en algunas de sus intervenciones sobre la poesía de la llamada generación Neorromántica. La personalidad y la poesía de Vicente Barbieri permiten observar algunos elementos en ese sentido³⁷. Mastronardi le dedicó varios textos, y prologó la edición de su *Obra*

³⁶ Véase una aproximación a la metáfora en la vanguardia argentina como “actividad mágico-genésica” en Ledesma (2009:174)

³⁷ No consideramos específicamente en este trabajo la relación entre Mastronardi y los poetas del 40 o generación Neorromántica, excepto para algún caso puntual, pero se trata de un tema importante en el conjunto de las relaciones literarias del autor, susceptible de ser desarrollado. En principio, se podría abordar la cuestión desde varios ángulos: 1) la importancia que tuvo para los poetas del 40 el lirismo elegíaco, memorístico, provinciano, bucólico, por momentos metafísico, nostálgico de la infancia perdida y clasicista de Mastronardi, 2) los textos de Mastronardi sobre poetas del 40 como Barbieri, Calvetti, Eduardo J. Bosco, César Rosales y David Martínez; incluso de poetas posteriores, puntualmente de José Isaacson, cuyo libro *El metal y la voz* (1959) le permitió en una reseña publicada en 1960 en el N°264 de *Sur* trazar los “tres asuntos o estímulos” observables desde “la segunda guerra planetaria” dentro del “mapa poético argentino”, es decir, la infancia, la provincia y la metafísica, en los que Mastronardi observa “actitudes esencialmente románticas”; 3) los textos de los poetas del 40 sobre Mastronardi, como los de Calvetti, Bosco y Sola González (a los que se hará referencia en otros lugares de este trabajo); 4) particularmente interesantes son las traducciones que hizo Mastronardi de Rilke, del francés: dos poemas en 1937 y tres en 1938 publicados en *La Nación* y *Nosotros* respectivamente, y que fueron las primeras traducciones de Rilke hechas en la Argentina (sobre la importancia de Rilke en la gestación de la poética órfica de la generación del 40 *cfr.*, Zonana, 2001); 5) las lecturas críticas acerca de la relación entre

poética (1961) en Plus Ultra. Los dos aspectos de Barbieri que le interesaron mayormente fueron el temple moral con el que el poeta bonaerense enfrentó la muerte tras una postración y su estilo poético. Del primer tema se habla en otro capítulo de este trabajo. Respecto del segundo, Mastronardi no se privó de usar su estrategia ambigua de objetar con el lenguaje del elogio. El caso de Barbieri parecía propicio para observar algunas prolongaciones de la cuestión purista. Mastronardi reseñó el libro *La columna y el viento* en *Sur* en 1943: la poesía de Barbieri le parecía entonces un “emblema” de “los gustos más persistentes de la lírica española y americana de nuestro tiempo”, pero agrega que lo que distinguía a sus versos era “un riesgoso aire de época”. El riesgo era el del uso “ritual y ceremonioso” del lenguaje, al que Mastronardi contrapone “tanto el municipio de Carriego como el mundo de Whitman”. Entonces Mastronardi aprovecha la reseña para introducir una crítica general del “exceso de magnificencias”, un poco como haría Gombrowicz en “Contra los poetas”. Pero lo hace desde una concepción clásica del poema, señalando que esa concepción del poema como surtidor de metáforas e imágenes autónomas ponía de manifiesto la “ausencia de una ley constructiva”, lo cual lleva

de modo insensible pero directo, a convertir la sorpresa en suprema ley. El hallazgo, la frase brillante, la imagen sorprendente, cuando satisfacen con docilidad nuestra expectativa, nos acostumbran al milagro, nos adormecen en un alto nivel de lirismo. (2010b:292)

En este punto de su reflexión sobre la estructura de la lírica moderna, Mastronardi toma conocimiento de un libro significativo respecto de la heterodoxia con la que elegía situarse en la discusión moderna. Se trata de *Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana* de Raimundo Lida, publicado por la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán en 1943, y que Mastronardi reseñó en *Sur* en mayo de 1944³⁸.

Se trata de una versión de la tesis doctoral de Raimundo Lida, en la que el filólogo argentino sistematiza el pensamiento estético del filósofo hispano-norteamericano. No obstante, el carácter “sinuoso y digresivo” de la prosa de Santayana

Mastronardi y la generación del 40. En este último punto es interesante la crítica ideológica que hizo Eduardo Romano de “Luz de provincia” como modelo de ciertas representaciones neorrománticas de una “Argentina jerárquica, ordenada, sin sombra”, una Argentina agraria y semifeudal “sin conflictos, proyectada hacia la eternidad”, un campo que aparece “dotado de las virtudes del ocio inteligente”, donde “la vida es infinitamente grata” y los campesinos y labriegos “gozan del privilegio de ser explotados en ese ámbito beatífico”, sin incurrir en “molestas rebeldías”, mientras que “los patrones se pasean, se entretienen” (1969:50).

³⁸ Dos años antes había podido leer y de hecho leyó, y parafraseó en su reseña, una nota de Lida publicada en el N° 93 de *Sur* (junio, 1942) titulada “Sobre la estética de Santayana”, que a su manera era otro episodio de la crítica de la poesía pura de la década, porque el postulado central de la misma era el “rechazo de la estética como doctrina autónoma”.

(cuyos libros eran desconocidos en el mundo de habla hispana), dice Lida en el prefacio, “invita al expositor a intervenir demasiado activamente” (1943:12). Podemos considerarlo en ese sentido casi un libro en colaboración, un exigente ejercicio de paráfrasis interpretativa. El interés que despertó en Mastronardi la concepción estética de Santayana-según-Lida se integra a esa especie de clasicismo híbrido, que fue su forma del movimiento de reflujo general hacia el “orden”, o aventura del orden, dentro del “sistema de compensaciones” sobre que habló en algún momento. Poéticas de diversa e incluso contraria extracción interactúan en ese espacio. Su recepción de Valéry será decisiva en este sentido, así como también su lectura de Benda, o aspectos que remiten a Poe (la idea de composición), a Eliot (la idea de prosaísmo) e incluso a un clasicismo como el de Lessing (releída su concepción de los límites entre las artes del tiempo y las artes del espacio de su *Laocoonte* en el marco de las soluciones ideogramáticas al problema del simultaneísmo). Algunos de estos elementos serán retomados en el siguiente capítulo. Respecto de la lectura mastronardiana de la lectura de la estética de Santayana por Lida, se podría destacar la noción de “configuración poética” (1943:106), que señala la reducción formal, técnica, armónica, sinfónica y meditada del torrente multiforme, caótico e indistinto de la experiencia. Se trata, según Lida, de una “actitud clásica”, que Santayana opone a la de los “poetas bárbaros” o “primitivos”, cuyo representante máximo es Walt Whitman, seguido de Browning. Aunque esta última oposición no le resulta excluyente a Mastronardi, que opina que “lo instintivo permite lo racional” puesto que ambos poetas “satisfacen una necesidad del espíritu” (2010b:306). Pero Mastronardi encuentra además en Santayana un “entendimiento de lo estético” que él entendió a su vez como alternativa al entendimiento eliminatorio de lo estético. La crítica mastronardiana de la poesía pura muestra en este punto, entonces, un curioso desplazamiento de sus recursos para anexarse la estética de Santayana, que justamente

desecha los métodos eliminatorios destinados a extraer esa espectral sustancia que suele identificarse con lo puramente estético: la experiencia artística —nos dice— se forma por accidentes históricos y aparece condicionada a innumerables circunstancias. (2010b:303-304)

La filosofía estética de Santayana aportaba también, como en otro registro la de Julien Benda, un “dramático esplendor”. Mastronardi recupera la noción de “razón integradora” como “fundamento del juicio estético”, como proceso mediante el cual “se ordena el caos sensorial y la labor cumple una labor ordenadora”. Ese “tránsito” le interesa a Mastronardi, el modo en que “la razón trabaja sobre la experiencia” y genera

en esa operación “los más acendrados criterios de gusto”. Termina señalando que las “justas conclusiones de Santayana nos fortalecen en la esperanza de ver acrecido el hereditario y pobre caudal mitológico de la moderna poesía” (2010b:306). Herrera señaló en su ensayo de 1988 que el “método” de Mastronardi había sido “crítica de la modernidad, nostalgia del clasicismo”. Es un clasicismo heterodoxo. Podemos agregar que fue también su modo de insertarse en el “movimiento pendular” en el que según vimos se figuraba Mastronardi el curso de la historia literaria.

Otro ejemplo de la presencia oculta pero efectiva de Mastronardi en contextos intelectuales de distinto orden es su colaboración, en 1948, en el célebre número 90 y último de la revista *Verbum*, del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA³⁹. Es una breve pero densa presentación a una selección de “Los poetas del río”, entre los que figuraban, entre otros, cada uno representado por *un* poema, Armani, Calvetti, Cortázar, Molina, Girri, Murena y Orozco (desconocemos si además de presentarla, Mastronardi *hizo* la selección en cuestión). Lo que hizo fue examinar los rasgos generales de esta “nueva promoción lírica” en el marco de las “alternativas literarias durante los años que mediaron entre las dos guerras mundiales”, alternativas que a su juicio oscilaron entre el “*reportage*” y el “jeroglífico”. De esa presentación cabe destacar un pasaje, a propósito de la contemporaneidad entre el advenimiento de la poesía pura y la idea de la evidencia como fenómeno interno:

un subjetivismo imperioso define el carácter de las obras poéticas que son reflejo y paradigma de nuestro tiempo. Dichas creaciones excluyen los elementos descriptivos y plásticos, desechan las rigurosas secuencias y fundan su poderío sobre unidades emocionales a la vez instantáneas y autónomas. Antes que comunicarnos sucesos, antes que repetir el mundo externo, tienden a promover singulares estados anímicos.

Mastronardi señala también otras “avasallantes propensiones” de la poesía moderna y observa que los poemas antologados se pliegan o difieren de las mismas en varios puntos. Uno de los puntos en los que difieren es que se puede advertir en ellos, “aunque extremadamente reducido, una tenue sustancia narrativa” (2010b:439).

La percepción de esa tenue sustancia narrativa permite intercalar el último fragmento que nos interesa considerar. Es una reseña publicada en *Sur* en 1959 sobre *Libro de homenaje* (1957) de Jorge Calvetti, poeta jujeño que había sido incluido en la antología de *Verbum*. Aquí Mastronardi hace una de sus últimas variaciones en el

³⁹ Célebre porque en él se publicaron las “Reflexiones sobre el pecado original de América” de H. A. Murena, que no será la primera vez que se toque con la trayectoria de Mastronardi.

registro que hemos consignado en esta sección. Su intención es, como en otros casos, situar el libro examinado en perspectiva moderna:

Desde Baudelaire, desde que renunció a ser narrativa, la poesía prescinde de casi todos los alimentos terrestres y, para mejor contraponerse a la subalterna literatura, como instalada en una región insular, se abstiene de comunicar hechos y extrae del idioma su poder radiante. (...) La excelsitud de su condición se comunica a las ingravidas sustancias que lo integran, como si el ambiente en que se hallan situadas les concediera prestigio y decoro. Nada de extraño, pues, que el poema así concebido pueda vivir de fruslerías admirables y logre cierto poder de sugestión mediante el manejo de trivialidades grandiosas. (2010b:387)

Al margen del lugar que según Mastronardi ocupa Calvetti no solo en relación con este esquema de la poesía *desde* Baudelaire (lo cual supone menos a *Las flores del mal* que a una imagen histórica del movimiento antinarrativo de la poesía moderna), sino también respecto de “los dominios donde reina Neruda” y de las “normales sorpresas del surrealismo tardío”, al margen de esa situación de Calvetti según Mastronardi, esta reseña es un ejemplo de adjetivación típicamente mastronardiana, que permite recapitular brevemente algunos otros ejemplos. En el mundo de Mastronardi las formas de aburrimiento son *nobles* y *heráldicas*, y suceden en altos niveles de lirismo, las fruslerías y las trivialidades de la poesía son *admirables* y *grandiosas*, las sorpresas del surrealismo son *normales*.

Respecto del surrealismo tardío, que a mediados de la década del 50 experimentaba en la Argentina un impulso diversamente derivado de la experiencia neorromántica, Mastronardi se situó, como se advierte ya en la ironía sobre la normalización de sus sorpresas, de manera polémica. El tema nos permite introducir un último texto dentro de esta serie, interesante también en tanto constituye una última instancia en la que la trayectoria intelectual de Mastronardi se cruza explícita o implícitamente con la de Guillermo de Torre —recordemos las otras: la querella de la aventura y el orden, Apollinaire, Julien Benda. Se trata esta vez de una reseña del libro *¿Qué es surrealismo?*, que Mastronardi publicó en el N°237 de *Sur* (1955). El trabajo de Guillermo de Torre, de 70 páginas, era una introducción histórico-crítica, breve y documentada, pero en primera persona, usando el “desdoblamiento de la perspectiva histórica” pero planteando de entrada la nostalgia de una “atmósfera espiritual” y unas “actitudes muy personales”. Examina desde la prehistoria dadaísta hasta las últimas intervenciones de Breton, explicando sus manifiestos, su “santoral”, su técnica, sus conceptos claves, su utopía, sus crisis ideológicas internas, sus revistas y libros,

etcétera. Básicamente, para Guillermo de Torre el superrealismo no tenía posibilidades de “revivir” después de la guerra. Por su parte, Mastronardi parece menos interesado en poner de manifiesto en esta nota la “importancia histórico-doctrinaria del superrealismo”, que desde luego no niega, sino el hecho de que sus reimpulsores “padecen un impetuoso anacronismo”, sobre todo en virtud de que, según observa, “las últimas batallas superrealistas (...) parecen cumplirse en Nueva York y Buenos Aires”. Mastronardi se apoya también en ese contexto de discusión para introducir su propio anacronismo clasicista en tensión con el superrealista, un clasicismo posmoderno crítico de la posmodernidad, cuya normativa sea una “ley interna” y cuya vigencia absoluta surja y se agote en la materia irrepetible a la que se aplica —“la íntima norma que nace con la intuición artística”—, que él mismo había experimentado con “Luz de provincia”. Pero esta concepción de la poesía, que supone una idea de “autor” opuesta a la preconizada por el superrealismo, se coloca en un momento particular de la trayectoria de Mastronardi, en el cual es indispensable revisar su recepción de Valéry y su filosofía del *ostinato rigore*, derivada en parte de su ensayo sobre el método de Leonardo da Vinci, que es el objeto del próximo capítulo. A diferencia de Guillermo de Torre, Mastronardi no deja percibir un entusiasmo particular por la figura de Breton, y señala en 1955 un fenómeno que no ha dejado de producirse, desde entonces hasta la estética del video-clip, es decir, el de la asimilación del superrealismo: “nos hallamos ante un bien público que, por serlo, anula todo afán heterodoxo o disidente” (2010b:372).

Entre 1966 y 1971 Mastronardi volvió en sus cuadernos varias veces sobre la serie de atributos del proceso poético moderno que había elaborado críticamente entre principios de la década del 40 y mediados de la década del 50. No carecen de interés estos fragmentos tardíos, en los que se suelen incorporar matices y que permiten advertir la continuidad de la crítica mastronardiana de la poesía pura. El esquema de sus intervenciones prácticamente no varía y en esa reiteración de alguna manera pierde eficacia su código refractario: aquello que en la década del 40 se inscribía en una reactivación de la cuestión purista, en la década del 50 y 60 se presentaba en tensión con las reediciones locales del “superrealismo”: Mastronardi pedía en 1966, a propósito de estas últimas, “persuasión, reinos posibles. No tanta gratuidad” (2010a:583). Y el último testimonio que podemos considerar en esa línea es un párrafo del cuaderno-1971 en el que se alude vagamente al concretismo, y que adelantamos más arriba a propósito del linaje mallarmaico del que hablaba Haroldo de Campos. Mastronardi dice que

en nuestro tiempo, el lenguaje poético se agota en sí mismo, como si admitiera que la realidad es inalcanzable. Tautológico, dice lo que dice, y

revela una sombría vocación nihilista. Prospera en nuestros días la escuela *concretista*, que parte de las palabras (...). La casualidad y la nada sobre un fondo verbal. Inanidad sonora. (2010a:696).

Observamos, en efecto, la continuidad de la crítica de la poesía pura en la continuidad del problema de las consecuencias seculares de la voluntad eliminadora. *Nuestro tiempo* es una categoría maleable que tanto puede aludir, como vimos, a la poesía desde Baudelaire, desde que dejó de ser narrativa, desde el “advenimiento de la poesía pura” a mediados de la década del 20, o al ultraísmo o, como aquí, a la escuela *concretista* a comienzos de la década del 70. No solo de continuidad podríamos hablar, sino también del envejecimiento de cierto módulo de pensamiento para dar cuenta de las últimas estibaciones del purismo en la literatura latinoamericana. La intervención de Mastronardi, no obstante, ya estaba debidamente cumplida en ese terreno.

III. CARLOS MASTRONARDI Y LA RECEPCIÓN DE PAUL VALÉRY EN LA ARGENTINA

En el presente capítulo se aborda la recepción de Paul Valéry por Mastronardi situándola en el contexto producido por otras formas de su recepción en la Argentina dentro del período 1925-1956, que delimitaría, con sus tiempos y destiempos internos, un ciclo entero en ese sentido. Durante poco más de tres décadas, Valéry fue una presencia constante y polémica de la escena intelectual, que generó de manera directa distintas posibilidades de escritura, afectando proyectos literarios personales y colectivos. Si bien su nombre aparecerá en esos años, principalmente en España y por intermedio de Jorge Guillén, asociado al debate de la poesía pura (como veíamos a propósito de la carta a Fernando Vela de 1926), podría decirse que la presencia de Valéry en la Argentina se manifiesta menos concretamente en *ese* plano que en el de la poética, el espacio mito-biográfico (que puede implicar o no una relación *personal* con el autor), las recreaciones literarias y epistemológicas, la ideología, la polémica, el homenaje, la semblanza y la traducción. No obstante, “Luz de provincia” sería el poema valeriano por excelencia de la poesía argentina. Al margen de que pueda advertirse un eco simbólico de la luz mediterránea de “El cementerio marino” en la luz litoral del poema de Mastronardi —“sueño lúcido”—, su valerismo reside en ser el resultado (provisional por definición) de una filosofía de la composición y una dramatización autocrítica de la misma expresamente concebida en esos términos.

A propósito de Valéry se iban a dirimir en la Argentina cuestiones de variado tenor, en registros donde oscilan elementos del *mito* de Valéry, de su persona histórica, su alter ego *testiano*, su política del espíritu, su pensamiento literario y sus poemas. La operación-Valéry de Mastronardi se considera así según su posición relativa respecto de la de Victoria Ocampo y la de Borges, en primer lugar, pero también respecto de los traductores de Valéry en la Argentina, empezando por Néstor Ibarra, seguido de todos los que contribuyeron a la difusión de los ensayos y diálogos de Valéry realizada por editorial Losada en dos tiempos (en 1940 y 1954-1956)⁴⁰.

Asimismo, la recepción mastronardiana se realiza parcialmente *desde* la revista *Sur*, en cuyas páginas se pueden seguir los movimientos centrales de la historia de esta recepción. El arco valeriano de la revista *Sur* va de la “explicación para perezosos” de “El cementerio marino” por Victoria Ocampo en el N° 9 en 1934, hasta el empleo de un párrafo de Valéry sobre los nazis (a los que alude ahí como “nuestros enemigos”) como epígrafe general del número de respaldo a la “Revolución Libertadora” en 1956. Entre

⁴⁰ Los libros de Paul Valéry publicados por la editorial Losada fueron: *Política del espíritu* (1940), *El alma y la danza y Eupalinos o el arquitecto* (1940), *La idea fija* (1954), *Miradas al mundo actual* (1954), *Variedad I* (1956), *Variedad II* (1956) y *Mi Fausto* (1956).

uno y otro extremo ocurre el hecho colectivo más trascendente del movimiento valeriano en la Argentina (y tal vez en el mundo de habla hispana en general), es decir, el número homenaje de octubre de 1945 dedicado a Valéry después de su muerte. Estos tres momentos no agotan los textos de o sobre Valéry publicados regularmente durante tres décadas en *Sur*, entre ensayos y testimonios, pero ofrecen una primera visión de las líneas que se entrelazan en su figura, formando un entramado de recepción. El Valéry de Mastronardi tenía que asumir una identidad eficaz en un espacio connotado y exigente, en el que se establecieron posiciones de gran poder persuasivo y en el que, en definitiva, resultaba más bien difícil innovar. El testimonio de Victoria Ocampo, la inclasificable operación borgeana que culminó en “Pierre Menard...” y en “Valéry como símbolo”, las tareas de traducción o los posicionamientos ideológicos en la discusión en torno de ese *símbolo* eran, de alguna manera, opciones *vedadas* a nuestro autor.

Procedemos así según el supuesto de que la singularidad de la recepción de Valéry por Mastronardi se define por su posición relativa respecto de las otras y de que a través del examen de esa posición es posible reconocer elementos claves de la situación general de Mastronardi, tanto respecto de las líneas de la tradición moderna que convergen en su imaginario crítico y creativo, como de su modo de intervenir en el campo literario argentino.

III.1. DOS TESTIMONIOS TEMPRANOS

Tal vez no sea fortuito el hecho de que la primera aparición de Valéry en la Argentina hubiese sido una foto, que apareció en diciembre de 1925 en un recuadro del N° 26 de la revista *Martín Fierro*, con una leyenda abajo que anunciaba la próxima publicación de la traducción de un fragmento del diálogo *Eupalinos o el arquitecto* “realizada por nuestro nuevo colaborador Raúl Scalabrini Ortiz”. También prometían un artículo de otro nuevo colaborador, “el joven poeta y ensayista uruguayo Gervasio Guillot Muñoz”. Éste último artículo no apareció en las páginas de la revista, pero en el número 34, de octubre de 1926, se publicó finalmente el fragmento susodicho traducido por el joven Scalabrini, que de ese modo inauguraba la cuestión valeriana en la Argentina. La singularidad de la recepción argentina de Valéry quedaba de alguna manera establecida en ese primer acto, un poco anómalo. No es del todo fortuito el hecho, en primer lugar por la foto misma: el rostro de Valéry (sus facciones y sobre todo su mirada, convertida en tópico mitobiográfico) iba a ser una variable de la recepción en la que se sobreimprimirían el testimonio y la ficción. Pero tampoco sería del todo fortuito que hubiese sido un pasaje precisamente del diálogo *Eupalinos* el primer texto de Valéry publicado en la Argentina, puesto que los dilemas sobre la forma y la duración que allí plantea, así como la figura misma del Arquitecto y de la arquitectónica como metáfora de la poesía, serían relevantes para Mastronardi.

Hay un segundo episodio temprano que vale la pena mencionar: un artículo firmado por Mario Pinto titulado “La poesía y la conciencia en Paul Valéry”, publicado en el N° 235 de la revista *Nosotros* (diciembre, 1928). No tenemos más datos acerca del autor de la nota, que resulta ser una consistente exposición a través de la cual un sector de la intelectualidad pudo tomar conocimiento del problema “de la conciencia pura”, problema omnímodo de escritor francés, tanto de su poesía como de su ensayística, como de *Monsieur Teste* —“obrita que es una joya del arte francés contemporáneo” (1928:298), dice Pinto.

Cabe introducir aquí, ya que el artículo de Mario Pinto la introduce, algunos datos sobre esta “obrita” y su inefable protagonista, que son una constante de la recepción valeriana. *Monsieur Teste*, consta de 10 textos breves de diversa extensión, que se fueron agregando en distintos momentos a la pieza inaugural de lo que se considera el *corpus testiano*, es decir, “La velada en casa del señor Teste”, de 1896, después del cual Valéry se llama famosamente a silencio por dos décadas. *Monsieur*

Teste se publicó completo por primera vez en 1929, con el siguiente orden: 1) El “Prefacio” de Valéry a la segunda edición inglesa, que quedó incorporado al conjunto, y que es importante entre otras cosas porque describe a su criatura como un “monstruo” y una “Quimera de la mitología intelectual”; 2) “La velada en casa del señor Teste” propiamente dicha, en la que el narrador, un amigo de Teste, refiere una noche en la Ópera con el personaje, y la conversación que tuvieron después en su habitación, fumando a la luz de una vela. Teste, ya acostado y a punto de quedarse dormido, dice cosas como “soy estando y viéndome; viéndome ver, y así sucesivamente”. Este narrador aparece también como un recopilador y editor de testimonios sobre Teste (algo de esa personalidad habrá en el narrador amigo de Pierre Menard y tal vez en “Borges” escuchando a Ireneo Funes); 3) “Carta de la señora Émile Teste”, enviada expresamente por la esposa de Teste al narrador, carta que, como veremos, tendrá una función específica en los textos de Victoria Ocampo; 4) “Extractos del cuaderno de bitácora del Señor Teste”, donde hay fragmentos y axiomas escritos *por* él; 5) “Carta de un amigo”, posiblemente enviada a Teste, en la que le cuenta sus impresiones de París; 6) “El paseo con el señor Teste”, en el que el narrador vuelve a tomar la palabra; 7) “Diálogo o nuevo fragmento relativo al señor Teste”; donde se relata otra conversación; 8) “Para un retrato del señor Teste”; capítulo extraño, que se presenta como una especie de informe para una academia sobre un caso de “aberración”; un “examen del caso singular, bien conocido en el mundo de los psicólogos con el nombre de «caso del señor Teste»”; 9) “Algunos pensamientos del Señor Teste”, en los que el narrador aparece como una especie de Boswell en miniatura; 10) “Fin del señor Teste”, que es un réquiem, la “marcha fúnebre del pensamiento”.

No obstante ser una variable presente desde temprano, recién en 1971 apareció la primera traducción completa del libro realizada por Salvador Elizondo y publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México. Teste es un personaje que básicamente no hace nada, no lee, no escribe salvo unas pocas frases de bitácora, que *tachó la vida*, para el que cualquier cosa (la Ópera o la Bolsa de comercio, da lo mismo) son estímulos permutables para una exploración de los confines de la conciencia pura. Es bueno con su esposa, pero como dice ella misma, “él era el ser absorto en su variación, el que se convierte en su propio sistema, el que se abandona por entero a la disciplina del espíritu libre” (1971:21). Salvador Elizondo escribió un excelente “Prólogo del traductor” en el que define la *obrita* en varios términos: es una “psicología conjetural”, un “una especie de teoría literaria”, “un libro de juventud”, una

“autobiografía conjetural o deseada y novela a la vez”, una “novela de aventuras” (la aventura de “los sueños de la razón”), una “fábula abstracta”, un “cuento filosófico”, un “experimento literario” y, en fin, una “conjetura genial acerca de los límites de la inteligencia”.

Mario Pinto presentaba, entonces, en 1928, el núcleo obsesivo del pensamiento valeriano, el problema de la “conciencia pura”, como “punto central de esa límpida esfera de cristal con la que suele compararse su obra”. Menciona y cita en francés los textos y poemas más importantes publicados hasta entonces, así como los protagonistas de su “Comedia intelectual”: Leonardo, Teste, Eupalinos, Narciso, Mallarmé. Introduce el concepto de “Comedia intelectual” (acuñado por Valéry) y observa en ella un “patético tinte dramático”. La conciencia pura y el yo puro es una “constante exhaustación”. Valéry trabaja sobre el “dramático destino de la conciencia”, acechada por “el fantasma de la nada” y la “esterilidad”. Mario Pinto resumía con trazos intensos el drama entero de Valéry, o más bien la mitad del mismo, puesto que el drama valeriano es el del antagonismo entre lo abstracto y lo sensual, entre el mundo mental de Teste, hiperlúcido y gélido, y la cálida musicalidad de su poesía simbolista.

Y hay en el ensayo de Pinto un elemento más que cabe destacar: la alusión al mito del silencio de Valéry, “cuyas causas expone en su *Monsieur Teste*”. La tentación de fundir al escritor con su personaje (y de Valéry de favorecer esa fundición) se puede advertir diversamente en el caso de su recepción argentina. Pero siguiendo la idea de Comedia, se podría decir que ese silencio es el desenlace simbólico de una secuencia en cuatro actos. El primero es la noche de tormenta en Génova de 1892, la crisis intelectual del joven Valéry —interlocutor dilecto de Mallarmé en el gabinete del humo— la escena fundacional, la epifanía neocartesiana que disparó su método y consumió sus ilusiones líricas. El segundo y el tercero son dos textos protagonizados por dos criaturas utópicas que surgen de esa crisis; mezcla de ensayo, ficción y autofiguración hiperbólica e indirecta: Leonardo de Vinci en 1894 y Monsieur Teste en 1896. Después de concebir a este último conoció una de las formas del *non plus ultra* y se llamó a silencio por casi dos décadas. No intentaremos interpretar ese silencio, sino señalarlo. El Señor Teste es un colapso, es el resultado de la suma imposible del “ser teórico” de Leonardo, la enciclopedia de Bouvard y Pécuchet y la Obra Pura de Mallarmé. En 1900 se publicó en París una antología que, como dice Curtius, era una “cosecha otoñal del simbolismo”. Aparecían allí siete poemas de Valéry escritos antes de la crisis de Génova, y una nota en la que se decía que el joven poeta se había consagrado “desde

hace algunos años a actividades extraliterarias difíciles de definir (...) pero el autor no ha revelado todavía ninguna de estas actividades” (Curtius, 1941:155). Después publicó *La Joven Parca* en 1917, fue aclamado, se le otorgó un sillón en la Academia Francesa, etcétera. El poder de sugestión que en su momento ejerció este silencio, que alcanzó directamente a Mastronardi, se puede apreciar por el testimonio de André Bretón. Entre la noche de Génova, la conjetura testiana sobre los límites de la inteligencia y el inmediato “silencio” del propio Valéry, tomó forma una leyenda viviente, una renuncia lúcida, un retiro del mundo cultural, que, dice Bretón, “se veía beneficiado con el prestigio inherente al mito ya asentado en torno a Rimbaud, el de un hombre que, un buen día, da la espalda a su propia obra, como si ésta, una vez alcanzada la cima rechazase a su propio creador”⁴¹. Al margen por ahora del caso puntual de Breton, es interesante otra lectura citada por Magrelli sobre el silencio de Valéry (en el que podrá verse también algo como el biografema de lo que Mastronardi llamará infinitud del método y que en un nivel concierne a su propia poética de la presencia oculta). Es una interpretación de Gerard Genette según el cual, después de la introducción al método de Leonardo y la velada en la casa del señor Teste, la mayor parte de la obra de Valéry se desarrolla “como a favor de una renuncia perpetua”.

⁴¹ Citamos la frase de Breton del ensayo titulado “Breton sobre Valéry: un testimonio”, de Valerio Magrelli, publicado en el N°8 de *Hablar de poesía* (diciembre, 2002).

III.2. CONTRAPUNTO VALERIANO ENTRE VICTORIA OCAMPO Y BORGES

Durante el período 1928-1945 la recepción de Valéry en la Argentina parece concentrarse en un contrapunto implícito pero tenaz entre Victoria Ocampo y Borges. En ambos casos la relación con Valéry es intensa y conflictiva desde el inicio: desde el almuerzo en París en 1928 durante el que Victoria Ocampo conoce al escritor francés, y desde el prólogo de Borges a la traducción de “El cementerio marino” por Néstor Ibarra en 1930. Las parábolas distintas que trazan de ahí en adelante culminan en el mismo espacio, es decir, en el número homenaje de *Sur* a Valéry, en octubre de 1945, donde se publican consecutivamente “Paul Valéry 1871-1945” de Victoria Ocampo y “Valéry como símbolo” de Borges. Señalaremos a continuación algunos momentos de esas recepciones respectivas, por separado, pero intentando poner de manifiesto el contrapunto.

El texto publicado por Victoria Ocampo en el número homenaje pone en escena la historia de su relación “con la obra y el hombre” (1945:13). La obra y el hombre se intersectan en su representación. El hilo testimonial se anuda con el hilo de las lecturas y en esa operación la anécdota *es* crítica y viceversa⁴². Victoria Ocampo empieza por el final. Su relato es fílmico desde el comienzo, y lo será diversamente en su desarrollo: recibe por teléfono la noticia de la muerte de Valéry en el Hotel Llao-Llao, en “los bosques de la Patagonia”, y consigue un plano notable, después de haber recibido la noticia, “de pie ante mi ventana”, mirando el Naue! Huapi.

Rápidamente se perfila el relato de un *affaire* en el que, en efecto, lo vivido y lo leído, lo temperamental y lo intelectual, lo sensual y lo abstracto del personaje y su obra, irán intercambiando sus funciones. Lo no dicho se instala desde el comienzo en el texto como punto de tensión: “Me he callado mucho junto a él”. Esto se sugiere un par de veces a lo largo de la evocación, y se reitera al final: “a veces me entristecía que no oyera mi silencio”. Antes de empezar a hacer memoria y dejar que su recuerdo de lo vivido y de lo leído se sobreimpriman, Victoria Ocampo declara que entre ellos hubo “oposiciones y discordancia”, y ensaya una explicación en términos de “temperamento”; de eso que, dice, “en los juicios de divorcio llaman incompatibilidad”. La figura del “divorcio” no es, desde luego, inocente. Se trata de una *amistad* euro-

⁴² Algunas nociones empleadas por Sylvia Molloy en su aproximación a los *Testimonios* de Victoria Ocampo son de utilidad para pensar su relación con Valéry. Observa Molloy que “lo vivido y lo leído” se establecen en su escritura “como categorías complementarias y a menudo intercambiables” (1996:82). Destaca también “la obsesiva preocupación de Ocampo con la autorrepresentación, preocupación que guía su obra” (1996:85).

sudamericana, tal vez veladamente erótica, no exenta de “amargas abjuraciones”, que podemos suponer hubiese hecho las delicias de Henry James. En el relato de Victoria Ocampo hay un renunciamiento, una fascinación y un agobio. El magnetismo de Valéry, su inteligencia deslumbrante e inhibitoria, su narcisismo, escondían una dimensión sensual, que era irresistible en su poesía y casi inaccesible en su persona, y que definirá los vaivenes de la relación. Pero el tono conflictivo íntimo se desplaza por varios planos y se supera como por un sacrificio hecho de parte ella en el que se juega también una forma no solo del orgullo femenino sino de la diferencia americana. Esta diferencia le permitirá no sucumbir ante la “atmósfera estranguladora” (la frase, de Gide, es citada por Ocampo, que hace un uso sutil de otros testimonios de primera mano) que se creaba en torno de la inteligencia valeriana: “el instinto de conservación tomó cartas en el asunto”, dice.

Todo empieza con un almuerzo en París en 1928, un almuerzo de “escritores europeos y célebres” al que había sido invitada y donde estuvieron, entre otros, Valéry y Ortega y Gasset: “Ahí está ese Paul Valéry, ahí está en carne y hueso. En hueso más que en carne”. Podemos pensar en el retrato que había publicado la revista *Martín Fierro*. Los motivos del rostro y de la mirada de Valéry, le permiten introducir uno de los elementos intertextuales esenciales de su composición, un testimonio apócrifo: el de Émile Teste, la esposa de Edmond Teste, que para hablar de su marido en la carta al narrador había dicho verse “obligada a hablar incidentalmente de la que les habla de él”, que es básicamente lo que hará, no tan incidentalmente, Victoria Ocampo (y a su manera también Borges y Mastronardi). El testimonio de Émile Teste incide en más de un sentido en el Valéry *en vivo* de Victoria Ocampo, que dice haber pensado en su descripción de Teste estando en presencia de Valéry: “Es él, no cabe duda” (1945:16). Más adelante dirá que Émile “conoce bien a su marido”. En efecto, la idea de *divorcio* se superpone con la semblanza de la *esposa* de Teste. Ahora bien, Victoria no solo usa la figura de Teste en su semblanza de Valéry sino que estuvo *ahí* para certificar la pertinencia de ese uso, que será en Borges una identificación metafórica, simbólica, como se verá más adelante. El juego de las facciones y de las abstracciones se va imbricando de diversas maneras. Algo de la admiración, la ternura y la piedad de la esposa de Teste se reiteran en el relato de Victoria Ocampo. Después del almuerzo de 1928, en síntesis, Valéry la había “deslumbrado y sofocado”. Ella duda entre producir un nuevo encuentro o dedicarse a leerlo, lectura en la que parecía más factible establecer un “diálogo”. Pero finalmente resuelve que “valía la pena escucharlo

directamente”. La razón es la siguiente: “la sonrisa de su mirada hablaba también, y de muy otra manera; de ese discurso paralelo yo había recogido migajas”. Cabe retener esta especie de ilusionismo de las miradas como *discurso paralelo*, al que volveremos más abajo.

Victoria Ocampo define claramente, con la debida falsa modestia del caso, la naturaleza de su contribución al homenaje póstumo de *Sur*, la doble perspectiva exclusiva de su testimonio: declara haberse limitado a referir

lo que nadie podía referir en lugar mío: mis impresiones como lectora y amiga del poeta: los contradictorios sentimientos que suscitó en mí el encuentro con la obra y con el hombre que la concibió.

Victoria Ocampo ya había dejado constancia de sus “impresiones como lectora y amiga” de Valéry en el Nº 9 de *Sur* (julio, 1934), primer texto sobre Valéry publicado en la revista. Se trata de un ejemplo notable de esa triple dinámica entre la lectura crítica, el testimonio y la novela (o film) de la vida. Por un lado es una “explicación para perezosos” de “El cementerio marino”, expresamente construida sobre la exégesis que había propuesto Gustave Cohen en La Sorbona, cuya interpretación, dice, “coincide con la que espontáneamente yo misma había dado al *Cementerio marino*”⁴³. Siguiendo ese esquema realiza una consistente glosa crítica del poema, señalando detalles métricos, estrofas, versos puntuales, e interpretando los momentos de su movimiento lírico-filosófico.

Quisiéramos detenernos en uno de los versos puntuales del poema en el que se detiene Victoria Ocampo en este ensayo de 1934, y al que hará referencia de nuevo en el texto de 1945: “Rompe, cuerpo, esta forma pensativa”. Es un verso de la estrofa XII que sintetiza la crisis del poema y atañe directamente al tema de la seducción y de eso que en los juicios de divorcio se llama incompatibilidad. Tentado el espíritu, el yo, la mente, la conciencia, de disolverse en la nada exacta y perpetua del mediodía mediterráneo, en la meditación extática de sí misma y en la perfección pura del no-ser, la voz del poema exclama que hay que vivir, romper la forma pensativa, asumir la duración, el cuerpo. Aquí, planteado el núcleo del poema, Victoria Ocampo detiene la glosa crítica y pone en escena su exclusividad. La crítica literaria, sin dejar de serlo en ningún momento, empieza a trabajar en el registro fílmico: “En París, una noche de

⁴³ La interpretación de Cohen (publicada por primera vez en febrero de 1929 en la *Nouvelle Revue Française*), fue una clase dictada un año antes en la Sorbona. El autor del poema estuvo presente para escuchar la interpretación *ex cathedra*, y esa fue la ocasión que lo llevó a escribir “A propósito de «El Cementerio marino»”, un texto particularmente significativo para Mastronadi, modelo de sus propios textos *a propósito* de “Luz de provincia”.

lluvia torrencial, regresábamos Valéry y dos amigos. El auto marchaba a lo largo de los *quais* del Sena inundados de agua”. Suponemos que venían de una cena. Esa noche Valéry había estado “más Valéry que nunca, es decir, todo inteligencia”. Victoria recuerda haber recitado entonces el segundo verso de la estrofa XII del poema (“*L’insecte net gratte la sécheresse*”⁴⁴). Edmund Wilson también repara en ese verso y dice que se trata de la cigarra de verano, pero a Victoria le evocaba al propio Valéry “en cuerpo y alma”. Se detiene a señalar su aliteración exquisita y sensual, pero dice que ese verso “de admirable dureza”

se asemeja a su rostro enjuto, ese rostro soberanamente preciso, hecho de bellas aristas; rostro cerrado, pero en el que se abren unos ojos llenos de luz líquida. Este rostro secreto de aficionado a abstracciones se traiciona en esos ojos claros y vulnerables de poeta. (1934:62).

La poesía de Valéry ha sido caracterizada por Curtius como “poesía del intelectualismo sensual” (1940:166). Victoria Ocampo recrea esa tensión crítica en el plano del retrato, el semblante y la mirada: los “ojos llenos de luz líquida” de poeta son una constatación que borra un instante la impasibilidad del yo valeriano y de Valéry mismo, “todo inteligencia”. La pupila de Valéry habla de ese estremecimiento sensual y acústico de su meditación metafísica. La síntesis es la musicalidad del verso del insecto; en ese verso, dice Victoria Ocampo, “este terrible intelectual se confiesa terriblemente sensual”.

Pero la estrofa que expresa esa síntesis, y que es para muchos la cumbre lírica de “El cementerio marino”, era la estrofa V. Victoria Ocampo la parafrasea para indicar cómo Valéry resuelve lo abstracto “de la manera más sensual que haya podido inventar la poesía”. Cabe retener la importancia de la estrofa V, porque será la piedra de toque de una línea central de la recepción borgeana, a propósito de la versión que hizo Néstor Ibarra del último verso de la misma:

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l’âme consumée
Le changement des rives en rumeur.

Traduce Ibarra:

Como en goce la fruta se resuelve,

⁴⁴ Traduce Guillén: “Nítido insecto rasca sequedades”. Carlos Fantini: “Neto el insecto rasca la corteza”. Y Emilio Sosa López: “El neto insecto rasca la aridez”.

Como en ausencia la exquisitez se vuelve,
En cuanta boca su apariencia muera,
El humo que seré ya se levanta,
Y el cielo al alma consumida canta
La pérdida en rumor de la ribera.

Resta consignar el desenlace de la relación entre Victoria Ocampo y Valéry, tal como fue recreada en el texto del número homenaje. La inteligencia del poeta era algo “difícil de soportar”: un orgullo “que se devora y se extermina”. Victoria Ocampo dice haber temido por “Valéry hipnotizado por la Medusa del intelecto”. Y en ese sentido, en su imagen de Valéry no sólo como Teste sino como una mezcla de Teste y Narciso, se percibe un sobretono distinto, un sordo reproche vinculado a ese discurso paralelo de la mirada mencionado más arriba. Valéry es, entonces, un “Monsieur Narcisse-Teste”

que había encontrado en sí mismo todo lo necesario para quererse y para odiarse (...) mirándose a sí mismo, como un objeto que es necesario examinar, cueste lo que cueste, para calmar una sed inextinguible de conocimiento abstracto.

La fascinación y la resistencia de Victoria Ocampo por Valéry se deja percibir en distintos momentos del texto, como notas sentimentales moduladas por lo no dicho. Diálogos entre amigos en el que uno de los dos “oculta al otro, por decoro, que le duele la cabeza, las muelas... o el corazón”.

El recuento de su relación con Valéry, le permite a Victoria Ocampo introducir otro elemento, una curiosa derivación americanista, más o menos redencionista a la manera de Waldo Frank. Del delicado juego interpretativo y testimonial entre el Valéry “de carne y hueso”, los poemas y las palabras no dichas del affaire jamesiano, el eje se desplaza a un nosotros americano. Reaparece en este contexto el verso sobre la *forma pensativa* proyectado pero imprimiéndole otro alcance:

entre nosotros, los americanos, hay un apetito de vida, una facultad de entusiasmos candorosos y una efervescencia de esperanzas, tontas si se quiere, que nos defienden bastante bien de esas «formas pensativas», de esos excesos del intelecto que parecen agotar su propia fuente y llevar al *tædium vitae*. (1945:18)

Mientras más la “envolvía el encantamiento” de Valéry, dice, “mejor entreveía en mí las desventajas y a la vez la fuerza inmunizadora de nuestro *background*”. La idea de una “fuerza inmunizadora” para contrarrestar las desventajas es clave para observar ciertos fenómenos de recepción valeriana en general, y en particular el contrapunto entre Victoria Ocampo y Borges al respecto, terciando con la visión de Mastronardi. Se

diría que de la eficacia y aplicación creativa de esa fuerza depende la eficacia misma de la recepción. Formas, se diría también, de lo que Escarpit llamaba “traición productiva”.

Las dos últimas escenas suceden en París durante los meses de mayo-junio de 1939, poco antes del inicio de la segunda guerra, en “el corazón de París, de Francia de Europa”. Se describe un estado como de delectación, de irrealidad y de pequeños cuidados (su preocupación por que Valéry no se resfríe, por ejemplo). Las maravillas de la ciudad tenían “menos realidad que un film”, todo sucede, dice Victoria Ocampo más abajo, como en “un cuento de hadas”. Primero se dan cita en los jardines del Hotel del Gran Trianon, en Versalles, donde Valéry le recita la *Cantate du Narcisse*. El segundo encuentro fue, poco después, en Notre Dame, donde Valéry la había invitado a conocer los nuevos *vitraux* de la catedral. La guerra interrumpió “brutalmente” esos encuentros, pero dio inicio a una nueva etapa de la correspondencia epistolar entre ambos, que duró hasta dos meses antes de la muerte de Valéry. La guerra, dice Victoria Ocampo, “debió herirlo mortalmente”, pero operó también una transformación en el poeta, que cedía un espacio de intimidad en medio del desastre: “podía uno atreverse a expresar sentimientos”.

En el homenaje de *Sur* se reproducen en francés (con traducción al pie) trece de las cartas enviadas por Valéry a Victoria Ocampo entre 1939 y 1945. Constituyen por un lado un documento sobre el estado penoso en el que llegó a vivir el autor de “El cementerio marino” durante la Ocupación. Por otro lado, estas cartas a la altura de las circunstancias culminan el ciclo testimonial de Victoria Ocampo acerca de “la obra y el hombre”. Pueden ser leídas, también, como un punto de quiebre dramático en la defensa de “la libertad del espíritu” que había asumido la revista desde su fundación, pero en la que iba a militar de allí en más casi como asumiendo un mandato específicamente valeriano. Esta noción valeriana de “libertad del espíritu” iba a adquirir nuevas connotaciones durante la década peronista y muy especialmente, como indicamos arriba, en el epígrafe del número de respaldo de *Sur* a la “Revolución Libertadora”. Como sea, la guerra impide definitivamente la posibilidad de un viaje de Valéry a la Argentina, que Victoria Ocampo había estado intentando concretar en esos años. La carta del 2 de septiembre de 1939, día siguiente al del inicio de la Guerra, no admite mayor comentario:

¡Ya el hecho se produjo, los dados se han echado, la Muerte entra en escena! El viaje, las conferencias, todo se desvanece. Europa quiere perecer. Ustedes recogerán los desechos de una civilización que cede a los bárbaros y a un loco (...) ruego a usted que haga en la Argentina todo lo que esté en su mano por nuestra causa, que es también la suya, que es

la causa del espíritu libre y de las creaciones intelectuales desinteresadas.
(1945:83)

En la carta del 27 de abril de 1942 Valéry le pide a Victoria Ocampo si puede hacerle llegar, a través de la embajada, “un par de zapatos (negros preferentemente)” (1945:96). Valéry alude un par de veces en esta correspondencia a la escritura de *Mi Fausto* y a las dificultades que encontraba para enviar a la Argentina alguno de esos “esbozos”, según los denominó, para que fuese traducido y publicado en la revista. En la posdata de la última carta (mayo de 1945), Valéry promete el envío de una escena, que fue finalmente publicada en el número homenaje en traducción de Raimundo Lida. Se trata de un fragmento de la escena V del segundo acto de “La Señorita de Cristal” (1945: 58-79). Fausto está por dictarle algo a Lust, su secretaria. La tarde lo subyuga y se siente vivo: “trabajaremos después”, le dice, “todas las cosas que nos rodean cantan”. Entonces dice Lust: “parece usted mismo uno de esos momentos maravillosamente llenos de todos los poderes que se oponen a la muerte”. Es significativo, a la luz de esta correspondencia, de los excesos del intelecto, del tedio vital de las formas pensativas, del tenor profético y apocalíptico de algunas de las miradas valerianas “al mundo actual” y de las amarguras de Valéry durante la guerra, que su última contribución al mundo de habla hispana hubiese sido una imagen rebosante de plenitud y confianza. La parábola de Valéry en la Argentina, desde el punto de vista de la recepción de Victoria Ocampo, síntesis de intelectualismo-sensual atravesado por un *affaire* imposible, se despliega desde el primer Teste-Narciso al último Fausto. En el pasaje central de la escena, Fausto dice (para sí mismo):

soy el presente mismo. Mi persona enlaza exactamente con mi presencia, en intercambio perfecto con cualquier cosa que ocurra (...) Soy el que soy. Estoy en la culminación de mi arte, en el período clásico del arte de vivir. Esta es mi obra: vivir.

La recepción borgeana de Valéry presenta dos fases que intentaremos distinguir a los fines de la exposición. Por un lado están los textos de diversa índole y género publicados desde 1932 y que culminan con “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939); y por otro lado está “Valéry como símbolo” (1945), ambos publicados en *Sur*. No hace falta señalar la importancia que estos textos tienen, no solo para una historia de la recepción de Valéry en la Argentina (y en el mundo de habla hispana en general) sino también la importancia que tienen en la obra de Borges. Nos limitaremos aquí a consignar algunas de las operaciones de recepción que pusieron en funcionamiento.

La primera instancia importante parece ser el prólogo que escribió para la publicación de la mencionada traducción del “El cementerio marino” por Néstor Ibarra en Les Editions Schillinger (Buenos Aires, 1932). Era la tercera versión que se hacía del poema en español, y pasó a integrar a partir de entonces una tradición de traducciones que llegó a ser cuantitativamente comparable a la que desencadenó en el mundo de habla hispana “El cuervo” de Poe⁴⁵.

Antes de considerar el prólogo en cuestión cabe detenerse un instante en la figura del traductor mismo, al que, recordemos, Mastronardi había llamado “el valreyoso Néstor” en su “Versión fugitiva-literaria del 6 de septiembre” de 1930. Néstor Ibarra vendría a ocupar en el relato del valerismo en el mundo de habla hispana la contrafigura oculta de Jorge Guillén, que no sólo había sido el primer traductor de “El cementerio marino” sino el vínculo personal de la relación entre el poeta francés y el debate literario español en torno de la poesía pura:

Conocí en Valéry en París, hacia 1921 o 22 (...). Iba a su casa por la mañana, sin previo aviso. (...) Traduje *Le Cimetière marin*. A Valéry le gustó. Él sentía y entendía el español desde la lengua italiana, la de su madre... Y me escribió una carta, que yo guardo, en que me decía: “Je m’adore en espagnol”.⁴⁶

El interés de Mastronardi por Ibarra está en línea con su interés por otras figuras de la época, en la que Borges está más o menos implicado. Mastronardi dejó una breve semblanza de Ibarra en *Memorias de un provinciano* que, en efecto, es como el negativo de Jorge Guillén visitando a Valéry por la mañana sin previo aviso, con la previa confianza que eso supone. Ibarra, dice Mastronardi:

Tradujo con admirable justeza “El cementerio marino”. La suya es sin disputa la mejor versión castellana de ese poema, pero no obstante haberla publicado, sólo unos pocos amigos la conocieron. Se abstuvo de difundir la edición, y ni siquiera envió un ejemplar a Valéry. Su esfuerzo fue magnífico, pues no se concedió ninguna licencia y, sin embargo, en el texto castellano están todos los aciertos del texto francés. (1967:211)

⁴⁵ La historia de las traducciones de “El cementerio marino” al español desde la de Jorge Guillén (1929) constituye un eje en sí mismo de la recepción de Valéry, que no consideramos en este capítulo desde el punto de vista filológico. Remitimos a la tesis doctoral titulada *Aproximación a la crítica de la traducción poética. Le Cimetière marin de Paul Valéry* por Paola Masseu (Universidad de Alicante, 2007, disponible en Internet), que examina y compulsa, luego de una extensa introducción teórica, 35 de las traducciones existentes del poema de Valéry en español, que son más, por lo menos no incluye una de las dos traducciones realizadas en la ciudad de Córdoba, la de Emilio Sosa López, dado que sí está consignada la que Carlos Fantini publicó en la revista de la UNC. Curiosa, pero entendiblemente, y también intrascendentemente para los fines de su investigación, la autora de la tesis confunde a Néstor Ibarra con Carlos Mastronardi, lo cual seguramente hubiese complacido al propio Mastronardi.

⁴⁶ Cfr. Durante (2006:455).

En el cuaderno *Borges*, Mastronardi explicó la renuencia de Ibarra a enviarle un ejemplar a Valéry diciendo que “un desinterés orillado al nihilismo rige todos sus actos”. Tal vez Valéry se hubiese adorado aún más en esa versión que en la de Guillén, y con seguridad hubiese reconocido el esfuerzo “magnífico” de conservar la rima, aún a costa de sacrificios. Como sea, Mastronardi reitera que la versión de Ibarra era “la más perfecta de las cumplidas en idioma español”. También se trasluce aquí el permanente espejo diversamente deformado o metamorfoseado de la propia subjetividad en el retrato de terceros. Mastronardi fija varias escenas de la abstención, la serena disidencia y los temperamentos escépticos. Ahora bien, respecto de la edición misma de “El cementerio marino”, Mastronardi destacó que venía con unas “sagaces palabras liminares de Borges” (2007:58). Esa “sagacidad” podría ser considerada la modalidad borgeana del “background” americano como “fuerza inmunizadora” que decía Victoria Ocampo, como correctivo que permita operar dentro de la hipérbole intelectual que representaba Valéry. En ese sentido, es particularmente ilustrativa una anécdota que refiere Mastronardi en el cuaderno *Borges*, y que resume bien, con estilo directo, la sagacidad de Borges frente a Valéry:

Sin menoscabo de la admiración que le profesa, dice de P. Valéry: «No sabemos si es inteligente: sabemos que siempre habla de la inteligencia. Dedicar muchas palabras a la vida mental, pero queda por indagar si su vida mental es compleja. Estas contaminaciones son frecuentes. Valéry ya es el hijo de su importante tema invariable». (2007:68)

La primera sagacidad borgeana, entonces, fue la de haber empleado *uno* de los indudables aciertos de la traducción de Ibarra para insinuar una teoría de la literatura que, llevada a sus últimas consecuencias, funciona *contra* la preeminencia estética del propio Valéry. Es decir, los versos de Valéry no sólo habrían “pasado con naturalidad a nuestro idioma”, como señala Mastronardi, sino que habrían sido *mejorados* en ese tránsito. Tal vez era la ironía del prologuista antes que el nihilismo del traductor lo que explicaba el hecho de que Ibarra hubiese preferido no enviarle un ejemplar al poeta francés, y por otra parte que Victoria Ocampo hubiese preferido no hacer mención del acontecimiento editorial en su explicación “para perezosos” de “El cementerio marino”.

El argumento central de Borges en el prólogo parte de una transferencia de una idea de Bertrand Russell sobre los “objetos externos” al concepto de texto, que es entendido así como “un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles” (1996:151-154). Qué son las diversas traducciones de un texto, se pregunta entonces, sino “diversas perspectivas de un hecho móvil”. Pero observa en seguida que “no hay

esencial necesidad de cambiar de idioma” para probar esa teoría. La provocación ponía en juego una actitud ante la literatura que iba a tomar distintas formas en los años siguientes. Es en este contexto valeriano donde aparece el principio borgeano según el cual “el concepto de texto *definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio”. Borges le propone entonces al lector argentino del poema de Valéry un ejercicio de anacronismo: que considere el original como una imitación de la traducción. Concretamente, leer la estrofa V del poema, recién citada, “hasta sentir que el verso original de Néstor Ibarra: *La pérdida en rumor de la ribera*, es inaccesible, y que su imitación por Valéry, *Le changement des rives en rumeur*, no acierta a devolver íntegramente todo el sabor latino”. Lo interesante en el contexto específico de la recepción, al margen del rendimiento teórico de esta idea, es el hecho de que, según Borges, “sostener con demasiada fe lo contrario, es renegar de la ideología de Valéry por el hombre temporal que la formuló”. Se trasluce allí el diálogo implícito con Victoria Ocampo, y en general con los desvíos acerca del “hombre temporal”. Habría que determinar qué textos pudo haber tenido en cuenta Borges hacia 1930 cuando se refiere a la “ideología” de Valéry a propósito de una teoría de “las impresiones posibles” de un texto. Al menos como hipótesis, podría pensarse en el último párrafo de los “Comentarios a *Charmes*”⁴⁷:

...tal es el texto de una obra. Su acción de presencia modifica los espíritus, cada uno según su naturaleza y su estado, provocando las combinaciones que se hallaban en potencia en tal cabeza; pero cualquiera que sea la reacción así producida, el texto permanece inalterado, y capaz de suscitar indefinidamente otros fenómenos en otra circunstancia. (1956a: 289)

Es decir, el texto “permanece inalterado”. El *tour de force* borgeano sería haber trasladado esa teoría del texto *inalterable* que produce efectos alternativos potencialmente infinitos al fenómeno de la traducción, que se caracteriza precisamente por la alteración que ejerce sobre el texto original, para luego aplicarla nuevamente al fenómeno literario pero sin que haya “esencial necesidad de cambiar de idioma”. Las “combinaciones” que Valéry atribuye al hipotético lector y su circunstancia, Borges las retoma literalmente, puntualizando el error de “presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior al original”. El carácter “inalterado” que dice Valéry, será para Borges una convención, especie de superstición sostenida por el dogma o por el hábito de generaciones de lectores: “no hay un buen texto que no se

⁴⁷ Prefacio de Valéry a la edición de *Charmes* comentada por Alain (París, Gallimard, 1929) que Borges pudo haber leído.

afirme incondicional y seguro si lo practicamos un número suficiente de veces”. La “fuerza inmunizadora” de Borges es entonces la paradoja, el humor filosófico, la reduplicación de la agudeza intelectual de Valéry.

El prólogo de 1930 también interesa en contrapunto con la interpretación de “El cementerio marino” que iba a publicar Victoria Ocampo en *Sur* un par de años después. Borges declara haber evitado tanto el elogio como el reproche para abordar la cuestión: “operaciones sentimentales”, dirá más tarde Pierre Menard, “que nada tienen que ver con la crítica”. La recepción borgeana de Valéry es crítica, es humorismo crítico-literario-filosófico, pero en ella se establece también algo del orden de lo que, en otro sentido, Victoria Ocampo llamó lo “temperamental”. En cualquier caso Borges encontraba esencialmente fallido “El cementerio marino”, que acababa de consagrar Cohen, en vida y en frente del poeta, en la Sorbona, donde no solían someterse a los contemporáneos a ese tipo de exégesis. Borges señaló de diversas maneras que el poema no funcionaba orgánicamente, ya sea porque Valéry hubiese podido prescindir de los “pormenores circunstanciales”, como porque hubiese podido dedicarse solamente a los mismos. Como si Valéry, sin decidirse a ser decididamente abstracto, hubiese provocado una yuxtaposición malograda entre la metafísica eleática y cierta debilidad por las barcas y las gaviotas. Por otra parte, varias de las ironías borgeanas acerca de Valéry y su poema más famoso son como retrucos de lo que había dicho Valéry en 1929 en el texto titulado “A propósito de «El cementerio marino»”. Por ejemplo, *a propósito* de lo eleático y lo circunstancial, Valéry decía que los versos del poema en los que se menciona el nombre y los argumentos de Zenón de Elea tenían la “función” de “compensar, mediante una tonalidad metafísica, lo sensual y lo *demasiado humano* de las estrofas precedentes” (1956b:281). El verso era el siguiente: “¡Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea!”⁴⁸.

⁴⁸ Borges se seguiría divirtiendo más tarde, en noviembre de 1959, recordándolo con Bioy Casares, diciendo que si Valéry había previsto que el verso terminara con el vocativo, “no debió poner tantos *Zénon* antes”. Y explica: “Parece que al final aclara de quién se trata poniendo el nombre y apellido”. Y remata exclamando: “¡Estela! ¡Cruel Estela! ¡Estela Canto! Bueno, queda mejor que con Zenón, nadie siente que Zenón es cruel por haber dejado unas paradojas” (2006:585). Permítase una breve prolepsis en este punto, puesto que nuestro comentario llega hasta “Valéry como símbolo” (octubre, 1945). Borges y Bioy Casares hablan varias veces de Valéry, especialmente de “El cementerio marino”, desde el comienzo del diario (1948). Se puede seguir el interés por este poema y el singular placer intelectual que les deparaba encontrarle fallas, es decir, desmitificar la filosofía de la composición valeriana de la cual ese poema era un ejercicio dentro de un trabajo interior infinito. El eje de las intervenciones (privadas y póstumas) de Borges sobre “El cementerio marino” suelen girar, como la de Zenón, en torno de la mal resuelta combinación de elementos en su “poema sobre el mar”; y suele ser igualmente breve, gracioso y lapidario. En noviembre de 1957 Borges dice que “hay más emoción” en un verso del poema “Revelación” de Darío (*pues todo hallo en la mar cuando la veo*) que en todo “El cementerio marino”. A lo que añade Borges que “el de Valéry es un mar de *carton-pierre*” (2006:392). En 1966 Borges opina que “Valéry no es gran cosa”, y que “en su poema sobre el mar no corre aire” (2006:1142). En 1970,

Todos los textos que publicará Borges sobre Valéry de allí en más son ambiguos e irónicos, sagaces, productivos. El 22 de enero de 1937, aparece en *El hogar* una biografía sintética que empieza justamente negando el interés de la biografía de Valéry: “enumerar los hechos de la vida de Valéry es ignorar a Valéry”. Los hechos para él no valen sino como “estimulantes del pensamiento”. Y prosigue haciendo otra variación de la ironía que le había escuchado decir Mastronardi sobre el “importante tema invariable” de la inteligencia, tema que no garantizaba que él mismo fuese inteligente: “el pensamiento, para él, sólo vale en cuanto lo podemos observar; la observación de esa observación también le interesa...” (1996:245). Enumeró, sin embargo, los hechos, nombres y fechas básicas de esa vida hasta entonces. Comenta brevemente que la *Introducción al método de Leonardo da Vinci* es un libro “de carácter adivinatorio o simbólico”. Que el Leonardo de Valéry es “un bosquejo de Edmond Teste”, y que éste último “es quizá la invención más extraordinaria de las letras actuales”. *Extraordinario* en el discurso crítico borgeano, y en este caso en particular, no es elogio ni censura, de hecho, sino el reconocimiento de un efecto literario trascendente en cualquier sentido. Entonces vuelve a señalar en otras palabras la misma equívoca confección de “El cementerio marino” que había observado unos años antes en el prólogo a la traducción de Ibarra. Es decir, “no hay un enlace orgánico de los pasajes especulativos y de los pasajes visuales, hay una mera rotación”. Ese movimiento entre lo especulativo y lo sensorial, que a Borges le resultaba inconveniente en términos de estructura, había organizado el doble testimonio de Victoria Ocampo: su más alta expresión eran la mirada líquida del poeta y la estrofa V del poema (el cambio de la exquisitez a la ausencia de la fruta en la boca como metáfora de la Nada con la que se funde el alma, “humareda” en el poema, después de la muerte).

El 9 de julio de 1937 vuelve a aparecer un texto de Borges sobre Valéry en *El hogar*, en este caso es una reseña de un libro *sobre* el autor: “el señor Hubert Fabureau ha publicado una monografía crítica sobre Paul Valéry” (1996:300). El hecho de que Borges reseñe una monografía crítica sobre Valéry en una revista como *El hogar* habla menos de las expectativas de los lectores y lectoras que de su propio interés por seguir tallando al sesgo en la candente cuestión valeriana. Desconocemos el libro de Fabureau que, según dice el recensor, es de lectura fácil, aunque “incomodada, sin embargo, por una infatigable pululación de chicanas inútiles y de malevolencias minúsculas”. La

olvida o finge olvidar el nombre del pueblo portuario en donde queda el cementerio marino en cuestión. Y Bioy Casares le recuerda: “En Sète”. A lo que Borges responde que el título “mejor hubiera sido «El cementerio de Sète»” (2006:1322).

sagacidad en este caso es que presuponiendo una vindicación de Valéry, Borges más bien se complace parafraseando esas chicanas y malevolencias. El resultado es calculadamente ambiguo y tirante. Fabureau, dice Borges, afirma que “Paul Valéry se burla de sus lectores” porque en una primera versión de un verso de un poema escribe “con” y en la segunda versión del mismo verso del mismo poema se decide por el adverbio “sin”. También señala Borges que Fabureau deplora la metáfora con la que empieza “El cementerio marino”: “Ese tranquilo techo por donde andan palomas”. Y lo critica: Fabureau “no comprende las alegorías; tampoco las metáforas”. Cita entonces la monografía en una frase que estaríamos más bien tentados de atribuir al recensor. Por lo menos su malevolencia minúscula concuerda con la objeción borgeana acerca de los pormenores circunstanciales del poema, desenlazados de la dimensión especulativa: “esa evocación de un palomar de hidalgo campesino desdice un tanto de la majestad del señor de los mares”.

El 20 de junio de 1938 aparece el último texto de Borges sobre Valéry en *El hogar*: una reseña de la “Introduction à la Poétique”, en la que según Borges se habían “formulado con limpidez los problemas esenciales de la poética: problemas acaso solubles” (1997:368-9). Esta última reseña es como el laboratorio de Pierre Menard, una configuración crítica y sintética de los problemas esenciales que iba a transferir al relato, en la convergencia de otras tantas inagotables sugerencias de lectura. Es decir, los del autor, la literatura y la lectura. El problema del autor lo solucionaba Valéry con su teoría de la Historia de la Literatura no como Historia de los Literatos sino del Espíritu “como consumidor y productor”. Las consecuencias de esta idea en la obra de Borges pueden verse más allá del marco de la recepción valeriana⁴⁹. El problema de la literatura lo planteaba Valéry en el Curso incurriendo según Borges en una contradicción. Por un lado considera que es el lenguaje mismo “la obra maestra”, puesto que todas las obras no son sino la “combinación de las potencias de un vocabulario” (la expresión, citada por Borges, es de Valéry). Pero por otro lado Valéry declara en la página 40 que “las obras del espíritu solo existen en acto, y que este acto presupone evidentemente un lector”, es decir, que es el “efecto” de la obra aquello que la realiza.

Los cuatro textos brevemente consignados hasta aquí (el prólogo a “El cementerio marino”, la biografía sintética, la reseña de la monografía de Fabureau y la de la *Introduction à la Poétique*) convergen en “Pierre Menard, autor del Quijote”, que

⁴⁹ En Tlön, por ejemplo, “No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el *Tao Te King* y *Las mil y una noches*, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*.” (1995:32)

se publicó en el N° 56 de *Sur* (mayo, 1939). Se ha escrito mucho sobre este relato y se ha interpretado de diversas maneras la figura de Menard en relación con la de Valéry, desde el homenaje a la caricatura y la reducción al absurdo⁵⁰. En cualquier caso, tanto la “obra visible” como la “obra invisible” de Pierre Menard implicaban directa e indirectamente varias zonas del pensamiento valeriano. Según Ezequiel de Olaso, en un ensayo magistral sobre este cuento, “la línea que separa la obra visible de Menard de su obra invisible está trazada claramente por las dos concepciones de la literatura que Borges vio en la propuesta de Valéry”. En ese sentido, Menard “realiza hasta el fin el destino (¿contradictorio?) que Borges encontró en la propuesta de Valéry” (1999:86). Es decir, la obra como combinatoria del lenguaje por un lado y la obra como acontecimiento de lectura por otro; como técnica y como efecto. La primera admite la hipótesis de un Quijote de Menard. La segunda admite que, como decía Borges en la reseña del Curso de Poética, el tiempo puede “corregirle las pruebas” a un autor. El proyecto invisible de Menard termina siendo una técnica de lectura, una corrección de pruebas.

Por otra parte la expresión “obra visible” está *literalmente* en la “Introducción a la Poética” reseñada por Borges. Todo el proceso de la producción de una obra, observa Valéry, “todo debe concluir en la *obra visible* y hallar por ese mismo hecho una determinación final absoluta” (1956b:213). Borges no hace referencia a este pasaje en su reseña pero podría decirse que Pierre Menard convierte el problema de la *determinación* final absoluta de la obra *visible* en la *potencialidad* final absoluta de la obra *invisible*. El hecho es postular un proyecto de antemano imposible y razonar los medios más interesantes para ponerlo en práctica. Pero además de la (¿contradictoria?) concepción valeriana de la literatura que subyace en el problema de la doble obra de Menard, “Paul Valéry” es un personaje del cuento. Quisiéramos subrayar ese hecho: Valéry *es* un antiguo amigo de Menard, y Menard había sido un simbolista “devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste” (1996:46). Esta fórmula bíblica, a la que ya hemos hecho referencia, resumía con ironía la consabida secuencia de los

⁵⁰ Según Saer en “Borges francófono” (1990) Pierre Menard sería no solo una caricatura de Valéry sino que el relato es en total “un arreglo de cuentas con la literatura francesa —o con la idea que Borges se hacía en los años treinta de la literatura francesa. Particularmente, con el simbolismo y el postsimbolismo y, personalmente, con Paul Valéry” (1997:39). La hipótesis es plausible, sobre todo respecto de cierta cuestión “personal” de Borges con Valéry. Saer refiere que una tarde de 1968 en Santa Fe, Borges le dijo “¿No le parece una grosería de parte de Valéry llamar a Cabeza (Teste) a un señor muy inteligente?”. Saer no ve sino caricatura y ajuste de cuentas, es decir, una visión meramente negativa. *Cfr.* Pastormerlo (2007: 79-113), que discute esa lectura.

modernos teorizadores de la que hablaba Brémond y de la *particular tradición* de la que hablaba Eliot. Menard comparte la devoción simbolista de Poe. Teste cancela la última descendencia de esa familia de varones ilustres.

Como es sabido, el narrador, también amigo del recientemente fallecido “novelista”, se propone rectificar un catálogo de la obra de Menard que había tomado conocimiento público, después de haber tenido acceso a su “archivo particular”. En ese catálogo se enumeran, entre otras, las siguientes obras:

a) Un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista *La Conque* (números de marzo y octubre de 1899) (...), o) Una transposición en alejandrinos del *Cimetière marine* de Paul Valéry (N.R.F., enero de 1928), p) Una invectiva contra Paul Valéry, en las *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques Reboul. (Esa invectiva, dicho sea entre paréntesis, es el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry. Éste así lo entendió y la amistad antigua de los dos no corrió peligro). (1995:44-46)

El punto a) es una clara referencia a Valéry, que había empezado publicando ese año en la revista fundada por Pierre Louÿs unos poemas que, en la biografía sintética, Borges había calificado como “debidamente mitológicos y sonoros” (1996:245). Asimismo, el tema de las dos versiones del mismo soneto remite a la “chicana” de Fabureau. El punto o) del catálogo expresa directamente el humorismo crítico borgeano, y también el uso paródico del texto “A propósito de «El cementerio marino»”, en el que Valéry había señalado muy especialmente que el poema había sido concebido como una “figura rítmica vacía”, que llegó a obsesionarlo y que era nítidamente decasilábica. Lo cual lo lleva a reflexionar acerca de ese metro “poco empleado en la poesía moderna”, y que parecía “poca cosa” al lado del alejandrino. Su intento deliberado sería entonces el de llevar “ese *Diez* a la potencia de *Doce*” (1956b:278). Ciertamente, transponer ese patrón en alejandrinos, como hace Menard en francés, era una “chicana”, pero admitida en la teoría valeriana de la literatura como “extensión de propiedades lingüísticas”. En este caso podría decirse también que renegar de ese ejercicio era renegar de la “ideología” por el “hombre histórico” que la enunció. Por último, la diatriba contra Valéry en la revista de Jacques Reboul, que es el reverso de su verdadera opinión, y el consentimiento intelectual que le concede Valéry en beneficio de su antigua amistad, agrega la ambigüedad necesaria. Acaso es la voz de propio Borges, cuya recepción de Valéry también jugaba, como la de Menard, con “propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él”. Todo el catálogo de la obra visible de Menard es una constelación, un índice analítico chinesco (se menciona a John Wilkins en un momento)

de variaciones, parodias, magnificaciones y también homenajes de otras tantas ideas de Valéry.

La serie concluye, según dijimos, con “Valery como símbolo”, publicado en el número homenaje de *Sur*. Si Borges había estado trabajando desde 1930 hasta el comienzo de la segunda guerra en una línea donde la teoría, la paradoja y la ironía producían instancias de apropiación y recreación; la inmediata posguerra opera un giro decisivo desde la obra como estímulo intelectual hacia “la figura”, el “signo”, la “magnificación”, la “personalidad”, el “símbolo”, del autor proyectado por esa obra. En esos términos empieza trazando una síntesis de la tradición moderna como un contrapunto entre Valéry y Whitman: “la literatura parece no admitir dos aplicaciones más antagónicas de la palabra *poeta*”. La noción del autor como “símbolo” tiene la ventaja, respecto de Whitman, de no confundir al autor civil con el protagonista homónimo de *Leaves of Grass*. Pero Borges no aplica la misma regla al caso de Valéry, cuya criatura es Edmond Teste. Este personaje sería, como el whitmaniano, uno de los “mitos de nuestro siglo”, dice Borges, “si todos, íntimamente, no lo juzgáramos un mero *Doppelgänger* de Valéry”. Es decir, se corrobora en el plano de la teoría del autor como *figura* lo que Victoria Ocampo había corroborado en plano del autor como *amigo*, aunque hubiesen sido más y menos que amigos. Borges casi desestima la *obra visible* de Valéry en este ensayo, como poeta o como ensayista, para finalizar con una contundente consagración de su “personalidad” y de la “benemérita misión” que la misma había desempeñado. Entonces Borges inserta el pasaje quizá más políticamente incorrecto de su obra, que recibe y transmite una desconcertante descarga epocal. El potencial polémico de Valéry alcanza en este punto culminante de la recepción borgeana una sobresaturación histórico-ideológica que no había tenido antes de la guerra. La ejemplaridad de Valéry se definía en un contexto en el que Borges incluye, en tanto factores parejamente aborrecibles de una era “bajamente romántica”: al “nazismo”, al “materialismo dialéctico”, a los “augures de la secta de Freud” y a los “comerciantes del *surréalisme*”. Valéry dejaba al morir el “símbolo de un hombre” que prefirió siempre “las secretas aventuras del orden”. (1974:687)

El texto de Borges, que es un manifiesto, cierra un ciclo del valerismo en la Argentina. Tuvieron que pasar casi diez años para que Mastronardi presentase su contribución. Pero si para cualquier escritor próximo a la revista *Sur*, como era Mastronardi, el terreno valeriano había quedado temporalmente cancelado después del intenso contrapunto entre Victoria y Borges, no era ese el caso desde otros sectores del

campo intelectual argentino. La réplica contravaleriana a la revista *Sur* vino indirecta pero inmediatamente, no desde los que Borges llamaba “germanófilos” (que vivían entonces su gran momento), ni desde el psicoanálisis, ni desde el surrealismo, sino desde el pensamiento de izquierda, ese mundo que Borges llama “materialismo dialéctico”.

III.3. LA IMPUGNACIÓN IDEOLÓGICA

En diciembre de 1946, un año después de la aparición del homenaje a Valéry en *Sur*, la Editorial Problemas publica el primer número de la revista *Expresión*, dirigida por Héctor Agosti. Nos interesa en particular porque incluye un extenso artículo de Jean Larnac, traducido por Alicia Ortiz, titulado “Paul Valéry y la poesía pura”. Que sepamos, no fue explícitamente traducido y publicado *como réplica* a las exequias de *Sur*, pero cabe suponerlo como hipótesis de lectura. Que sea un texto de un crítico francés traducido es significativo. Es una toma de partido indirecta, la concesión de un espacio para una opinión discordante sobre un tema que estaba en ese momento en el centro del debate intelectual. Consideramos el texto de Larnac en el presente capítulo y no en el dedicado al tema de la crítica de la poesía pura porque, si bien se inscribe también en esa serie y es una clara expresión de la rehabilitación de la discusión purista en la Argentina en la década del 40, la rebasa desde el comienzo. Es decididamente hostil y termina siendo una impugnación global (estética, ideológica y *ad hominem*) de Paul Valéry, y en su nombre, de la reacción burguesa. El carácter un poco recalcitrante de este artículo es proporcional al del texto de Borges. En cualquier caso, que una revista de matriz declaradamente nacional, americanista, racionalista, socialista y comunista, asuma unos lineamientos en su primer número sentando posición en el litigio valeriano es indicativo del giro que había tomado la cuestión después de la guerra⁵¹.

Se trata también de un texto motivado por la muerte de Valéry, pero que Jean Larnac no parece estar precisamente en condiciones de lamentar. Permítase empezar por el final:

...que haya muerto en instantes en que la bomba atómica anuncia las inmensas revoluciones de mañana parece señalar que con él se ha cerrado una página del gran libro de nuestro destino. Narciso estuvo solo para conocerse, solo para distraerse con sus juglarías. Dejémoslo solo en su tumba sobre la cual ninguna Elvira, ningún pueblo irán a llorar. (1946:73)

Hay que decir que este remate patético viene precedido por más de veinte páginas en las que Larnac argumenta contra ese símbolo de intelectual-poeta puro

⁵¹ El consejo de Dirección de la revista *Expresión* estaba conformado por Enrique Amorim, Roberto F. Giusti, Leopoldo Hurtado y Emilio Troise. En el primer número se publicaron colaboraciones de Amaro Villanueva, Pablo Neruda (nada menos que una primera versión de “Alturas del Macchu Picchu”), Samuel Eichelbaum, David Alfaro Siqueiros, Córdova Iturburu y Giusti, entre otros. La “ornamentación” fue realizada por Antonio Berni.

encarnado por Valéry y, en su nombre, como señalamos, contra “la deserción de toda una clase”. Lo interesante de esta crítica sería que no está dispuesta a concederle *nada* a Valéry: es un emblema de la reacción que frena la energía histórica emancipatoria. Su deceso, afirma Larnac, “anuncia la muerte del pensamiento burgués”. Aquí Valéry ya no se identifica ni con Narciso, ni con Leonardo, ni con Descartes, ni con Edmond Teste sino con una clase conservadora y opresiva a la que la política valeriana del espíritu le proporciona suculentos bienes simbólicos. Larnac escribe contra el punto en el que la epistemología valeriana cancela toda ideología organizada que pretenda transformar la realidad. El individualismo exasperado de Valéry, y eso que él mismo llamó “la manía perversa de las sustituciones posibles” (1956b:237) opera en ese sentido. Cuando, por ejemplo, Valéry establece el principio de “*limpieza de la situación verbal*” como instancia previa al examen escéptico de cualquier rama del pensamiento, establece también la imposibilidad última de todo programa político, “ninguno de los cuales es (y no puede ser)”, dice, “el que respondería exactamente a nuestra sensibilidad y nuestros intereses” (1956b:166). Incluso cuando se ocupa de “política”, como en varios de los artículos incluidos en *Miradas al mundo actual*, no esconde su perspectiva: “No sé casi nada de política práctica, en la que presumo que se encuentra todo aquello de lo cual huyo” (1954:66). Contra esa fuga personal y contra los esquemas de pensamiento que produce, apunta Larnac:

¿Qué importancia daría a los sistemas ideológicos en los que no ve más que los elementos dudosos de la observación exterior disociados, cribados, combinados según los ardides de la razón y las probabilidades del azar? (1946:59).

La diatriba antivaleriana fue una especie de subgénero con buen predicamento. Se podía estar a favor o en contra o las dos cosas pero no sin Valéry. Este texto publicado en la revista *Expresión* así lo indica. Larnac descarga todo su arsenal anti-burgués contra la evasión valeriana: es el “bonzo replegado sobre sí mismo”, cultiva la “soledad más inhumana”, pone a funcionar su pensamiento pero sólo “para verlo describir trayectorias diversas”, sin pedirle “ninguna revelación sobre el mundo”, puesto que no espera del mundo más que “una deliciosa e incommunicable voluptuosidad”. Podemos notar alguna semejanza en la impugnación ideológica de Larnac y la impugnación intelectual de Benda (al que por cierto, Larnac considera “otro castrador de la naturaleza humana”). Valéry cultiva un “huraña voluntad de egotismo” y se esconde en el último refugio de la aristocracia: “el placer refinado del análisis interior”. Larnac señala que el yo valeriano es “un centro en el que se cruzan conceptos más o

menos fugaces y sin estado civil”. Cuestiona su escepticismo epistemológico, su negación de “toda posibilidad de conocimiento objetivo”, y concluye diciendo que “entre todos los pensadores consumidos por el espíritu crítico”, Valéry “aparece como el más atormentado y, al mismo tiempo, el más obstinado en devorarse”. Esta última imagen autofágica del pensamiento de Valéry aparece de diversas maneras. La pudimos ver también en el testimonio de Victoria Ocampo. Es el descontrol de las secretas aventuras del orden, el punto ciego en el que la especulación se atormenta en los límites de su propia intelección, el suicidio de la Quimera Intelectual; es Mallarmé después de la crisis de Tournon decidiendo “cantaré como un desesperado”. Karl Löwith ve esta autodestrucción menos como una aberración que como el último acto de un drama intelectual único, “absolutamente libre”, del pensamiento filosófico del siglo XX: “por la vía de una reflexión extrema sobre lo que precede y subyace a todo pensamiento reflexivo, llegó al límite de lo humano y a una especie de autodestrucción intelectual” (2009:10). Desde luego, Larnac rechaza la “poesía pura” en bloque. Afirma simplemente que “no tiene sentido”. También señala que “la poesía pura hechiza, no apasiona, ni enseña”, algo que en principio no rebatiría un purista ortodoxo. Pero en su ofuscada visión de la lírica moderna, Larnac tiene a su favor, como tuvo a su manera Gombrowicz por aquellos meses en Buenos Aires, la posibilidad de la parodia: después de Mallarmé, dice Larnac, el poeta “trata de despertar” su “emoción estética” por la “masturbación de las formas lingüísticas”.

III. 4. COMPOSICIÓN Y ÉTICA: VALÉRY POR MASTRONARDI

Había pasado casi una década desde que Borges publicara “Valéry como símbolo” (1945) cuando Mastronardi publicó *Valéry o la infinitud del método* (1954), pero aquel texto era el incentivo y el límite, un módulo de recepción del cual era imposible sustraerse e impropio intentar imitar. No sabemos con qué nivel de detalle siguió Mastronardi la serie valeriana de Borges en revistas entre 1930 y 1945, suponemos que la siguió de cerca. Pero fue el propio Borges el que recordó las diferencias *personales* que tuvieron al respecto. Estas diferencias a propósito de Valéry son otra instancia de las escenificaciones del relato biográfico intelectual mastronardiano. En el texto leído en 1976 en ocasión del Premio de Honor, Borges recordó no sólo aquella primera conversación sobre Carriego en la librería de Samet, sino también otras discusiones sobre temas literarios, “sobre todo sobre Valéry”, agrega,

a quien yo nunca he podido admirar como sin duda lo merece ese gran poeta, y que Mastronardi admira. Pero creo que lo admira menos por su obra que por la imagen platónica que tiene de él, por la idea de *ostinato rigore* de que hablaba Leonardo da Vinci. (2007:188)

Admirar a Valéry menos por la *obra* que por una *imagen* (cualquiera que sean los atributos de la misma) era precisamente lo que había hecho él mismo en 1945. La recepción de Valéry por Mastronardi empieza casi en simultáneo con la de Borges, aunque casi no toma estado público hasta 1954. Es decir, mientras Borges publica textos sobre Valéry con cierta regularidad, lo discute, lo retruca y lo recrea, Mastronardi elabora los términos de su recepción oculta. Ya en el “Artículo no empezado” (1930), según vimos, lo había requerido para justificar en su nombre la ausencia de poemas y el inicio de la compensación *auto-histórica*. Valéry se coloca como contrapartida en esa dinámica, y cuando se haga visible será para tematizarla.

Entre 1928 y 1930 Mastronardi había regresado a Gualeguay para concentrarse, en efecto, con el *ostinato rigore* de que habla Borges, en la composición de “Luz de provincia”.

El modo en el que consignó ese momento de su vida en *Memorias de un provinciano* sería la primera escena de su valerismo, una especie de compromiso entre la soledad y la voluntad para salvaguardarse como escritor en un medio local que, después de lo que había sido la década martinfierrista, se describe como muy poco estimulante en ese sentido. La connotación retrospectiva que Mastronardi le imprime a esta escena, en la que no se menciona a Valéry pero se establece la premisa de su ética

literaria, da también la tónica de lo que sería su recepción. En el registro de las representaciones de las grandes crisis de los poetas modernos, los grandes retiros y los silencios insignes, Mastronardi hace su propia modulación autobiográfica en clave valeriana:

La primera de las defensas a que recurrí fue una actitud de retracción, un movimiento de repliegue que me permitió hacer de la soledad un aliado incorruptible (...). La segunda de las defensas que improvisé fue el trabajo, pero no el trabajo que se proyecta hacia un fin manifiesto o que se impone un plazo perentorio, sino el que se justifica por sí mismo. En cuanto no me daba fruto, mi empresa me dejaba fuera del mundo. Más atento al proceso que a los resultados, ese empeño mío, no del todo voluntario, era comparable —si cabe apurar de este modo los artificios del lenguaje— a una paciente partida de ajedrez cuyos jugadores, sin plazos, y con toda la vida por delante, estuviesen en una cárcel. (1967:264)

El repliegue de Mastronardi puede ser leído también en el marco de las radicalizaciones estéticas e ideológicas del escritor argentino en la década del 30. En esa transición el método valeriano fue su recurso y su refugio inoperante, su alternativa para no convertirse en un “poeta de juegos florales” y no sucumbir ante la sequía creativa, haciendo de esa autoconciencia una poética. Los términos en los que Mastronardi refiere sus “defensas” se basan en un tópico del pensamiento de Valéry, que en los “Fragmentos de las memorias de un poema” había dicho que “es un estado bastante delicioso vivir y trabajar sin expectativa ni intención exterior, sin pensar en un término situado fuera de uno mismo, en una obra terminada” (1956b:249). Aunque la metáfora carcelaria que usa Mastronardi no nos permitiría en principio suponer alguna *delicia* en particular. Esa metáfora indica más bien el patetismo que Mastronardi le transfiere a Valéry. Una hipótesis podría ser que Mastronardi no puso a funcionar el dispositivo adecuado de recepción, alguna nueva versión de la *fuerza inmunizadora* con la que Victoria Ocampo y Borges habían operado en la zona del poeta y ensayista francés. La cuestión del éxito no es menor, como veremos. Esta tensión se deja percibir de distintas maneras, pero termina malogrando la eficacia de su recepción. Bioy Casares dijo en su *Borges* que *Valéry o la infinitud del método* era un libro “tedioso”. En cualquier caso, Mastronardi era consciente de que su recepción de Valéry, al margen de si había funcionando, tenía el fantasma del fracado como subtexto. La cosa terminó muy mastronardianamente solucionada con un par de adjetivos autoparódicos en sus memorias: se consideró “hábil y complejo en el arte de fracasar” (1967:156). Se refería

ahí a los resultados poéticos concretos que habían arrojado sus “desvelos teóricos y especulativos”, en especial “Luz de provincia”, pero la idea de “fracaso” aparecerá asociada a cierta proyección estoica, vagamente epicureísta, conferida a Valéry como “héroe moral”.

Ahora bien, al margen de lo que opinemos acerca de “Luz de provincia”, su largo proceso de elaboración planteó una serie de “problemas generales de forma y de estilo” (1967:255) que Mastronardi ordenó en una serie de textos y notas genéticas, subproductos reflexivos que fueron ganando terreno hasta revertir el impulso lírico que les había dado origen. En ese sentido, podemos reconocer dos modalidades de la recepción de Valéry por Mastronardi, que comentaremos en ese orden: una que se produce en el plano de la poética, de la reflexión crítica sobre la composición, y otra que se produce en el plano del retrato, de una determinada reinvención de Valéry como símbolo.

En uno de esos textos genéticos sobre “Luz de provincia”, Mastronardi mencionaba “El cuervo” de Poe y “El cementerio marino” de Valéry, señalándose a sí mismo como un “remiso discípulo de estos maestros”, sin la “fatalidad que arrasa” del primero ni la “potencia especulativa” del segundo, pero al que le quedaba, por lo menos, “el color de un atardecer provinciano” (2010b:571). Al margen de la ironía sobre la baja cotización de su temática y sobre sí mismo como discípulo (remiso), la doble referencia apunta en qué tradición buscaba inscribirse su experiencia con el poema, su preceptiva y su teoría.

La “Filosofía de la composición” (1848) de Poe es el texto inaugural oficial de esa tradición. Su postulado inicial es el “análisis del *efecto*”. El poeta decide qué combinación de sucesos, tonos y recursos contribuyen a la “producción” del mismo. Expone entonces el *modus operandi*: 1) considera primero la extensión del poema, puesto que el efecto se obtiene de la “unidad de impresión”, que no se realiza en un texto que no pueda ser leído “en una sola sesión de lectura”, según Poe. Resuelve entonces que su poema iba a tener 100 versos. Finalmente fueron 108 (margen de error que tal vez no debió haberse permitido); 2) analiza el tipo de efecto que pretende producir. Resuelve que será uno “universalmente apreciable” y que su dominio correspondería al de “la contemplación de la Belleza”, idea de donde se sigue, como vimos, toda una posible prehistoria para la poesía pura; 3) busca entonces el “tono” y encuentra que “la melancolía es el más legítimo de los tonos poéticos” (nótese el pragmatismo con el cual Poe invoca lo saturnino, que es el menos pragmático de los

temperamentos); 4) establecida la extensión, el dominio y el tono, se propone encontrar algún “pivote sobre el cual pudiera girar toda la estructura del poema”, y lo resuelve naturalmente con un “estribillo”. Interesa esa conciencia estructural, algo inherente a la historia de la poesía, pero que Poe expone con un desenfado nuevo, moderno. Decide por el bien de su eficacia que el estribillo debería constar de una sola palabra, y determina su “carácter” y “sonido”. Deduce que esta palabra no podría ser otra que “nevermore”, y la posteridad no lo desmiente. Pero una misma palabra repetida monótonamente no sería compatible con el funcionamiento razonable de un cerebro humano. Entonces surge la idea del ave: dice que primero pensó en un “loro”, otros traducen “papagayo” (acá se advierte la posibilidad, contemplada por la crítica, de que esta filosofía deba ser leída entre los textos satíricos de Poe, incluso como una autoparodia), pero se impuso por supuesto la figura del cuervo, “infinitamente mas de acuerdo con el tono elegido”, dice⁵²; 5) sin perder de vista lo resuelto, Poe se pregunta cuál de todos los temas melancólicos sería el más indicado. Entonces afirma que “la muerte de una mujer hermosa es el tema más poético del mundo” y que “los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante”. En esa instancia del proceso dice haber visto “súbitamente la oportunidad de lograr el efecto con el cual contaba, el de la *variación de aplicación*”, es decir, la decisión de convertir el poema en una serie de preguntas que el enamorado dirige obsesivamente al cuervo, incitado por “esa desesperanza que se complace en torturarse a sí misma”. Por otra parte, el hecho de que *la oportunidad* del efecto hubiese sido *súbita*, ilustra en sí misma también ese carácter “incoercible” e “infinitesimal” de la inspiración que señalaba Borges); 7) determina la versificación, el tipo de pie y de estrofa que va a utilizar, bastante intrincados; 8) considera “la manera de reunir al enamorado y al cuervo” y decide entonces “el lugar”; etcétera.

Sobre la importancia de esta filosofía de la composición en la historia de la crítica moderna nos remitimos a René Wellek, que dice que

⁵² En agosto de 1935 Borges publicó una nota sobre “La génesis de «El cuervo» de Poe” en el diario *La Prensa*, en la que defendía básicamente la verosimilitud de la explicación como procedimiento de la inteligencia, pero señalando que entre eslabón y eslabón persistía la “inspiración incoercible”, el momento “infinitesimal de la invención”. Es pertinente intercalar en este punto el ejemplo muy concreto que ofrece para ilustrar sus tesis. En vez de elegir a un “cuervo” (o un “loro” o “papagayo”) Poe hubiese podido elegir a un “lunático” para repetir insensatamente el adverbio “nevermore”. Lo cual, dice Borges “hubiera transformado el poema”, presuponiendo que la figura del lunático era, y es, más interesante que la del cuervo, y no menos plausible para una inventiva como la de Poe. Retomando la cuestión de la traducción de Ibarra y la obra invisible de Pierre Menard, se podría decir que también en este caso renegar de ese ejercicio del tiempo como corrector de pruebas era ir contra la ideología literaria que le había dado origen.

Poe se nos aparece como el expositor de unas teorías que acaso de suyo no sean muy originales ni aun formen un sistema crítico coherente, pero que tienen la virtud de insinuar los principales motivos a que se dedicaría la teoría poética del futuro. (1964:212)

La doctrina antiplatónica de Poe, esa especie de psicología de los efectos y el entendimiento provocador del poema como “mecanismo” y “engranaje” fueron centrales para Valéry. No nos vamos a detener en sus numerosas variaciones en prosa sobre la poesía, más o menos derivadas de la teoría de Poe. Valéry pensaba, por ejemplo, que experimentar o no el “estado poético” era un asunto “privado”, y que se reconoce al poeta “en el simple hecho de que cambia al lector en inspirado” (1956b:173). Esta inversión invertía también los términos de un debate sobre la inspiración que había empezado con Platón o con el Espíritu Santo y que se metamorfoseó de distintas maneras en la discusión poética moderna.

Lo que nos interesa señalar es que Valéry ensayó su propia filosofía de la composición en “A propósito de *El cementerio marino*” (1929) (1956b:269-282), texto que escribió después de haber asistido a la mencionada clase en la Sorbona en la que Gustave Cohen desentrañó su poema proverbialmente hermético; es decir, después de haber experimentado la diferencia entre la “figura” acabada de su obra y la memoria de su proceso: cómo “nuestro *ser* se opone a nuestro *parecer*”, dice. Con lo cual se ve que “la noción de Autor”, dice también Valéry, “no es sencilla”. Entonces realiza su “ojeada a las circunstancias que acompañaron la génesis de ese poema, o de lo que ese poema fue cuando se hallaba en estado de deseo y de apelación”. El poema tal como había sido publicado e inteligentemente explicado por Cohen, era para Valéry un accidente, una “sección” fortuita de un “trabajo interior”. Ese trabajo interior constituía, dice también, una “Ética de la forma que conducía al trabajo sin término”. Valéry hace memoria de su juventud, de las obras simbolistas largamente “suspendidas ante el deseo”. Dice haber contraído esa “enfermedad” y aconseja que no se la adopte “como sistema”. Mastronardi desoyó ese consejo. En este texto de Valéry se define una Ética de la forma a partir de una preceptiva en la que lo melódico y lo estructural se conjugan. El poema es un “universo de relaciones recíprocas”, que se crean a partir de unas “condiciones de forma”. Hay una “organización sucesiva” del poema en contra de los “efectos instantáneos”, y se concibe la escritura como “investigación de estructura”. Valéry lo resumió en términos de “composición”. Estas ideas de forma, estructura y sucesión iban a ser importantes en la concepción literaria de Mastronardi, proveyéndole un punto de

vista sólido desde el cual evaluar los “efectos instantáneos” de las poéticas de vanguardia.

Respecto de “El cementerio marino” en cuestión, Valéry recordó o inventó cómo había sido concebido. La *intención de hacer* se le manifestó primero como una “figura rítmica vacía” esencialmente “decasilábica” (que comentamos respecto de la “transposición en alejandrinos” de Menard). Después de esa intuición rítmica sobrevino una forma estrófica de seis versos y “la idea de una *composición* basada en el número de esas estrofas”, que terminaron siendo 24, con un esquema de rimas AABCCB, donde importa, además del acento, que estas fuesen femeninas o masculinas. Entre las estrofas debía darse asimismo un movimiento de “tonos y funciones”, de “contrastes o correspondencias”. Los requisitos de la estructura indicaron la conveniencia de que el poema fuese “un monólogo de «yo»”, en el cual estuviesen implicados, dice Valéry, “los temas más sencillos y constantes de mi vida afectiva e intelectual, tal como se habían impuesto a mi adolescencia y asociado al mar y a la luz de cierto paraje de las riberas mediterráneas” (1956b:278).

Mastronardi hizo varios intentos de formular su filosofía de la composición y su *a propósito de* “Luz de provincia”⁵³. Estas notas son también un complemento de su crítica de la poesía pura, surgidas no de lecturas puntuales o panorámicas del desarrollo poético moderno sino de su propio connato de creación. Son el testimonio del reflujo postvanguardista en el sentido de una religación armónica de la imagen (instantánea, demiúrgica, lineal o autorreferencial) con el organismo equilibrado del poema; del abstraccionismo con la sustancia narrativa; del deslumbramiento con la persuasión; de la eficacia idiomática con la eficacia estructural. Al proceso de disyunción examinado en el capítulo anterior, se opone la metáfora arquitectónica del poema y se busca la compensación de fuerzas. Mastronardi también encarna en estos textos genéticos sobre “Luz de provincia” la figura valeriana del poeta clásico como crítico asociado al propio trabajo creativo, en el sentido de *poiein* al que se refería Valéry en el curso de poética. Concretamente, Mastronardi dejó constancia de su interés por las “leyes constructivas”, el “orden inmanente”, la previsión de “efectos en el espíritu del lector”, por “imprimir al conjunto cierto carácter de necesidad”, por la “voluntad de forma”, “unidad”,

⁵³ Aludimos indistintamente a los cuatro textos en los que Mastronardi se refirió a la elaboración de dicho poema y que constituyen tentativas sobre una misma cuestión: una serie breve de párrafos que aparecieron en la antología *Entre Ríos cantada* (selección y notas de Luis Alberto Ruiz), en 1955; algunos pasajes de *Memorias de un provinciano*; una “Nota analítica” de 23 páginas, sin fecha, y otra titulada “Historia de una experiencia” (las dos últimas, inéditas, recobradas en la edición-UNL).

“cohesión”, “organización”; por los “enlaces” estróficos, “puentes”, “desplazamientos”, “secuencias”, “contrastes”, “eslabonamientos” y “transiciones”.⁵⁴

El cuidado de las “transiciones” es importante en el cuadro de “desvelos” de Mastronardi. Valéry veía allí “la parte más delicada y más sabia por realizar” (1956b:245). La transición es el juego de la continuidad y reciprocidad semántica y acústica entre los componentes del poema, el factor que opera contra la atomización, contra la ritualización de la sorpresa, la cual, como había dicho Mastronardi, deviene en “heráldicas formas de reposo imaginativo”. Se podría decir que de esa *parte* se desprenden dos cuestiones del pensamiento poético moderno que fueron significativas para la definición de una postura en la que asimilar la experiencia de la vanguardia y del purismo sin dejar de expresar el reflujo de los elementos voluntariamente *eliminados* en su desarrollo. Estos dos temas son el prosaísmo y el simultaneísmo.

Mastronardi leyó la conferencia de T.S.Eliot titulada “La música de la poesía” (1942) en la edición de *Sobre la poesía y los poetas* publicada por *Sur* en 1957 y reparó particularmente en la noción de “prosaísmo”. Eliot dice haberla pensado como “doctrina complementaria” de la de Matthew Arnold relativa a lo que éste había llamado “verso o pasaje «piedra de toque»”. Es decir, la capacidad de un poeta está en la forma en que compone “su materia menos intensa pero estructuralmente esencial”. La definición de prosaísmo actúa en el marco de la crítica de la poesía pura y de las poéticas creacionistas. La pérdida de la “sustancia narrativa” deplorada por Mastronardi, *eliminada* de la poesía moderna, *abolida* su persuasión realista, se recobra de alguna manera en este otro modo de entender la música de la poesía. Vale la pena citar el pasaje de Eliot *in extenso*:

...en un poema, cualquiera sea su dimensión, ha de haber transiciones entre pasajes de mayor o menor intensidad para producir un ritmo de emoción fluctuante esencial a la estructura musical del todo; y los pasajes de intensidad menor serán, en relación al nivel en el cual se mueve el poema total, prosaicos —de modo que en el sentido que entraña dicho contexto, puede decirse que ningún poeta puede escribir un poema extenso a menos que sea maestro de lo prosaico. (...) La música de una palabra está, por así decirlo, en un punto de intersección: nace primero de su relación con las palabras que la preceden y la siguen inmediatamente, e indefinidamente con el resto del contexto; y de otra relación, la de su significado inmediato dentro de ese contexto con todos los otros significados que ha tenido dentro de otros contextos, con su mayor o menor riqueza de asociación. (1957:26)

⁵⁴ No intentaremos señalar si los “desvelos estructurales” lograron el efecto esperado en “Luz de provincia”. Coincidimos en este punto con la lectura de Ricardo Herrera, que sostiene que es “al fragmentar el poema que accedemos a su belleza” (1988:4). Es decir, leyendo el poema en sentido contrario al de su *desvelo* teórico.

Tanto la idea de transición de Valéry, como la de prosaísmo de Eliot, se conjugan en Mastronardi para definir una postura posible frente al problema del carácter sucesivo y lineal del discurso lógico occidental, a partir del cual se desplegaron varias alternativas desde los caligramas de Apollinaire a la poesía concreta. La postura de Mastronardi en este punto es, también, clásica, posvanguardista. En un par de ocasiones, recurrió a la idea de Lessing en el *Laocoonte* según la cual el tiempo es el dominio del poeta y el espacio el dominio del pintor, y de que las tentativas del primero por describir una totalidad coexistente en el espacio por medio de la descripción sucesiva de sus partes es, en última instancia, improcedente, puesto que no puede así “producir la ilusión”, que es según Lessing el objeto principal de la poesía (1985:159). Mastronardi planteó el tema de la siguiente manera:

Dado el carácter sucesivo de la literatura, las imágenes se presentan autónomas y desligadas. (...) Privado de simultaneidad —el sentido general siempre *viene después*— todo lenguaje disocia la intuición que transmite (...). Me dije, pues, que la sobriedad, la concisión, la economía de recursos, son los únicos remedios que se pueden oponer a este mal específico de la literatura. (1967:255-256)

Esta búsqueda de sobriedad, concisión y economía, en función de una concepción orgánica del poema como modo de sobrellevar la disociación inexorable del lenguaje, es contemporánea, a mediados de la década del 60, de las últimas estribaciones del “linaje mallarmaico” (para usar la expresión de Haroldo de Campos) en la poesía hispanoamericana. Pensamos en un poema como *Blanco* (1966) de Octavio Paz, que ofrecía, a través de una especie de mandala lírico desplegable, otro tipo de remedio contra el mismo “mal específico”.

El último fragmento que quisiéramos considerar de estas notas sobre “Luz de provincia” señala un entendimiento del lenguaje en el que se expresa también otra de las formas de la presencia oculta. Es evidente en esa elaboración la influencia del fragmento recién citado de Eliot, según el cual la música de la poesía está en un “punto de intersección” y es un efecto derivado del entrecruzamiento de relaciones recíprocas *entre* los vocablos y sus sentidos. Mastronardi dirá que “el poder encantatorio del estilo no proviene de su organismo *visible*” (subrayado nuestro), sino que más bien reside en “esos abismos instantáneos que permiten imaginar todas las posibilidades, en aquellos

lugares vacantes donde se acumula la expectación” (2010b:577). De alguna manera puede hacerse extensiva esta concepción del estilo al modo en el que, como hemos visto y seguiremos viendo en los capítulos siguientes, se fue desarrollando su obra: una presencia que busca hacerse *visible* en puntos de intersección, en virtud de su condición desapercibida, creando espacios vacantes, acumulando la expectación.

La metáfora arquitectónica de Valéry tuvo una última instancia en la obra de Mastronardi en el poema titulado “Las voluntades puras”, incluido en *Siete poemas* (1963). Mastronardi comentaba en la “Anotación preventiva” que esa pieza exponía “una amarga moralidad”. En efecto: se representa el drama de la futilidad del método. En 17 cuartetas endecasílabas con rima consonante y un ritmo narrativo que recuerda el de “El Golem”, se refiere una especie de leyenda post-valeriana, posmoderna, acerca de la voluntad, la forma y su disolución según el orden del tiempo. Esas voluntades puras son las de los jóvenes que, como dice el primer verso, “Animosos y llenos de esperanza / resolvieron seguir al arquitecto”. Mastronardi repitió un par de veces que las muchas versiones de “Luz de provincia” definían un “incesante proceso arquitectónico”, y también la “vocación arquitectónica” de Valéry. Dijo que “su fervor arraigaba en la arquitectura”, que trabaja con “nociones que participan tanto del arte musical como del arquitectónico”, etcétera. En los *Cuadernos* hay un anotación similar pero en la que se introduce una variable que contribuye a la interpretación del poema: “la doctrina arquitectónica de Valéry es perfecta, solo que olvida el tiempo”. “Las voluntades puras” puede ser leída como una fábula sobre *esa* salvedad.

Asimismo, el diálogo platónico *Eupalinos o el arquitecto*, como señalamos más arriba, fue el primer texto de Valéry traducido en la Argentina, fragmentariamente en 1926 y completo en 1940. Sócrates está parado en la orilla del río del tiempo, en un “imperio transparente”, donde las cosas humanas y las formas naturales “se mueven según la franca celeridad de su esencia”. Lo acucia un pensamiento, que seguirá indefectiblemente hasta su último término, porque la reflexión es en los muertos indivisible: “Está la verdad frente a nosotros, y ya nada comprendemos”. Así lo encuentra Fedro. Recuerdan haber departido en el templo de Artemis, junto al altar de Bóreas. Fedro conoció en vida a quien fuera su constructor: Eupalinos de Megara. La doctrina y los preceptos del Arquitecto interesan a Sócrates y animan una extensa y refinada dialéctica sobre la utilidad, la belleza y la duración de la forma.

La parábola de “Las voluntades puras” es también la parábola de la poesía pura, una de las formas de su necesaria “catástrofe”, para repetir la expresión de Weidlé. Los jóvenes y el arquitecto, se dice, “honraron la vieja artesanía”, buscaban “el país incierto”, querían legar “una pura construcción remota”. Ya “en la vía del fervor”, prosigue, habían discutido “los contrarios / dones de la razón y de la gracia”, pero “se borraron”. Aquí empieza la amarga moralidad propiamente dicha. Menciona el poema algunas leyendas que circulaban sobre “los perdidos”. Se habla de “entrevistas fundaciones” de un “palacio” y de que “tal vez su construcción, vuelta al mañana, / daba la clave, en número y medida / de la esperada ley, pura y humana”. La última parte del poema refiere que una nueva generación salió en busca de aquellos “padres fabulosos”, hasta que finalmente llegan a la tierra “donde dejaron obra sus mayores”. La última estrofa es un poco terrorífica:

Transpuesto un llano, junto a un lento río
los viajeros miraron las pesadas
murallas de una cárcel. Y en sombrío
patio dieron con horcas levantadas.
(2010a:148-150)

Decíamos que a nuestro juicio Mastronardi no había logrado implementar en su recepción de Valéry la “fuerza inmunizadora” necesaria para no quedar anonadado por esa inteligencia europea en *su punta más fina*, como decía Victoria Ocampo. Mastronardi armó una imagen de Valéry como “héroe moral”, con ingredientes epicureístas, y exorcizó en esa figura sus propios fantasmas. El resultado no fue satisfactorio. El Valéry de Mastronardi deprime, aploma. Mastronardi predicó su ejemplo, habló de sus “virtudes educativas”. En la “Nota analítica” sobre “Luz de Provincia”, Mastronardi proponía la “Carta a Meneceo” de Epicuro como un “antecedente milenario de Valéry”. Cita entonces un extenso fragmento de la carta en cuestión, del que rescatamos la última frase:

vale más ser infortunado razonablemente que ser afortunado por obra de la incoherencia, ya que es preferible, en el dominio de la acción, el fracaso de aquello que fue bien calculado al logro que procede de la variable suerte.⁵⁵

⁵⁵ Desconocemos qué traducción de Epicuro manejó Mastronardi. Según una versión crítica reciente de la “Carta a Meneceo” (por Pablo Oyarzún L., publicada en 2009 en la revista *Onomazein*, disponible en Internet), el fragmento en cuestión dice que el hombre prudente “considera preferible ser desafortunado razonando bien que afortunado razonando mal”. El resto, sobre todo la palabra “fracaso”, podemos atribuírselo al traductor, o al propio Mastronardi, que como vimos se sabía “hábil y complejo en el arte de fracasar” (1967:256)

Esta operación se realizó en *Valéry o la infinitud del método*, publicado en diciembre de 1954, y que la crítica leyó desde el comienzo como una identificación, una poética indirecta y una *autobiografía espiritual*⁵⁶. Mastronardi tal vez quiso hacer una réplica tardía de Pierre Menard, por lo menos no se ocupa de la obra visible de Valéry, sino de la invisible, de su “método”, “sus batallas”. Pero también hablará de sus “rasgos espirituales”, su “mito encarnado”, su “intimidad” (1954:7-8). Las primeras notas biográficas con las que empieza el ensayo plantean ya la identificación, con un toque irónico que después se volverá patético, incluso un poco calamitoso. Algunas coincidencias jugaban a su favor. Valéry había empezado la Facultad de Derecho en Montpellier con “medida y reticencia”. Después conoce a Pierre Louys, que famosamente le hace llegar las obras de los simbolistas de París. Por aquellos años, dice Mastronardi, que podría estar recordándose perfectamente a sí mismo, Valéry “es el provinciano que se siente marginal y solo”. Le atribuye asimismo un placer que en rigor es el placer que explica buena parte de su propia poética de la presencia oculta: “nada le placía tanto como pasar inadvertido” (1954:16). Mastronardi no hace referencia a la noche de Génova, pero sí al silencio, cuya realidad legendaria evoca como con orgullo: “su famoso silencio; aquel silencio insigne (...) esa pausa inmortal”, dice. Pero inmediatamente se presenta a Valéry básicamente como un “carácter prodigioso”, que trabaja en “un ámbito de exigencias donde el goce no se distingue del sacrificio” (1954:45). La exaltación a lo largo del texto del “denodado esfuerzo”, del “largo proceso perfectivo”, de “la vigilia del espíritu laborioso”, de la “severa ética personal”, de lo “fuertemente saturado de ética”, de la “complacencia en lo ascético y lo difícil”, de los “valores que habitualmente se tienen por negativos: soledad, renunciamiento, ausencia”, etcétera; todo eso termina resultando por lo menos redundante. Acá, salvando

⁵⁶ Evangelina Bergada, en el primer libro publicado sobre Mastronardi hablaba del “método valeriano de «Luz de provincia»” (1955). Saúl Yurkiévich encuentra “una expresa identificación del autor con el poeta analizado”, y entiende que lo que Mastronardi dice de Valéry “bien podemos aplicárselo a su propia poesía” (1962:20). Quien más extensamente leyó el ensayo en estos términos fue Umberto Cianciollo, que tradujo al italiano “Luz de provincia” y lo publicó en *Quaderni italiani di Buenos Aires* en 1961 junto con un ensayo introductorio titulado “Poetica e poesia di Mastronardi”. Señala Cianciollo que Mastronardi “enuncia attraverso una puntuale caratterizzazione dell’arte di Valéry i fondamenti estetici della sua stessa poesia”. Cianciollo afirma que *Valéry o la infinitud del método* es una “fedelissima autobiografía spirituale dello scrittore argentino” (1961:238). Jorge Calvetti estimaba que “su análisis de la obra del escritor francés, a pesar de la vasta bibliografía existente, logra toques de frescura y originalidad y nos permite conocer muchos de los mecanismos de creación del poeta entrerriano” (1966:5). Cabe retener lo de “toques de frescura”, que en efecto aparecen eventualmente, y son lo mejor del libro. Hasta que en 1970 Alfonso Sola González intentó una rectificación a tiempo: “creo necesario, antes de que su cristalización sea completa, discutir un prejuicio que ha empezado a crecer hace algunos años (...) esta difundida comodidad propala la *valerización* de Carlos Mastronardi” (1970:9). Se diría más bien que era Mastronardi el que había propalado una mastronardización de Valéry.

las distancias, podemos aplicar a nuestro autor el reproche que le hacía Edmund Wilson al propio Valéry:

a great poet, we should prefer not to have him continually explaining what superhuman labour it has cost him to compose his poems and intimating that, in comparison with his own work, the poetry of other poets is mostly facile and superficial. (1984:73)

Mastronardi cayó en esa tentación en un ensayo titulado “Lirismo y facilidad”, en la que habla, por ejemplo, de “la simplicidad impúdica” de la tarea de otros poetas que por otra parte no nombra con nombre y apellido. En el caso de Mastronardi preferiríamos que no hubiese confiado tanto en los “nobles efectos dramáticos” de ese “patético movimiento del alma” hacia un objetivo que está situado “por encima o por debajo de nosotros” y que crea un “equilibrio inestable que es la sustancia misma de nuestro ser” (1954:28). El ensayo de Mastronardi se extravía definitivamente cuando incursiona en el terreno del inconciente colectivo de Jung y de la “moderna etnología” de Franz Boas, así como en asociaciones con Moritz Geiger, Hegel, Hume, Huizinga, Nietzsche, Sartre y Comte, entre otros.

Pero su Valéry tiene buenos momentos también, los *toques de frescura* que decía Calvetti, de los que se podría mencionar el pasaje sobre “El cementerio marino” como contrafigura de “El Barco Ebrio”, que “dilata vagamente” sus “resonancias oceánicas”; un “Barco Ebrio”, dice Mastronardi, “*transpuesto al registro clásico y ya dueño de su equilibrio formal*”, en el que “*una hiperbólica lucidez sería su nueva ebriedad*”. (1954:9, subrayado en el original); y también la caracterización de Edmond Teste, quizá lo más preciso del libro, teniendo en cuenta que se trataba de un tópico recurrido de la recepción. Mastronardi dice que Teste es un “espíritu indefinidamente promisorio”, un “héroe potencial” de quien “solo es transparente la sustancia errante de su conciencia”.

Cabe subrayar un último aspecto *del* Valéry de Mastronardi, que atañe directamente a la dimensión de lo que Sylvia Molloy llamó “autofiguración indirecta” a propósito de Victoria Ocampo, noción que emplearemos más específicamente en el siguiente capítulo. Es decir, la veta epicureísta de su retrato, epicureísta (al margen de la historia de la filosofía) no sólo por la mención de la “Carta a Meneceo” sino específicamente por la máxima de Epicuro a la que nos hemos referido en la Introducción, y que Mastronardi usó como epígrafe del soneto póstumo titulado “Petición de penumbra”: “disimula tu vida”. Mastronardi proyecta esa petición en Valéry, que “desaparece tras su obra” (1954:77). Es Mastronardi el que desaparece detrás de su obra pero como una especie de abducción al revés: *no se presenta* pero está

en esos lugares *vacantes*, donde se “acumula la expectación”. Mastronardi, como Valéry, no es un autor “cuyas fronteras íntimas coinciden con las de su obra” (1954:79). En su caso la tematización de ese defasaje asegura también en la paradoja el espacio de la presencia. Se conocen otras traducciones de la máxima de Epicuro, por lo menos la de “*oculta tu vida*” y la de “*esconde tu vida*”. Cualquiera sea la versión más ajustada del verbo original, tanto la acción de disimular, como la de esconder y la de ocultar, resultan adecuadas como metáfora de la poética que rige en varios niveles el proyecto literario, crítico, autobiográfico y heterobiográfico de Mastronardi.

Como sea, su intuición de un Valéry oculto y desapercibido como figuración más o menos indirecta de sí mismo fue esencialmente justa, casi premonitoria, como quedó confirmado poco después de la aparición de *Valéry o la infinitud del método* (1954) con la publicación póstuma de los *Cahiers*. Es decir, esas 26.600 páginas manuscritas en 261 cuadernos escritos *todas* las madrugadas durante más de cincuenta años sobre un formidable arco temático filosófico-científico-psicológico-literario, cuya edición facsimilar en 29 tomos se realizó entre 1957 y 1961, y que fueron considerados por parte de la crítica como su obra más importante y una de las más originales del pensamiento del siglo XX. A propósito del mito del silencio de Valéry, observó Sánchez Robayna (que hizo en 2007 la primera selección y traducción importante de los *Cuadernos* en español): “Nunca hubo, se diría, un silencio literario más preñado de palabras” (2007:9). Mástronardi, que sepamos, no aludió nunca a los *Cahiers*, pero, como decíamos, los intuyó, y dejó por su parte una buena cantidad de cuadernos póstumos, publicado en 1984 por la Academia Argentina de Letras con el título de *Cuadernos de vivir y de pensar*.

III. 5. CODA: ÚLTIMO AVATAR DE VALÉRY EN SUR

Mientras Mastronardi publicaba *Valery o la infinitud del método* en 1954, en el que, tras la sobresaturación borgeana, se sustrae al objeto de toda interferencia histórico-política, el valerismo experimentaba en la Argentina un nuevo auge motivado tanto por la situación política local como por la política editorial de Losada y sus repercusiones en la revista *Sur*. El N° 224, de septiembre-octubre de 1953, se abre con una conferencia de Valéry de 1939 titulada “La libertad del espíritu”. Se la presenta como un adelanto de la edición de *Miradas al mundo actual* que José Bianco estaba traduciendo para Losada y que apareció en agosto del año siguiente. Esta conferencia de Valéry resignifica el compromiso que había quedado instalado desde el número homenaje de octubre de 1945. Enarbolar, en la Argentina de fines de 1953, la política valeriana de la libertad del espíritu era un gesto ideológicamente connotado.

La noción valeriana de “espíritu”, que puede ser la política, la crisis o la libertad del espíritu según el caso, estuvo presente en el hito inaugural de la serie de traducciones que realizó la editorial Losada, es decir, en la selección de ensayos que hizo y prologó Guillermo de Torre y tradujo Ángel J. Batistesa con el título de *Política del espíritu* (1940). Pero vamos a detenernos en la conferencia sobre “La libertad del espíritu”, de 1939, adelantada en *Sur* en 1953 y publicada finalmente en *Miradas al mundo actual* (1954:184-213). Es un texto que muestra efectivamente la crisis de la libertad del espíritu, pero también los límites o la inoperancia de la visión valeriana en el inmediato contexto prebélico europeo. La política del espíritu produce por la lógica intrínseca de sus propios términos y valores un desajuste entre la conciencia del riesgo y la localización del peligro. Es dramático el límite que se autoimpone Valéry para pensar la “política” real, la política de los partidos, en la que se polarizan todas las energías que se oponen, por definición, a la libertad del espíritu. Su temor y su estupefacción, la intensidad de su conciencia del desastre, chocan con su escepticismo radical, que clama en el vacío de la conciencia pura y dispara erráticamente sus alarmas. Valéry parte de una noción casi darwiniana del espíritu: es esa potencia de la especie humana que se aplica a “tareas distintas de la de conservar la vida”. La especie humana, que en el imaginario geocultural valeriano se reducía a la civilización de la cuenca del Mediterráneo (“máquina de fabricar civilización”), se había comprometido en “una inmensa aventura”. La aventura de “todo lo que sea ciencia, arte, filosofía”: la aventura del espíritu es la del “logos”. Pero el espíritu está en crisis. Lo estaba para Valéry desde

Versalles, como lo revelaban sus extraordinarias cartas sobre “La crisis del espíritu” (1919). El “signo de los tiempos” es desde entonces la inquietud. El espíritu está en peligro, dice Valéry: “lo está bajo muchos aspectos. Lo está de muchas maneras. Lo está brutalmente”. Pero ahí se hace visible el callejón sin salida de su pensamiento en la encrucijada histórica del siglo. Valéry desvía el foco de esa amenaza brutal, y enfila su argumentación hacia una crítica de “la vida moderna”, del “mundo civilizado”, de su “fiebre”, su “nerviosidad”, su “forma ardiente y superficial”. También apunta contra “los medios de comunicación”, los “periódicos”, contra el bombardeo de “novedades”, “noticias”, “habladurías”, “propaganda”, etcétera. El pesimismo de Valéry es su lujo: “nuestro hombre está perdido para el libro”, dice. Esa es la escena que está a punto de ser destrozada: la escena de “la verdadera lectura”, de la entrega a las facultades del pensamiento. Y sigue hablando acerca de la libertad del espíritu y de los partidos, cualquiera sea su ideología, como enemigos esenciales de esa libertad. La libertad del espíritu es el grito aturdido del más recalcitrante individualismo. El final expresa las contradicciones del espíritu valeriano, su mezcla de lucidez para percibir la inminencia de una catástrofe civilizatoria y para acomodar su pensamiento en esas “circunstancias demasiado difíciles”.

Mastronardi reseñó *Miradas al mundo actual y La idea fija* en una sola nota bibliográfica que se publicó en el N°233 de *Sur* (1955). A nuestro juicio esta reseña era una buena oportunidad desaprovechada por Mastronardi, que hace un comentario algo divagatorio y discutible, como cuando afirma que el pesimismo de Valéry tal como se expresa precisamente en el ensayo “La libertad del espíritu”, en el que “estudia las energías declinantes de la moderna cultura europea”, es un pesimismo que “no puede ser contestado”.

Como sea, si la cuestión latente en la publicación de ese texto de Valéry en *Sur* había sido de alguna manera el peronismo, la operación termina de ser convalidada en el N° 237 (noviembre-diciembre, 1955). Es decir, el número en el que el grupo *Sur* en pleno (incluido Mastronardi con un texto, su único texto antiperonista, sobre “El periodismo laudatorio de ayer”) salía a respaldar la llamada “Revolución Libertadora”. El N° 237 se abre, según decíamos, con un epígrafe general de Valéry, que ocupa la primera carilla completa. Lo transcribimos:

POR LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL

“Del lado de nuestros enemigos, sabemos (y lo sabe el mundo entero) que toda su política con respecto al espíritu se ha encarnizado, desde hace diez años, en reprimir el desarrollo de la inteligencia, en *depreciar el valor de la investigación pura*, en tomar medidas, con frecuencia atroces, contra los que se consagraban a ello, en favorecer, hasta en las cátedras o en los laboratorios, a los adoradores del ídolo en detrimento de los creadores independientes de la riqueza espiritual, y en imponer, tanto a las artes como a la ciencias, los fines utilitarios que persigue un poder fundado en las declamaciones y en el terror. Las universidades, que en otra época fueron la más grande y justa gloria del país, han sido privadas de sus mejores maestros y sometidas a la vigilancia de un partido que es una policía...; por último la doctrina del Estado se ha pronunciado allí tan precisamente y tan brutalmente contra la integridad y la dignidad del pensamiento que nadie puede ocuparse sino en servirla.”

Paul Valéry: *Miradas al mundo actual*

Este fragmento pertenece a un breve artículo también de 1939 incluido en *Miradas al mundo actual* que se titula “Economía de guerra del espíritu” (1954:236-237), cuyo objeto es considerar, ya empezada la guerra, “las reservas intelectuales de uno y otro lado de la línea de fuego”. Después de esta frase viene el citado párrafo-epígrafe de *Sur*. Es preciso conocer lo que escribe Valéry a continuación del mismo para evaluar la intencionalidad de su transposición al contexto argentino. Ahora Valéry no extravía se preocupación cargando contra el frenesí caótico de la vida y el periodismo moderno, sino que dice: “Alemania ha visto destruir en pocos años, por obra de su propio gobierno, casi todo su potencial de creación y de regeneración intelectuales” (1954:237). El resto es un llamado a “nuestra Europa del Oeste, Francia e Inglaterra” para no claudicar en la defensa de las “reservas intelectuales” y asegurar “la independencia del espíritu”.

Es decir, el “ídolo” es Hitler y suyas son las “declamaciones” y las medidas “atroces” a las que se refiere Valéry. El “terror” es el de las S.S., y el partido policial que purga universidades alemanas de sus “mejores maestros” es el Nacionalsocialismo. *Sur* coloca este enunciado en la coyuntura del golpe de Estado del 55. Cabe advertir este caso de descontextualización y recontextualización, entonces, con el que de alguna manera termina el período de la recepción de Valéry abordado en el presente capítulo. No obstante, la política del espíritu de *Sur* se volvió inmediatamente una polémica del espíritu. No vamos a ocuparnos de la misma, pero vale la pena mencionar por lo menos

la réplica de Oscar Massota en el N°7/8 de *Contorno* (julio, 1956), en el que no se alude directamente al epígrafe de Valéry, sino en estos términos: “Frente a la hemorragia de espiritualidad del grupo *Sur* es necesario que nosotros a nuestro turno comencemos por decir que contra el espíritu nada tenemos” (1993:148).

La cuestión valeriana en la Argentina es un tema que admite distintas lecturas y accesos y que es susceptible de un desarrollo de largo aliento. Hemos intentado examinar algunos testimonios poniendo de manifiesto las implicaciones estéticas, autobiográficas e ideológicas que se cruzan, definiendo un fenómeno de recepción complejo en que Mastronardi jugó una carta específica: la de la infinitud del método.

IV. CARLOS MASTRONARDI Y EL CASO ARGENTINO

orteguita pasame el dato

César Fernández Moreno,
“Argentino hasta la muerte”

IV.1. LAS FORMAS COMO CRITERIO Y LA FIGURA DEL ESCRITOR SITUADO

En este capítulo se trabajará sobre un conjunto de temas y textos de Mastronardi, tomando como base los incluidos en su libro de ensayos titulado *Formas de la realidad nacional* (1961, 1964). Pero sin limitarnos a ellos, ni siguiendo su orden, ni empezando necesariamente por los mismos, sino intentando implementar algunas de las posibilidades del criterio que los reúne bajo *ese* lema, haciéndolo extensivo a otras partes de su obra, en particular a *Memorias de un provinciano*. En la nota introductoria, Mastronardi declaraba haberse ubicado “sin mucho rigor, ya en esta, ya en aquella perspectiva”, indicando no obstante que “la materia del presente trabajo es homogénea y una” (1964:7). El *caso argentino* es una fórmula que José Luis Romero emplea en un ensayo en un sentido específico que veremos más abajo, pero que adoptamos en principio para designar aquí todo lo que supone esa “materia” que dice Mastronardi. Si enumeramos rápidamente los temas que se suceden en el libro, observamos que el *caso* en cuestión puede quedar o bien explicitado o bien sobreentendido como tal, y *a propósito de*: la representación del “campo” en la literatura desde los viajeros ingleses y la poesía gauchesca en adelante; de una configuración de la región litoral que se presentaba como lo “transicional” y “lo buenamente irónico” frente a la contundencia (geográfica, literaria y filosófica) de otros paisajes argentinos; de la polémica sobre las “supersticiones” del “nativismo oficial”; o bien a propósito del pesimismo de Almafuerte, el humorismo de Fray Mocho, el recato (personal, no literario) de Leopoldo Lugones o el estoicismo (también personal) de Vicente Barbieri; de la conciencia dramática de los personajes urbanos de Roberto Arlt; de la fisonomía moral del “viejo chúcaro”, el “sobrador”, el “tímido”, el “disidente”, el “ventajita” o cualquier otro de los “tipos humanos que florecen en estas latitudes”; de “nuestros giros y modos locales”, dice Mastronardi, del tipo “«este nene no me come»” o “«¿a quién le ganaste?»”, etcétera.

Mastronardi mismo señaló la “solemne vaguedad” del título de su libro, pero al establecer su objeto, vagamente, en el dominio de las *formas* (no de las esencias), de la literatura y de las conductas, estaba definiendo una perspectiva para “investigar lo argentino” en un país donde las perspectivas en ese sentido conformaban un campo tremendamente congestionado, intrincado y obsesivo. Mastronardi es en este libro un lector avezado de la literatura argentina y del ensayo de interpretación nacional en sus

diversas vertientes, y en ese sentido su intervención *es* crítica. Varios de los tópicos que se analizan en este capítulo se enlazan con algunos de los planteados en el correspondiente a la década del 20. Hay una continuidad de pensamiento que podríamos considerar criollista en sentido amplio, por lo menos desde 1928 y hasta *Memorias de un provinciano* (1967). La línea “auto-histórica” que venimos siguiendo, como puntos de inflexión escénica de su biografía intelectual, hilvana varios niveles de análisis, estableciendo un espacio discursivo híbrido en el que se cruza la crítica literaria, el testimonio, la semblanza o etopeya breve de personajes célebres o ignotos, así como el pensamiento en términos de región, idiosincrasia, caracterología y fisonomía.

Es curioso que Mastronardi invoque en la nota preliminar a *Formas de la realidad nacional* la figura del “desvanecido Max Nordau”, dice, “cuya obra *Las mentiras convencionales de nuestra civilización* [1883], tuvo dilatados ecos medio siglo atrás”. Algunos de esos ecos resuenan, en efecto, *desvanecidos*, en la visión mastronardiana. Mejor dicho, la vehemencia humanista y la facundia del desenmascarador de las grandes mentiras, convenciones, supersticiones e idolatrías de la civilización occidental se vuelve una desilusión curiosa, rectificada por la ironía, en tono menor, que sabe ser vehemente si quiere, pero más bien risueña y contemporizadora: “croquis orillado a la crítica de costumbres”, dice Mastronardi. Hacerse eco de Nordau era un anacronismo deliberado, gestual, ligeramente borgeano. Por lo menos Borges había opinado 1951, en un prólogo a Nordau que, “por otras razones, nosotros los argentinos nos encontramos en una situación análoga a la de los judíos” (2007b:267). Idea que expuso también en “El escritor argentino y la tradición”, sobre el que necesariamente se volverá varias veces en esta sección.

Publicado en 1961 y reeditado en 1964, *Formas de la realidad nacional* es un libro que podría ser leído dentro de lo que Oscar Terán llamó “nuestros años sesenta”, como una manifestación vinculada a “la pérdida de la hegemonía de la fracción liberal en el interior del campo intelectual”, y del “defasaje” evidenciado por el grupo *Sur* para “atender a las nuevas temáticas y perspectivas teóricas” (1993:81). La ausencia del peronismo, entre las formas de la realidad contempladas por nuestro autor, tal vez sea demasiado ostensible como para ser llamativa. Pero cabe una digresión en ese sentido. Hemos mencionado en el capítulo anterior que Mastronardi había publicado en el N° 236 de *Sur* (en respaldo a la “Revolución Libertadora”) una nota titulada “El periodismo laudatorio de ayer”. En esa nota pueden advertirse varios lugares retóricos comunes del antiperonismo borgeano. Mastronardi habla de “simulacro” (antes de la aparición de “El

simulacro” en *El hacedor*) y compara a Perón con el “monarca chino” de “La muralla y los libros”. Habla de la “tiranía elocuente”, de “oprobio”, de “reiteración opresora”, de una gran operación para “sobornar la Historia”. Al margen de la retórica de la dictadura aplicada a un gobierno democrático, es atendible su visión de alguna manera gremialista, es decir, como periodista, acerca de la situación de la “opinión pública” durante la década y de las “reprimendas” de “la famosa Secretaría de Prensa y Difusión”. Que sepamos, Mastronardi parece no haber padecido ninguna de ellas, pero sabe de varias, y sabe también de segunda mano un par de anécdotas sobre el General que reflejan eso que, agregamos nosotros, estaría comprendido en el principio peronista clásico de que *gobernar es persuadir*. Lo cierto es que habla de procesamientos “por desacato” y de laberínticas maniobras burocráticas que eran “trampas aniquilatorias” para la prensa crítica. El celo de esa Secretaría proscribió, según Mastronardi, hasta “la amable caricatura política”. No podemos confirmar el dato, pero interesa más bien por lo que dice de los gustos literarios y gráficos del autor. Ahora bien, en *Formas de la realidad nacional*, al margen de alguna que otra alusión, el peronismo brilla por su ausencia. Asimismo, las *Memorias de un provinciano* se imponen como límite el año del fin de la segunda guerra, consignando al final unos pocos datos sobre su vida después de esa fecha. Es una ausencia que, a nuestro juicio, lo favorece. No podía competir con Borges ni con Victoria Ocampo en cuanto a la ofensa del peronismo, ni intentar una relectura de la década como la que se impulsaba desde distintos ámbitos del nuevo ensayismo nacional. Mastronardi prefiere *evitar* el tema.

En cualquier caso, *Formas de la realidad nacional* era una selección de ensayos escritos por lo menos desde 1944, en el que hay ideas que se remontan, como señalamos, a 1928. No era innovador en el campo intelectual de los años 60 sino una puesta en orden de papeles viejos y problemas perfectamente vigentes, tal vez con la intención, a propósito de la presencia oculta, de dejar una huella *visible* en un camino transitado insistentemente. Mástronardi tenía más de sesenta años y había publicado en prosa decenas de notas dispersas y un único y fallido libro breve sobre la infinitud del método de Valéry. Magra cosecha, podría decirse, o estrategia deliberada. Lo cierto es que estuvo atento a las nuevas perspectivas, especialmente en lo que atañe al pensamiento nacional. No evita discutir con Ismael Viñas o mencionar (sin entusiasmo) un ensayo de Yitrik o eventualmente disentir con la “prosa de madera chaqueña” de un Hernández Arregui, por ejemplo. En ese sentido, Mastronardi evidenciaría menos un

defasaje que una perspectiva decidida en función del mismo, en el que la actualidad se percibe como por añadidura.

O se puede considerar, del lado de “la fracción liberal”, que *Formas de la realidad nacional* (1961) es un libro *sesquicentenario*. En primer lugar porque fue publicado, según señaló el autor en la nota a la segunda edición, como “una mínima contribución a la Biblioteca del Sesquicentenario” de la Dirección General de Cultura. Pero también porque en diciembre de 1960 la revista *Sur* había publicado un número especial titulado “A 150 años de la revolución. Examen de conciencia”, en el cual se le preguntó a un grupo de catorce intelectuales (entre los que *no* se contaba nuestro autor) si había motivos para regocijarse por el aniversario. Se trata de un mosaico variado pero mayormente en la tónica del marasmo argentino. Borges abre el número y se refiere solamente a Buenos Aires, ciudad que cada cien años, “como si renegara de su destino, impone a la república el mismo dictador cobarde y astuto”; González Lanuza examinó su examen de conciencia y señaló que el intelectual argentino — intelectual “muy *Sur*”, dice— vive “obsesionado por el peso de su propia conciencia”; Victoria Ocampo aprovecha “un *week-end* en Mar del Plata” para escribir la crónica de la cárcel del Buen Pastor y denunciar, entre otras cosas, el uso de “la picana eléctrica” en presas políticas en 1953; por su parte Sábato denuncia equitativamente también las “bombas democráticas”, postula su visión del “hombre triste” y carga contra la tradición local “de la delincuencia semántica”; mientras que María Elena Walsh llamaba la atención porteña sobre la calidad estética del folklore del Noroeste y Alicia Jurado resumía en una nota enviada desde Londres, “este desastre nacional”, en el hecho de que ya ni siquiera se podía decir de nosotros que exportábamos los mejores caballos del mundo. Mastronardi haría en ese coro mayormente crispado, por fuera del mismo, una inflexión *buenamente irónica*. Eduardo González Lanuza, que era miembro del consejo de redacción de *Sur* en ese momento y fue el impulsor, según su propia declaración, de la encuesta sesquicentenario, reseñó *Formas de la realidad nacional* en el número de diciembre de 1962, y destacó especialmente su “estilo intergiversable”, su “cortesía estilística”, la “ternura viril de su estilo” (1962:75).

Pero en esa línea de recepción inmediata fue Adolfo Prieto quien planteó decididamente la posibilidad de leer *Formas de la realidad nacional* en-situación, es decir, “en el preciso contexto de una lengua y de una cultura”⁵⁷. Si, como suponemos,

⁵⁷ La publicación del texto de Adolfo Prieto sobre *Formas de la realidad nacional*, de seis carillas, es otro valioso aporte de la edición-UNL. No se indica la fuente ni la fecha del mismo, pero se lo puede vincular,

Mastronardi había querido hacer visible con esta recopilación de ensayos una constante de su vida intelectual, dejando una huella identificable dentro de *él* debate nacional, el interés que suscitó en un crítico como Prieto es especialmente significativo, dada la naturaleza y la calidad de sus trabajos sobre literatura argentina. *Formas de la realidad nacional* le permite ordenar una idea del autor y formularla en unos términos de los que parte el presente capítulo:

Ensayos de escritor, entonces, y de escritor situado en el preciso contexto de una lengua y de una cultura. Ningún lector familiarizado con la lectura de los más difundidos poemas de Mastronardi, y menos todavía, ningún lector atento a las serenas confidencias de *Memorias de un provinciano*, dudará del carácter determinante de esta situación, del modo en el que el destino del escritor se juega en la construcción de un lenguaje que refleje la cultura de la que proviene, sin ser sometido por ella y sin buscar, tampoco, traicionarla. (2010b:23)

Interesa retener esta visión de Mastronardi como un “escritor situado”, abocado a la construcción de un lenguaje. La singularidad estilística de ese lenguaje, que encantaba a González Lanuza, es indudable, y es su marca registrada, pero había también en él una construcción simbólica, un diálogo con tradiciones y una intención también autfigurativa que se va urdiendo entre diversas escenas del debate nacional. Interesa que Prieto tome equitativamente en cuenta la poesía de Mastronardi, su autobiografía y sus ensayos, como instancias en las que ese lenguaje orgánico intenta crearse, en especial porque *Memorias de un provinciano*, sin dejar de ser “serenas confidencias”, es el más acabado de sus proyectos, el que los articula a todos y los transfigura en una “excelente novela argentina”, como dijo Conrado Nalé Roxlo, idea que retomamos más adelante. Por último, Prieto nota la dinámica de la relación de Mastronardi con su cultura y las tradiciones que se cruzan en su contribución al ensayo de interpretación: sin ser sometido por ellas ni traicionarlas.

La noción de formas y la de situación, entonces, son los dos ejes en función de los cuales abordaremos algunas de las intervenciones de Mastronardi sobre el caso argentino.

desde nuestro punto de vista, a la serie de ensayos publicados entre 1959 y 1966 recopilados en *Estudios de literatura argentina* (1969).

IV.2. CARACTEROLOGÍAS

Uno de los exponentes hispánicos de la caracterología es Salvador de Madariaga, que se autodefinió como “catador de caracteres nacionales” y que escribió el tratado de caracterología comparada titulado *Ingleses, franceses, españoles* (1929). Cada uno de los cuales encarna la acción, la inteligencia y la pasión, respectivamente, con todos los cruces y excepciones que confirman la realidad de las idiosincrasias secularmente sedimentadas. Madariaga parte de un presupuesto improcedente para el proceso histórico argentino, pero cuya formulación puede resultar útil en ese contexto, en la medida en la que esa improcedencia es el caso argentino en cuestión. Sería el mismo presupuesto que, por ejemplo, le había permitido afirmar a Emerson en su *Rasgos ingleses* que “una fuerte dosis de sentido común difícil de trastornar o de perturbar, distingue a la mente inglesa durante mil años” (1967:323). Madariaga reconoce que el “carácter nacional [europeo] varía en el tiempo”, pero que varía “como la variable de una ecuación”. Y la explica en estos términos:

Los caracteres de los diversos pueblos europeos han ido variando todos de 1500 acá, pero cada uno en su ecuación, es decir, según una ley más honda de su carácter. Al observador toca desentrañar esta ecuación permanente observando la forma de cada curva. (1972:883)

La inmigración masiva en la Argentina, como es sabido, invierte desde fines del siglo XIX la relación entre la ecuación permanente y la forma de la curva, convirtiendo a la primera y no a la segunda en la incógnita perpetua. La parábola quedaría dibujada desde la seguridad con la que, al margen de la lucha de facciones, Sarmiento habla del argentino en el *Facundo*, a las preguntas de su vejez, con las que empieza *Conflictos y armonías*... Podría decirse que el ensayo caracterológico nacional arranca con los dos primeros capítulos del *Facundo*: “Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra” y “Originalidad y caracteres argentinos”, que establecían la doble variante recíproca fundamental del paisaje y el carácter. Estos dos capítulos instalan definitivamente la hegemonía imaginaria y metafórica de la llanura como dispositivo del ensayismo nacional. Lo que Horacio González llamó “la peculiaridad pampeana (...) que crea un carácter” (2007:130). Nos interesa reiterar este hecho puesto que en más de un sentido Mastronardi se va a inscribir *a su manera* en esta línea de pensamiento fundada por Sarmiento, reescribiéndola, creando como dice Prieto su lenguaje sin ser sometido por ella y sin tampoco traicionarla. Eso que Sarmiento

llamaba “carácter argentino” se modelaba según la experiencia masculina de la inmensidad, la soledad y el orgullo. En esto último estaban todos de acuerdo en 1845; intelectuales “sedentarios” de la ciudad y gauchos que saben, entre otras cosas, “aterrar un toro bravío y darle muerte”. Agrega Sarmiento que

Los argentinos, de cualquier clase que sean, civilizados o ignorantes, tienen una alta conciencia de su valer como nación; todos los demás pueblos americanos les echan en cara esta vanidad y se muestran ofendidos de su presunción y arrogancia. Creo que el cargo no es del todo infundado, y no me pesa de ello. (1982:43)

La continuidad de ese “cargo” desde 1845 hasta la actualidad, pasando por ejemplo por Ortega y Gasset a fines de la década del 20, parece confirmar la presencia de un ser o un parecer nacional, o por lo menos una continuidad de la reflexión caracterológica que la inmigración masiva no interrumpe sino que colapsa y consagra. El hecho es que se trata de una unidad en la división, correlativa a la que Sarmiento observa también en un paisaje en el que las regiones libran una “colosal” disputa. Sarmiento es supremo en la descripción de las “grandiosas escenas naturales” y de lo “inaudito” —si es que, observa, “en formas colosales hubiese nada inaudito en toda la extensión de la América”—. En esa dirección empieza distinguiendo “tres fisonomías”, que ejercen sus respectivos influjos telúricos y climáticos sobre las poblaciones: al norte “confundiéndose con el Chaco, un espeso bosque”; al centro “se disputan largo tiempo el terreno la pampa y la selva”; y al sur “triunfa la pampa”. La descripción de la “configuración de la tierra” y la “organización del suelo” se completa con la de la cuenca del Plata y sus afluentes navegables (el “favor más grande” desdeñado por el gaucho, que carece del “instinto de la navegación”), y la posición “monopolizadora, central y unitaria” de Buenos Aires. No obstante estos accidentes del paisaje (oroográficos, geológicos o urbanos), Sarmiento afirma que “predomina una facción general, uniforme y constante”. Es decir, la extensión: el mal es la extensión; las “soledades argentinas” se parecen a las “soledades asiáticas”. Un par de veces apela Sarmiento en estos dos capítulos, para dar cuenta de esas soledades, a la figura de “nuestras carretas viajeras” atravesando “las llanuras argentinas”, en marchas que llevan meses. El comienzo de *Ema, la cautiva*, de César Aira, describe impecablemente esa sensación. En suma, Sarmiento establece la doble variable del paisaje y el carácter en estos dos capítulos, a los que volveremos en distintos momentos, puesto que, como señalámos, sobre el fondo de esa matriz de pensamiento se produce la inflexión

asordinada y lateral de Mastronardi. Esa inflexión se despliega por un lado en una galería de retratos y por otra parte en una poética de la región.

En la formación de la Argentina moderna, desde fines del siglo XIX, lo que podemos llamar «el problema de Madariaga», el de la curva del *ethos*, se planteó de manera vertiginosa y desconcertante. José Luis Romero publicó entre 1947 y 1963, que es más o menos el período en el que Mastronardi escribe y publica *Formas de la realidad nacional*, una serie de ensayos que giran sobre esta cuestión. Algunos de los términos de su análisis permiten esbozar un fondo de debate sobre el que se recortan también varias escenas de la biografía intelectual de nuestro autor (en particular la de su amistad con Gombrowicz). La Argentina, dice Romero,

era un país maduro antes de producirse esa fractura que advertimos a cierta altura de su desarrollo histórico, esto es, mientras existió una Argentina criolla identificable por un definido estilo cultural. (1987:116)⁵⁸

Esa “fisonomía coherente”, señala en otro texto, se fractura a partir del “período aluvial”, y se convierte, por “la interrelación multiforme de toda suerte de factores”, en una “fisonomía informulable”. De allí, dice también, “la necesidad vehemente de definirnos, de caracterizarnos, de fijar nuestra fisonomía”. La Argentina “carece de estilo”, pero esta carencia “se compensa con creces con la obsesión de adquirirlo” (1987:35). Momento crítico sobre el que se formularon expectativas de destino tipo. “Cuando esta confusión acabe...”, decía Lugones. Lo que iba a suceder *después* era a su juicio una vuelta al mito gaucho del carácter nacional tipificado por su poema épico. Pero incluso entre las ideologías que podemos considerar progresistas, el presupuesto de la nacionalidad sigue siendo el de la “unidad de carácter”. Ricardo Rojas, por ejemplo, trabaja con una cierta idea del “argentino futuro”, al que prefiguraba como una síntesis de sus “tipos humanos anteriores [el indio, el gaucho y el criollo], en acorde con las nuevas influencias europeas, extranjeras, cosmopolitas” (1993:22).

Varias obsesiones de la obra de Mastronardi se pueden enmarcar en ese fenómeno, y él mismo lo interpretó diciendo que “somos una comunidad tan ávida de estilo que casi no juzgamos otra cosa que expresiones y modos de comportamiento” (1964:102). Esta avidez y esta modalidad del juicio constituyen una faceta entera de

⁵⁸ Juan José Saer describió esa prematura “madurez” argentina, ese “definido estilo cultural”, como el de una Argentina *clásica*: “de la que la región pampeana suministraría los grandes arquetipos”. Se trata de una sociedad esencialmente “patriarcal”, dice, que “se autorrepresentaba como una totalidad cultural, por rudimentaria que fuera esa cultura”. Concluye destacando que “propietarios, indios, gauchos y soldados pasan el tiempo degollándose mutuamente, pero comparten el mismo desprecio por el que no sabe andar a caballo” (2009:89).

Mastronardi. Pero el tema de la “fisonomía informulable”, que es una carencia y una obsesión, una resta y una multiplicación de fisonomías parciales, es también un espejo de su obra y de su poética de la presencia oculta.

Pasemos a Ortega y Gasset, que será si no el primero el que con mayor eficacia *echó en cara* algunos rasgos de esa presunción argentina de la que no renegaba Sarmiento. “Intimidades”, su famoso texto al respecto, apareció en el séptimo tomo de *El Espectador* (1929), y consta de dos partes: “La Pampa... Promesas”, que es un variación más sobre el tópico del efecto moral y metafísico de la mirada en lontananza, y “El hombre a la defensiva”, en el que removió ese viejo repositorio del orgullo del que hablaba Sarmiento. Ortega y Gasset interviene de manera deliberadamente provocadora en el debate criollista, saboreando de antemano la irritación que sabe va a suscitar *su* “posibilidad de criollismo”⁵⁹. Empecemos por decir que el filósofo español nada tiene contra la mujer argentina, a la que, dice, “en otro tiempo dediqué una exaltada canción”, y también que argentino es sinónimo de “platense”. Su caracterología se establece en un terreno más bien resbaloso, pero en el que se revela como otro sagaz “catador de caracteres”. Ortega y Gasset captó varias facetas de la viveza criolla. Su diagnóstico es preocupante, y su pronóstico es reservado: “aun les falta mucho para dar por fabricado un pueblo adulto”, asevera, señalando el mismo fenómeno étnico-cultural que iba a retener a Gombrowicz en el país por varios años después de la guerra. Pero Ortega es amargo: el argentino es un hombre inauténtico, es una máscara, es reticente, no cede su intimidad, sino la alta idea que tiene de sí mismo, su comportamiento es “pueril” y “repulido”, está a la defensiva, en “estado de sitio” sin que nadie lo acose, al “gesto argentino” le falta espontaneidad y le sobra “empaque”, etcétera. El argentino, dice también, no puede precisar “las facciones de su propia fisonomía ideal”. Existe un núcleo orgánico, nativo, histórico, “nacionalizado”, en tensión con el emigrado, el “hombre abstracto”. Ortega estima razonablemente que la Argentina iba a experimentar prontamente una “histórica indigestión”. Este hecho genera, por un lado, una “ilimitada susceptibilidad”, y por otro un pueblo de individuos que niegan su “ser espontáneo en beneficio del personaje que imagina ser”. Ortega reconoce dos tipos: el “guarango” y el “tímido”, el primero recurre a la burla, el segundo a los anónimos. Hemos mencionado a grandes rasgos el impresionismo caracterológico de Ortega porque también podemos leer en él algunos rasgos de la intervención mastronardiana, de su propio modo de juzgar y autorrepresentarse en ese juicio.

⁵⁹ Citamos según *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América* (1981:105-154).

La figura del “hombre de Corrientes y Esmeralda” de Scalabrini Ortiz es otro punto de inflexión dentro de esta tradición, que interesa consignar en particular porque contamos con un raro testimonio temprano de Mastronardi al respecto, que es uno de sus primeros conatos de interpretación caracterológica. Se trata de una nota publicada en el N° 18 de la revista *Síntesis* (1928) en la que comenta un texto que Scalabrini Ortiz había dado a conocer ese año en una antología de cuentos, y que era una primera versión de lo que fue aumentado y publicado en libro en 1931 con el título conocido de *El hombre que está solo y espera*. Este fragmento fue citado *in extenso* por Adolfo Prieto, tal como lo reproducimos a continuación, en una nota al pie de su ensayo de 1961 sobre el libro de Scalabrini Ortiz. Prieto trae ese texto a colación menos en este caso por lo que aporta sobre Mastronardi que para probar su tesis de que *El hombre que está solo y espera*, si bien publicado en 1931, expresa un estado de ánimo y una serie de ideas gestadas y parcialmente difundidas con anterioridad. Es decir, que “pertenece a la década clausurada por el año 30” (1969:59-60). Es interesante que sea un texto cautivo de Mastronardi un testimonio de la filiación martinfierrista del ensayo de Scalabrini Ortiz, lo cual confirma el hecho de que el pensamiento del propio Mastronardi al respecto había estado templado también en las alternativas de esa década. Se trata de un eslabón significativo (y oculto, por cierto, en una nota al pie) dentro de una continuidad de interés:

El hombre de Corrientes y Esmeralda me fue presentado por el escritor Scalabrini Ortiz.

Esta humanidad esquinera sufre algunas limitaciones y no se manifiesta como un tipo literario diferenciado. Se modifica, se perfecciona, sobrelleva un estado de efervescencia racial.

Yo me permito dudar su totalidad. Pero eso nada importa: será el argentino del porvenir, me dicen.

Puede ser un personaje de interés novelesco. A primera vista, parece una reedición lujosa del compadre, pero esconde señas particulares.

Figura oscilante, con hemisferios de cinismo y de honestidad, aparenta ser un hombre ejercitado en la viveza. Mueve su espíritu con direcciones de aventura, de misteriosa pasión, de tapada ironía.

En ocasiones parece un “ventajero”, un hombre que no se abandona, a pesar de su generoso fondo criollo. El problema sexual lo señala y atormenta. El éxito amoroso le significa blasón, dureza y primacía. Busca su leyenda en la mujer y aspira a consagrar su voluntad de potencia por medio de la conquista sexual.

Al margen de esa primera versión que *le* fue presentada a Mastronardi por el escritor Scalabrini Ortiz en 1928, es decir, ateniéndonos al texto de *El hombre que está*

solo y espera tal como se lo conoce desde 1931, es previsible que Mastronardi se hubiese permitido “dudar la totalidad” implicada en esa “humanidad esquinera”. Scalabrini Ortiz dirá de la esquina en cuestión que es “el vértice” en el que “el torbellino de la argentinidad se precipita en su más sojuzgador frenesí espiritual”. Lo cual la convierte en “centro de la cuenca hidrográfica, comercial, sentimental y espiritual que se llama República Argentina”, en un “polo magnético”. Si Mastronardi duda la totalidad es para que en ella *quepa* por lo menos su propio desplazamiento *litoral*. Scalabrini Ortiz había presentado las posibilidades que ofrecía la “efervescencia racial” sobre un “generoso fondo criollo”. Entre ese fondo y esa efervescencia habrá que observar las metamorfosis de la curva de Madariaga. No había allí un “tipo literario diferenciado”, dice Mastronardi, sino un personaje que se modifica, que no es del todo un compadrito, pero tiene “señas particulares”, que parece ser por momentos un ventajero, un vivo, un atormentado sexual: lo mueve la pasión lo mismo que la ironía. El interés de Mastronardi por lo que Julio Mafud llamará después “psicología de la viveza criolla” es un plano específico que se perfila ya en esta glosa. Podríamos decir que es una especie de tabú, entre deplorado y habilidosamente cultivado, que en cualquier caso opera como variable en varios niveles: la “tapada ironía” y el “problema sexual” son ingredientes que atraviesan también su amistad literaria y personal con Jorge Luis Borges. Importa destacar el modo en que Scalabrini Ortiz convierte la “indigestión histórica” prefigurada por Ortega en, literalmente, una “maravillosa digestión”, dice, “cuyos años postreros estamos viviendo”. Nótese también la confianza en que esa digestión estaría ya en su fase final. Scalabrini Ortiz estima que es una “irreverencia macabra la de desenterrar tipos criollos ya fenecidos —el gaucho, el porteño colonial, el indio, el cocoliche—”, y habla de la “facultad catalíptica de las corrientes sanguíneas” (1983:21), del fenómeno de una masa de “individuos yuxtapuestos, aglutinados por una sola veneración: la raza que están formando” (1983:38).

Ahora bien, la intención de Mastronardi en ese punto será correr el eje del magnetismo, legitimando una extensión del área (territorial, espiritual, idiosincrásica y literaria) hacia la “extracción litoral” de la cuenca. Otro texto de Mastronardi de 1928, titulado “La llanura en nuestros clásicos”, publicado en la revista *Áurea* y recobrado en la edición-UNL, permite observar en ese sentido que mientras por un lado se interesaba en las formas de la caracterología en las que estaban trabajando sus contemporáneos, su propia operación neo-criollista apuntaba ya en esos años a integrar las poéticas del ciclo

pastoril y del ciclo agrario en una continuidad histórico-geográfico-literaria en la que fuese posible definir una región, y empezar a pensar esa región como estilo. Tanto la nota sobre “el hombre de Corrientes y Esmeralda” como esta sobre “la llanura en nuestros clásicos” señalan entradas a un mismo debate. Hemos mencionado en otro capítulo la suposición de que Mastronardi y Borges discutieran en su momento acerca de si los gauchos puros estaban todavía en el norte de la provincia de Buenos Aires, en el litoral, en el Uruguay o en el Sur. Son vagas nociones, pero importa destacar el hecho. Borges parece haber pensando durante un tiempo que estaban en el norte de Uruguay. Pero conforme iba construyendo una mitología del sur como región epifánica, su brújula del criollismo se fijó de manera muy concreta en dirección contraria a la de Mastronardi. Veamos en primer lugar el planteo de nuestro autor:

los gauchos de nuestras obras clásicas salieron de estas provincias litorales. Del norte de Buenos Aires fueron muchos. De Entre Ríos los más chúcaros. Más lejos, hacia el sur y hacia el oeste quedaba lo inexplorado, el indio, las penurias. Así pues, *nuestro gaucho literario es una extracción litoralense*. Moreria fue el primer orillero. Martín Fierro discurre como un entrerriano. Don Segundo Sombra galopó en su mocedad por las regiones del Delta. (2010b:416, subrayado nuestro)

A nuestro juicio este desplazamiento hay que entenderlo en tensión con el Sur en Borges, concretamente el mundo que empieza “del otro lado de Rivadavia”, según dice “El Sur”. Recordemos que Dalhman practicaba un “criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso” (1996:209). El suficiente, se diría, como para sentir, en el tren que lo lleva al encuentro con su destino sudamericano, que está recorriendo “la geografía de la patria”. Esa geografía es la del “campo desafortado”, en la que, a veces, “no había otra cosa que un toro”. Es preciso retener la potencia de esta imagen del toro solo como una especie de tótem de la bravura. Volveremos un par de veces en este capítulo sobre esta cuestión, y sobre el imaginario en función del cual Mastronardi piensa esa geografía, por lo pronto uno en el que el campo no es desafortado sino “delicioso” (el adjetivo es de Mastronardi). Esa “extracción litoralense” del gaucho “chúcaro” tiene sentido en tensión con la extracción sureña del “chúcaro” borgeano: ya en el almacén, habiendo reconocido al viejo de vincha, poncho, bayeta, chiripá y bota de potro, Dahlman se dice a sí mismo, rememorado “inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos como esos ya no quedan más que en el sur” (1996:215).

Para seguir la posición relativa que asumió Mastronardi en la discusión sobre los “rasgos” del argentino y sobre la posibilidad de pensar una “geografía de la patria”, es oportuno reparar en otro texto de Borges, publicado en *Sur* (Nº4, 1931), titulado

“Nuestra imposibilidades”: contrapartida inmediata de *El hombre que está solo y espera* y reduplicación mordaz de las imposibilidades advertidas por Ortega y Gasset. Podría decirse que la distancia que va del ensayo de Scalabrini Ortiz a esta “fraccionaria noticia de los caracteres más inmediatamente afligentes del argentino” señala una de las formas de la aparición del concepto de infamia, que se iba a extender después a toda la década. Inmediatamente Borges *fracciona* el objeto, se trata de “el argentino de las ciudades”, “nuestro cotidiano argentino”. Hablará más concretamente de sus “conciudadanos”: el hombre que, en última instancia, “ingenuamente solo cree en la viveza”. No corresponde ahora preguntar qué y cuánto estaba exorcizando Borges en esa nota de tres páginas sin respiro, con una prosa intrincada de supuestos idiosincrásicos, prácticas vergonzantes, pequeñas fechorías y tabúes. Enumera características afligentes. Un sustrato hecho básicamente de rencor, mal gusto y megalomanía, que por otra parte es lo que trasunta su propia nota: “hace muchas generaciones que soy argentino, formulo sin alegría estas quejas”. Más allá de los caracteres en cuestión esta última frase de la nota indica que lo que estaba en juego era también la legitimidad del lugar desde el que se enunciaba la queja. En ese sentido trazaba otra línea implícita de tensión que Mastronardi no estaba en condiciones de enfrentar directamente. Suele decirse que el regreso de Mastronardi a Entre Ríos hacia 1928 se debió a la muerte del padre. Desde el punto de vista de su biografía intelectual, su retiro puede explicarse como una manera de no quedar definitivamente aplastado por la potencia retórica de Borges y la firmeza ideológica de su experiencia argentina.

El espacio de la discusión caracterológica, de las fisonomías regionales, típicas y arquetípicas, se presentaba como un zona especialmente connotada. En junio de 1933 Mastronardi publicó en N° 3 de *Contra. La revista de los francotiradores*, que dirigía Raúl González Tuñón, una nota titulada “El esperado argentino”⁶⁰. Mastronardi contribuye al tópico de la expectativa, a la imaginación del argentino futuro, sobre el que ya había dicho lo suyo a propósito de sus “posibilidades macanudas” en la encuesta de *Nosotros* mencionada en el capítulo sobre la década del 20. Siguiendo la línea de Scalabrini Ortiz, que evitaba el desentierro de tipos criollos, comienza Mastronardi

⁶⁰ Citamos este artículo según la edición de los cinco números de *Contra. La revista de los francotiradores* publicada por la Universidad de Quilmes en 2005 con ensayo introductorio de Sylvia Saítta. No es extraño que Mastronardi hubiese publicado en una revista que, como señala Saítta, fue “el primer programa estético-colectivo que vinculó vanguardia estética con vanguardia política en la Argentina”. Desde luego no estaba Mastronardi comprometido con ese programa, ni formaba parte de ese colectivo, pero allí está sin embargo, con una sola contribución, ciertamente *oculta* en ese contexto. Este artículo breve publicado en *Contra* es más interesante aún en función de lo que, como vimos, iba a opinar el propio González Tuñón de Mastronardi, “siempre en la retórica de decorosa diafanidad”.

afirmando que “el gauchismo fue una media hora, no más, en estos lugares”. Mastronardi se limita a plantear la pregunta y dice macedonianamente: “me voy retirando del problema ofrecido”. Ya veremos que *se retiró* literalmente del problema ofrecido por varios años. Su pregunta es precisamente la pregunta sobre la fisonomía posible, imprevisible, informada e informable, sobre las formas de “ese arquetipo que será compendio de razas operantes”. Sabe que plantear alguna hipótesis en ese sentido es una “endiablada empresa”, pero presupone que “cabén todos los destinos en su venidero tipo racial”. Observa que en la Argentina “la tradición no es pesada” y que “los caracteres individuales se mueven con libertad”. No queda sino “palpitar”, dice Mastronardi, la llegada del “argentino de pasado mañana”. Pero conforme no se perfila un “diferenciado tipo étnico”, mientras no exista “el definitivo, el neto argentino”, dice Mastronardi, “ni siquiera podemos sospechar una filosofía, una mística y una estructura social auténticamente nuestras”. Entretanto existen algunos “caracteres y signos humanos”, que se distribuyen regionalmente. Entonces Mastronardi plantea la variante, ya aludida en este capítulo, de “lo buenamente irónico”, su propia pequeña mitología *oriunda*. Su colocación, lo suficientemente cerca de Buenos Aires como para seguir en su órbita, y lo suficientemente lejos del “campo desaforado” que empieza del otro lado de Rivadavia, queda establecida en el siguiente pasaje, en el cual se perciben resonancias literarias y metáforas sarmientinas:

Hay un tono del litoral, en cierto modo contrapuesto al advertido en provincias mediterráneas. Es de tierra interior la reserva y la soledad, el tiempo lento y sin alegría de juego, el individualismo hecho pudor. Hacia nuestra llanura interna va el árabe inmigrante. A lo mejor, de tales comarcas se nos vendrá encima el gran imaginador o el gran místico. Sobre el arenal riojano el cielo es única gracia. Alguien ubica el heroísmo y la aventura en tierras del Sur. Nuestro litoral expresa lo atemperado y comunicativo, lo buenamente irónico. (2005:286-287)

Después de estos testimonios puntuales, de 1928 en las revistas *Síntesis* y *Áurea*, y de 1933 en la revista *Contra*; es decir, después de haber expresado su interés por el fisonomismo y de haber esbozado un vago diferendo regional en el que introducir la posibilidad de un tono, Mastronardi se *reitra* del “problema ofrecido” casi por un par de décadas, precisamente cuando las teorías, mitos, investigaciones, exégesis, sobre el caso argentino en cualquiera de sus manifestaciones se radicalizan, se exasperan, se convierten en formas de la catarsis, la denuncia o la revelación. La Esfinge argentina goza de su mejor momento: ya sea que su enigma se proyecte en una radiografía alegórica de la pampa, como en Martínez Estrada; ya sea que gire hacia una

interpelación de la patria económicamente enajenada, como en Scalabrini Ortiz; ya sea que, como en Eduardo Mallea, se exprese la pasión argentina en la experiencia del destierro interior.

Mastronardi, de nuevo, disimula su vida, pero sigue atentamente las alternativas del debate. Su reaparición, a fines de la década del 40 y sobre todo desde mediados de la década del 50, será una reaparición crítica, como lector-testigo. Se mueve ahora entre las realidades y las formas de nombrarlas y connotarlas, buscando insertarse en los pliegues de un tema que se había convertido ya, son sus palabras, en una “impetuosa vocación nacional”. Como decíamos, haciendo de su defasaje su estrategia, Mastronardi reunió su contribución a la causa recién en 1961. Pero durante ese lapso tuvo lugar un episodio clave, el de su amistad con Witold Gombrowicz. Consideramos que los términos en los que se planteó esta relación, según los documentos con los que contamos, se dejan examinar convenientemente en el contexto de las teorías del carácter argentino y sus adyacencias.

Si en el contexto sobre la crítica de la poesía pura *suponíamos* un intercambio de ideas a propósito de una serie de rasgos del lenguaje y la estructura de la lírica moderna que aparecen en la conferencia “Contra los poetas”, el intercambio a propósito del caso argentino está en cambio debidamente documentado. Se habían conocido en 1942. Gombrowicz dice que Mastronardi había sido su “primera amistad intelectual en la Argentina”, y anotó también que mientras él le refería al entrerriano cosas sobre su pasado literario, sobre *Fredydurke* y otros asuntos, Mastronardi, por su parte, “me iniciaba en los entretelones de la Argentina, país nada fácil y que a ellos, los intelectuales, se les escapaba de un modo extraño y aun, a menudo, los asustaba” (2006:43). Retengamos por ahora esa escena: Mastronardi *iniciando* a Gombrowicz en los entretelones de la Argentina. Es un momento particularmente sugestivo de su trayectoria. Mastronardi y Gombrowicz se dedicaron semblanzas mutuas. El primero en *Memorias de un provinciano* (1967) y en un texto inédito sin fecha recobrado en la edición-UNL pero escrito después de la muerte del escritor polaco. Éste último dejó a su vez un interesante perfil de un Mastronardi de “algo más de cuarenta años” en el *Diario argentino*. Pero si Mastronardi había iniciado a Gombrowicz en los entretelones del difícil y temible caso argentino, Gombrowicz dice que, de su lado “el juego era más encubierto —más encubierto por prohibido” (2006:43). Es decir, no podía revelarle a Mastronardi sus incursiones por “Retiro” en busca de la juventud de los muchachos plebeyos, que era justamente la pasión que alimentaba su reflexión cáustica contra la

madurez. Respecto de lo prohibido y de lo encubierto, es significativo que Gombrowicz aclare inmediatamente antes de introducir a Mastronardi en el *Diario* que “no eran aventuras eróticas las que iba a buscar” a Retiro. Esto creaba en el diálogo una situación falsa que queda del todo clara pero que en cualquier caso quedaba salvada por el “infantilismo”. Mastronardi, dice, “casi tan infantil como yo sabía por suerte divertirse conmigo”.

Cabe reparar en ese juego “encubierto”. La cuestión sexual y homosexual es un plano donde se cruza la caracterología, las amistades masculinas, los entretelones de una Argentina desconcertante, y la psicología de la viveza como espejismo retórico de lo reprimido. Scalabrini Ortiz había dedicado unas páginas consistentes a “la tragedia sexual”: la rivalidad entre hombres y mujeres, la represión, la “mojigatería solemne”, la “soledad sexual” sublimada en un “incurable erotismo imaginativo”. Permítasenos retomar también otro de los “caracteres afligentes” señalado por Borges en “Nuestras imposibilidades”, es decir, el de la “sodomía”. Le resulta a Borges especialmente curioso que, mientras que en “todos los países de la tierra una indivisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable acto”; no sucede lo mismo “entre el malevaje de Buenos Aires”, donde se “reclama una especie de veneración para el agente activo — porque lo embromó al compañero”. El remate de este pasaje es la culminación del tono entre crispado y psicológicamente enrevesado que recorre cada uno de sus párrafos: “Entrego esa dialéctica fecal a los apologistas de la viveza, del *alacraneo* y de la *cachada*, que tanto infierno encubren”⁶¹. Volvamos a lo dicho por Gombrowicz, entonces, acerca del juego *encubierto* en sus conversaciones infantilistas con Mastronardi. Existe un testimonio que vale la pena intercalar en este punto. En una de sus muchas “Gombrowiczidas”, Juan Carlos Gómez (mencionado con el apodo de “Goma” en el *Diario argentino*), afirma que “fue con Mastronardi, también homosexual, con quien Gombrowicz mantuvo los diálogos más escabrosos sobre la sodomía, cada uno disfrazándose como podía en este juego prohibido”. No habría motivos para dudar del testimonio de Goma, pero en todo caso lo que logra es producir un válido efecto de lectura, y una plausible interpretación de lo encubierto por Gombrowicz en el *Diario* y de lo ni siquiera insinuado por Mastronardi en *Memorias de un provinciano*. Gómez nos regala una última escena. Estando con Gombrowicz, poco antes de su regreso a Europa, “en un café de San Martín y Lavalle”, dice Gómez que Mastronardi los encontró “por casualidad”. Y refiere la situación en estos términos:

⁶¹ Cfr. Balderston: “The «Fecal Dialectic»: Homosexual Panic and the Origin of Writing in Borges” (1995).

en medio de las efusiones y de los recuerdos, Mastronardi hace una referencia poética a la homosexualidad de ambos en las misas negras del pasado: —Le doy dos minutos, Mastronardi, para que se retire de la mesa. Pasaron los dos minutos, y como Mastronardi no se levantó, se levantó Gombrowicz; así terminaron. (2008:15)⁶²

Pero al margen de ese último encuentro, que marca el fin de la complicidad, tal vez del “infantilismo” que habría hecho posible el juego encubierto en otros años, Mastronardi dejó un retrato del escritor polaco en el que no se trasluce ningún resquemor, y que se incorpora discretamente a la ecléctica serie de retratos mastronardianos. Como Macedonio, Xul, Ibarra y Arlt; Gombrowicz era “una naturaleza original, distinta”. Mastronardi ofrece algunas notas físicas: “joven lúcido y duro (...) rubio, sanguíneo, de facciones regulares y frente anchurosa” (1967:315). Como en otros casos que vimos y que veremos todavía a lo largo de este trabajo, Mastronardi se siente atraído por la entereza moral de ese raro ejemplar de europeo desterrado: “No obstante las penurias que sufrió en Buenos Aires, donde la soledad lo asediaba, nunca le oí una queja”. Gombrowicz, a su vez, ensayó también una especie de instantánea físico-moral-intelectual del argentino, que aporta además una pieza específica a la trama de la presencia oculta: “sutil, con lentes, irónico, sarcástico, hermético (...) poseía una bondad angelical oculta tras la coraza de lo cáustico” (2006:43). Los *lentes* de Mastronardi no son un detalle menor, tanto respecto de la presencia oculta como de la coraza de lo cáustico y nos remite a un pasaje concreto de *Memorias de un provinciano* en el que refirió su “uso temprano de anteojos, cosa insólita en aquel tiempo”, y las “muchas pullas y bromas” y “motes irónicos” que debió padecer por ese motivo y que lo hicieron saberse “mal integrado en el medio infantil”. Pero de los cuales se defendía con un “ejercicio prepoético” que consistía en preparar “procacidades que rimaban con anteojos” (1967:45).

Mastronardi intentó además relacionar a Gombrowicz con *eso* que Gombrowicz vio como parte de una “Argentina intelectual, estetizante y filosofante”, es decir, la que encarnaban Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. La historia de ese desentendimiento mutuo es conocida. Borges decía (por lo menos se lo dijo a Germán

⁶² Que sepamos, la única vez que Mastronardi habló de “homosexualidad” en esos términos fue en el cuaderno-1948-1950. Considera allí el hecho de que “la historia nos dice que los irregulares fueron muy desventurados”. No se refiere a ninguno en particular, y aclara que “sobran, por cierto, las tristes explicaciones biológicas o patológicas” y que no pretende “juzgar problemas de conducta”; pero tampoco es un problema de homofobia, eso parece darse por descontado, sino que Mastronardi asegura que “el homosexual no es feliz (...) porque le falta el arquetipo, la esencia de que debe ser rellejo (...) le tocó un alma cuyas relaciones con lo absoluto son nulas, carece del sostén que nos dan los arquetipos” (2010a:538), de lo cual se podrán sacar diversas conclusiones.

García) que Gombrowicz era un invento de Mastronardi. Menos conocido es quizá el hecho de que fue el que propuso al comité editorial de *Sur* la publicación del recién co-traducido *Fredydurke*, gestión que no tuvo curso favorable. Esto lo refiere Silvina Ocampo en una entrevista que le hizo Rita Gombrowicz en marzo de 1979 y que se publicó en *Gombrowicz en la Argentina, 1939-1963* (2008). Ante la pregunta sobre porqué *Sur* había desestimado la novela para su publicación en 1947 (que terminó publicando editorial Argos), Ocampo responde: “Mastronardi defendió el libro, lo presentó en *Sur*, pero no nos gustó”. Rita le pregunta entonces sobre la amistad entre Mastronardi y Gombrowicz. A lo que Silvina Ocampo responde que los dos

eran noctámbulos. Salían mucho de noche y paseaban. Entraban a los cafés, discutían. Mastronardi estaba fascinado con Gombrowicz, hablaba continuamente de él, lo imitaba, fumaba como él. La originalidad de Gombrowicz lo atraía mucho aunque él mismo era muy original, e incluso excéntrico. (2008:70)

Mastronardi está fascinado con la originalidad de Gombrowicz, pero también fue uno de los primeros lectores que tuvo en la Argentina, y dejó válidas observaciones críticas sobre *Fredydurke* como “farsa alegórica”. Observó su “realismo profundo”, sus “casos de exacerbación recíproca”, sus “héroes cifrados”, los “desdoblamientos dialécticos” del autor, al que califica como un “moralista anárquico” (2010b:587).

Pero lo que nos interesa subrayar es el intercambio recíproco establecido, de manera más o menos encubierta, entre el polaco y el argentino respecto de la intelección del caso argentino. Si Mastronardi había iniciado a Gombrowicz en los entretelones del país, Gombrowicz le proporcionó a Mastronardi un pensamiento de *la forma* que le resultó particularmente oportuno para encarar su propia intervención en el debate y para pensarse a sí mismo. En la nota recobrada en la edición-UNL, Mastronardi señala que a Gombrowicz le interesaba “la inmadurez, los estados nacientes, la lucha por obtener una *forma*”. Y más abajo subraya al respecto que

Gombrowicz no piensa exclusivamente en la actividad estética (dijo adiós a los ídolos), sino que extiende esta convicción a todos los registros del comportamiento humano. (2010b:587)

La funcionalidad indistinta de la noción gombrowicziana de forma, señalada por Mastronardi tanto en el terreno de la “actividad estética” como en cualquier otro registro del “comportamiento humano”, explica parte de su propia implementación de la misma en “formas de la realidad nacional”. En primer lugar, por los deslizamientos permanentes entre la crítica literaria y la crítica de costumbres, entre el testimonio

(garantizado en el acto de la presencia) y su juego de ocultamientos y figuraciones indirectas. La noción de forma comunica distintos niveles de la biografía intelectual de Mastronardi, como hemos podido ver en su crítica de la poesía pura, en su recepción de Valéry y en su concepto de prosaísmo. En *Memorias de un provinciano*, el recuerdo de su propia adolescencia le sugiere una frase que podría ser también una síntesis de *Fredydurke*: “la adopción de una *forma* es el principal problema del adolescente” (1967:118). La novela en efecto empieza con el protagonista despertando, como Gregorio Samsa, de un sueño intranquilo. Tiene treinta años y se ha soñado “tal como era a los quince o dieciséis años”, y todavía no ha *adoptado* una forma. Pero ahora, adulto, tiene una autoconciencia cruel de la misma en el contexto de una cultura: “la adolescencia era mi única institución cultural”, dice (2007:36). Si pensamos que el interés de Mastronardi por *Fredydurke* llegó al punto de *defenderlo*, como dice Silvina Ocampo, ante el comité editorial de *Sur*, podemos suponer que había calado en varios niveles. El eje de pensamiento gombrowicziano sobre la inmadurez, la forma y la cultura nos interesa aquí en la medida en que parece haber ejercido una función específica en su proyecto *autohistórico* de la presencia oculta, tal como en su momento fueron las anti-autobiografías de Macedonio Fernández. Concretamente esa huella se advierte en lo que podemos llamar el problema de la determinación ajena de la forma propia. El protagonista de *Fredydurke* lo plantea un par de veces desde el primer capítulo: “El hombre, en lo más profundo de su ser, depende de la imagen de sí mismo que se forma en el alma ajena, aunque esa alma sea cretina” (2007:32). Y vuelve a plantearlo más adelante, en el prefacio a “Filifor forrado de niño”. Viene discutiendo sañudamente contra un *vosotros*, los que pretenden entender en qué consiste el problema de la forma en el Arte, pero nunca supieron apreciar y exponer como corresponde el “enorme papel de la forma en nuestra vida”. El debido planteo del problema es a su juicio el siguiente:

El ser humano no se exterioriza de modo inmediato y concordante con su naturaleza, sino siempre en una definida forma; y esta forma, aquel estilo, modo de ser, modo de hablar y reaccionar, no proviene sólo de él sino que le es impuesto desde el exterior. (2007:104)

La dinámica entre la búsqueda obsesiva de un estilo propio y la proveniencia externa del mismo se verifica en distintos planos de la obra de Mastronardi, desde su estilo de escritura propiamente dicha (el intergiversable estilo del que habla González Lanuza) a las modalidades de su autofiguración indirecta y su curiosidad por los

distintos modos de ser, hablar y reaccionar. Si su yo lírico se define a partir de la renuncia al “juego de los otros”, su autorrepresentación biográfica y mitobiográfica se proyecta decididamente sobre las ilusiones de ese juego.

En el plano de la discusión del caso argentino, el interés despertado por la visión gombrowicziana está ya registrado en su propio *Diario argentino*: “me enteré (...) que César Fernández Moreno había tomado notas de nuestra conversación sobre la Argentina y se proponía publicarlas en una revista” (2006:34). Otros tantos, después de Mastronardi, tomaron nota al respecto. En el prólogo a la reedición de *Fredydurke* en 1964, Sábato señalaba que “hay un aspecto en las ideas de Gombrowicz que lo hace particularmente útil para nosotros los argentinos” (2007:12); y Juan José Saer, en un ensayo de 1990, expuso eso mismo en estos términos:

el tema witoldiano por excelencia, la inmadurez, lo inacabado —que él atribuía a la cultura polaca—, venía siendo de un modo inequívoco, desde los años veinte, la preocupación esencial de los intelectuales argentinos. (1997:21)

Es precisamente el hecho de haber sido la Argentina “un país de forma precoz”, un país en el que no era posible ver “esos dolores, caídas, suciedades, torturas que son el acompañamiento de una forma que va perfeccionándose con lentitud y esfuerzo”, entre otras cosas, lo que lo atrajo y retuvo a Gombrowicz en el país. Es decir, lo que José Luis Romero llamaba por esos años, justamente, “caso argentino”. La precocidad formal de la Argentina era ese insólito paso de una fisonomía coherente, madura, a una fisonomía in formulable, inmadura. Los argentinos, concluye, “no han vivido la forma, no han experimentado su drama” (2006:25). No haber experimentado el drama de la forma equivaldría exactamente al de haber experimentado el de su ausencia. Y supone también la inexistencia de un mito de origen en el que esa precocidad se recobra de su inacabamiento. Esta última es la postura de Carlos Astrada en *El mito gaucho* (1948), por ejemplo, que cabe traer a colación en la medida en que su planteo, inquietantemente próximo y ajeno al gombrowicziano, se organiza en función del principio de la forma. Es decir, no obstante lo que Gombrowicz llama precocidad, la inmadurez, Astrada entiende que “hay ya un estilo argentino” y que el hombre argentino, aunque sea extranjero, estará necesariamente marcado por su impronta. Señala que es algo incipiente, “que afanosamente busca su forma consistente”. Los trazos de ese estilo, esencia, plasma, núcleo u ontología surgen del mito gaucho: su paisaje es la soledad telúrica y su código el *Martín Fierro*.

En ese complejo de variables, y después de haber permanecido al margen varios años, observando las alternativas del debate, hará Mastronardi un intento orgánico como fisonomista, costumbrista y psicólogo social *sui generis*: el texto que primero se tituló “Algunos rasgos argentinos” y que se publicó por intermedio de Virgilio Piñera en el N°2 de la revista *Ciclón* de La Habana (marzo, 1956)⁶³. El ensayo (de 5 páginas en esa primera versión) fue considerablemente aumentado, y reeditado en *Formas de la realidad nacional* (1961) con en título de “Rasgos del carácter argentino” (1964:131-164). La doble dinámica de la *fisiognómica* nacional desde Sarmiento en adelante, es decir, la del paisaje y el carácter, se replica a su manera en estas páginas. Pero en primer lugar Mastronardi aprovecha su demora y de parte desde la ecuanimidad que le provee el principio de las formas, justipreciando contribuciones de muy diversa extracción. No lo espanta el esencialismo más o menos profético ni el historicismo ni el sentido común básico. Lo buenamente irónico presta en este registro su mejor servicio. Cómo hablar sino de un lenguaje hollado por las más potentes retóricas y personalidades. Mastronardi empieza sorteando los extremos de “halago o censura” en los que suele repartirse el género, y se apresta a recorrer algunos de los testimonios literarios y ensayísticos que ha suscitado “esa tarea de autocontemplación y rastreo”. Diseña entonces una serie de lecturas que es una posible genealogía del ensayo de interpretación nacional en su vena caracterológico-crítico-literaria. Este recorrido es interesante en sí mismo: crea un contexto de intervención, organiza una tradición, la evalúa con trazos gruesos pero que relevan una larga familiaridad con la misma. Anota que ya “los críticos de costumbres de comienzos de siglo observaron algunos sectores humanos: el guarango, el criollo suburbano, el patotero”. Menciona luego a Agustín Álvarez, a Juan A. García, a Carlos O. Bunge y a Arturo Cancela, entre quienes “observaron con atención ciertos aspectos de nuestro organismo social”. Mastronardi emplea discrecionalmente las categorías, y

⁶³ Sobre los trabajos de Virgilio Piñera en Buenos Aires *cfr.* Calomarde (2010). Sobre Piñera como nexa por el cual aparece en *Ciclón* la primera versión del ensayo de Mastronardi, *cfr.* Kanzevolsky (2004). La autora indica que, entre las colaboraciones argentinas a la revista cubana, la de Mastronardi en particular se debía a que a través de él Piñera había logrado publicar en *El Hogar*, lo cual parece reducir la presencia de nuestro hombre en La Habana a una mera devolución de favores. No obstante, Kanzevolsky observa más abajo que el texto de Mastronardi, junto con la “Nota de un mal lector” de Borges y “Contra los poetas” de Gombrowicz, son “nodales porque cada uno de ellos ilustra un ángulo de *Ciclón* y de la política literario/cultural que se propuso llevar adelante”. Kanzevolsky vincula el diagnóstico mastronardiano ligeramente irónico de la sociedad y la literatura argentina con el que había elaborado Piñera en su “Nota sobre la literatura argentina de hoy”, escrito diez años antes y publicado en la revista *Orígenes*, e incluso sugiere que el texto de Mastronardi operaba en *Ciclón* como una crítica por elevación a ciertos aspectos del “origenismo”: “con menor acritud, Mastronardi insiste en las mismas críticas que el cubano le hiciera a los escritores del país, tildados allí de tantálicos e indecisos. La publicación de este texto refuerza, en boca de un autor perteneciente al campo intelectual argentino, la imagen de esta literatura que Piñera había diseñado y, por elevación, puede leerse como una crítica a la rigidez que el cubano encontraba en la producción y el «ceremonial» origenistas” (2004:851).

puede hablar tanto de sectores humanos, como de organismo o de psicología social, e incluso de alma colectiva; puede aludir a sujetos precisos, tipos, subtipos, arquetipos u hombres simbólicos. Su serie pasa necesariamente por la de los “visitantes ilustres”: Keyserling, Ortega y Gasset y, especialmente, Alfonso Reyes. El mexicano había observado, como el español, pero menos como un signo de narcisismo que de urbanidad, cierto “respeto por las formas instituidas”. Luego, prosigue Mastronardi, damos con “el hombre que está solo y espera”, el cual le permite introducir su hipótesis de trabajo, es decir, la de la “movilidad social que nos caracteriza”. El problema de la forma es para Mastronardi en un nivel específico el problema de los prejuicios y convenciones de la clase media. El hombre “pobre y humilde”, escribió en el cuaderno de 1971, “no tiene *formas* que defender, salvo cuando quiere ingresar en la clase media”, y por lo tanto puede gritar “desde su abismo” con “gran independencia” (1984:264). Pero Mastronardi prosigue su deriva por la historia del ensayo de interpretación y alude a Martínez Estrada y pondera su “pesimismo trascendental de noble entonación poética”, en el cual “la naturaleza lo puede todo y el fenómeno histórico es inoperante” —aunque también hubiese podido decir que fue, como los anteriores, un fisonomista seguro y punzante⁶⁴. Refiere también la tesis de “la Argentina invisible”, sin mencionar a su autor, Eduardo Mallea, y la versión de Ernesto Sábato, que “categoriza nuestra tristeza”. Finaliza consignando al grupo de escritores que, como Ismael Viñas, “estiman que estos problemas son inseparables del contexto social-económico”. A lo largo del texto se mencionan también otras vertientes, sin especificar tampoco a los autores que las representan, como “la teoría de la culpa” (de Murena) y “la tesis del desarraigo” (según había sido formulada en 1960 por Julio Mafud en *El desarraigo argentino*)⁶⁵.

“Rasgos del carácter argentino” es un ensayo un tanto divagatorio, tiene un tono conversado, y por momentos su argumentación se desdibuja. No obstante, diríamos que

⁶⁴ La potencia enunciativa del pesimismo, el alegorismo, el profetismo o el fatalismo telúrico de Martínez Estrada tal vez han opacado otras zonas de su ensayismo de interpretación, entre ellas la dedicada a la caracterología de filiación sarmientina y postaluvional. Pensamos en la semblanza del “guapo”, el “baquiano” y el “rastreador” en *Radiografía de la pampa* (1933), o los tipos humanos y oficios presentados en *La cabeza de Goliat* (1940), en particular esa implacable visión del “tilingo”, el cual “sería un hombre interesante en un mundo que no valiera la pena de ser habitado” (1970:124).

⁶⁵ Es interesante la introducción de Julio Mafud en esta serie, no menos por su tesis del desarraigo, que Mastronardi había podido conocer poco antes de la primera edición de *Formas de la realidad nacional* (1961), que por otro de sus libros, publicado por Americalee en 1965, y que Mastronardi desde luego no menciona en “Rasgos del carácter argentino” ni que sepamos en ningún otro texto, pero que guarda más de un punto de contacto con su aproximación caracterológica y al cual tendremos oportunidad de volver más adelante en este trabajo. Nos referimos a *Psicología de la viveza criolla*.

se organiza en función de la doble variable sarmientina, que podemos llamar crítica del paisaje y crítica del carácter.

Respecto de la primera, observamos ya que desde 1928, Mastronardi elaboró algunas ideas en ese sentido. Ahora considerará la existencia de dos “áreas humanas” entre las cuales “vacila el argentino simbólico”: el Interior y el Litoral, la zona del Pacífico y la Cuenca del Plata. Mastronardi juega un instante también con la posibilidad de mirar a Buenos Aires desde “la quebrada de Humahuaca”, y cita al respecto un comentario de Jorge Calvetti sobre el pintoresquismo del porteño, pero no extrae de esa inversión de la perspectiva todo el relativismo que sería deseable. En cualquier caso, lo que atrae es la posibilidad de pensar su “extracción litoral” en situación con las otras tantas posibilidades del mapa geo-caracterológico-literario argentino, como otra aplicación del principio gombrowicziano de la determinación externa. Mastronardi hablará del “lejano Norte”, los “campos australes”, “nuestro Meridión”, el “costado Atlántico”, la “zona del Pacífico”. Y define al litoral básicamente como un “paisaje intermedio”, también “dulzura intermedia” e incluso “transición deliciosa”. En distintos textos varía las polaridades *entre* las cuales se despliega la zona litoral, derivando su identidad y originalidad en el no ser ninguna de ellas en toda su magnificencia. En un texto el litoral mastronardiano no es “ni la vastedad desolada de la pampa, ni la extrema vehemencia selvática de las tierras subtropicales” (1964:22); en otro no es “ni la vastedad abstracta de la pampa, ni la majestad reconcentrada de la montaña”; en un tercero es el territorio que *liga* “las enmarañadas comarcas subtropicales con la vastedad de las llanuras del Sur” y cuyo paisaje “no se atrista con lo aristoso y sombrío de la montaña, pero tampoco se manifiesta el desamparo infinito y árido de los llanos interiores” (2011b:534).

Si bien Mastronardi resolvió básicamente esta posición en “Luz de provincia” y encontrará él mismo como crítico su más alta expresión lírica en Juan L. Ortiz (lo cual se comenta en el próximo capítulo), cabe señalar que su teoría del litoral, como espacio desde el cual imaginar lo que Dahlman llamaba en el cuento de Borges la “geografía de la patria”, era una rectificación de la tradición. No nos referimos únicamente a la hegemonía de la revelación pampeana, sino a la preferencia sarmientina por las “grandiosas escenas naturales” y en general a lo que podemos llamar la tradición de “los triunfos del paisaje”, cualquiera que sea la locación del mismo. Por lo pronto es el título de uno de los capítulos de *La australia argentina* de Payró. Cuando Mitre le escribió en septiembre de 1898 para saludar la publicación de su crónica patagónica en libro, le

señaló especialmente su contribución en el “mapa geográfico”, importando “la toma de posesión, en nombre de la literatura, de un territorio casi ignorado” (1982:9). Mastronardi está trabajando en ese sentido y también en sentido diverso al del triunfo del paisaje, que en este caso son los “panoramas espléndidos” del canal de Beagle hacia la bahía de Ushuaia. Varias páginas notables le dedica Payró a esa topografía, “el paisaje es triunfal doquiera”. Predominan naturalmente las proporciones colosales y las fantasías cataclísmicas. Dice Payró que en un momento le parecía estar en plena cordillera “pero después de un desastres colosal, de un diluvio que hubiera cubierto valles y hondonadas”. El relato es un crescendo descriptivo que termina en un significativo “Pero basta. La palabra no puede dar ni pálido reflejo de la impresión producida”. En esa línea podemos mencionar también el “amplio panorama” que describe Joaquín V. González en *Mis montañas*, que es lo que se veía desde el patio de su casa de la infancia en Chilecito, pueblo “asentado al pie del Famatina”, el “coloso, donde muere el horizonte y dura largas horas el crepúsculo”. A lo que sucede una descripción sublime del fenómeno, que es una variación sobre la descripción homérica del escudo de Aquiles. Los atributos con los que Mastronardi caracteriza las zonas que no son de transición, ya se trate de la selva, la llanura o la montaña, son elocuentes: vastedad, desolación, vehemencia, abstracción, majestuosidad, reconcentración, desamparo, infinitud, aridez. La teoría gombrowicziana de la determinación externa de las fisonomías también puede hacerse extensivo al paisaje, a esta vindicación del paisaje menor, amable y llevadero, en el que la experiencia de lo natural es un éxtasis fugaz y delicado. La cuestión del paisaje reaparecerá más adelante en este capítulo, a propósito de Murena y su visión de la llanura.

Por otra parte, como señalábamos, Mastronardi entró a tallar más decididamente, con “Rasgos del carácter argentino”, en el plano de la caracterología tipológica, para llamarla de alguna manera, que va del costumbrismo a la psicología de la viveza criolla. Propone básicamente un doble modelo cuyos extremos son “el tímido” y “el sobrador”.

Para Mastronardi, “una de las constantes psíquicas de nuestro arquetipo” es un cierto “rasgo temperamental” en el que subyace siempre algo que se relaciona con el pudor: la “tímida reserva”, la “contención preventiva”, la “vocación cautelosa”, el “sentido del ridículo”, la “sobriedad”, el “formalismo”, el “estilo retráctil”, la “tristeza”, la “corrección”. La “formalidad coreográfica” del tango trabaja también en ese sentido, y aquí es donde Mastronardi no explota su perspectiva provinciana, puesto que no habría más razones para postular como representativa la coreografía del tango que la de

la zamba, por caso, para no repetir la anécdota de Sarmiento y las empanadas tucumanas. Señala que es precisamente la suma de esos atributos del pudor la que “engendra al buen observador”. Ahí está también el “sobrador”, que es un “arquetipo derivado que pisa con el talón y ejerce una dialéctica de boliche”, dice Mastronardi. El sobrador emplea el lenguaje de la afirmación personal y modismos “de muy nítido cuño local”, al estilo de “«me lo vas a decir a mí»”, etcétera. Es un “personaje antisocial”, un patotero en potencia. El “vivo” y el “ventajita” son variantes más o menos benignas de este personaje que Mastronardi (y también Borges) despreciaron e imitaron a su manera, curioso pacto firmado por el apócrifo Ortelli y Gasset.

Como todo caracterólogo nacional, Mastronardi está haciendo su debida catarsis. Las miserias o virtudes colectivas, la agregación de conductas de las que resulta un determinado tipo promedio, es el escenario por donde circulan las propias afecciones, la propia incerteza caracterológica y la propia obsesión por adquirirla.

Señalemos para finalizar que la contrafigura del sobrador no es el tímido, el precavido, el atormentado por el miedo al ridículo, que es más bien su víctima, sino “cierto tipo porteño tan propenso al humorismo como a la cortesía, y del que ya no quedan muchos ejemplares”, dice Mastronardi, para quien el “paradigma más alto” de este tipo había sido Macedonio Fernández.

IV.3. MEMORIAS DE UN PROVINCIANO COMO NOVELA ARGENTINA

En distintos momentos a lo largo de este trabajo hemos intercalado el comentario de capítulos o pasajes de la autobiografía de Mastronardi, a partir de la cual se articulan los distintos planos en los que hemos abordado aspectos de su trayectoria intelectual. En este subcapítulo se pondrán en relación tres ideas ajenas. La primera es de Nalé Roxlo, que dijo en el prólogo a las *Memorias de un provinciano* que el libro era, “de paso, una excelente novela argentina”. La segunda es la noción de “autofiguración indirecta”, empleada por Silvia Molloy para referirse a Victoria Ocampo⁶⁶. La tercera es la idea de “pasado visitable”, tal como la expone Henry James en el prólogo a *Los papeles de Aspern*⁶⁷.

Estas tres nociones permiten retomar elementos del tejido autobiográfico mastronardiano para releerlos en el plano de la tradición caracterológica. Novela argentina, autofiguración indirecta y pasado visitable son un atributo, una operación y una zona temática que conectan la tradición aludida con el proyecto mastronardiano de construcción de una imagen de sí mismo. La autobiografía de Mastronardi es una mini comedia humana sin dejar de ser nunca una autobiografía, regulada por el principio de autofiguración indirecta, claramente explicitado por el autor al comienzo de la misma. Hemos citado parte de este pasaje en la Introducción, y vale la pena reproducirlo de nuevo en este contexto de discusión:

⁶⁶ No solo la noción de “autofiguración indirecta”, que emplea Molloy a propósito de Victoria Ocampo en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, es útil en este desarrollo. También su examen de “los nexos entre autofiguración, identidad nacional y conciencia cultural” resulta pertinente para pensar algunas figuras mastronardianas. Es interesante también que Molloy no busca revelaciones necesariamente explícitas en ese sentido sino que deja que “la preocupación nacional (...) reverbere en el texto como escena de crisis, siempre renovada, necesaria para la retórica de la autofiguración” (1996:15). En ese sentido rescatamos también la noción de “veta autobiográfica” de Nora Catelli, en particular en lo que atañe a “los registros de la subjetividad en su vinculación con las experiencias colectivas” (2004:146).

⁶⁷ Henry James habla de “pasado visitable” a propósito de una anécdota autobiográfica de la cual procede el argumento del relato: la anciana Miss Clairmont, hermana de la última esposa de Byron, y amante del poeta, *vivía todavía* en Florencia cuando el propio James había vivido en esa ciudad, y por lo tanto hubiese podido visitarla de haberlo sabido. James dice “me sentí tocado por el hecho de que ella fuera un indicio de cercanía y realidad de nuestro vínculo con el pasado”. Recuerda también el “escalofrío” de saber que se habían “superpuesto” y estado “al alcance de la voz”. Miss Clairmont era, en fin, un vestigio vivo de la “era byroniana”, y encarnaba la forma más atractiva del pasado, esa que se percibe “cuando la región sobre la cual flota está a distancia suficiente, sin estar demasiado lejos”. El pasado *visitable* son las “marcas y signos de un mundo que podemos alcanzar”, dice también James, “la poesía de las cosas a las que hemos sobrevivido, cosas pasadas y perdidas en las cuales se sigue apreciando, sin embargo, el precioso elemento de cercanía”. (2003:173)

Me aclaran y descubren los juicios que aquí formulo acerca de personas y acontecimientos. Por obra y gracia de la palabra, como la divinidad de los panteístas, nuestro rostro puede estar en todas partes. No me presento pero estoy detrás de los elogios y censuras que me inspiran los otros. Soy la suma de las impresiones que en mí promueve el mundo. Habré de mostrarme, pues, de modo indirecto y reflejo. Prefiero mi carácter, si algún interés posee, si no es digno de la sombra, se manifieste a través de los demás. (1967:14)

En este pasaje convergen algunas ideas directrices del proyecto literario de Mastronardi, y de las resonancias que hemos señalado, desde la autobiografía oculta de Macedonio Fernández a la determinación ajena de la forma de Gombrowicz. Es el postulado básico de la presencia oculta, el exhibicionismo al revés, la ubicuidad como forma de la ausencia. El yo es un punto de refracción discreto, oblicuo, su fisonomía informulable es una suma ideal de impresiones sobre fisonomías ajenas. Mastronardi habla de su “carácter”, y lo hará en particular a través de perfiles, acontecimientos y argumentos de vida de terceros.

La noción de pasado visitable, su *precioso elemento de cercanía* que señala Henry James, permite reconocer una forma específica del nexo entre la memoria subjetiva y la memoria nacional, esas escenas de crisis que dice Molloy, en las que reverbera el problema nacional, incluso la presencia, casi desvanecida, de un *epos*. En los capítulos titulados “El Colegio Histórico” y “La antigua casa de internos” podemos encontrar algunas de esas escenas⁶⁸. La *juvenilia* mastronardiana se inscribe en la tradición de la pedagogía liberal y positivista, quiere ser una contribución testimonial en ese sentido: sus instituciones faro, sus planteles docentes eminentes, sus egresados ilustres (o tristemente célebres, agregamos) que tuvieron un papel destacado en la República o la Cultura, y su picaresca, esa “tierna masonería”, según dice. Mastronardi se inscribe allí sin renegar del énfasis requerido en tales casos para dejar sentada una especie de lealtad histórica:

contemporáneo de la organización nacional, aquel proceso educativo vino a espejar los afanes de una época en la que la civilización aparecía netamente contrapuesta a la barbarie. (...) Urquiza fue la trágica prueba de las vicisitudes y los sacrificios que deben afrontar los hombres prometidos a la construcción del futuro. (1967:102)

⁶⁸ Esta Casa, llamada “La Fraternidad”, fue una iniciativa llevada a cabo por ex alumnos del Colegio Histórico de Concepción del Uruguay hacia 1877 (entre los que estaba Fray Mocho y Martiniano Leguizamón), para sostener el proyecto educativo iniciado por Urquiza. Mastronardi fue alumno del Colegio e interno de la Fraternidad entre 1915 y 1919. *Cfr.* Izaguirre: “Carlos Mastronardi y su adolescencia en C. del Uruguay” (2001).

Mastronardi refiere también las excursiones de rigor de los internos del Colegio Nacional de Concepción del Uruguay. En el Palacio San José fueron recibidos por una de las hijas de Urquiza, “no recuerdo si Lola o Teresa”, dice, que les hizo una alocución “llena de legítima arrogancia” (1967:129). Solían visitar también, pero extracurricularmente, a un tal Dionisio, “otro de los venerables mitos de aquel tiempo”, que había seguido a Urquiza en varias batallas y vivía en su “domicilio agreste” (1967:131), a orillas de río Uruguay. Este urquicismo que le viene a Mastronardi de su juvenilia entrerriana, en un ámbito en el que el pasado visitable era particularmente próximo, también define otra de sus formas de la realidad nacional. Mastronardi cuenta en el cuaderno *Borges* que una vez que discutieron por quién pagaba el tranvía de los dos, Borges se impuso diciendo “¿Querés otro Pavón?” (2006:45).

Pero la escena del pasado visitable donde mejor reverberan todos los elementos que hemos señalado es en el perfil notable de Bruno Alarcón. El paralelismo con Henry James en este caso podría extenderse diciendo que en ambos casos hay una épica, romántica en el caso de Miss Clairmont, y libertaria en el caso de Bruno Alarcón, cuyo papel no es menos secundario ni menos estremecedor que el de la amante oculta y anciana de Byron (en el sentido en el que James habla del estremecimiento que produce *la poesía de las cosas a las que hemos sobrevivido*). En ambos casos, también, esa presencia es un precioso anacronismo: personajes que sobrellevan, marginales y desligados, su condición misma de *visitables*. Alarcón había sido “tambor en el ejército que hizo la campaña de los Andes”, dice Mastronardi, y “apartado de todo y como ajeno a la realidad, vivía en la ribera del Gualeguay”. Se trata además de uno de los más logrados autorretratos indirectos de *Memorias de un provinciano*. Alarcón

quizá no se creía digno de la historia, a pesar de haber estado en el estrépito marcial de Chacabuco y Maipú. Acaso no se avino a creer que su instrumento —el tambor— y su medio natural —la batalla— pudiesen justificar los esfuerzos que se hacían para sacarlo de la penumbra. (1967:60)

Mastronardi es un fisonomista diestro, selectivo, vivaz; formado en la tradición costumbrista, sensible al arte del retrato breve de terceros, de la semblanza y la necrológica, del boceto más o menos anecdótico de tipo criollo, urbano, suburbano o pueblerino. Es versátil, pero con una marcada preferencia por humanidades, idiosincrasias, temperamentos y conductas que son, como Macedonio Fernández, contrafiguras de «el sobrador». Tanto en sus memorias como en algunos ensayos y

cuadernos póstumos, Mastronardi elaboró numerosas etopeyas, en escorzos o viñetas, de las cuales deducir algún resorte moral del comportamiento⁶⁹.

Tal vez el retrato narrativamente más acabado de los muchos que realizó Mastronardi sea el de Nicolás Infantino, personaje allegado al que le dedicó un capítulo entero de *Memorias de un provinciano*, titulado “Nicolita, el piadoso” (podría ser un cuento, una biografía breve de 20 páginas). No vamos a reiterar los pormenores anecdóticos sino el modo en que los interpreta Mastronardi en una especie de creciente drama ético-psicológico-social que incumbe en su punto máximo los tremendos designios reservados para las criaturas intrascendentes. Nicolita, “ligeramente bohemio y artista”, de una “obstinada ternura” fue, básicamente, víctima de “aquellos que especulaban con su inmensa buena fe”. Fue “servicial hasta el agotamiento y la pobreza”, dice Mastronardi, que examina un caso de inadaptación social. Pero Infantino tampoco encarnaría, como Macedonio, la contrafigura del sobrador, ni tampoco, en el marco de la psicología de la viveza criolla, encaja en la tipología del “gil”, el “otario” o el “engrupido”. Mastronardi recorta sobre el fondo del fisonomismo clásico estas figuras de la disidencia. Se trata de un hombre arruinado por su generosidad ilimitada, por malgastar su solidaridad en ingratos. Su virtud es “la virtud de los indefensos”; su problema es el de la aplicación de “inusuales principios de conducta a una realidad que los rechazaba”; su tragedia, observa Mastronardi, “reside en su desinterés”. Pero el examen de Mastronardi logra interesar: “le benevolencia”, explica, “obró en él de manera demoníaca”. Podría ser un personaje de Arlt, o una figura casi dostoiévskiana: “una noche fue arrestado por triste”. La conclusión de Mastronardi, ahora más bien borgeana, es la siguiente: “sospecho que Infantino pasó por la vida para confirmar y sostener al Otro (...) si fue parte de un plan misterioso, cabe pensar que sirvió a una deidad feroz, depredatoria”.

Y hay en las *Memorias de un provinciano*, a veces resueltos en un par de trazos definitorios, otros tantos perfiles. Es imposible no pensar en el principio que rige la no-presentación de Mastronardi, es decir, su autorrepresentación indirecta y refleja. Los rasgos de sus personajes son objetivaciones parciales por las que circula el fantasma de la fisonomía informulable. La debilidad por cierto tipo de *outsider* es también llamativa. Permítase un resumen, un poco al azar y que no agota el elenco, pero complementa el de los personajes ya consignados en distintos contextos: Silverio Mejía, parroquiano del

⁶⁹ Ricardo Herrera es, que sepamos, el único que reparó en el valor de estos retratos, de los que seleccionó tres semblanzas breves para incluir en la antología de la poesía de Mastronardi, publicada en la colección “Los grandes poetas” en fascículos del CEAL. Herrera los considera como una “especie de apócrifos”, como “figuras entre recordadas e imaginadas socarronamente por su autor” (1988:6).

café El Cóndor de Gualeguay, aunque “reverso incoloro de aquel círculo” —otro ejemplar de la raza de Nicolita— víctima de un “complejo mecanismo de inhibiciones” que lo inclinaba al estudio de las “cuestiones morales”; Chávez, joven poeta peruano un poco extraviado en el Buenos Aires martinfierrista y entrañablemente seguro de sí mismo (“ni Chávez puede superar a Chávez”, le decía); el tío Ricardo, profesor de Bacteriología que por defecto profesional “tocaba el timbre de su propia casa con el dedo meñique”; Teresa Medina, protegida por su “individualismo, a la vez altanero y estoico”; las hermanas Hemprich, “discretas y complementarias”, dice Mastronardi, que “se plasmaron y cumplieron como por acción recíproca”; Lucindo Albarenque, descendiente de un capitán “que guerreó con Ramírez”; Roberto Epele, especie de asceta místico del pueblo que “quería encontrarse a través del esfuerzo y la inmolación”; y Faustino Govinci, adolescente poeta gauchesco, lector clandestino de folletines en el Gualeguay del Centenario, que introdujo tempranamente a nuestro autor en la lectura del *Martín Fierro*: “de oscura manera, según mis limitadas posibilidades, encontraba la patria en esos octosílabos con sabor pampeano” (1967:71).

Según hemos podido observar, la caracterología nacional es una interdisciplina. En ese sentido cabe retener esta idea de “encontrar la patria”, ya sea en los versos del *Martín Fierro* o en cualquier otra de las formas de la realidad nacional, pero especialmente ahora en un plano en el que el pasado visitable se combina con la problemática histórico-literaria. En este punto se destacan dos personajes particularmente logrados del elenco mastronardiano: Gabino Ezeiza y Belisario Roldán, a los que Mastronardi tuvo oportunidad de ver en acción hacia 1910-1911 en Gualeguay. Más de medio siglo después, recupera esas olvidadas leyendas, y logra dar una imagen vívida. En las figuras de Gabino Ezeiza y de Belisario Roldán se suscitaban tópicos del Centenario como el de la profesionalización y la payada de contrapunto.

Belisario Roldán era

un vibrante tribuno que deponía vistosas flores verbales en los altares de la patria (...). Se hubiera dicho que la Argentina libre y pujante del Centenario, cuya conmemoración la había engalanado, era su joven prometida, su desvelo más intenso. La cotejaba con ternura un tanto oficial (...) enumeraba incomprendimientos y cicatrices (...) comunicaba una suerte de conmoción eléctrica con sus imágenes restallantes como látigos, las que sobrevenían cada tres o cuatro minutos (1967:86)

Después de esta buena imagen del tribuno y su prometida, Mastronardi aborda un tópico que había instalado Gálvez en el segundo capítulo de *Amigos y maestros de juventud* (1944), es decir, el del surgimiento del “tipo de escritor profesional” (2002:62). El

problema de la profesionalización es, entre otros, pero muy especialmente, el problema de la remuneración. Gálvez lo plantea a continuación de la frase precitada. El escritor profesional no es el que vive de las ganancias que obtiene de su obra sino el que, dice, “trata, al menos, de ayudarse con ellas”. El hecho es que después de aquella “verdadera fiesta del buen decir” que había brindado Roldán en Gualeguay, algunos de los vecinos del pueblo habían deplorado que “hubiese puesto precio a sus disertaciones”. Mastronardi cierra con un rápido análisis de esa “concepción anacrónica de las tareas culturales”.

También el relato sobre Gabino Ezeiza podría dividirse en la descripción de su actuación en vivo y un tópico crítico de historia literaria argentina, el del uso letrado de la cultura popular y el uso popular de la cultura letrada. Mastronardi describe “las exigencias del género”. El payador “queda por completo sometido a los recursos de su inventiva (...), empeña toda su persona en la demanda (...) la instantaneidad es la proeza” (1967:88-89). Luego examina su lenguaje. Era, observa, “el de cierto clasicismo tardío, pero majestuoso, y en consecuencia solo por excepción recurría a voces de sabor gauchesco”. Gabino Ezeiza, sigue diciendo Mastronardi, “quería mostrarse culto y quizás refinado (...) es natural que cumpliera una suerte de tensión hacia arriba”. Remata señalando que “Pepe Hernández Pueyrredón utiliza el habla del gaicho, pero Gabino Ezeiza quiere acercarse a Guido Spano” (1967:89). Mastronardi establecía así un diálogo diferido con Borges y su teoría de la gauchesca como artificio, que expuso en varios textos desde el primer ensayo de *Discusión* (1931) titulado “La poesía gauchesca”. El gaicho no canta en dialecto gauchesco sino que este es un estilo inventado por escritores de la ciudad familiarizados por distintas razones histórico-políticas con las faenas del gaicho. El ejemplo clásico de *tensión hacia arriba* usado por Borges es el del esmero idiomático y temático que expresa la payada entre Fierro y el Moreno, como si el mismo Hernández, observa Borges, “hubiera querido indicar la diferencia entre su poesía gauchesca y la genuina poesía de los gauchos” (21974:69). Dice también haber podido comprobarlo “oyendo a payadores de las orillas”, que “tratan de expresarse con corrección” y que “desde luego fracasan”. La curiosidad mastronardiana es la de haber traído a colación el perfil de Gabino Ezeiza, “ilustre mestizo”, del cual no puede decirse que, desde luego, fracase, sino todo lo contrario: Ezeiza es el mito del payador triunfante.

Mencionemos, por último, la historia de Juan Calo, “cantor de Gualeguay”, que visitaba a Mastronardi en la década del 30, también conocido como “el Zorzal Criollo”

y también “Tacuara”, al que le dedica seis páginas y un significativo saludo póstumo. Este personaje también es mencionado por Juan L. Ortiz en su poema autobiográfico “Gualeguay”, del que se hablará al final del próximo capítulo. Tacuara es otra variante de la raza de Nicolita, seres abnegados, pacíficos y fracasados, pequeños mártires de la inquina ajena y la desavenencia con cierto orden de cosas que Mastronardi, siguiendo a Nordau, llama “convencionales”. Juan Calo gozó de alguna popularidad en su momento, pero, dice Mastronardi, “flotaba en una atmósfera de irreverencia zumbona”. Fue una especie de hazmerreír, y la saña de sus paisanos habría pasado a mayores en una audición violentamente boicoteada, que desató una gresca de la que el Zorzal salió desfigurado. No obstante, era “débil pero no pusilánime”, y alcanzó a tajarle la cara a uno de sus agresores, por lo cual pasó dos años preso. Una vez liberado se fue del pueblo. Estaba obsesionado por la incompreensión: “compraba casi toda la edición de los modestos diarios que lo mencionaban para enviar los ejemplares a la resistente Gualeguay”. Volvió después de 20 años de ausencia y volvió a salir: “sin duda advertió con tristeza que todos sus enemigos habían muerto”. Su destino, dice Mastronardi, tal vez pensando en sí mismo “estaba hecho de soledad y desarraigo”. El Zorzal Entrerriano sería una versión tardía y apocada, de ese viejo tipo criollo que Sarmiento llamó “El cantor”. Pero Mastronardi señala justamente que “antes que un tipo representativo o simbólico”, Calo es más bien “un ser peculiar”, puesto no tenía nada en común con “los payadores trashumantes y pendencieros”.

Al referirse al tipo representativo o simbólico del payador trashumante y pendenciero, Mastronardi está aludiendo ciertamente a la caracterización de “el gaicho cantor” en el segundo capítulo del *Facundo*, y tal vez a la anécdota relatada por Sarmiento sobre ese cantor que “a orillas del majestuoso Paraná” estaba amenizando a un grupo de paisanos hasta que se escuchó a los soldados que lo estaban buscando y que lo tenían cercado. El cantor se monta al caballo, le tapa los ojos con el poncho, le clava las espuelas y se mete galopando en el Paraná. Después lo ven salir a flote agarrado de la cola del animal, y concluye Sarmiento diciendo que los “balazos de la partida no estorbaron que llegase sano y salvo al primer islote” (1982:64). Pero si hay una alusión en ese sentido, como por el revés de la trama de la tipología nacional clásica, hay otra que es literal. Es en el remate de las desventuras de Juan Calo, recientemente fallecido cuando Mastronardi está escribiendo sus memorias:

Adiós Tacuara, amigo leal. Y que la tierra de Córdoba te sea leve, como dijo Groussac de Calandria, tu paisano y tu pariente alado. (1967:80).

En efecto, Groussac había dicho “¡Que la tierra de Montiel le sea leve!”, al final de su ensayo sobre “Calandria”. Es interesante la intercalación de esa referencia. Groussac definió el género de su relato como “perfil criollo” (1904:86), género apreciado y diestramente cultivado por Mastronardi. Juan Calo sería un desclasado al revés: pacífico y acomplejado por miserias de pueblo chico. A Calandria lo buscó durante cuatro años (después de la última rebelión jordanista) toda la policía rural de Entre Ríos, a la que burló con “diabluras” y complicidades secretas, hasta que lo traicionó una amante: “Sansón de chiripá en brazos de una Dalila criolla”, dice Groussac, que era un nostálgico de la bravura a la vieja usanza ya doblegada por las fuerzas del orden y la civilización. Juan Calo cumplió en cambio resignado sus dos años de cárcel por la provocación de lo que podríamos considerar un sobrador. Calandria era el “último *outlaw* argentino”, un último ejemplar del tipo extinto del “bandolerismo argentino”. En su “rústico y salvaje perfil”, dice Groussac, todavía era posible reconocer “algunas de las líneas fundamentales y persistentes de la idiosincrasia argentina”⁷⁰.

Mastronardi reescribe varias tradiciones en estos retratos en los que también se reescribe a sí mismo. Su estrategia, indirecta y refleja le permite administrarse en dosis y transfiguraciones distintas en cada una de sus figuras. En este sentido, es significativa la metáfora del rostro panteísta que utiliza en el fragmento citado al comienzo de este subcapítulo. Quizá se puede percibir allí una velada alusión a cierta operación crítica de Borges en el marco de su teoría del “personaje múltiple” en *Hojas de hierba* de Walt Whitman.

Mastronardi trasladó también al terreno de la traducción literaria las posibilidades del estudio de caracteres y de autofiguración indirecta, doblemente indirecta en este caso: la novela *Los solterones* (1934), de Henry de Montherlant, de 173 páginas, que publicó la editorial *Sur* en 1956. Esta olvidada traducción de *Los solterones* es uno de los últimos datos que introduce Mastronardi acerca de sus

⁷⁰ El interés de Mastronardi por la leyenda de Calandria y su historia en la literatura quedó también de manifiesto en una nota sobre Martiniano Leguizamón que publicó en *El mundo* en 1958. A diferencia del *Martín Fierro*, observa, el *Calandria* (1896) de Leguizamón presenta un “héroe ambulatorio que encuentra la felicidad y es finalmente solicitado por la sedentaria agricultura”. Leguizamón, observa también, “supo plegarse al curso histórico y se abstuvo de perpetuar los ritos cuchilleros que ya correspondían a un género literario agotado”. Es decir, el proceso de transformación que estudia Adolfo Prieto en *El discurso criollista y la formación de la argentina moderna*.

actividades literarias en *Memorias de un provinciano*. Nada indica respecto de que la traducción hubiese sido hecha en colaboración con “Valentina Dias Leite”, pero ella figura como co-traductora en la portada de la edición *Sur*. La impronta mastronardiana se percibe inmediatamente en la traducción, e indudablemente en la elección misma de la obra. Se podría incluso decir que es uno de los mejores momentos de su prosa. La traducción opera como correctivo de un amaneramiento por momentos redundante en su estilo, pero permitiendo que se filtre lo suficiente como para lograr una resonancia satisfactoria. Se diría, sin conocer el original, que es una excelente traducción, o en todo caso que es la novela que *hubiese escrito* Mastronardi y que de hecho *escribió*. Cabría considerarla también en el marco de la política de traducciones llevada adelante por el grupo *Sur*: por ejemplo en el (buen) uso escogido de lecciones más o menos lunfardas para trasladar términos que, suponemos, están en alguna jerga francesa, como “morlacos”, “canillita”, “linyera”, “arrabal” y “vivezas”.

Ahora bien, el texto de la solapa, sin firma, pero claramente redactado por el traductor, podría hacerse extensivo al tipo de intereses caracterológicos y éticos comentados en este capítulo. Los libros de Montherlant, leemos, “confrontan las costumbres acatadas con los disidentes estilos de quienes desdeñan las convenciones”. El novelista francés indaga en los “principios éticos que rigen los actos de sus criaturas”, en los “conflictos de conducta y de la conciencia”. Lo curioso, al menos dentro del angosto marco de una solapa sin firma, es que se plantee el atractivo de la novela en términos de identificación: “nos sentimos partícipes de los desmedros y limitaciones que Montherlant atribuye a sus héroes”. Aunque sin firmar y en primera persona del plural, Mastronardi estaba hablando muy en nombre propio. Los solterones en cuestión son Elías de Coëtquidan (de sesenta y cuatro años) y su sobrino León de Coantré (de cincuenta y tres), a los que Mastronardi describe perfectamente como “dos inadaptados que vegetan en un ambiente ante el cual sólo reaccionan de modo inoperante y anacrónico”, llenos de “tics e inofensivas manías”. La novela sucede en París, en 1924, y es un negativo desencantado y cáustico del placer parisiense; un retrato amargo, conservador, misógino, resentido. La tragedia de estos dos personajes reside también, como la de Nicolita el piadoso, en su desinterés. Pero los dos señores no son simpáticos ni queribles, ni el narrador pretende que lo sean, “se trata de mostrarlos tal como fueron” (1956:75). Tío y sobrino son excéntricos, haraganes, inofensivos, inadecuados, patéticos, se han pasado los últimos veinte años entregados a una vida sexualmente nula, socialmente reducida a su mínima expresión, a la desidia, al

abandono de lo humano, la inacción y la inercia. Condición que, dice el narrador, implacable, “solo sería buena para los obreros de un gran pensamiento o una gran obra”, que no es precisamente el caso de estos dos personajes. La muerte de la madre de León, hermana de Elías (ocurrída seis meses antes del comienzo del relato), con la que viven indóciles los últimos veinte años, los enfrenta al abandono al que se habían entregado: deudas, rentas, acreedores, notarios y sucesiones ante las que, como dice Mastronardi, reaccionan de modo anacrónico e inoperante.

IV.4. CINCO SEMBLANZAS-CRÍTICAS

Abordaremos a continuación las cinco semblanzas crítico-literarias incluidas por Mastronardi en *Formas de la realidad nacional*, sobre Almafuerie, Leopoldo Lugones, Fray Mocho, Roberto Arlt y Vicente Barbieri. Constituyen de entrada un subgrupo ecléctico, cada uno sugiere, cualquiera sea el grado de familiaridad que tengamos con sus obras, una figura muy distinta. Mastronardi ofrece aproximaciones originales a cada uno de ellos y, por lo menos en el caso de Almafuerie y de Arlt, su lectura es polémica y busca rectificar interpretaciones desviadas, sobre todo si el desvío se realiza por el lado histórico-político-ideológico. El efecto crítico reside en buena medida en su yuxtaposición y en el juego cruzado entre sus caracteres y una determinada exégesis sintética de sus obras. La sola serie nominal comporta una heterodoxia, un canon reducido de simpatías y diferencias, estilos y filosofías de vida. Estas semblanzas se incorporan a la nutrida galería mastronardiana, y establecen tanto en ese espacio ampliado como en la lógica particular del libro que los reúne, contrapuntos de diversa índole entre sus singularidades irreductibles y el sustrato en el que expresan una u otra *forma* de la realidad y de la literatura nacional, ya sea por excepción o condensación. El sesgo caracterológico se combina y alterna con la crítica literaria, y la estilística verbal con la estilística del comportamiento. Salvo en los casos de Almafuerie y Fray Mocho, en los otros tres interviene también en mayor o menor medida la figura del crítico como testigo, el trato personal, la anécdota de primera mano. No intentaremos desde luego un análisis de los ensayos en relación a la obra respectiva de sus autores, salvo para algún ejemplo puntual. Importa señalar el registro en el que cada uno de ellos, como figura que subsume al autor y su obra, expresa una caracterología particular.

“El pobre Almafuerie”⁷¹ expresa el interés de Mastronardi por los destinos estoicos, por la entereza ética frente a la desdicha, por cierta reciedumbre, asociada en este caso con una experiencia del “desamparo erótico”, eufemismo debajo del cual, como hemos visto, bregaba una tensión encubierta de la caracterología. Mastronardi destacó el “valor” de Almafuerie por haber hecho público ese desamparo, algo realmente insólito en un hombre de “la campaña bonaerense de fines del siglo pasado”, dice, y en un ambiente donde “la idolatría del padrillo era imperiosa”. Esta tema, que despunta a propósito de Gombrowicz y de Almafuerie, reaparece a propósito de la

⁷¹ Este texto se publicó en el número 229 de la revista *Sur* (julio-agosto, 1954), junto con otros dos ensayos sobre Almafuerie de Eduardo González Lanuza y Aldo Prior, a propósito del centenario de su nacimiento. Mastronardi lo incluyó en *Formas de la realidad nacional* (1961), con un agregado significativo, según se verá más abajo.

cuestión «Borges y las mujeres», que inquietó especialmente a nuestro autor y que abordamos en el siguiente capítulo.

Indudablemente este temple moral hosco y robusto le viene mejor a un personaje como Almafuerte que a uno como Valéry, según pudimos observar en el capítulo anterior. Pero había allí una inclinación marcada desde la infancia. Mastronardi recuerda haberse curado una “afección puramente humoral” cumpliendo la “terapéutica de los baños heroicos”. Dice que se sometía a la “tortura del agua destemplada”, incluso en invierno, “dispuesto a educar el carácter”, y que mientras se restregaba recitaba “párrafos vigorosos” de Emerson y de Ingenieros “sobre la forjadura de la voluntad y la preeminencia de las fuerzas morales” (1967:126). El poeta de “El misionero” aparece en un trance de esa naturaleza, en el que la experiencia del desamparo erótico estaba funcionando ya a su manera. En el Colegio Nacional de Concepción, Mastronardi se entera de la muerte del poeta, dice: “cuyo escepticismo desesperado y grandioso (...) resistían aquellos de mis camaradas que ya tenían novia” (1967:140). Almafuerte era una anomalía en la literatura argentina de finales del siglo XIX y principio del XX. Martínez Estrada dirá que había pasado ya la época de la “violencia verbal” y que la voz del poeta, imprecatoria y exasperada, clama en un escenario histórico aparentemente ordenado y progresista. Pero Almafuerte era la tabla de salvación frente al desamparo erótico, y un aliciente, como los párrafos vigorosos de Emerson o Ingenieros. Ese sería el encanto un poco piadoso, si puede decirse así, que le encontraba Mastronardi: un tónico, una fuerza primitiva y blasfema, una virilidad maternal y abnegada. Nada que pueda, naturalmente, llamar la atención de un joven *que ya tiene* novia.

Mastronardi ensaya su propia *teoría de Almafuerte* (que Bogres decía lo visitaba desde 1932, y que debía explicar la paradoja de una intensidad poética innegable vulgarmente expresada), pero apelando a la dimensión metafísica, absoluta, universal, ahistórica, esencial, eterna, de su poesía: “su pleito realmente grande tiene a lo Absoluto como protagonista”. Lo considera un “crítico de la Eternidad”, que quiere “exhibir la ineptitud del Creador”, que aspira a “una suerte de maternidad universal” y que instaura, como Cristo, una “ética masoquista”. Almafuerte “aspira a la llaga, al desconsuelo compartido, a la expresión de aquellas realidades que trasuntan la miseria esencial del destino humano”. Almafuerte, concluye Mastronardi, “es nuestro único poeta metafísico”, y expresa “una arraigada tendencia local”, un “pesimismo sarcástico muy nuestro, muy extendido en el subsuelo del sentimiento argentino”.

“El diverso y recatado Lugones” es un extenso ensayo que puede ser considerado de distintas maneras. Para empezar, Mastronardi sigue la recomendación de Borges según la cual Lugones se había ganado “el derecho funerario de que lo juzguen por su obra más alta” (1979:503). En ese sentido, Mastronardi dirá de Lugones lo que Lugones había dicho de Sarmiento, que había sido un escritor de “trozos selectos”. Pero el ensayo también ofrece un par de anécdotas de primera mano, “frases” y “hechos” que permiten, dice, “ayudarnos a conocer el carácter de Lugones y consecuentemente su poesía”. No carecen de interés estas frases y hechos (como esa de que “el culpable es Mallarmé”), pero vamos a consignar lo que a nuestro juicio es la hipótesis central del ensayo. La obra de Lugones es desmesurada, descomunal. Mastronardi señala que, “de modo natural y en otras circunstancias”, la misma “hubiera demandado el empeño convergente de numerosos poetas”. La considera una “constelación”, y dice que es en sí misma la obra de una “generación entera”. Ahora bien, esta magnitud, este formidable despliegue léxico, técnico, metafórico, métrico, temático, ese carácter, en fin, “diverso”, se explica por la inexpugnabilidad del “recato” de Lugones. Mastronardi plantea una hipótesis sublimatoria de tipo biográfica: “en cierta medida”, Lugones es “víctima literaria de su pudor viril”. En ese sentido, es el “menos autobiográfico” de los poetas argentinos. Desconocemos si algún especialista en Lugones ha considerado seriamente esta teoría. En cualquier caso, funciona perfectamente en un plano de la discusión caracterológico-literaria. Y era una de las mil maneras del diálogo implícito, entre cómplice y apenas contradictorio, que siempre mantuvo con Borges. Concretamente, se podría considerar el caso-Lugones, desde la hipótesis mastronardiana, como el resultado inversamente proporcional del mismo “pudor” y “reticencia” que Borges había dictaminado como rasgo de argentinidad, cuyo ejemplo literario cabal era un soneto de Enrique Banchs, donde aparecían azoteas y ruiseñores (arquitectura y ornitología literaria que no refleja la de los barrios porteños). La facundia lugoniana y el mutismo de Banchs serían el anverso y reverso emblemático, así, de un mismo “pudor”.

La relación entre Mastronardi y Roberto Arlt, como hemos señalado, se remonta a una mañana simbólica de octubre de 1926 en la que esperaron juntos “en la penumbra de una lechería”, al frente de la editorial Latina, la salida de sus respectivas operas primas. Poco después de la muerte de Arlt, en 1942, Mastronardi publicó en la revista *Columna* una evocación y refirió la “firme amistad” que mantuvieron después de aquel “venturoso sincronismo editorial”. Recuerda en ese texto las reuniones en una pensión “al 1041 de Rivadavia”, en especial una vez que Arlt le pidió a Longhi, otro amigo

egresado de la Facultad de Medicina, que “le allanara las dificultades para visitar un hospicio de alienados, donde debía estudiar determinadas humanidades” (2011b:428). Mastronardi se representa, como en el caso de Borges en las orillas, en el acontecimiento del que *procede* la literatura. A fines de 1958, impulsada la rehabilitación crítica de Arlt (el número especial de *Contorno* había salido en mayo de 1954), Mastronardi publica en el diario *El Mundo* el ensayo titulado “La angustia y el prodigio en la obra de Arlt”. No hemos podido consultarlo, pero cabe suponer que el ensayo “Roberto Arlt”, incluido en *Formas de la realidad nacional*, lo refunde y complementa.

Recientemente ha salido a la luz otro testimonio significativo. En el número 11 de la revista *La Biblioteca* (Primavera, 2011), se publicó un breve artículo de Agustín Alzari titulado “Mastronardi, el gran lector”. Refiere que entre la correspondencia de César Tiempo se encontró una carta de Mastronardi “escrita en 1930” en la que “en menos de una página”, el entrerriano comparte sus impresiones de lectura de *Los siete locos*, al parecer inmediatamente después de haberlo leído: “escribo bajo un signo de influjo demencial”, le confiesa. Alzari no reproduce la carta completa, salvo por un par de citas breves, pero le asigna un “efecto anticipatorio” respecto de las relecturas de Arlt que harían 24 años más tarde los *contornistas*, en particular a propósito de una observación de Mastronardi sobre la “conciencia desdoblada” del personaje arltiano. Esa inmediatez de lectura termina “casi desdibujada”, sigue diciendo Alzari, en el ensayo publicado en *Formas de la realidad nacional* “recién en 1961”, cuando “la discusión sobre Arlt está ya formalizada”. El inconveniente sería pasar de la carta de 1930 al ensayo de 1961 sin considerar que Mastronardi había publicado textos sobre Arlt en 1942 y 1958. Por otra parte, como veremos, Mastronardi parece más bien anticiparse en ese ensayo no menos a los *contornistas* que a la teoría de Piglia sobre el idioma de Arlt como “lo reprimido”.

El texto tal como fue publicado en *Formas de la realidad nacional* es, por un lado, una consistente lectura de la narrativa de Arlt en términos de “crisis de conciencias”, y por otro, una lectura de sus aguafuertes en clave costumbrista (en la tradición de Fray Mocho y Félix Lima). También es un texto vivificado por la inmediatez del testimonio. Fue la evocación de unos “lejanos episodios” vinculados a la gestación de *Los siete locos* (la anécdota del hospicio mencionada más arriba) lo que originó, dice, “la emoción retrospectiva” de releerlo.

Consideramos un solo aspecto del ensayo, en el cual se dirime la forma arltiana de la realidad nacional, pero que contiene también un “efecto anticipatorio”. El mismo, como decíamos, se verifica a propósito del capítulo IV de *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, en el que el Renzi expone su teoría del estilo literario nacional a partir de una contraposición entre Arlt y Lugones. Cabe suponer incluso que Renzi-Piglia está pensando en Mastronardi cuando se refiere a las “dos excepciones” entre los críticos argentinos que, “desde una punta a la otra del espinel”, *no* consideran que Arlt *escribe mal*, según un estándar de corrección oficial cuyo paradigma sería Lugones⁷². La estrategia de provocación de Mastronardi habría sido en este caso valorar la “soltura y desembarazo” del idioma de Arlt, que coloca a sus narraciones por sobre muchas otras “bien peinadas”. Ese idioma es una “excepción intrépida”, dice Mastronardi, como a su juicio la fueron solamente Horacio Quiroga y Almafuerte. Señala también que Arlt “trabaja con todos los elementos de que dispone”, y repara en los arcaísmos, los porteñismos, el epigrama profético, la jerga de la “moderna técnica industrial” y el periodismo. Piglia agregará por intermedio de Renzi las malas traducciones españolas de los novelistas rusos en Tor. El pasaje más consistente de Mastronardi en este sentido, y que define la especificidad de Arlt en el contexto nacional, es el siguiente:

En un país de reprimidos verbales (...) Arlt introdujo una grata y pasmosa disidencia, un temerario estilo que no sabe de convenciones ni de frases hechas. (...) Hemos sugerido que uno de nuestros rasgos más acentuados es el que denuncia cierto afán de corrección expresiva, tras el cual se encubre —digámoslo ahora— una voluntad de efecto, una intención estratégica. Es justamente contra esa corrección meramente formal y, por tanto, carente de vida, que Arlt libra su gran batalla.

Renzi-Piglia dirá, por su parte, que “el estilo de Arlt es lo reprimido de la literatura argentina” (1980:166). Mastronardi se anticipa, entonces, un par de décadas a esta idea de lo reprimido. La excepcionalidad de Arlt es, *mutatis mutandi*, de la misma naturaleza que Almafuerte. Es interesante que Mastronardi, cuyo formalismo poético, cuyos escrúpulos y templanza estilística le garantizaron un lugar en todas las antologías, reconozca la “batalla” de Arlt y las blasfemias beligerantes de Almafuerte. A su manera, ambos ponen en evidencia un magma insobornable y bullente, de imprecaciones y saberes marginales. No habría psicologismo en la aproximación de Mastronardi, que no

⁷² Podemos suponerlo, también, a partir de una entrevista en la que Piglia reconocía curiosamente el valor de Mastronardi como crítico, situándolo en una insigne tradición crítica moderna: “admiro mucho los ensayos de Auden, de Gottfried Benn, de Butor; las notas de Mastronardi, por ejemplo, son muy buenas. ¿Y qué tendrían en común? Por un lado una gran precisión técnica y por otro lado una estrategia de provocación” (1989:17).

evita localizar también esas formas de la realidad que remiten al “subsuelo del sentimiento” y que ponen de manifiesto la falacia correctiva de la formalidad argentina. La diferencia con la lectura de Renzi-Piglia sería que Mastronardi no *contrapone* la lengua de Arlt a la de Lugones, como se contrapone la pureza a la corrupción lingüística post aluvional, sino que los yuxtapone. La “diversidad” del *Lunario sentimental* no sería menos temeraria que la de *Los siete locos*. Se diría que hay de fondo una voluntad de producir en esa conciliación de opuestos una decisión respecto del género del ensayo en la órbita de las formas de la realidad nacional.

En tercer lugar está el ensayo dedicado a Fray Mocho (1964:101-110), escritor que ejerció una influencia destacada la vena caracterológica del propio Mastronardi: en su pericia de fisonomista agudo y expeditivo, en la concisión con la que debe relatarse un sucedido, en la práctica del “bosquejo” y de cierto “naturalismo ameno”, en el “estilo vivaz y risueño”, en el “sabroso humorismo”. Fray Mocho le da a Mastronardi el entrenamiento de la mirada curiosa, el tono entre socarrón y benigno, sobre cualquier destino humano por más insignificante que fuese, o más bien precisamente por eso. Fray Mocho señala además una transición histórico-literaria: “se despide de Hernández y anuncia a Carriego”, dice Mastronardi. Observa también el “escaso prestigio” de que gozaba ese tipo de literatura orientada a reflejar “nuestra propia fisonomía” dentro de la arcadia poética neoclásico-modernista de fines del siglo XIX. Mastronardi observa allí una escisión, una discordia entre “el orden de nuestras sustancias y el de nuestras formas”, discordia que Fray Mocho, como Arlt a su manera, como Almafuerte, revela y corrige. Se diría también que la obra de Lugones es una expresión de esa discordia: la sustancia de su inexpugnable pudor viril sublimado en infinidad de formas.

Pero no es el costumbrismo (urbano o suburbano) la forma de la realidad nacional que quiere fijar Mastronardi en la figura de su comprovinciano, sino precisamente la que se deduce de su retrato del gaucho tardío, que habita en condiciones salvajes, refugiado de la policía y de la civilización, del Estado nacional, entregado a su puro instinto de supervivencia, en los pajonales de Entre Ríos. Es decir, el Fray Mocho de *Tierra de matreros* (1897), que sería, si se quiere, la versión criolla de *Heart of darkness* (1899). Por esta vía, las figuras de Fray Mocho se ligan con la del arriba mencionado “Calandria” de Groussac. Paisaje de islas, bañados, nutrias, carpinchos y contrabando. La tierra de los matreros es una tierra sin amor y sin mujeres, acechada por el peligro permanente. Es la memoria primitiva de la “deliciosa transición” que es su territorio. Un solo ejemplo: la cantidad de “dedos cercenados” que encuentra Fray

Mocho en los pajonales, por la costumbre de esos hombres de cortárselos cuando los mordía una víbora. Fray Mocho, dirá Mastronardi, “es parte de la realidad nacional como las selvas y los arroyos que recorrió en su mocedad”. Entonces el crítico se coloca a sí mismo en escena, viviendo en Buenos Aires, pero en uno de sus “viajes en Entre Ríos”. Y dice haberlo “presentido” allí, “conversando con espectros de matreros”.

El texto sobre Barbieri es, con modificaciones menores y con otro título, el mismo que Mastronardi firmó en 1960 como “Anotación preliminar” a la edición de la *Obra poética* de Barbieri publicada por Emecé en 1961. Si bien el interés de esta nota reside mayormente en el tema de la ritualización del lenguaje lírico en el marco de la crítica de la poesía pura, es significativa su inclusión en *Formas de la realidad nacional*. En ese sentido, su nuevo título —“Barbieri y el sentimiento de la llanura”—, corre la atención desde la cuestión lírica hacia la cuestión sarmientina del aspecto físico de la Argentina y de los caracteres, hábitos e ideas que engendra. El “sentimiento de la llanura” es como el tópico hegemónico del imaginario caracterológico nacional sobre el que hará Mastronardi una curiosa variación. No importan los poemas de Barbieri (con los que Mastronardi no se ahorró ironías en 1942), importa ese auténtico impulso de fabulación mitopoética como relato mental de un cuerpo agónico ante la llanura. El retrato del último Barbieri también es un espejo invertido del *Facundo*. Mastronardi no alude en ningún momento a Sarmiento, pero de alguna manera remueve esos elementos:

Sus jornadas y sus páginas están regidas por cierta serenidad inmovible, por cierta contención estoica, por ese carácter sufrido y ascético que le infunde el medio natal, la dura extensión pampeana donde discurre su infancia. El sufrimiento físico lo postra pero no concede a su vida amenazada más palabras que las necesarias. Pudoroso y bien templado, solo se confiesa a través de símbolos y alegorías. (1964:128)

El influjo telúrico no se ejerce sobre un cuerpo curtido por la intemperie, en unos nervios templados por la amenaza del malón, el tigre y la serpiente, claro está; sino en un poeta alucinado y tuberculoso, frente al mismo paisaje, cien años después. Sarmiento advirtió en el carácter argentino “cierta resignación estoica para la muerte violenta” (1982:27), dijo que existía “un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país”, y que “el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto” (1982:47). Mastronardi reúne esos atributos en un homenaje a Barbieri, la extensión pampeana y su inagotable poder alegórico.

IV.5. RÉPLICA A MURENA

En el número 164-165 de *Sur* (junio-julio, 1948) H.A.Murena publicó un ensayo titulado “Condenación de una poesía”, de 17 páginas, que Mastronardi respondió en el número 169 (noviembre, 1948), con el artículo “Sobre una poesía condenada”, de 9 páginas. El texto de Murena se incorporaría como segundo capítulo de *El pecado original de América* (1954). En esta reedición, suprimió casi dos carillas de la versión en *Sur* y fundamentalmente cambió su título por “El acoso de la soledad”, consistente con la tesis del libro. Esa modificación indicaría que la intención había sido menos la de *condenar* un tipo de poesía, que la de continuar por otros medios una meditación sobre la soledad telúrica e histórica que había iniciado en términos de una relectura del *Sarmiento* de Martínez Estrada en el N°90 de *Verbum* (al que como vimos también quedó asociado modestamente el nombre de Mastronardi). La poesía *condenable* era la que los “martinfierristas” habían dedicado a temas nacionales-tradicionales, lo cual en rigor se reducía concretamente a la existencia de algunos poemas de Borges como “El truco”, en los cuales se describen símbolos del sentimiento nacional, pero en los cuales, según la lectura de Murena, no había una experiencia de ese sentimiento.

Por su parte, Mastronardi empieza reconociendo el talento del “joven ensayista”, del que seguramente acabada de leer las “Reflexiones sobre el pecado original de América”. Pero se dispone a rectificar algunos de sus “lugares inválidos”, a los que responderá como miembro del “momento literario” sobre el que se pronunció Murena, en especial respecto de un supuesto voluntarismo nacionalista-tradiconalista que habría sido, junto con la renovación técnica, la dominante de “el movimiento que se denominó «Martín Fierro»”. Como hemos señalado en su momento, esta réplica de Mastronardi a Murena se articula por un lado con el retrato generacional, movilizado en buena medida por un afán correctivo de retrospección, y por otro con la autocrítica estética, más o menos vinculada a la crítica de la poesía pura. Según Murena, el nacionalismo martinfierrista había sido el primer impedimento para la creación de un arte verdaderamente nacional. Mastronardi responde que

a la generación poética que en 1925 predicaba una nueva sensibilidad cabe reprocharle sus falencias de orden estético, no su fría dedicación a los motivos que depara nuestra tierra y nuestra historia (...) Los iniciales errores de esa mocedad ya son públicos. Un afianzado mal gusto trabajó con ella en la elección de metáforas. (...) La devoción nativista, que se manifestó más tarde y en los menos, carecía de intensidad por entonces. (2010b: 334)

Este punto queda resuelto, pero la discusión se desplaza desde la cuestión martinfierrista a la de la libertad y el presente. Murena reclamaba para la poesía argentina una “libertad que debe obtenerse en los fenómenos *actuales* para la existencia”. Esto comportaba una negación del género elegíaco, punto sensible para Mastronardi, cuyo gran poema era de naturaleza esencialmente elegíaca, una de tipo proustiana, y cuya obra en general giraba en torno a las figuraciones del pasado visitable.

Por otra parte, que Murena haya eliminado dos carillas puntuales en la segunda versión del ensayo, es decir, tal como aparece en *El pecado original de América*, sería el único testimonio de que lo revisó sin desdeñar algunos de los señalamientos de Mastronardi. Éste le había objetado la mención de Calvetti y de Benarós (a propósito de sendos poemas dedicados a Lavalle publicados en *Sur*) como “tardíos rebrotes” del supuesto nacionalismo deliberado y anacrónico de la generación martinfierrista. Murena quitó directamente los comentarios respectivos, que no afectaban ninguno de los planteos centrales de su pensamiento, pero tampoco lo enriquecían.

Respecto de la noción mureniana de “sentimiento nacional”, la ironía de Mastronardi no surtió efecto: “ignoramos si en estos ámbitos imaginativos la salvación premia las obras o las sinceras devociones”, dice en su respuesta. El hecho es que se trataba de un concepto del ensayo vinculado más al “acoso de la soledad” como clave de interpretación nacional y de sus posibilidades literarias, que a la eficacia o sinceridad de los poetas martinfierristas. No obstante, si bien la réplica de Mastronardi apuntaba en primer término a rectificar esa cuestión, también le dedicó un párrafo a la tesis de la “soledad histórica”, ubicándola en la tradición de los “buenos historiadores del infortunio que nos caracteriza”, empezando por Martínez Estrada, sin poder reprimir, sino no sería Mastronardi, una ligera ironía: “voceros de ese inspirador desamparo, de ese aislamiento taciturno y altivo”.

A propósito del “inspirador desamparo”, la cuestión puede seguirse según lo que Murena dice de Borges en el ensayo: el reconocimiento de una nueva orientación perceptible en su poética, en lo que atañe precisamente al “sentimiento nacional”, bajo la forma de un “espíritu ultranihilista”. Lo advierte puntualmente en el poema titulado “Insomnio”, firmado en Adrogué, 1936, que se había publicado en *Sur* en diciembre de ese año⁷³. Es la potencia catártica de ese monólogo alucinatorio, desolado y desvelado, lo que Murena entendía por sentimiento nacional del bueno en la poesía argentina. Es

⁷³ El último libro de poemas que Borges había publicado hasta 1948 había sido *Cuaderno San Martín* (1929), y el siguiente sería *El hacedor* (1960). El poema “Insomnio”, en el que Murena advierte la transformación, fue recogido recién en *El otro, el mismo* (1964).

una visión atormentada del “suburbio del Sur”, como una realidad infame reiterada infinitamente en la lucidez del insomnio:

leguas de pampa basurera y obscena, leguas de execración,
no se quieren ir del recuerdo.
Lotes anegadizos, ranchos en montón como perros, charcos de plata fétida:
soy el aborrecible centinela de esas colocaciones inmóviles.
Alambres, terraplenes, papeles muertos, sobras de Buenos Aires.
(1985:859)

En este poema, sostiene Murena, a diferencia de los de la década del 20, surge por primera vez la interioridad del poeta, y en ella la expresión del sentimiento verdaderamente nacional, es decir, el de la “soledad absoluta que solo aquí se percibe y los implacables sueños de las duras vigilias que esta provoca” (2006:61). Murena toca en sus variaciones críticas sobre el sentimiento de la llanura, otra serie de cuestiones típicas de la discusión sobre el caso argentino, la nación de corta historia cuya nacionalidad está “en constante formación”. Interesa destacar por ahora el uso simbólico de la idea de “paisaje” en este contexto. El “sentimiento nacional” es

el característico temple del sentimiento que adquiere un pueblo a causa de su tensión con el paisaje en el que se desenvuelve, dándole a la palabra paisaje el sentido de suma de lo geográfico y lo humano.
(2006:65)

La nota dominante del paisaje argentino es la soledad, a la que Murena califica como “absoluta”, “inhumana” y “sin escapatorias”. Y las causas de esta “singular situación” se explican por el sentimiento de la llanura:

nuestro paisaje geográfico, la llanura, es la primera palabra de la soledad, porque la soledad es estar ante la nada, y la llanura, que nada opone, es la negación del paisaje, es la nada. (2006:65)

La llanura era también el emblema de la “soledad histórica”, y a partir de ella Murena planteaba a su vez el problema de los “principios aglutinantes”, poniendo en escena la posibilidad de pensar una idea de comunidad después del “aluvión de los millones de criaturas”.

La *condenación* de algunos de los poemas del joven Borges por el joven Murena no parecía haber afectado mayormente al Borges de 1948, en cambio la tesis de la soledad histórica reavivó con particular intensidad su criollismo rancio, es decir, la intensidad célebre de “El escritor argentino y la tradición”, conferencia que Borges dictó el 17 de diciembre de 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, y cuya “versión taquigráfica” apareció cerrando la reedición-1955 de *Discusión* (1934). Entre

los múltiples motivos que pudo haber tenido ese texto, quizá no se ha señalado todavía el que atañe a las repercusiones del texto de Murena en *Sur*. El espíritu ultranihilista que Murena celebraba en 1948 comprendía en su negatividad a la visión del propio Murena. Como es sabido, Borges empezó esa conferencia célebre considerando y refutando tres de las soluciones que habían sido presentadas hasta el momento respecto del escritor argentino y la tradición. La primera y la segunda son la solución gauchesca (la de Lugones y Rojas) y la hispanista (la de Gálvez y Larreta). La tercera dice Borges haberla leído *hace poco*, “y me ha asombrado mucho”. Podemos suponer que es la de Murena en *Sur*, replicada por Mastronardi, a la que Borges alude sin nombrar:

esta declaración de nuestra soledad, de nuestra perdición, de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético. Muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una vez aceptada se sentirán solas, desconsoladas y, de algún modo, interesantes. (1974:272)

No obstante, puede decirse que las críticas tanto de Borges y Murena como de Mastronardi al nacionalismo literario, no eran excluyentes, y más bien presentaban coincidencias palmarias, como el postulado básico de la independencia entre el carácter nacional de una literatura y la procedencia de sus temas. Borges menciona en ese sentido, en 1951, a Racine, a Shakespeare y, famosamente, la ausencia de camellos en el Corán (aunque parece ser que hay 19 camellos en el Corán, lo cual tampoco modifica el efecto del argumento⁷⁴). Murena por su parte había dado en 1948 ejemplos afines en ese sentido: el *Hiperión* de Hölderlin, el *Adonais* de Shelley y el *Cándido* de Voltaire.

Ahora bien, Murena había mencionado a “Isidoro Acevedo” entre los poemas condenables del primer Borges. Pero ese nacionalismo no radicaba en el *tema* tradicional, como en “El truco” en todo caso, sino en un *nosotros*. De ahí tal vez el “mucho asombro” de Borges. La soledad histórica es sencillamente algo que no le concierne a alguien que pudo escribir precisamente un poema como “Isidoro Acevedo”, en el que se habla, por ejemplo, de la “visionaria patriada que necesitaba su fe”. Es otra la fatalidad que está funcionando: una determinada concepción de lo que significa una “patriada”⁷⁵. Esta es parte de la novela familiar y su “destino sudamericano”, para mencionar también el “Poema conjetural”. En “El escritor argentino y la tradición” Borges declara sentir profundamente la historia argentina porque está “por la cronología

⁷⁴ Cfr. Zaid, Gabriel: “Camellos del Corán”, *Letras Libres* (diciembre, 2005).

⁷⁵ En el prólogo al poema *Paso de los libros* de Jauretche, firmado en “Salto Oriental, noviembre 22 de 1934”, Borges empezaba diciendo que la *patriada* es “uno de los pocos rasgos decentes de la odiosa historia de América”, y la distingue especialmente de las “operaciones militares de orden común” (2007:107).

y por la sangre, muy cerca de nosotros (...) en la tradición familiar”, y repite: “muy cerca de nosotros”. No es sino *después de* esa declaración sobre el sentimiento y la cercanía de la historia por la cronología y la sangre, *después de* esa delimitación de un *nosotros* (perfectamente de acuerdo con la idea de Victoria Ocampo según la cual la Historia Argentina era la historia de “nuestras familias”), es que Borges formula lo que se convirtió en la divisa del cosmopolitismo, es decir: “nuestra tradición es toda la cultura occidental”. Si Borges empezaba la conferencia diciendo que iba a abordar un “pseudoproblema” era porque ya lo tenía resuelto antes de plantearlo. Horacio González lo consideró más restrictivo incluso que Lugones “respecto a las notas que abarca la condición argentina” (2007:204).

Esta reivindicación del origen criollo en la ventajosa fatalidad de ser argentino (tan ventajosa como la de los irlandeses y la de los judíos) resultaba anacrónica y negacionista. Mastronardi se desplaza de ese eje. Elude la discusión del origen, de las esencias y de los mitos aglutinantes para situarse en el de las formas: la determinación de las mismas, como se decía en *Fredydurke*, es ajena. La noción de formas de la realidad nacional le permitió la flexibilidad y la irreverencia que recomendaba Borges, cuyo culto del linaje *era ya* una de las más interesantes formas de esa realidad. Una frase que parece resumir la filosofía de Mastronardi al respecto podría ser la de que “lo nacional es justamente todo cuanto ahora se manifiesta en los distintos órdenes del pensamiento y de la acción”. Mastronardi se sitúa como lector, y dispone incluso en algunos de los ensayos eclécticos programas de lectura. En “El campo en la literatura”, por ejemplo, la serie pasa por Ruy Díaz de Guzmán, Manuel Albardén, Echeverría, Juan María Gutiérrez, Andrade, Mitre y López, Ascasubi, Sarmiento y Mansilla, Rafael Obligado, Estanislao del Campo, Hernández, Hudson, Joaquín V. González, Martiniano Leguizamón, Lugones, Quiroga, Dávalos, Güirlades, Gerchunoff, Luis Franco y Roberto J. Payró. O bien esta otra serie de títulos cuyos autores Mastronardi no menciona, donde se revela “el sentimiento de lo argentino”: *Odas seculares*, *Los gauchos judíos*, *Campo arado*, *Medida del criollismo*, *Fervor de Buenos Aires*, *La maestra normal*, *Radiografía de la pampa*, *Historia de una pasión argentina*, *La pampa y su pasión*, *Ciudad*, *Campo argentino*, *Historias del arrabal*, *Cuentos de la oficina*, *Luna de enfrente*, “entre muchas otras”. Mastronardi agrega en otra parte otros nombres de autores que “también trabajan lo nacional”, con un criterio más federal que la serie anterior: Juan Carlos Dávalos, A. Bufano, Draghi Lucero, Benito Lynch, José Pedroni, Roberto Arlt, Juan L. Ortiz, José Portogalo, Luis Franco, Carlos B. Quiroga, V.

Barbieri, B. Canal Feijóo, Gudiño Kramer, Scalabrini Ortiz, L. Marechal, L.Hurtado, “etcétera”. Y cierra con una nómina casi irónica de los que “en años más recientes prolongan y alimentan esa vocación ortodoxa”: Miguel Etcherbarne, Jorge Calvetti, N. Groppa, A. Cerretani, B. Verbitsky, M.Lozzia, A.Arias, B. Guido, D. Viñas, Roger Pla, J.J.Manauta, Gómez Bas, E.L.Castro, J.Goyanarte, H.A.Murena, J. Masciángoli.

Hemos recurrido en distintos momentos a algunos de estos nombres y libros para delimitar ciertos enclaves de la biografía intelectual de Mastronardi, mostrar puntos de convergencia y divergencia y deducir en función de los mismos la situación relativa del autor. Al margen del efecto de multiplicación exponencial que producen estas listas o programas eclécticos que gravitan en torno a esa “materia homogénea y una” mencionada más arriba, cabe reparar en otro de los poetas allí mencionados, el santafesino José Pedroni, que ocupa un lugar semejante en algunos puntos y complementario en otros al que ocupa Juan L.Ortiz dentro de las preferencias del imaginario crítico, regional y estético de Mastronardi. Ambos se desplazan, con un tono y un lenguaje original y distinto, por la trama del criollismo y el lirismo, el nativismo genuino (versus el impostado) y las percepciones del paisaje litoral. Puesto que el próximo capítulo concluye con el comentario de algunos aspectos de la relación entre Mastronardi y Juan L., permítasenos concluir el presente con la figura de Pedroni: los tres poetas sugieren una triangulación específica en el plano de las formas de la realidad nacional, de la cual Mastronardi es, además, su vértice de articulación crítica. La pertinencia de Pedroni en este contexto deviene de su inscripción neta en la crítica mastronardiana del nacionalismo literario. Pedroni era un modelo plausible de poeta regional, nacional y universal —por lo menos desde el espaldarazo de Lugones, que lo nombró ya en 1926, a propósito de la publicación de su segundo libro, “un gran poeta de la patria”—. El poema titulado, significativamente desde la óptica del presente trabajo, “Situación”, la situación específica de la localidad de Esperanza, es emblemático en ese sentido: “boya de trigo verde / corazón de la pampa” (1961:37).

En 1960, Mastronardi leyó en nombre de la SADE, con motivo de la entrega del Premio Gerchunoff a José Pedroni, un discurso que se publicó en el N° 26 de la revista *Comentario*. Básicamente, lo consideraba allí una “ejemplar contrafigura de quienes cultivan un artificioso folklore que nace en la Capital Federal y muy luego invade el interior del país” (1960:66). Esta contrafigura le permitió desplegar su arsenal argumentativo, un poco obstinado, contra el “color local”, el “nativismo oficial” y los procedimientos miméticos de cierta “poesía de tierra adentro”. Uno de esos recursos era

una curiosa aplicación de la parábola de Zenón contra el movimiento, de obvias resonancias borgeanas: nunca será posible fijar los rasgos de una provincia, una aldea, o una “parcela”, dice Mastronardi, porque “todo hallazgo provisional esconde otra esencia previa, a su vez divisible”. La estética provinciana de Pedroni se afiliaba así a la de “la literatura gauchesca” respecto de la “austeridad en el trato del color local”. Pero además, agreguemos, Pedroni era la posibilidad cumplida de una síntesis del criollismo nacido de la gesta del cereal y de la industria. En esta última línea, Amaro Villanueva escribió en 1961 el prólogo a la antología temática de poemas de Pedroni publicada por Ediciones Culturales Argentinas para la biblioteca del sesquicentenario. Villanueva establecía un cuadro histórico en el cual Pedroni aparecía como el único poeta vivo en condiciones de ser llamado poeta nacional (por la “resonancia pública de su obra, por su posición estética y por su ubicación literaria”). Lo que nos interesa subrayar es su operación consagradoria, sesquicentenaria, en sintonía y casi en simultáneo con la de Mastronardi en nombre de la SADE pero con un énfasis distinto: en virtud de un “acercamiento literario entre Hernández y Pedroni”, el cual quedaba “trabado”, según dice, “por la palpitante realidad argentina que transita en sus obras como expresión de sus respectivas épocas” (1961:24).

Mastronardi quedó asimismo particularmente ligado a la posteridad de Pedroni, prologando la edición en dos tomos de su *Obra poética* (1969), publicada por la editorial Biblioteca de Rosario, un prólogo conmovido por la muerte reciente del poeta. Sin negar la dimensión épica y la modalidad espontánea de su nacionalismo (“el sabor de lo nuestro está en sus versos porque está en sus días”), Mastronardi termina afirmando de Pedroni lo que terminará afirmando, también, de Juan L. Ortiz: que “arraiga con mayor firmeza en el campo de la lírica” (1969:17).

La heterogeneidad temática de la presente sección quiere ser un reflejo de las posibilidades de análisis que ofrece la noción de *formas de la realidad nacional*. Sostenemos que la originalidad del aporte de Mastronardi en el ensayo de interpretación reside en la aplicación de la misma y en el modo en el que supo incorporla a su proyecto de escritura de sí en función del *juego de los otros*.

V. LAS AMISTADES LITERARIAS

V.1. EL BROMISTA EMBROMADO: MASTRONARDI EN EL *BORGES* DE BIOY CASARES

Junto a las claras dignidades, burla,
eso que en mí no es ángel, ascendía.
C.M.

La presente sección podría llamarse también “la herida de Escipión”, por el personaje que es el modelo ciceroniano del amigo virtuoso. La amistad ciceroniana, que se sostiene en el principio de la *fidelidad*, proscribía cualquier atisbo de *simulación*. Pero en la amistad argentina, por lo pronto una como la que tuvieron Borges y Mastronardi, la fidelidad y la simulación no resultan excluyentes, y aparece como complicada por la acción más o menos solapada de la psicología de la viveza criolla, que entre otras cosas es un dispositivo de simulación⁷⁶. El “sobrador” mastronardiano, que “pisa con el talón y ejerce una dialéctica de boliche”, o los cultores borgeanos de la “cachada” y el “alacraneo”, son figuras aberrantes, expresiones del más *afligente* carácter nativo. Pero ambos escritores tuvieron una relación ambigua con el tema, de curiosidad y desprecio al mismo tiempo, como corresponde por otra parte al tema mismo, cuya esencia es la ambigüedad —esgrima rápida del ingenio, el retruque y la inversión del sentido. Una vez adentro de ese juego prevalece, como es sabido, el que ríe mejor. Más abajo veremos qué función cumple lo irrisorio en este plano. Borges y Mastronardi incorporaron recursos estilísticos de la viveza para denostarla y se sirvieron de su astucia con alto rendimiento crítico-literario. Uno de los objetivos de este subcapítulo es observar en qué medida la amistad entre Borges y Mastronardi terminó enredada en la psicología de la viveza criolla y cómo esta pueda ser evaluada según cierta evidencia textual. Se trata de operar en el terreno de lo póstumo, lo cual supone varios problemas que se irán planteando conforme se desarrolle el análisis. Esos póstumos son el diario *Borges* (2007) de Bioy Casares y los dos cuadernos *Borges* (2006) y *B.* (2010) de Mastronardi. Se trata de materiales insoslayables que desafían a un abordaje en el que la vida, la literatura, el chisme y la broma y algo del orden de la fechoría asuman una función estructural. El tema es la visión del otro. Los contenidos son menos decisivos aquí que las estrategias retóricas puestas en funcionamiento. Lo anecdótico es episódico en el sentido de que escenifica una comedia literaria (por momentos de enredos) en la que los personajes son los autores. Hay una trama de entredichos y sobreentendidos, con diversas triangulaciones posibles, que intentaremos elucidar en la medida de nuestras

⁷⁶ Julio Mafud, de quien tomamos la noción de *psicología de la viveza criolla*, observa que la amistad es la “fuerza social argentina más potente” (1984:86).

posibilidades. Para ello haremos un recorrido en tres tiempos y un apéndice que es el complemento y la contrapartida de los tres primeros. El tema de las amistades literarias atraviesa la obra de Mastronardi: aquí nos centramos en la evolución y complejización de su amistad con Borges después de la entrada en escena de Bioy Casares, y leemos su amistad con Juan L., al final, como contrapartida.

Podemos comenzar por un texto titulado “Libros y amistad”, de Bioy Casares, que se publicó primero en francés, en 1964, y después en español, en el libro *La otra aventura* (1968). Allí Bioy Casares refirió algunos detalles de su relación con Borges y del trabajo en colaboración realizado desde que escribieron por encargo el folleto sobre “La leche cuajada de *La Matrona*”. Señala que la base de su amistad era “una compartida pasión por los libros” (2002:13). Desde nuestro punto de vista, se destaca en ese texto la serie de temas acerca de los que conversaban en “tardes y noches”, esos temas que eran su compartida pasión. Bioy Casares enumera 24 tópicos, pero agrega al final una posdata suponiendo que “tal vez algún estudioso de Borges agradezca una información más completa al respecto”. Esa segunda serie de temas, dispuesta ahora de manera vertical, comienza así:

Johnson / De Quincey / Stevenson / Chesterton / el soneto / sonetos de Góngora / sonetos de Quevedo / sonetos de Lope / sonetos de Banchs / verso libre / versos medidos y rimados / Lugones / López Velarde y *La suave Patria* / Carlos Mastronardi y la elaboración de un gran poema (2002:20-21).

Este listado de *varia lección* prosigue con otros 41 ítems, entre libros, cuestiones literarias y escritores de diversa índole. En primer lugar, es interesante el hecho de que Mastronardi hubiese sido un tema lo suficientemente frecuente en la conversación como para figurar en la serie, pero también el modo en que Bioy Casares lo enuncia. Es decir, hablaban de “la elaboración”, y no de “Luz de provincia” a secas, sino de “un gran poema”. Lo cual, dicho en 1964, es claramente un elogio.

Ahora bien, en el año 2006 Daniel Martino publicó, como es sabido, los diarios *Borges* de Bioy Casares, de más de 1500 páginas, y puso a disposición en Internet un exhaustivo índice analítico de 130 páginas a doble columna, en el cual los 54 ítems consignados por Bioy Casares en la adenda mencionada se multiplican y diversifican exponencialmente, pero en el cual Mastronardi siguió teniendo una presencia promedio atendible para cualquiera que se interese en el diario, e insoslayable para quien se

interese en Mastronardi. Por lo pronto, Borges y Bioy Casares mencionan al pasar o hablan puntualmente del autor entrerriano y de su obra unas setenta veces entre 1948 y 1982. En rigor, no obstante ser un actor de reparto estable a lo largo de las décadas, Mastronardi pasa más o menos desapercibido dentro de esa enorme *commedia* humana (o esa épica del cotilleo literario sin parangón en el mundo de habla hispana) para quien no hubiese estado de antemano interesado en revisar el papel que le tocó en suerte. Este papel, adelantemos, es poco reconfortante, y en particular, pero no exclusivamente, por lo que atañe a “la elaboración” de ese “*gran poema*”. La frase de Bioy Casares, que comporta un elogio a mediados de los 60, se vuelve irónica, e incluso mordaz, a la luz del diario. Esta suspicacia privada, esta retórica del elogio equívoco, este sutil dispositivo de simulación, es una variable de lectura que organizará nuestra aproximación. Sería una especie de homenaje (más bien una revancha) del sistema que el propio Mastronardi había casi patentado para sus notas bibliográficas y en torno al cual se creó la leyenda, un poco exagerada, de su “facecia punzante”, como decía César Tiempo. Es necesario tener presente este hecho para acceder a la triangulación que intentaremos delimitar. En *Memorias de un provinciano*, Mastronardi explicó su sistema en estos términos:

Respecto de mis notas bibliográficas, diré que abundaban en ellas los elogios aviesos y las censuras que no lo parecían. Las frases habían sido construidas de modo que unas cláusulas anulasen a las otras y los encomios estuviesen atemperados por adjetivos ambiguos y puestos como al descuido. Aquellos trabajos reticentes no eran vistos como tales y los felices autores de los libros así juzgados solían escribirme su gratitud imperecedera. (1967:317-318)

Borges había reparado especialmente en esta faceta de Mastronardi en el discurso de 1975. Señaló que había inventado “un nuevo modo de censura” que consistía en “usar para la censura el vocabulario del elogio” (2001b:815). Bioy Casares también aludió al hecho: dijo en una entrevista que Mastronardi “solía recurrir a palabras que apuntaban al elogio para desembocar en desaprobación”⁷⁷. Y el propio Mastronardi, para cerrar la triangulación, atribuyó el mismo recurso a Borges: “la traslación de vocablos elogiosos hacia una intención mordaz o de censura. La apariencia elogiosa para negar” (2010a:829). En cualquier caso, se estaban endilgando mutuamente un carácter *avieso* que todos usufructuaban. Volveremos más abajo sobre los recursos retóricos concretos que enumera Mastronardi en ese pasaje.

⁷⁷ La frase, extraída del libro *Bioy Casares a la hora de escribir*, (1988) es citada por Daniel Martino en una nota al pie de *Borges* (2006:198).

El riesgo de la viveza es su efecto boomerang: el perfil de Mastronardi que trasciende de una lectura del conjunto de los pasajes en los que figura de una u otra forma en el *Borges* de Bioy Casares así lo demuestra. El primer problema surge entonces del cariz y el tono de *lo que dicen* concretamente de él y de su obra, que suele ser humorísticamente incisivo, a veces solamente incisivo, eficaz y a veces mortal desde el punto de vista crítico-literario, muy eventualmente afectuoso (casi siempre hay un pero), y un par de veces lisa y llanamente cruel. Se diría que hay un ensañamiento particular en el caso de nuestro autor, que no hemos podido comprobar en otros, considerando la proverbial implacabilidad del dúo con todo el mundo. El efecto que produce la lectura seguida de estas entradas (facilitada, reiteramos, dada la voluminosidad del diario, por el excelente índice de Martino) es, no hace falta insistir demasiado, incómoda. Resultaría menos problemático observar aquí la máxima evangélica que aconseja que los muertos entierren a sus muertos y sortear el resbaladizo terreno de las susceptibilidades póstumas. Pero ese es el terreno ineludible del *Borges* de Bioy Casares, lo que le garantiza la fascinación ligeramente morbosa que suscita. Partimos asumiendo entonces esa evidencia textual, en la que lo privado y lo público, lo publicado y lo póstumo, lo sincero y lo simulado, la complicidad y la burla, se entrelazan perturbando el relato de una amistad que hasta hace relativamente poco podría decirse que cursó sin sospechas ni suspicacias la historia anecdótica de la vida literaria argentina.

En este último sentido, hay una observación de Bioy Casares del 11 de febrero de 1982 que puede servir como punto de partida. Ese día le comenta a Borges que “el sonso de Hobhouse censuraba a Scrope Davis” porque este último estaba siempre bien dispuesto a “sacrificar a un amigo en aras de la comicidad”. La referencia viene a cuento porque Bioy Casares está pensando precisamente en el caso de Mastronardi (y en el de Manuel Peyrou). Como si Bioy Casares, habiendo releído o recordado pasajes del diario que estaba concluyendo, hubiese pensado que el hipotético futuro lector iba a tener suficientes elementos como para “censurar” esa misma disposición en él mismo y en Borges. Concretamente, después de aludir a Hobhouse, observa Bioy Casares que el hecho de que

en una conversación entre dos amigos se rían de algún amigo ausente es una infracción menor, porque se sobreentiende que no dejan por ello de quererlo. El ausente no va a descender en la estima de nadie por lo que están contando. Mastronardi y Peyrou, fueron amigos muy queridos, cuyas excentricidades eran parte de su fama, una fama que queríamos, de

algún modo, que de algún modo celebrábamos, pero que tenía su lado cómico. (2006:1518)

El tema de si Mastronardi desciende o no en la estima de los lectores del *Borges* importa menos que el ligero remordimiento que parece haber llevado a Bioy Casares a justificarse después de décadas de concederse en tandem con Borges esa “infracción menor”, y de haber “sacrificado” al amigo entrerriano una determinada cantidad de veces en aras (no necesariamente) de la comicidad. Es decir, una especie de correctivo retrospectivo de una comicidad por momentos francamente graciosa, obviamente sagaz desde el punto de vista crítico-literario, pero eventualmente penosa. Hay algo del orden de la pequeña miseria humana (no exenta de pequeñas miserias *clasistas*) que interfiere interesantemente en este terreno, colmado de implicaciones. No se trataba solamente del *lado cómico* de las excentricidades de Mastronardi, sino de su condición misma como poeta e intelectual. Pero cabe reparar en la imagen de Mastronardi como el “amigo ausente”, como una de las zonas de complicidad humorística que sostiene el rito de los dos amigos *presentes*. Lo cual sería otra metáfora de la presencia oculta y de su imprevisible rendimiento literario.

Puede considerarse este capítulo también como una prolongación, un estudio de caso puntual, en el marco de algunas cuestiones planteadas sobre “el caso argentino”. A propósito, Bioy Casares registra también una conversación del 28 de abril de 1961 en la que se habla del tema omnímodo del “carácter nacional argentino”. Se trata de una cena que había organizado la Casa Olivetti en el Plaza Hotel para agasajar a Borges, a la que había sido invitado Mastronardi, que en algún momento dijo, según Bioy, que “la conversación amistosa de los argentinos consiste en agresiones e insultos (que el oyente debe considerar como parte de una broma)” (2006:714). Que lo haya dicho Mastronardi en presencia de sus amigos es llamativo: pudo haber estado sospechando perfectamente de las conversaciones amistosas de las que él era objeto pero no *oyente*. Como sea, el tema de la broma maliciosa subyace en los términos de esta triangulación.

Por lo menos desde 1930 Borges había estado pensando, un poco a la manera de Scrope Davis, en las posibilidades literarias de la broma a expensas de terceros, algo que estaría entre lo que comúnmente denominamos “gastada” y el “chisme”. En *Evaristo Carriego*, por ejemplo, señala que el “buen humorismo” implica un “delicado carácter”, puesto que los “innobles” no suelen distraerse en el “puro goce simpático de las debilidades ajenas, tan imprescindibles”, agrega, “en el ejercicio de la amistad”. Cita también a Soame Jenyns, inglés del mil setecientos, para quien la felicidad de los

bienaventurados proviene de una “percepción exquisita de lo ridículo” (1974:138). Es así que convergen en un nivel de análisis la cuestión de la caracterología nacional, la conversación, el ejercicio de la amistad, el humorismo, las excentricidades y debilidades ajenas. Es un plano de discusión específico pero turbio, una línea de tensión sobreentendida pero de cuya tensión depende la dinámica literaria de estas relaciones, un pliegue escurridizo de ese goce *simpático* que no sería tal sino estuviese siempre a punto de dejar de serlo para convertirse en un goce menos edificante pero más interesante desde el punto de vista de la condición humana, es decir, un goce *perverso*. Mastronardi es acusado de ese goce, y víctima del mismo, en algunos pasajes del diario.

En el “Arte de injuriar” (1933) Borges revisó y catalogó los procedimientos retóricos de ese arte, “lo formal de ese juego” (1974:419). Aquí podemos retomar las astucias de Mastronardi como recensor: elogios aviesos, cláusulas que se anulan, adjetivos ambiguos, encomios atemperados, reticencias. Borges por su parte señalaba que el burlador que se somete al “juego satírico”, que precisamente “se vale de términos laudatorios para agredir”, que opera con “la diablura de la sintaxis” y confía en “la invención de buenas travesuras”, tiene “la obligación de ser memorable” (1974:421-423). El *Borges* de Bioy Casares es un monumento de diabluras memorables, y Mastronardi se daba maña también en ese rubro. Ahora bien, Borges había empezado el “Arte de injuriar” hablando del “desvelo” con el que debe proceder el “agresor”, porque éste sabe “que el agredido será él” (1974:419). Mastronardi procedió, podemos decir, con el debido desvelo, y la gran réplica que recibió en nombre de los autores que le hicieron llegar, incautos, su gratitud imperecedera, fue privada y un poco implacable, luego póstuma y pública. El personaje de Mastronardi es, en el *Borges* de Bioy Casares, y ya en plena psicología de la viveza criolla, el del bromista embromado. En términos de Julio Mafud: el objetivo de “la cachada” es “demostrar que el vivo no posee tanta viveza como él cree” (1984:108).

Un día de 1957 Bioy Casares anota que Silvina Ocampo estaba “enojada” con el poeta entrerriano, y reproduce estas palabras de su esposa: “es un idiota. Siempre cree que uno le está tomando el pelo y, para anticiparse, le toma el pelo a uno”. Borges acota entonces que Mastronardi es “bromista para mostrarse hombre de mundo” (2006:350). Tres años después, Borges recuerda una ocasión en la que Mastronardi “*titeaba*” al poeta Supervielle, y que éste “no comprendía sus bromas”, agregando que Mastronardi podía ser “muy perverso” (2006: 653). No es extraña aquí, de nuevo, esa supuesta paranoia de Mastronardi, ni su mecanismo de defensa anticipatorio; pero también el

hecho de que Borges hable de “titeo”, que es un término del glosario lunfardo argentino. La mofa parece ser una constante, sobre todo en su condición de “broma secreta”. El 25 de agosto del mismo año, Borges le dice a Bioy Casares que “van a encargarnos unos cuantos libros sobre escritores argentinos, para hacernos conocer en el extranjero”, y prosigue: “¿a que no sabés a quién le encargaron el libro sobre mí? A Mastronardi. Nunca lo escribirá. O estará lleno de bromas secretas”. Entonces Bioy Casares añade por su cuenta: “o será tedioso, como el libro sobre Valéry” (2006:677). Dejemos de lado este último comentario. Lo destacable por ahora es que Borges daba por supuesto que un libro de Mastronardi sobre Borges iba a estar indefectiblemente lleno de bromas secretas. Un último ejemplo en esta línea. En la entrada del 13 de diciembre de 1977, Bioy Casares reproduce estos dichos de Borges: “examinaba a sus amigos: había algo mezquino en Mastronardi. María Esther [Vázquez] sabe que dejó un libro para que se publique cincuenta años después de su muerte. Ahí se acordará de todos nosotros” (2007:1518). Algo mezquino... algo perverso... Evidentemente hay un juego de secretos, suspicacias, remordimientos y sordos reproches. Es raro que María Esther Vázquez *supiera* tal cosa. Mastronardi parece no haber dejado un libro de esas características, especie de ajuste de cuentas póstumo, que en cualquier caso se publicaría en el 2026. Pero sí dejó dos cuadernos inconclusos e inéditos de notas, párrafos, apuntes y esbozos (que están lejos de ser incendiarios pero tampoco son precisamente inocentes), entre la línea suelta y la carilla y media, titulados *Borges* y *B.*, de los que se hablará en el siguiente subcapítulo.

Antes de proseguir con la figura de «Mastronardi en el Borges de Bioy Casares», es decir, con el sacrificio del amigo ausente en aras de la comicidad, es preciso señalar que este triángulo *no* equilátero delimita también el espacio de una serie de textos de Mastronardi vinculados tanto a otros textos de Borges y de Bioy Casares por separado como a ciertos aspectos de sus proyectos en colaboración. La faz visible de este subtexto secreto y póstumo de las amistades problemáticas, es el de la complicidad intelectual. Mastronardi fue hasta cierto punto el socio invisible de Borges y Bioy Casares, y en esa sociedad se situaban algunas de sus intervenciones críticas. La broma, no obstante, sigue siendo el elemento clave. El texto lunfardo que Borges y Mastronardi publicaron en la revista *Martín Fierro* bajo el seudónimo de Ortelli y Gasset, en el marco de la polémica sobre el meridiano intelectual, es la primera piedra y sería, *mutatis mutandi*, el homólogo de “La lecha cuajada de *La Matrona*”, salvo que el primer caso

no tuvo secuelas y en el segundo dio origen a H. Bustos Domecq y a B. Suárez Lynch. El hecho es que Mastronardi fue el primero, y uno de los pocos, sino el único, que reseñó la *nouvelle* policial de Suárez Lynch titulada *Un modelo para la muerte* (1946). La reseña apareció en la revista *Sur*, N° 146, 1946. Aunque podemos descontar que Mastronardi estaba al tanto de la verdadera identidad del apócrifo, empezó diciendo “Ignoramos quién es Suárez Lynch”. Más abajo agrega que “su ficticia o penumbrosa existencia comporta una ventaja innegable: lo vemos separado de su obra, investido de siglos, imperturbable y remoto” (2010b:313-316). Tal vez veía en Suárez Lynch algo de la ventaja innegable de su propia penumbrosa existencia, pero al margen de la complicidad en el misterio, Mastronardi fue consistente como crítico en esta nota. Señaló las “excelencias humorísticas” de la obra, su “voluntad de juego”, su “intención caricaturesca” y el empleo de procedimientos típicos del sainete. Localizó las particularidades caracterológicas de la mayoría de los *dramatis personae* más o menos estrambóticos que se dan cita en la celda de Parodi o que son nombrados en sus parlamentos, y los calificó como “signos de un alfabeto cómico”. Asimismo, evaluó situaciones del relato en términos de crítica de costumbres (indicó, por ejemplo, la crítica de “la pompa formulista que nos deprime”) y analizó la técnica satírica de la inversión (presentar lo horrible como placentero y el fracaso como meritorio, es decir, el procedimiento que confesó haber empleado en sus reseñas y que podemos considerar una figura retórica de la presencia oculta, que es una técnica de inversión). *Un modelo para la muerte* no era un texto sencillo de reseñar por varias razones, una de ellas era el deliberado matete argumental que presentaba y que Mastronardi resolvió en su nota con buen poder de síntesis, indicando también que éste “se pierde y reaparece tras los extensos diálogos y los atrayentes episodios laterales”. Es significativo el hecho de haber sido precisamente Mastronardi el encargado de reseñar un relato en el que el recurso de la broma está exasperado, al punto de volverse desopilante por la sobresaturación de un código hermético de sobreentendidos paródicos. En su *Autobiografía*, Borges recordaría que “ese libro era tan personal y estaba tan lleno de bromas privadas que sólo fue publicado en una edición que no salió a la venta” (1999:120). Estela Canto, de cuyo *Borges a contraluz* hablaremos más abajo, consideraba que *Seis problemas para Isidro Parodi* era un libro deleznable y decía que su único mérito era “la gran diversión que proporcionaba a sus autores”. Recuerda que las “carcajadas homéricas” de Borges se escuchaban desde el primer piso del *triplex* de los Casares-Ocampo, “en la esquina de Santa Fe y Ecuador”. Pero especialmente

observó que los “efectos cómicos” de los relatos provenían, por lo general, de la presentación de “tics y manierismos de amigos y conocidos de los autores” (1989:25).

Al margen del “alfabeto cómico” de Borges y Bioy, Mastronardi destacó otro aspecto de *Un modelo para la muerte* que permite considerar una instancia curiosa de su biografía: la heterodoxia del relato dentro del panorama de la “novela policial de nuestro tiempo”. Desde comienzos de la década del 40, Borges y Bioy Casares habían iniciado una labor conjunta, iniciada por Borges algunos años antes, de promoción y estudio del género policial a través de cuentos, antologías, traducciones, ensayos, reseñas, prólogos, polémicas, colecciones y concursos⁷⁸. La contribución de Mastronardi sobre el tema de la “novela policial de nuestro tiempo” fue ciertamente modesta y episódica, pero importa dentro de la trama intelectual que lo vinculó con ambos escritores. Se trata de una nota publicada en enero de 1949 en *Sur* titulada “Nuevas tendencias del género policial”, y que es en rigor un comentario a la novela de Raymond Postgate titulada *Verdicto de doce* (1940), que habían seleccionado Borges y Bioy Casares en 1948 para la colección “Séptimo círculo”. Mastronardi menciona otras cuatro novelas de la serie, lo cual indica su familiaridad con el proyecto, pero se ocupa en particular de la de Postgate a fin de subrayar sus “gratas infracciones” respecto de la “novela policial arquetípica”. Este interés por destacar convergencias y divergencias de una obra dentro de una reflexión sobre el género como tal es netamente borgeana. Las “infracciones”, en el caso de Postgate, apuntaban a superar la preeminencia del argumento, la convención según la cual en este tipo de narrativa, al decir de Mastronardi, “la trama concebida por el narrador es más importante que los elementos que sostienen o alimentan esa trama”. En *Verdicto de doce*, en cambio, advierte la “presentación de almas complejas” y el “análisis de rasgos psicológicos” de los

⁷⁸ Sin intención exhaustiva, señalemos algunos datos que enmarcan la intervención de Mastronardi en este campo en la década del 40. Ya en julio de 1935 Borges había publicado en *Sur* una nota titulada “Los laberintos policiales y Chesterton” en el que ensayaba un “código” para el cuento policial breve. En números sucesivos de la revista, así como en las páginas de *El hogar*, aparecieron varias reseñas de autores ingleses donde Borges fue deslizado consideraciones generales para una teoría del policial y configurando un canon. En 1942 Borges y Bioy Casares publican *Seis problemas para Isidro Parodi*, que a juzgar por la antología de Walsh inaugura el relato policial en la Argentina (cfr. Castellino, 1999). En abril de ese año, Borges reseña en *Sur* el estudio *Le roman policier* de Roger Callois, objetándole haber establecido la prehistoria del género en factores histórico-sociológicos vinculados a la situación francesa de fines del siglo XVIII y no en “los hábitos mentales” de Poe. Reseña que fue replicada por Callois y contrarreplicada por Borges. En 1943, Borges y Bioy Casares publican en Emecé la antología titulada *Los mejores cuentos policiales*, reeditada varias veces desde entonces. Pero el proyecto más ambicioso fue la selección y redacción de las contratapas de 139 novelas policiales para la colección “Séptimo Círculo” de Emecé entre 1945 y 1956.

personajes. La primera parte de la novela, en la cual son introducidos los respectivos miembros del jurado que determinarán por unanimidad la culpabilidad o inocencia de la imputada, es “una cuantiosa y sorprendente galería de caracteres”, dice Mastronardi, “una heterogénea y vivaz sucesión de intimidades”. Es posible advertir en esta última observación cómo su interés por los rasgos caracterológicos de personas y personajes se conecta con esta reivindicación de la dimensión novelística del policial. Está trabajando, como en su reseña de *Un modelo para la muerte*, coordinadamente con Borges y Bioy. En una nota que éstos escribieron en 1946 para el *Repertorio Bibliográfico Emecé*, después reproducida en otros medios, en la que fundamentaban la colección Séptimo Círculo estableciendo los atributos del género, aluden concretamente a esa “creencia errónea”, profesada por los que “parecen olvidar que la novela policial es, ante todo, una novela, es decir, una obra en la que tienen decisivo valor la psicología de los personajes, la eficacia del diálogo, el poder de las descripciones y el estilo del narrador” (2002:113). Ya en la reseña de *The Beast Must Die*, de Nicholas Blake, que Borges había publicado en junio de 1938 en *El hogar*, señalaba que, a diferencia de lo que se espera de un cuento policial, “la novela policial tiene que ser psicológica sino quiere ser ilegible”, puesto que “es irrisorio que una adivinanza dure trescientas páginas” (1996:373).

Borges y Bioy Casares promovieron también el género fantástico desde principios de la década. Mencionemos solo dos hechos muy conocidos en ese sentido: la *Antología de la literatura fantástica* (1940, 1965)⁷⁹ y la publicación de *La invención de Morel* (1940), con prólogo de Borges en el que se describe el relato como un ejemplo de “imaginación razonada” que “traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo” (1996:26). También se podría decir que Mastronardi fue el socio invisible en esta empresa de reconocimiento de un género nuevo en *nuestro* idioma. Reseñó por ejemplo *El mentir de las estrellas* de Anderson Imbert en *Sur* (Nº 85, octubre de 1941), en el cual implementó la modalidad que podemos llamar borgeana de establecer primero los rasgos generales del fantástico —“la inesperada caducidad de las leyes físicas y psicológicas es uno de los recursos” (2010b:279)— para luego evaluar en qué medida el libro reseñado expresa su filiación genérica —“Anderson Imbert ha trabado amistad con un género literario...” (2010b:280)— y ponderar finalmente su contribución en el contexto literario nacional —“franquea nuevas posibilidades locales a un género que comienza a vivir entre nosotros” (2010b:280)—. Un texto de Mastronardi en el que se

⁷⁹ Sobre aspectos de la importancia histórico-literaria de la *Antología*, cfr. Costa, Walter: 2008:74 y ss.

advierde la articulación entre la crítica de (cierto) nacionalismo literario y el interés por la renovación del género fantástico como tal es su aporte al “Desagravio a Borges”, organizado por *Sur* en su número 94 (julio, 1942) después de que *El jardín de los senderos que se bifurcan* fuese desestimado por el jurado del Premio Nacional de Literatura (en el que figuraba Roberto Giusti) para, al decir de Mastronardi, “agasajar la tristeza argentina en las personas de Carrizo y Acevedo Díaz”. En esa línea, se destaca también su reseña de *La trama celeste* (1948) de Bioy Casares, que apareció en el N° 179 de *Sur* (septiembre, 1949). Además de un par de observaciones previsibles sobre “las leyes del género” y sus “convenciones”, que Bioy Casares maneja con “severa lógica fantástica”, no es menor que señale en la prosa del autor “la influencia del risueño Bustos Domecq” (2010b:348).

Estos textos indican que Mastronardi había logrado intervenir a su manera, es decir, casi imperceptiblemente, en el sistema que Borges y Bioy Casares estaban construyendo. La reseña sobre *La trama celeste*, que es correcta y eficaz, nos permite retomar la cuestión planteada más arriba sobre la figura del bromista embromado. Ese “risueño” Bustos Domecq de 1949, cuya mención supone casi un último gesto de complicidad, se iba a volver un poco tremendo de allí en adelante, y Mastronardi mismo un signo de su alfabeto cómico. Por lo pronto, el primer testimonio inequívoco del papel que tenía reservado Mastronardi en el *Borges* de Bioy Casares es del día 27 de abril de 1955. Comentan justamente una reseña que Mastronardi había publicado poco antes en la revista *Comentario* sobre *El sueño de los héroes* de Bioy Casares⁸⁰. El propio Bioy empieza considerándola “amistosa y efusiva”, pero en seguida dice que ni su padre (siempre bien predispuesto para todo lo que tuviese que ver con la carrera literaria de su hijo), hubiese podida leerla con interés. No es de las mejores reseñas de Mastronardi, en verdad, pero ese no sería el problema, sino que entonces interviene Borges con un juicio inesperadamente hostil. No se está refiriendo a la reseña puntual publicada en la revista *Comentario* que le menciona Bioy Casares, sino que es una consideración general sobre la “manera de escribir” del amigo, acaso en virtud de ese goce simpático de las debilidades ajenas que, como decíamos, está necesariamente siempre a punto de dejar de serlo para poder ser no solo simpático sino realmente un goce. Así, la “broma” de Mastronardi se vuelve “burla”, y ésta se le vuelve finalmente en contra:

⁸⁰ También Borges había reseñado la novela en *Sur*. No era la primera vez que se daba este tipo de paralelismos. En enero de 1944 apareció la reseña de *Las ratas* de Bianco por Borges en *Sur* y por Mastronardi en la revista *Sendas*.

esa manera de escribir es como una burla contra todo: contra el tema, contra el lector, contra la literatura, contra él mismo. Es como si no escribiera. Como si a manera de comentario sobre un libro, Mastronardi hiciera laboriosamente un caballito de ajedrez, o un quiosco, o un mingitorio. Uno no sabe qué relación puede tener ese quiosco con el libro comentado. (2006:123)

Concluyen diciendo que Mastronardi escribe en un “espléndido aislamiento”, y Borges literalmente remata en estos términos: “está en su rincón y habla solo. O no habla solo: hace morisquetas”. Un Mastronardi cuya manera de escribir es una burla contra sí mismo, aislado en un rincón, haciendo morisquetas: he aquí consumado el sacrificio del amigo ausente, en aras o no de la comicidad; pero todavía quedaban más de tres décadas de conversiones en las que, como dijimos, nuestro autor aparece una cantidad de veces nada desdeñable. Consignemos de manera sintética y cronológica, entonces, *lo que se dice* de Mastronardi en el *Borges* de Bioy Casares, haciendo en lo posible caso omiso de la fecha y de si el que habla es uno u otro, salvo cuando sea necesario, asumiendo en principio que lo que nos interesa es la imagen que se construye como resultado de todas esas escenas dialógicas en las que se suscita su nombre. Dicen, por ejemplo, hablando de la biografía de Milton por Johnson, que éste último es mucho más eficaz que Mastronardi “que hace falsos elogios” (2006:198); que *Conocimiento de la noche* es un libro que “produce indiferencia” porque “se adivinan las vacilaciones y sustituciones”; que Mastronardi es peor que Machado pero que “lo malo” es que sea peor que Arturo Capdevila “a quien él tanto desprecia” (2006:250); que su poesía “está podrida de vanidad” (2006:266); que su fama es “extraña”, dado que descansa en “un solo poema” que “no es tan extraordinario” (2006:275); que, según Betina Edelberg, Mastronardi “trafica con blanduras y suavidades” (2006:311); que Valentina Bastos, con la que fue invitado a cenar el 12 de septiembre de 1957, es ese tipo de “mujeres horribles, muy crasas y muy fuertes” y que, refiriéndose a ella, “no se puede ser comunista e inteligente al mismo tiempo” (2006:358); que “al fin y al cabo los méritos de Mastronardi son los méritos de la paciencia” (2006:418); que constituye un ejemplo extremo de “esos escritores que no publican nada, porque temen ser indignos de lo que se espera de ellos”, aunque admiten que, en su caso, esta situación “no es horrible, es pintoresca”; que, esto lo aporta un tal Cabito Bioy, primo del diarista, a quien Mastronardi le producía por lo visto una irritación particular, “qué manera de aprovechar unos pocos y miserables hallazgos”; el mismo Cabito considera que “todo es tan mezquino en su poesía...” (2006:485) y se pregunta otro día “qué macanas dirá Mastronardi sobre

Valéry”, afirmando que “hay que tener *toupé* para ponerse a escribir sobre Valéry” (2006:565); que el verso *Una vez yo pasaba silbando entre arboledas*, de “Luz de Provincia”, quizá sea, según Bioy Casares, “el único verso mágico” del poema, pero que, según Borges, “es un verso ridículo y muy vanidoso”; que Mastronardi tiene una manera de escribir “trabajosa y bastante relamida” y que “después hablan del refinamiento de Mastronardi...” (2006:580); que “está detenido en el mismo que era hace diez, hace veinte años” (esto lo dice Borges el 11 de diciembre de 1959); que “no lee nada” y que es muy cortés pero, se pregunta también Borges a propósito de su cortesía: “¿porqué tantos zaguanes, tantas antecámaras y antesalas? Lo que dice, después, no es nada” (2006:602); que en “Luz de provincia”, el defecto del uso de los adjetivos es que “si están mal se notan por mal; si están bien, denotan el hábil literato” (2006:699); que la “Oda provincial” de Rega Molina “es superior” a “Luz de provincia” puesto que Mastronardi, “para ser preciosista, eligió un tono mesurado, que no convence” (2006:812); que “toda la poética de Mastronardi es un sistema de variantes” y que “las ideas que tiene, o mejor dicho no tiene, no son interesantes; su inspiración es un hilo de agua; su tono retraído y pueblerino es tedioso” (2006:813); que una vez, en Mar del Plata, hubo que explicarle que “el té con leche no mantiene idénticas las proporciones del café con leche” (2006:1005); que su lugar en la historia de la poesía argentina “es bastante seguro” (2006:1089); que “un autor como Mastronardi o como Mallarmé da a sus admiradores la satisfacción vanidosa de pertenecer a los *happy few*” (2006:1202); que Mastronardi eligió escribir en alejandrinos “y ni siquiera los rimó” (2006:1285); que “lo peor de Capdevila es peor que lo peor de Mastronardi pero lo mejor es mejor y eso es lo que importa” (2006:1294); que “el argumento” y “las ideas” de “Luz de provincia” son “bastante pobres”, se trata de “la nostalgia de la provincia, nada más”; aunque, una a favor, “La medalla”, según Bioy, es un “excelente poema” (2006:1327); que Mastronardi está “muy deprimido”; que eligió “las formas menos exigentes, el alejandrino y el endecasílabo asonantado”, lo cual “no es muy alegre como sistema” y que, de nuevo, pero punzando donde duele, “ese estilo de críticas que inventó, de aparentes elogios (que vuelven más cómico y desdeñoso el ataque), no creo que le sirva de estímulo para seguir viviendo” (2006: 1344); que, según Borges, Gannon “opinaba eso de Mastronardi: *He talks like an angel and writes like a poor Poll* [como un pobre idiota]. Pobre Gannon: murió” (2006:1510) —al parecer no se habían enterado de que el que para entonces también había muerto era el propio Mastronardi, y en este punto la humorada deja un regusto más bien amargo—; que, por último, Borges (que

acabada de regresar de un homenaje póstumo a Mastronardi en Entre Ríos, y como para reforzar esa amargura) estaba convencido de que, esto lo dice Bioy Casares en estilo indirecto: “el carácter más permanente de la poesía de Mastronardi es la mediocridad” (2006:1571).

Es interesante la comparación entre Mastronardi y Capdevila, que aparece un par de veces ciertamente en desmedro del primero. Se diría que es la más leal estrategia de la “cachada” tal como según vimos la define Julio Mafud. El 7 de diciembre de 1968 cenan Bioy Casares, Borges, Peyrou y Di Giovanni. Anota Bioy Casares en la entrada correspondiente que en un momento Borges le recuerda a Di Giovanni la frase de Mastronardi «No me cabe *un capdevila* de duda», y explica que Mastronardi tomada a Capdevila como “mínima unidad de medida”. Borges observa asimismo que “si de pronto se le hubiera ocurrido a cualquiera la frase, sería graciosa” pero que en boca de Mastronardi se trataba de “un prejuicio difundido e injustificado contra un gran poeta” (2006:1251). Borges y Bioy Casares apreciaban especialmente el poema titulado “Aulo Gelio”, que habían incluido en la *Antología poética argentina* (1941), y del cual Borges pudo haber tomado algo de su idea de la “vana erudición”. El hecho es que el mismo día en el que Borges dice que lo peor de Capdevila es peor que lo peor de Mastronardi pero que lo mejor es mejor y que eso sería lo importante, dice también que “no se puede comparar «Aulo Gelio» con «Luz de provincia»”, y se pregunta si “Mastronardi podría escribir un poema como «Aulo Gelio»”, a lo que se responde él mismo “mucho me temo que no”. Acto seguido concluye en estos términos: “para hacer el poema que llevó años a Mastronardi [es decir, “Luz de provincia”], Capdevila hubiera tardado una semana y lo hubiese hecho mejor” (2006:1294). Lo cual supone la reducción al absurdo de la infinitud del método mastronardiano y de la leyenda en torno a eso que Bioy Casares anotó en 1964 como “la elaboración de un gran poema”.

Si releemos el texto que Borges escribió y leyó en junio de 1975 con motivo de la entrega a Mastronardi del Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía, compulsándolo con los pasajes precitados del diario de Bioy Casares, se advierte casi punto por punto el anverso irónico. En rigor, el discurso se vuelve irónico en sí mismo, sobre todo la contundente consagración sobre la “excelencia de sus versos” y la “violenta luz de la gloria” (2010b:814). Así como la referencia a las reediciones corregidas de “Luz de provincia” termina siendo lo que declara no ser, es decir, algo caricatural e irrisorio:

Yo he visto versiones sucesivas de “Luz de provincia”, publicadas con un año de diferencia, y creo no ser caricatural al decir que en la segunda

versión había un punto y coma, en la tercera el punto y coma era sustituido por un punto y seguido, en la cuarta se volvía a ese punto y coma. Pero todo esto, que contado así puede parecer irrisorio, lo ha llevado a una gran obra. (2010b:816)

En fin, lo menos que podía decir Borges en ese Homenaje de la SADE era que con Carlos Mastronardi se habían profesado “una curiosa amistad”.

V.2. LOS PÓSTUMOS *BORGES Y B.*

Mastronardi dejó entre sus textos inéditos dos cuadernos de notas sobre Borges que oscilan entre la media línea suelta, el párrafo breve y la carilla y media. Uno de los cuadernos se lo entregó a Jorge Calvetti y fue publicado en 2007 por la Academia Argentina de Letras; el otro se lo entregó a la señora Elsa Serur de Osman y fue publicado en 2010 en la edición-UNL. Ambos parecen haber sido redactados en distintos momentos, con impulsos de más o menos aliento, entre fines de la década del 20 y mediados de la década del 60. Se advierte un mayor grado de elaboración con vistas a un libro orgánico en el cuaderno publicado por la AAL, pero podemos considerar que los fragmentos son permutables, más o menos provisorios, que siguen un orden en general aleatorio y que todo el corpus funciona como un mismo persistente afán sobre la figura y obra del amigo. Mastronardi alterna o combina, tal como hemos visto en otros casos, el testimonio autobiográfico, la etopeya, el anecdotario, el retrato físico y caracterológico, la crítica textual e intertextual y la perspectiva histórico-literaria. Por lo tanto, remitimos indistintamente en este subcapítulo tanto al *Borges* como al *B.*, que suman unas 170 páginas en total y constituyen tal vez menos un aporte trascendente sobre su objeto desde el punto de vista crítico-literario o biográfico, que un documento ciertamente trascendente desde nuestro punto de vista sobre la historia de una admiración complicada, vitalicia y no correspondida. Borges, como señalamos más de una vez, es la gran presencia oculta en la obra de Mastronardi: tiene un lugar proporcional al resto de los muchos personajes en *Memorias de un provinciano*, prácticamente no figura entre las *Formas de la realidad nacional* y es mencionado una vez en el ensayo sobre Valéry. Si Mastronardi hubiese querido dejar las cosas como estaban hubiese quemado los cuadernos, pero se aseguró una publicación póstuma. Su carácter póstumo en ese sentido no es ajeno al carácter póstumo del *Borges* de Bioy Casares, sobre todo pensando en el tipo de personaje que se le asignó en el mismo.

Mastronardi es un amigo de Borges y, tal como había quedado establecido en 1930, “la auto-historia es también un género literario”. Borges había declarado por su parte en “Profesión de fe literaria” que toda literatura es autobiográfica, sobre todo por una especie de curiosidad básica del ser humano, claramente perceptible a lo largo de la obra en prosa de Mastronardi: “codicia de almas, de destinos, de idiosincrasias, codicia tan sabedora de lo que busca que si las vidas fabulosas no le dan abasto indaga amorosamente la del autor”. A estas mezclas entre lo fabuloso y lo autobiográfico

llamará “autonovelaciones”. Borges confiesa *solicitar* para sí ese tipo de autonovelación, y el término indudablemente le conviene también a nuestro autor. Así, Mastronardi subraya en su aproximación, por un lado, la condición esencialmente autobiográfica de la literatura *de* Borges, pero también la conciencia del desdoblamiento que esta supone. Lo importante en principio es el hecho de ser el vínculo privilegiado capaz de desplazarse entre el anecdotismo, que garantiza la vida del sujeto histórico de la escritura, y el textualismo en el que ese sujeto se transfigura⁸¹. Mastronardi se presenta como deuteragonista, asistiendo al *acontecimiento*, a la inmediatez de vida de donde procede la obra del otro, y recorta doblemente *su* doble función de lector y testigo. Lo hace por un lado sobre el fondo confesional de la obra de Borges —“los diarios acontecimientos de su corazón” son la “piedra fundamental de su estética” (2010a:808)— y por otro sobre su conciencia de autonovelación. El yo es una realidad inmediata y una imagen plasmada. En ese sentido, es significativo el párrafo que le dedica Mastronardi a esa “celebrada página” titulada “Borges y yo”. Lo que dice Mastronardi al respecto es transferible, por lo demás, a su propio caso:

Todo hombre que vive entre hombres desempeña un papel y se saquea a sí mismo para sostener la imagen que proyecta sobre los otros, para consumir una “representación”. (2007:103)

No abunda Mastronardi en las posibilidades de ese texto y de *El hacedor* en general a propósito de la “imagen que proyecta” de Borges, lo que Lefere llamará “automitificación” (2005:105). Tal vez porque lo que le importaba dejar en claro, si bien aminorado en un plural discretamente mayestático, es que “no hay solución de continuidad entre su literatura y su vida, *según lo pudimos comprobar directamente, a lo largo de muchos años*” (2007:103, subrayado nuestro).

Por otra parte, Mastronardi tal vez fue uno de los primeros en plantear la necesidad de “contemplar en forma global su producción” (2010a:811). Ese distanciamiento crítico de la obra borgeana, incluida la obra dispersa, se modula en una perspectiva en la que el dato obtenido en la más restringida intimidad del escritor cumple una función clave. Mastronardi trabajó en esa dirección hasta donde pudo, y se ocupó equitativamente de la persona, del personaje, de su poesía, su prosa narrativa y su prosa crítica. Contemplación global de la producción, entonces, y comprobación directa de la reciprocidad vida-literatura, son los ejes sobre los que se desplazarían las notas.

⁸¹ Remitimos en este punto al libro de Robin Lefere titulado *Borges, entre autorretrato y automitografía* (2005).

Mastronardi parece haber estado pensando en un libro posible y haber contado al mismo tiempo con la certeza de que ese libro era impracticable como tal. Se sabía en posesión de un material demasiado valioso, y esa responsabilidad (y sus propios escrúpulos) acabó frustrando un proyecto que estaba frustrado de antemano:

Tanto material vívido pude acopiar y tantos recuerdos preciosos jalonan los años que compartiera con B. que en verdad me siento incapacitado para escribir un libro aburrido. (2010a:836)

La ironía mastronardiana indica que no es lo mismo sentirse incapacitado para escribir un libro aburrido que capacitado para escribir uno entretenido, o al menos interesante, o al menos lleno de bromas secretas: la inversión habla de la rara psicología del crítico-testigo. Muchas de sus observaciones, en especial las que se refieren a textos puntuales de Borges, pero también a su relación con las mujeres, contienen sugestivas y a veces precursoras posibilidades de análisis, que se quedaron en enunciados cortos, incluso brevísimos (y enigmáticos: “Eckart: ojos”, por ejemplo), memorandas, atisbos, materia prima. En el contexto global de su producción estos dos cuadernos póstumos produjeron un decisivo incremento.

Dice Mastronardi no haber leído todavía un “comentario detenido y completo que la literatura de B. se merece”. No sabemos de qué año es esta frase pero más bien introduce lo que podemos llamar la utopía de los estudios borgeanos, la de ese imposible “comentario detenido y completo”. Mastronardi se va a situar literalmente al margen, no de ese comentario infinito, sino de su misma ausencia: “Ahora vengo yo con la pretensión de anotar todo lo que preceda, todo lo observado al margen de sus libros” (2010a: 808). Lo observado al margen se entiende en ese sentido como escolio de lectura y como testimonio de ese *precioso elemento de cercanía* del que hablaba James.

A propósito de esta segunda manera de escribir *al* margen y *el* margen de Borges, la entrada en escena de Bioy Casares a comienzos de la década del 30 quedó debidamente registrada, puesto que más o menos a partir de ese momento se modificó el régimen de admisiones de la década del 20, durante la cual Mastronardi había sido un comensal asiduo:

hasta 1930, poco más o menos, muchos escritores jóvenes comían periódicamente en su casa. Después, la enfermedad de su padre y, más tarde, el fuerte rito amistoso que lo llevaba, por las noches, a la casa de S. Ocampo y Bioy C., borraron parcialmente aquella costumbre. (2010a: 834)

Mastronardi refirió también en su autobiografía a *aquella costumbre* de los años 20, aunque sin especificar los factores que la habían borrado parcialmente:

todas las noches, uno o dos invitados, compartían la mesa de Borges, en su casa de avenida Quintana. (...) Después de la comida y después de la vitrola, emprendíamos largas caminatas suburbanas. (1967:208)

Esa presencia de la casa de los Borges es significativa: Mastronardi recuerda, glosando vagamente algún poema de *Fervor de Buenos Aires*, los espejos y los muebles de caoba. En la representación de Borges por Mastronardi se expresaba una especie de pugna velada entre “fuertes ritos amistosos”. Parte de la obra de Mastronardi se produce y ordena entre ciertos rituales de amistad y los del más duro renunciamiento. En el capítulo sobre la década del 20 hemos comentado la recreación de esas caminatas suburbanas que tenían lugar *después* de las cenas en la calle Quintana. Las cosas habían cambiado y las noches de cena, vitrola y caminata, la de los últimos hombres felices, se empieza a llenar de suspicacias, crisis personales y razonables rencores. Mastronardi, debidamente discreto, dirá que el “*snobismo* de ciertos círculos pretende retenerlo”, pero que Borges “escapa a su asedio” (2007:45); y también señalará que al juzgar “hechos o ambientes”, Borges por momentos “se atiene al criterio que impone el círculo que frecuenta” (2007:75).

La desproporcionada casi simultaneidad póstuma entre la aparición en dos tiempos del puñado de notas mastronardianas y el ladrillo de Bioy Casares es evidente. Pero se trata de textos afines por lo menos en un punto específico: la intención de presentar a Borges en función de su conversación y la conciencia que tuvieron los dos de estar ante a un Johnson sin su Boswell. Importa el hecho de que Mastronardi hubiese vislumbrado esa magnífica posibilidad literaria, que ya estaba llevando a cabo Bioy Casares desde 1948 y que seguiría hasta el año de la muerte de Borges. Mastronardi, por su parte, escribe lo siguiente:

Una vez más hacemos memoria de las opiniones y pareceres que oímos de labios de Borges a lo largo de muchos diálogos animosos. Una parte considerable de nuestra reconstrucción corresponde a sus años de juventud, pero es evidente que no seguimos aquí ningún orden estrictamente cronológico. Nos libramos a los azares del recuerdo y del olvido, proceder que justamente por antimetódico acaso permite recuperar la fluidez y el sabor de una conversación que se renueva a través de muchos días. Borges (ese doctor Johnson sudamericano de quien somos su atento Boswell). (2007: 63).

Lo que se podría llamar el problema de Boswell estaba efectivamente en el entorno borgeano. El 26 de septiembre de 1956, Bioy Casares anota que Borges le dice que “hay que hacer como Boswell: anotar para que las cosas no se pierdan” (2006:213). La desventaja de Mastronardi él mismo la explicita: debió confiar su “reconstrucción” a “los azares del recuerdo y del olvido” de viejas conversaciones mantenidas en caminatas peripatéticas por los barrios porteños o en la casa de la calle Quintana o en bares o donde fuese. Como señalábamos, es ese Borges *de antes* del fuerte rito amistoso entablado con Bioy Casares, el Borges clave del retrato mastronardiano. El proceder “antimetódico” le permitió recuperar para sí la “fluidez” y el “sabor” del tiempo recobrado en la plática del joven Borges y convertirlo en escenas, tocadas por la nostalgia, pero no restituirlo en la página. El problema de Boswell es el de la diferencia entre el momento de la conversación y el de su restitución y montaje. Cuando Mastronardi introduce el discurso directo sentimos un Borges de álbum de época comparado con la vivacidad sostenida increíblemente por Bioy Casares durante décadas con su *método* de taquigrafía inmediatamente diferida, o simultánea. Se puede suponer, o al menos hay quienes así lo suponen, una anuencia implícita e incluso una colaboración directa por parte de Borges en el *Borges*. Pero lo que interesa ahora es el adjetivo mastronardiano, sutilmente derivado del “Poema conjetural” y la primera persona del plural, es decir, Borges como un doctor Johnson “*sudamericano* del que *somos* su atento Boswell”.

La *Vida de Samuel Johnson* (1791) de James Boswell es un tema frecuente en el diario, y figuraba en primer lugar en la lista de temas agregada por Bioy Casares en el artículo citado al comienzo de este capítulo. Ese intertexto fue señalado por prácticamente todos los que reseñaron el volumen en su momento. Borges y Bioy Casares habían ido estableciendo a propósito del problema de Boswell, con observaciones entendidas y sobreentendidas, una dinámica esencial para la perdurabilidad del diario como *el* gran proyecto —implícito— en colaboración. El pasaje clave en ese sentido es la entrada del 18 de mayo de 1960:

Borges: «(...) ¿Sabría Johnson que Boswell estaba escribiendo la Vida? ¿En el libro se dice? Krutch, me parece, no aclara el punto. Habría que investigar eso... Yo creo que sí. Explicaría la inactividad de Johnson en los últimos años: no sólo por pereza no escribiría sino por la seguridad de que nada de lo que decía iba a perderse. ¿Tendría curiosidad de ver lo que Boswell estaba haciendo, de ver cómo lo mostraba en el libro? Tal vez no. En todo caso no creo que Johnson haya corregido nada (...). Es claro

que Boswell sí habrá corregido; habrá mejorado y estilizado los dichos y los episodios. Hizo bien».

A lo cual agrega inmediatamente Bioy Casares que, mientras Borges hacía esas consideraciones, él mismo se preguntaba si Borges

sospecharía la existencia de este libro; si tendría curiosidad de leerlo; si lo corregiría; si la circunstancia de que últimamente escribía tan poco se debería no sólo a la deficiencia de la vista y la haraganería sino también al conocimiento de este libro. (2006:646-647)

La frase de Mastronardi estaba pulsando una zona altamente connotada de la relación entre Borges y Bioy Casares. Así como en el libro de Boswell no se dice si Johnson sabía de la existencia del libro, lo mismo sucede en el diario; Bioy Casares tampoco “aclara el punto”, porque sobre ese punto gira la ilusión estructural de la obra, aunque en su caso incluyendo la sospecha de la sospecha de Borges, y estableciendo un inquietante juego de implícitos especulares. En la *Introducción a la literatura inglesa* (1965) Borges se refirió a la atracción directa ejercida por los personajes de Boswell y Johnson en tanto que personajes, antes que por los temas sobre los que se explaya el doctor. Hay un placer literario específico, que deviene de esa escena de la conciencia de la autorepresentación. Borges señala que la diferencia fundamental entre Boswell y Eckermann es que éste último es “un discípulo respetuoso que anota las opiniones del maestro”, mientras que Boswell crea “una especie de comedia con dos personajes centrales” (1979:829), en donde se mezclan el sentido de lo dramático con el sentido de lo ridículo. En esa trama de situaciones, referencias y escrituras de la *autonovelación* se inscribe tanto el «Borges de Mastronardi» como «Mastronardi en el *Borges* de Bioy Casares». En cualquier caso, la eficacia del hipotético libro de Mastronardi sobre Borges no descansaba en la restitución literal de viejas conversaciones. No es en los escasos pasajes en estilo *directo* donde está lo más jugoso de sus notas (y aquí terminaría el problema de Boswell), sino en otros aspectos que se comentan a continuación por separado, si bien se suceden intercalados según el “proceder antimetódico” indicado por Mastronardi. Este proceder, agreguemos, puede hacerse extensivo en general a los procedimientos de la poética de la presencia oculta —lo que Emerson llamaba “random topic” hablando de los ensayos de Montaigne.

El interés de estas notas reside en parte en el hecho de que fueron realizadas al calor de las publicaciones de Borges, es decir, sin la perspectiva de la obra completa y la más recientemente recobrada. Mastronardi sería ese lector fanático del que hablaba

Ezequiel de Olaso en un ensayo breve titulado “Las ediciones serias y el fin de una secta” (1999:159), la secta de los lectores de la era de las ediciones corrientes, individuales, imperfectas, que hacían más difícil pero más gratificante el tipo de investigaciones a las que incitaba el pensamiento borgeano. La edición “seria” a la que aludía era la edición crítica de Jean-Pierre Barnés publicada por Gallimard en dos tomos en 1993 y 1999 (objeto de un litigio con María Kodama que no viene al caso): “esa pobreza editorial —ésta es mi paradoja—”, decía Ezequiel de Olaso, “ha sido buena para alentar la existencia de lectores fanáticos”. Mastronardi restituye esa expectativa que Borges provocaba en círculos de lectores cada vez mayores: “realiza obra de colonizador, publica bosquejos destinados a *ocupar* un tema virgen o novedoso” (2010a:838), escribe. Mastronardi apunta temas, ascendencias, filiaciones, influencias, precursores y paralelismos. Varias de sus propuestas podrían haber dado pie a un desarrollo mayor. No lo llevó a cabo, por las razones que fueren, pero puso en juego su cultura literaria en el intento. Mastronardi sigue aquí la lógica de la biblioteca criollista-universal. Supone, por ejemplo, que *Ritmos rojos*, el mítico libro no publicado por Borges en Ginebra, hubiese sido una mezcla de “anarquismo y Almafuerde, quizá” (2010a:820); comenta que una parábola sobre Mahoma y el caballo está presente en el cuento “El milagro secreto” (2010a:831); que “El Aleph” estaría inspirado en una frase de Santa Teresa (2010a:836); que “Sentirse en muerte” y “La noche cíclica” tratan de la “suspensión del tiempo”, y que ambas piezas, he aquí un efecto de lectura descentrada, “retoman cierto asunto que parece insinuarse en «La vuelta al hogar» de Olegario Andrade” (2010a:851); también anota sobre “La noche cíclica” que “recuerda un poema de du Bellay” (2010a:839); que en el cuento titulado “El inmortal” confluyen “el atormentado Piranesi, el festivo M.Fernández (escaleras incómodas), el tremendo palacio (en falso estilo gótico), que hizo construir Beckford, etc.” (2010a:866); que “el historiador Gibbon y el joven narrador argentino Mallea Abarca (que no debe ser confundido con el novelista Eduardo Mallea) parecen haber inspirado el ya famoso cuento «El muerto»” (2007:44); que en “las páginas policiales” de *El jardín de los senderos que se bifurcan* se advierte la influencia “del matemático Dunne” (2010a:821); de la página titulada “Del cielo y el infierno” dice que “entronca con cierto aforismo de Blake” (2010a:847); que hay un cuento de Godofredo Daireaux que puede considerarse antecedente de “Funes el memorioso” (2010a:829); que la “versión de Judas” remite a Plotino (2010a:832); que en los cuentos de Borges donde “el mal (...) forma parte de una vasto dibujo ya prefigurado” se perciben “ciertas similitudes con Almafuerde”

(2010a:859). Una observación interesante, que ciertamente podría ser, y seguramente ya lo fue, objeto de un trabajo de largo aliento es la de que en la “prosa analítica de B.” no se advierte la influencia de la crítica española ni de la crítica francesa, sino inglesa. Concretamente por el hecho de que, “a semejanza de los ingleses”, dice Mastronardi, Borges “olvida doctrinas y sistemas para recibir el resplandor directo de los libros que examina” (2010a:833). Esta enumeración no agota la serie, Mastronardi menciona varios textos más de Borges, pero es representativa de una de las líneas de aproximación que se propuso establecer. Notas minimalistas de un entrevistado comentario “detenido y completo”, que es el correlato crítico de lo que Genette llamaba la “utopía literaria” en Borges, poseída por “el extraño demonio de los paralelismos” (1992:97).

En segundo lugar, a propósito de la necesidad de abordar la obra de Borges “de manera global”, se destaca la percepción de las transformaciones, fases y etapas del proceso borgeano, que tienen el atractivo de haber sido reconocidas sobre la marcha. Mastronardi reparó por ejemplo en un aspecto que tardaría en llamar la atención de la crítica: el primer Borges, en particular la importancia formativa que tuvo el Expresionismo alemán, que lo distinguía de los ultraístas, “por lo general menos dispuestos a mostrar el lado dramático de sus experiencias” (2007:38). Mastronardi cita el texto titulado “Lírica expresionista”, que Borges había publicado en la revista *Grecia*, de Madrid, en 1920. También encontramos apuntes sobre la etapa criollista, un “criollismo elevado” (2010a:808). Un par de fragmentos consignan el cambio operado en la escritura borgeana a partir “del año 30”, antes del cual “tiende a multiplicar los efectos y aprovecha todas las ocasiones de sorpresa”, y después del cual “adopta una concepción más apacible, y sin duda más compleja, de las exigencias formales” (2010a:844). Mastronardi observa la evolución estilística de la prosa, desde la “lírica y barroca de la primera época” a la prosa de la siguiente época, que Mastronardi describe con cinco adjetivos precisos que se yuxtaponen sugestivamente y que habría que examinar caso por caso pensando en textos de Borges: “abstracta, descarnada, funcional, pudorosa y sabia” (2010a:829). Asimismo Mastronardi registra que “a los 50 años de su edad” se produce un “viraje profundo de su espíritu”, en virtud del cual se hace patente en Borges la experiencia de la literatura como un “principio de necesidad”, como una “energía trascendente que viene de los hondos manantiales humanos” (2010a:806). También registra Mastronardi el creciente interés del último Borges por las “cuestiones morales”, cuyo origen percibe ya en *Historia universal de la infamia*.

Dos facetas sobre las que Mastronardi suele volver su atención en su “contemplación global” son el cuento fantástico y el humorismo. Respecto del primero, reconoció “una rara especie literaria en cuyo ámbito se desposan la ficción y la metafísica” (2007:33). Es decir, ese género que varios años más tarde iba a definir Beatriz Sarlo en términos de “situación filosófico-narrativa” (2003:116). Respecto del humorismo, que reaparece de diversas maneras, Mastronardi observa que Borges “reacciona contra la solemnidad literaria” y que introduce “en los medios intelectuales” un “humorismo que siempre da en el blanco” (2010a:843).

Un tercer aspecto, que reaparece insistentemente en los cuadernos es el del estilo. Mastronardi toma notas para un microanálisis léxico y sintáctico, con ejemplos textuales, en el que parece estar tanto examinando concretamente una estética como intentando exorcizarla. El punto es susceptible de un análisis en términos de angustia de la influencia y también en términos gombrowiczianos, según vimos en el capítulo anterior, de determinación ajena del estilo propio. En un pasaje de los cuadernos señaló que la “influencia más potente” de Borges sobre sus contemporáneos se verificaba en la “órbita” del estilo. Alude incluso a los “hábitos expresivos que Borges establece en nuestra república literaria”. Mastronardi estaba interesado en el tema como crítico, y preocupado personalmente por el mismo. El microanálisis estilístico al que él sometería a la escritura borgeana debería empezar indagando la “eficacia literaria” de los adverbios; procesos como la sustantivación de adjetivos o la concesión de atributos morales a los objetos; ejemplos de condensación y de elipsis; la “vivacidad funcional” de los verbos, la “eficacia emocional” en el uso de adjetivos, la presencia de esdrújulas en su poesía “y algo menos en su prosa”, la “alta presión” y la “densidad” de algunos períodos, sus “costumbres sintácticas”, etcétera.

Mastronardi ofrece también algunas notas del carácter borgeano, habla de sus “manías”, de su conducta en privado y en salones mundanos, de su aspecto físico, su porte (“cierta «gaucherie»” (sic), dice), algunas de sus preferencias (como las gastronómicas), su temperamento, sus vaivenes políticos. La parábola va del Borges de la calle Quintana y las caminatas al último Borges, sobrellevando con “sereno estoicismo” su ceguera, al que “la escuela del Pórtico lo adoctrina y lo vuelve impávido” (2007:33). En ese sentido, la única vez que Mastronardi refiere algo sucedido en “la casa de B.C.” será precisamente para evocar “una noche del año 50” en la que Borges, dice, “habla con serenidad de la muerte”. No hay “jactancia” en su “estoicismo”, Borges no “vocea su temple moral”, sino que “su escepticismo innato y su

fuerte sentimiento del tiempo están en el origen de esa resignación ante el fin” (2007:93). Es razonable que, como tantos otros de sus retratos (el de Macedonio, el de Barbieri), el de Borges tuviese también una inflexión estoica. No obstante, por momentos Mastronardi parece estar tomando nota para un diagnóstico psiquiátrico: “inestabilidad, irritabilidad, hiper-emotividad, narcisismo, mitomanía” (2010a:799). Pero este costado de la personalidad de Borges percibida por Mastronardi se aprecia mejor en el contexto del último tópico o biografema-literario de los cuadernos que quisiéramos destacar, es decir, el de «Borges y las mujeres».

V.3. CONFIDENCIA E INFIDENCIA: “ESTELA, CRUEL ESTELA, ESTELA CANTO”

Mastronardi le dedicó al tema «Borges y las mujeres» y sus inmediaciones, más espacio que a cualquier otro de los que integran su retrato póstumo. Parece haber llevado un registro al respecto, contando novias, amigas y allegadas, desde el primer noviazgo con Concepción Guerrero en adelante. Mastronardi le dedica un comentario breve a cada una de las damas mencionadas a continuación: María Alicia Domínguez, Wally Zenner, María Petit de Murat, Nydia Lamarque, Sara Dielh Ayerza, Haydée Lange, Gloria Alcorta, Margarita Guerrero, Silvina Bullrich, Cecilia Ingenieros, Natalia Bunge, Emma Risso Platero y Estela Canto.

Vamos a detenernos en este subcapítulo en una especie de triangulación borgeana que se establece entre Mastronardi y Estela Canto. El texto que la dinamiza es *Borges a contraluz* (1989), importante dentro del corpus crítico-biográfico-testimonial sobre el escritor argentino.

A pesar del distanciamiento producido a raíz del *fuerte rito amistoso* entre Borges y Bioy Casares, parece haberse dado un breve pero intenso acercamiento entre Borges y Mastronardi hacia mediados de 1948 y comienzos de 1949, época en la que Bioy Casares empieza a llevar lo que fue el diario *Borges*. La importancia de estos encuentros es central en la construcción del retrato mastronardiano y del retratista *in situ*, ahora como confidente secreto, pero permite también trazar alguna hipótesis acerca de cierto tardío rencor de parte de Borges en el diario. Durante esos meses Borges atravesaba una crisis en su *relación* con Estela Canto. La serie de encuentros entre Borges y Mastronardi fueron provechosos (o perjudiciales, según se mire) para ambas partes: el primero hizo su catársis y el segundo se convirtió en depositario del tabú de la vida erótico-sentimental del más grande escritor argentino de todos los tiempos.

Tanto en el cuaderno *Borges* como en el cuaderno *B*. se incluyen fragmentos, fechados con más o menos precisión, en los que Mastronardi intentó elaborar esa serie de encuentros en torno a la crisis de Borges con Estela Canto. En el primer caso, se lo registra como una entrada de diario, en caso de que no lo haya sido realmente:

Agosto de 1948. Hoy me encontré con Borges, quien me habló de la muchacha a la cual profesa una ternura unilateral. (Por lo visto, «mi pecho es de violetas para la confidencia», como diría M.Fernández). (2006:81)

La expresión “ternura unilateral” y la ligera ironía macedoniana son significativas. Ya hay un secreto. Mastronardi llegó ese día a la conclusión de que Borges “cultiva el infortunio con lúcida complacencia”. A continuación dio cuenta de otros dos encuentros con Borges. Uno de ellos ocurrido el “28 de diciembre de 1948”: Borges, enfermo, lo recibe en su dormitorio y le dice en voz baja (para no “ahondar la preocupación de su madre”) que “su fiebre tiene un origen moral”. Agregando, agrega Mastronardi, “como quien busca una salida en la confidencia: «Después te contaré...»” (2006:82). Se reencuentran, ya curado Borges de su fiebre, que no del origen de la misma, el “6 de enero de 1949”. Es curiosa la precisión de fechas que procura Mastronardi para hablar de este asunto. Durante una caminata por “las cercanías de la Facultad de Medicina”, Borges, que “quiere liberarse de lo que hasta ese momento ha sido un penoso secreto”, le dice que había reanudado y vuelto a cancelar sus relaciones con “E.C.”. Pero desde luego ese no era *el* secreto. Mastronardi va rodeando el tema. Por su parte, agrega que “E.C.” había empezado una relación con “cierto imperioso periodista español”, según lo describe Mastronardi. También le cuenta Borges ese día que su común amiga “S.O.” [es decir, Silvina Ocampo], había tomado “el partido del otro” (2006:83). Lo cual tal vez explica que Borges hubiese acudido a Mastronardi, habiéndose quedado sin aliados por ese lado. Están ya planteados varios de los ingredientes del drama: un amor frustrado que desencadena una crisis moral y psicossomática, el celo de madre, un penoso secreto y una atmósfera ultra confidencial.

En el cuaderno *B.*, Mastronardi refirió otros dos encuentros con Borges durante ese intervalo, semejantes a los recién mencionados, pero más elaborados desde el punto de vista narrativo y escenográfico. El primero tiene lugar “una tarde de julio del 48” en “La Pagoda”, un restaurante chino al que ya habían ido en otra ocasión. Empezaron hablando de Dante, lo cual, como veremos en seguida, es importante. “De pronto”, escribe Mastronardi:

como quien necesita liberarse de un duro secreto, me confió que en esos momentos sufría una crisis moral, me hizo partícipe de su intimidad lacerada. (...) Me habló de una muchacha de 25 años, muy inteligente y hermosa, de quien estaba enamorado. Agregó que por primera vez se refería a estas cosas (y tuve) motivos para creer que su inquietud descansaba en mi afecto. Me dijo que esa muchacha (...) desearía una y otra vez sus reclamos profundos. (...) pensé que en ese instante lo veía como transparente y total. (...) Extremé mi cordialidad. Cité a Heine, para quien una mujer se cura con otra mujer. (...) Me apenaba esa vasta energía triste, esa fuerza solitaria y sin dicha. Después, varias veces nos citamos para paseos evocativos y “terapéuticos”. Su constante infortunio amoroso: como si un tacaño destino compensara, con el artero despojo de

las delicias terrenales que anhela, los muchos dones que le otorgaron las divinidades benignas. (2010a:855-856)

De nuevo, la confianza, esa *inquietud que descansa* en el afecto del amigo es una de las más nobles imágenes que podamos hallar en esta historia de amistades literarias; pero también la presencia del secreto, la extrema confidencialidad y la idea de crisis moral como una “vasta energía triste”. Parece que Borges logró un cierto apaciguamiento al lado Mastronardi esos meses, por lo menos se repitieron varias veces los paseos “terapéuticos”. Mastronardi tuvo un acercamiento a un Borges lacerado, vulnerable, y en ese desvalimiento lo vio “transparente y total”.

El segundo encuentro narrado en el cuaderno *B*. transcurre durante “un caluroso sábado de 1949” en el que Mastronardi había sido invitado a tomar el té a “la nueva casita” de Adrogué. También está madre y Norah con sus hijos. Mastronardi rescata de la velada “un informe gatito barcino” que hacía las delicias de Borges: “le parecía un ícono” dice, “un cachorro de león, un objeto mágico y mil cosas más”. Al atardecer Norah hizo un retrato de Mastronardi: “por segunda vez me honraba su lápiz: había posado para ella en 1926, y su trabajo plástico fue recogido en *Tierra amanecida*” y, agreguemos, en la *Exposición de la actual poesía argentina*. Después salen a caminar por Adrogué. La escena es cálida y Norah le da un toque de ligero ensueño. Se cruzan en una quinta con “dos perros simétricos”. Norah los llamó “leones de miel”. Mastronardi aporta otros detalles de esa caminata que no vienen al caso, excepto el perfecto remate para una viñeta dulce y melancólica, que le da a todo el cuadro una tensión contenida y una ubicación emocional específica: “Me habló de Estela. Lo noté triste. Triste” (2010a:856-857).

No era casual la tristeza de Borges en Adrogué, lugar que estaba directamente asociado al *affaire*: en las inmediaciones del pueblo, más concretamente, según Estela Canto, en un banco mal iluminado entre Adrogué y la localidad de Mármol, Borges le había propuesto casamiento. La respuesta que ella le dio en ese momento introduce el “penoso secreto” que acechaba en los encuentros con Mastronardi o más bien en las tentativas de Mastronardi por reconstruirlos. “Lo haría con mucho gusto”, dice Estela Canto que le respondió a Borges: “Pero no olvides que soy una discípula de Bernard Shaw. No podemos casarnos si antes no nos acostamos” (1989:98).

No es este el lugar para abordar en detalle el testimonio de Estela Canto ni las consecuencias que esa relación tuvo en la obra de Borges⁸². *Borges a contraluz* expuso recién en 1989 lo que Mastronardi oblicuamente calla o, más bien, lo que no estaba en condiciones de decir ni de publicar, pero sí de insinuar y de utilizar como variable *exclusiva* de su retrato (puesto que había sido exclusivo depositario del secreto). Mastronardi lo formula y oculta de diversas maneras. Empecemos con la siguiente lista, parecida a la citada más arriba; sugestiva, enigmática e insuficiente: “Sobriedad - insatisfacción de mundo - amargura sensual. Narcisismo de Hesnard - timidez - repliegamiento sexual - busca salidas y conductos simbólicos” (20010a:811). Estela Canto parece haber activado, en efecto, esos conductos simbólicos. Esta dimensión de la personalidad de Borges interesaba evidentemente a Mastronardi, a quien tal vez pudiera transferirse su telegramático diagnóstico. El psicologismo es en sí mismo destacable (la referencia a Hesnard, los mecanismos de sublimación simbólica de una conducta sexual traumática). La terapéutica, como veremos, es literalmente la piedra de toque de la triangulación.

Mastronardi buscó (o inventó) afinidades de diversa índole en la galería internacional de raros literarios: Borges era como Stendhal, “orgullosa y tímida” (2010a:800) y como Leopardi, capaz de “extraer de su incurable timidez los más dramáticos versos” (2010a:835). La cuestión de lo “incurable” no es menor en este contexto. También asoció su relación con las mujeres con la que se sabe tuvieron Heinrich von Kleist y Charles Baudelaire (2007:78). Mastronardi está intentando acceder a un núcleo traumático de la vida y obra del genial escritor, como quien rodea una presa un poco intratable de alto poder hipnótico. Está intentando entender, según sus palabras, la “firme tendencia que lleva a escribir: «los espejos y el coito son abominables porque reproducen al hombre»” (2010a:814)⁸³.

⁸² Por un lado Estela Canto se vincula a la cuestión dantesca en la obra de Borges: “me repetía que él era Dante, que yo era Beatrice y que habría de liberarlo del infierno, aunque yo no conociera la naturaleza de ese infierno” (1989:95). Pero Borges también le había hecho saber a Estela, según el testimonio de ella, que “al parecer, yo era entonces para él eje del mundo. Me decía que *El Aleph* iba a ser el comienzo de una larga serie de cuentos, ensayos y poemas dedicados a mí” (1989:96).

⁸³ La frase figura al comienzo de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” y reza, tal como la refiere Borges según se la había referido Bioy Casares en la ficción: “los espejos y la cópula son abominables porque reproducen el número de los hombres”. La versión literal de la Enciclopedia, consignada más abajo, reza: “Para uno de los gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) porque lo multiplican y lo divulgan”. Tal vez no sobra decir que en ese mismo cuento aparece el propio “Carlos Mastronardi”, que encuentra en una librería de Corrientes y Talcahuano el volumen XXVI de la *Anglo-American Cyclopaedia* sin dar “con el menor indicio de Uqbar”. Notemos asimismo, para agregar a la serie de conexiones intertextuales indicadas en el subcapítulo anterior, que Mastronardi consideró que ese pasaje célebre del cuento de Borges, por un lado, “entronca en Baudelaire: «Car je cherche le vide, et le noir, et le un!» (Obsession)”, y por otro “trae el recuerdo de Valéry: «El mundo es un defecto en la perfección del no ser»”.

En otro notable pasaje del cuaderno *Borges* respecto de este tema la galería de raros afines o neuróticos célebres (habría que decir célibes), se amplía de manera arbitraria y ecléctica:

Leonardo da Vinci, Poe, Carlyle, Amiel, Nietzsche, Almafuerte, quizá Bernard Shaw, se sintieron incapacitados (no corresponde indagar ahora en qué medida) para el ejercicio de la magia erótica.

Tampoco corresponde indagar en qué medida la presencia de este tema suponía o encubría una *incapacidad* semejante por parte de Mastronardi, pero los desamparos eróticos, como hemos visto, ejercían una atracción más o menos velada en sus aproximaciones caracterológicas. Así se destaca en esa serie la presencia de Almafuerte, cuyo desamparo lo había interpretado Mastronardi como una especie de virilidad al revés, plasmada en un vehemente deseo de maternidad. Volveremos más abajo sobre este punto a propósito de la postura de Estela Canto. Entonces Mastronardi dice, “de paso”, que Borges solía definir esa “magia impersonal, donde toda lucidez abdica”, es decir, el orgasmo, citando un verso del poeta isabelino Cyril Turner, que es una declaración de la futilidad del mismo, de la desproporción entre las molestias que comporta y el beneficio que reporta: “*el pobre beneficio de un minuto incoherente*”⁸⁴. Entonces Mastronardi introduce la hipótesis del traumatismo moral, que presenta como conjetura, “cabe imaginar”, pero que es la aludida confesión:

Cabe imaginar que alguna pobre o desdichada experiencia de juventud lo determina adversamente. Los traumatismos morales de esta especie, cuando no se remedian o salvan a tiempo, se vuelven invencibles, se convierten en males crónicos. (2007:73)

Pero Mastronardi sigue rodeando el tema y observa, hablando en términos generales de la conducta de Borges con las mujeres, pero buscando la mayor proximidad con el meollo del asunto, que

(2010a:814). Pero en el origen de la “firme tendencia” que hacía posible la frase sobre el carácter abominable de la cópula había algo de naturaleza estrictamente biográfica que excedía las posibilidades de las asociaciones literarias, aunque busque eventualmente refugio en ellas, al menos así parecen probarlo los fragmentos que consideramos a continuación.

⁸⁴ El índice analítico de Martino al *Borges* permite saber rápidamente que el 23 de febrero de 1964 Borges le recitó esos mismos versos de Cyril Turner a Bioy Casares estando en la playa Lobo de Mar, en Mar del Plata, pero para reparar más bien en el verso que sucede al que menciona Mastronardi: “cita a Tournier (...) que, para decir «abandonarse a un *bewildering* minute», escribe, «ponerse en los labios de un juez»” (2006:1008). El pasaje de Turner completo, perteneciente al drama titulado *The revengers tragedy*, pasaje facilitado por Martino en nota al pie —que también observa que esos versos son citados por T.S.Eliot en el ensayo “Tradition and the Individual Talent”—, es el siguiente: *Are lordships sold to maintain ladyships / For the poor benefite of a bewildering minute? / Why does yon fellow falsify highways, / And put his life between the judge’s lips...?*

...cuando el afecto ya es recíproco y la ocasión propicia predispone al abrazo, una suerte de agitación indomable, un largo titubeo, un temor anulatorio le cierra el camino y le afloja la voluntad. Se diría que una oscura resistencia interna pone fin a sus juegos dramáticos. (2007:74)

Mastronardi ha llegado por fin a la raíz de la impotencia borgeana, deja fluir su morbo e imagina a Borges en trance de abrazo íntimo con una dama para localizar ese momento en el que opera, para su mal, un “temor anulatorio”. Suponemos, aunque tal vez sea ya suponer demasiado, que la posibilidad de este texto (que Borges de alguna manera maliciaba) subyace en sus sacrificios de Mastronardi en aras de la comicidad. Pero ahora es Mastronardi el que trabaja en el terreno de las susceptibilidades póstumas. “Ignoramos sus experiencias amorosas de adolescente”, declara, como si esa ignorancia fuese menos perfecta de lo que pareciera; y continúa:

acaso pueda conjeturarse que alguna deplorable escena íntima se grabó en su memoria y lo apartó de la mujer correcta. Pero también es dable admitir, siempre en el plano de lo posible, la gravitación de una causa patológica. Y en ese caso, si no se dispone a paralizar sus efectos con el auxilio del terapeuta, ello ha de deberse —suponemos— a la molestia que comporta la consideración de un problema que nuestra sociedad tiene por ingrato y, consecuentemente, por secreto. (2007:75)

La última observación de este fragmento sobre el costado social del “problema” que aqueja a su amigo, y la inclusión de la figura del terapeuta, marcarían después el enfoque de Estela Canto. Señalemos en primer lugar que *Borges a contraluz* (1989) consta de tres secciones. En la primera, narra las alternativas de su relación con el escritor entre 1944, cuando lo conoce en casa de los Casares-Ocampo, hasta 1952, cuando terminan su *noviazgo*, para llamarlo de alguna manera. En la segunda parte reproduce 14 cartas enviadas por Borges. La tercera consta de nueve ensayos breves sobre textos de Borges leídos en clave biográfica. Haremos referencia a ciertos elementos de la primera parte, que se relacionan con lo señalado en los cuadernos de Mastronardi, que comparten con *Borges a contraluz* la intención de componer una figura en planos y desplazamientos referidos siempre en última instancia al contacto personal con el autor.

En el artículo mencionado en nota al pie más arriba, Daniel Balderston destacaba el epígrafe de Thomas de Quincey que había colocado Borges al frente de su biografía de Evaristo Carriego, para aplicarlo a su vez a la “visión angular”, a contraluz, de Estela Canto (que también trae a colación el epígrafe en un momento del libro): “a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered”. Podríamos hacer

extensiva esa modalidad, también, a las modalidades del asedio mastronardiano, que se traduce en un modo de verdad fragmentado, angular y también reticente.

El testimonio de Estela Canto, que confirma las perifrásticas conjeturas mastronardianas y las somete a su debido contexto responsabilizando a quien corresponde, cierra la triangulación: “la actitud de Borges hacia el sexo era de terror pánico” (1989:17), declara ya en las primeras páginas. Lo interesante es que enfoca el caso como expresión de las fuerzas sociales y luego familiares que hicieron en la Argentina un “uso del sexo como instrumento para rebajar al prójimo” (1989:40). Ahí donde el análisis de Mastronardi retrocede en circunloquios y eufemismos, avanza claramente el de Estela Canto.

El hecho es el siguiente: después de la declaración de matromonio en un banco al descampado entre Adrogué y Mármol y de la respuesta de Estela Canto, discípula de Bernard Shaw, de costumbres liberales y dueña de su cuerpo; después de estos hechos, Borges empieza un tratamiento con el “psicólogo” Cohen-Miller. Llegado a cierto punto el doctor solicita, de común acuerdo con Borges, una entrevista con Estela Canto, que accede. El argumento de Cohen-Miller, tal como ella lo recuerda, es conmovedor: “la literatura argentina se iba a ver beneficiada” (1989:113), si el tratamiento prosperaba. El doctor había llegado al *penoso secreto*, a la *deplorable escena* de juventud, al origen de la *fiebre moral*, de la *oscura resistencia* y el *temor anutalorio* de los que habla Mastronardi. Estela Canto refiere que Cohen-Miller le “relató una penosa experiencia de Borges en su primera juventud: en Ginebra, cuando tenía dieciocho o diecinueve años”. El padre de Borges, inquietado por el fantasma de la homosexualidad (la hipótesis la plantea Canto), había concertado un encuentro con una prostituta para hacerlo debutar. Cohen-Miller, por su parte, suponía que el padre en esa ocasión “se había mostrado apremiante”, dice Estela, que habla por su propia cuenta de ciertos “tropismos tribales de la llanura”. Por ese lado el texto de Estela Canto también deriva hacia una caracterología o traumatología del carácter pampeano. Su análisis se extiende en consideraciones sobre el ritual de “la iniciación sexual del varón argentino”, al que califica como “algo brutal, grosero”. Observa que “las costumbres han establecido una especie de militarización del sexo en este militarizado país. La pérdida de la virginidad para los jóvenes en un burdel es compulsiva” (1989: 112). La única verdad, dice Estela, era la de la “iniciación forzada, el movimiento mecánico del macho trepado al cuerpo de una hembra alquilada, el rencor implícito y el desprecio a esa mujer por ser mujer” (1989: 115). Podemos relacionar este tema, según decíamos, con la figura de

Almafuerte trazada por Mastronardi, la de un poeta metafísico que tiene el valor de declarar su “desamparo erótico” en la campaña bonaerense del 900, en una época en la que “la idolatría del padrillo era imperiosa” (1964:73).

Estela Canto prosigue detallando que el joven Borges razonó en Ginebra que la prostituta con la que iba a perder su virginidad “había tenido ya relaciones sexuales con su padre”. Previsiblemente la iniciación falló y el resultado fue “ruidosamente, la más humillante de las palabras: impotencia”, además de no haber podido cumplir “la orden del padre” (1989:117). Si bien las relaciones con Estela Canto ya no se reanudaron sino hasta algunos años más tarde y en otros términos, al parecer el tratamiento de Cohen-Miller no fue inútil.

Ahora bien, la idea de lo “humillante” atraviesa varios momentos del relato de Estela Canto. Cuyo final está dedicado a padre y madre:

No fue doña Leonor quien castró a su hijo. Quien lo hizo fue su padre. Pero ella aprovechó las debilidades de Georgie y lo hizo desdichado como ser humano. A fin de cuentas, él nunca habría podido ser el Jorge Luis Borges que conoce el mundo sin la rudeza, la crueldad, la devoción, la atención total, la inquebrantable sed de poder de su madre. (1989:121)

Si Mastronardi supo la historia de Ginebra contada por el propio Borges en 1948-49 y la usó como conjetura de su “repliegamiento sexual”, no estaba en condiciones de implicar a los padres en el asunto. *Los padres de Borges*, más bien, constituyen un tópico que Mastronardi consideraba necesario incluir en su semblanza, desde luego sin perturbar los mantos de silencio de la memoria familiar. Hay varias notas al respecto, no solo en los cuadernos *B. y Borges* sino en los llamados *Cuadernos de vivir y de pensar*. En el correspondiente a 1970, por ejemplo, leemos al final de una breve caracterización respectiva de los progenitores, una frase en la que de alguna manera está la tesis de Piglia de los dos linajes: “En el descendiente se conjugan la madre conservadora y el padre individualista y librepensador”. (2010a:691). Para Mastronardi, el padre de Borges fue también un eslabón con el pasado visitable, el de esa generación intelectual del 900, románticamente anarquista, antidogmática, conversadora, sagaz y bienhumorada. Por intermedio de Jorge Guillermo Borges, Mastronardi alcanza a palpar esa porción de historia intelectual porteña. Además, su competencia para semblantar a Jorge Guillermo era un privilegio que los nuevos amigos y no todos los viejos, además, estaban en condiciones de emplear. Han quedado registradas un par anécdotas entre Mastronardi y Borges *senior*, que era entrerriano (comprovincianía que fue el punto de complicidad entre los dos). Mastronardi era amigo

de Borges pero también amigo de la casa, como lo demuestran también las cenas en la casa de la calle Quintana y la viñeta de Adrogué en el 48. Una de esas anécdotas se la cuenta el propio Borges a Bioy Casares, y es tal vez el lugar más simpático en el que aparece nuestro autor en todo el diario: “con mis padres y Mastronardi fuimos al estreno del *Circo* de Chaplin. Cuando entramos, la orquesta se puso a tocar el tango *El entrerriano*. Mastronardi le susurró a mi padre: «Nos han reconocido, doctor»” (2006:124). Otra anécdota la refiere Alicia Jurado (a quien a su vez se la había referido Borges) en el prólogo a la reedición de la novela *El caudillo*, de Jorge Guillermo Borges, por la Academia Argentina de Letras, en 1989, a partir de un ejemplar de la primera edición (publicada en Palmas de Mallorca en 1921) hallado casi por casualidad por la propia Alicia Jurado en la biblioteca de su padre. La anécdota viene a cuento en el prólogo para ilustrar el buen humor del autor de la novela: “llegó de visita Mastronardi y, palmeando a Jorge Borges, exclamó: «¡Aquí estamos los dos entrerrianos!» A lo que el otro contestó: «Sí. Y como todos los entrerrianos que podemos hacerlo estamos aquí en Buenos Aires» (1989:19). *El caudillo* es además una buena novela de ambiente entrerriano, que sucede después de la muerte de Urquiza en el contexto de los últimos levantamientos montoneros del litoral.

El último fragmento del cuaderno *Borges* de Mastronardi consta de casi dos carillas dedicadas a Jorge Guillermo, que no aparece precisamente como castrador sino como “hombre reconcentrado y amable”, que “en sus años mozos había querido ser escritor”, pero al que “las obligaciones y las vicisitudes de la vida” se lo impidieron, quedando por eso “como herido de una mansa tristeza”. Mastronardi pondera atributos del padre que podrían extenderse al hijo. Señala que “dio muestras de una curiosidad intelectual nada común en estas latitudes”, elogió su “excelente memoria”, y la “originalidad nativa” que le permitía percibir “el lado inusual de los hechos y las cosas”; apunta su “disidencia brillante” y su capacidad de “observación impar”; su interés por los “problemas estéticos y filosóficos en sí mismos”. Recobra también despuntes de su vivacidad e ingenio en alguna tertulia, que son de su propia cosecha y que autentifican su testimonio. Se trata de “cierto atardecer de 1926” en el que se conversa, entre otras cosas, acerca de “la influencia de los astros”. Jorge Guillermo opinaba “con notorio escepticismo pero también con agudeza” que “lo importante no es el día ni la hora de nuestro nacimiento sino el día y la hora en que fuimos engendrados” (2007:108). Permítasenos concluir con esa gracia de Jorge Guillermo en la que está ciertamente *in nuce* el nacimiento de su hijo, que tan importante iba a ser para Mastronardi.

V.4. MASTRONARDI & JUAN. L.⁸⁵

En la relación entre Mastronardi y Juan L. Ortiz se enlaza una serie de temas tratados a lo largo de este trabajo, desde la poética de la semblanza y la autofiguración a la crítica de la poesía pura y del paisaje litoral como “dulzura intermedia”. Pero en primer lugar se presenta el tema de la amistad propiamente dicha: distinta de la que Mastronardi mantuvo con Borges, menos psicológicamente enrevesada, aunque no exenta de alternativas en ese sentido. Como sea, es curioso el hecho de que una de las últimas humoradas que se desliza en el *Borges* de Bioy Casares sobre Mastronardi sea la siguiente. El 31 de diciembre de 1974, Borges le dice a Bioy: “Yo creí que el poeta de Gualeguay era Mastronardi, pero parece que es este Ortiz” (2006:1495). Borges y Juan L. polarizaban dos facetas de Mastronardi, o más bien Mastronardi ocuparía diversamente el espacio intermedio entre los dos: la del lector crítico y la del lírico contemplativo; la sagacidad y el éxtasis; el intelectualismo y la percepción; el escepticismo y la bondad; la derecha y la izquierda ideológicamente hablando. “Mastronardi”, entre comillas, sería el resultado de esa adición imposible, o la suma de dos imposibilidades. A propósito de Juan L., decía en 1933: “yo aspiro a encontrar una certeza de interioridad semejante para encauzar mis venideros tiempos” (2010b:421). Esa certeza de interioridad que también señaló en Pedroni, también *permaneció* en su provincia. Borges y Juan L. son los extremos entre los cuales se plantea esa *certeza de interioridad*, que es la del destino de Mastronardi como escritor argentino. Su situación es en gran medida *lo* que supone haber estado en el varios momentos, sobre todo hacia 1933, *entre* Borges y Juan L.

Nos hemos referido constantemente en este trabajo al primero. Introducimos ahora estas notas sobre la relación con Juan L., como lineamientos para un posible desarrollo, pero por lo pronto con la intención de concluir este trabajo donde se podría decir que empezó la vida literaria de Mastronardi: con Juan L., a fines de la década de 1910, al margen del mundo de la literatura, en la biblioteca pública y en “las barrancas de Gualeguay”, el “Ateneo ribereño”. Mastronardi evocó esa reducida bohemia de pueblo de provincia en términos de un “fraterno rito secreto”, que forma

⁸⁵ Para el presente subcapítulo resultaron indispensables las cuatro notas breves de Mastronardi sobre Juan L. Ortiz (de 1930, 1933, 1937 y 1969 —hay otra nota de 1970, que es una abreviación de la de 1969), todas recobradas en la edición-UNL, que se suman a los pasajes sobre Juan L. en *Memorias de un provinciano*. Hemos considerado también los aportes críticos al respecto tanto de Martín Prieto (1997, 2006) como de Sergio Delgado (2005).

indudablemente una figura con los ritos tanto de Borges con él como de Borges con Bioy.

Como en los casos de Gombrowicz y de Borges, hubo también en este un intercambio de semblanzas, en prosa de parte de Mastronardi, en verso de parte de Juan L. Se trata también de una amistad literariamente configurada por ambas partes y en vida de ambos. Encarnaron figuras *excéntricas* del escritor, complementarias, como si se hubiesen representado mutuamente en la parte del otro de la que adoleció cada cual. Esquemáticamente, se podría decir que Mastronardi dejó una imagen de Juan L. como poeta-extático integrado a la naturaleza, y Juan L. dejó una imagen de Mastronardi como poeta-crítico integrado a la cultura. La imagen general de sus obras poéticas respectivas denotan también esas posibilidades: la fluencia ininterrumpida de la obra orticiana por un lado y la fragmentación mastronardiana por otro, compensada, esta última, por ramificaciones en el plano de la poética y de la auto-historia. La escritura de Mastronardi se diversifica en su desaceleración: es fragmentaria, fraseológica, discontinua, dispersa, está oculta, sus libros son pocos y se hacen esperar muchos años. La escritura de Juan L. es un único impulso lírico ininterrumpido que culmina en los tres tomos de *En el aura del sauce* (1970), libro progresivo y orgánico a la manera de *Leaves of Grass*. Mastronardi casi no publicó poesía después de *Conocimiento de la noche* (1937), si exceptuamos algunos poemas en revistas, las reediciones de “Luz de provincia” y la plaqueta *Siete poemas* de 1965. “Luz de provincia” y “El Gualeguay” expresan concepciones estructurales opuestas. El primero “avanza” pero sobre sí mismo, su modelo es la arquitectura; el segundo es un poema-río de 2639 versos que sigue un orden que no empieza ni termina.

El retrato de Juan L. por Mastronardi puede ser reconstruido tomando elementos de las cuatro notas aludidas más arriba y de *Memorias de un provinciano*. Y el de Mastronardi por Juan L. básicamente de un pasaje del poema “Gualeguay”, incluido en *La brisa profunda* (1954). El primer intento de Mastronardi en ese sentido es, si no nos equivocamos, el primero en todo sentido, se anticipa incluso a la publicación del primer libro de Juan L., y lo escribió en colaboración con César Tiempo. La nota se titula “Juan L. Ortiz (1896). Juicio”, y apareció en 1930 en el N° 17 de *La literatura argentina* (2010b:419-420). Mastronardi, que se iba a quejar casi cuarenta años más tarde de que el mito-Ortiz había desplazado al poeta-Ortiz, comienza (a cuatro manos con César) celebrando, “en el alba de 1930”, en términos de “epifanía en nuestra literatura”, la existencia misma de un poeta literalmente inédito como Juan L. Combinarán su figura

con la de su arte poética: Juan L. es un “poeta impresionista” y es un “pretexto de la bondad”. Señalan el “tono menor de su música sentimental” y su conducta serena, desprovista de todo “narcisismo”. Habían encontrado en efecto algo totalmente distinto de lo que había estado pasando en la *actual* poesía argentina. Señalan su actitud contemplativa, suavemente alucinada, su intimidad con la naturaleza. La estética temprana de Juan L. fue decisiva en la construcción del paisaje litoral que había estado pensando Mastronardi desde 1928 en el marco de lo que hemos llamado los “triumfos del paisaje” y las retóricas de lo colosal. Observan así en Juan L. un “sentido íntimamente religioso de los suaves campos, nunca sus valores majestuosos”. Apuntan también su capacidad para sobrevivir a “la chatura” de la provincia, y su culto de la amistad (nombran al guitarrero “Juan Caló (a) Tacuara”, cuyo estilo de vida “es cosa de contar”, que es lo que hizo Mastronardi en su autobiografía). Juan L., concluyen Tiempo y Mastronardi, es “brizna de humildad”. Esta figura es también una inflexión en el contexto de los perfiles comentados en el capítulo anterior, anticonvencionales por distintos motivos. Los rasgos fisiognómicos de Juan L. responden a los de su carácter franciscano: “casi ninguno de cuerpo”, dice Mastronardi en la nota de 1933; y en las *Memorias de un provinciano* lo presenta “sucinto como un junco” (1967:94).

Nada dice Mastronardi en su autobiografía acerca del papel que le correspondió en la publicación del primer libro de Juan L., *El agua y el tiempo* (1933). Constituye, sin embargo, un hecho del cual el propio Juan L. dio cuenta en más de una oportunidad, en prosa y en verso. En una nota autobiográfica de 1973, por ejemplo, leemos:

Desde 1942 vivo en Paraná, reo de delitos en que hube de reincidir, aunque inocente en cierto modo del que inició la serie bajo la inducción y diligencia de Carlos Mastronardi y la complicidad consecuente de César Tiempo y C. Córdova Iturburu. Lo demás es historia de la amistad y de la ilusión de los amigos. (2005:1103).

Interesa destacar, en línea con la perspectiva adoptada en este capítulo, la idea de la literatura como historia de la amistad y esa *ilusión de los amigos* en el arranque de lo que sería *En el aura del sauce* casi cuarenta años más tarde. Pero también cabe destacar el fragmento citado porque el pasaje dedicado a Mastronardi en el poema “Gualeguay” *concluye* con la mención de esa primera publicación, *inducida* por él con la complicidad de Tiempo e Iturburu: “Y por él, y por César, y por Policho, al cabo, los menos malos hilvanos en la primera luz” (2005:468). La publicación de esos “menos malos hilvanos” sucede, entonces, “al cabo”, culminando esa secuencia autobiográfica, en la que Mastronardi aparece, en virtud de un escandido anafórico, como el amigo que trae la

literatura moderna de la “gran ciudad”. Pero “con él” vienen, también, otras tantas cosas. “Gualeguay” es un extenso poema narrativo-autobiográfico de 586 versos, un “ramillete de momentos”, como se dice al final. Mastronardi es uno de esos momentos y es “el tercer Carlos” de los cuatro que aparecen en el poema:

A Carlos, el tercer Carlos, lo traía el estío, más blanco aún de gran ciudad,
con los últimos “frissons” y una sonrisa afilada para todas las “arrugas”...
Venía con él el Negro Luis, impaciente de tropos y de faldas, pero con sed de agua
sola...
—Oh, detallábamos juntos, sobre el “biciclo”, muchas fugaces dulzuras del camino,
y en la canoa “celosa”, por la isla, muchas intimidades del reflejo...
Venía también con él el “paisano Conrado” y sus aires esmerados y su nobleza de
harina
y su plateada sencillez inmune y su kodak bajo el brazo...
Con él, luego, las mejores letras del mundo y sus más arduos secretos...
Con él, el arrabal, y sus mejores cosas compartidas, y espiritadas,
y sus tragedias, ay, y sus alivios cuando la luna naciente encendía el acordeón...
Con él también el río y el destino de su elegía amarilla...
Con él las estaciones y su giro triste como el paseo de la plaza...
Con él parte de la noche que “conocía” tan bien y que usaba hasta el límite...
Con él en la tierra y en el cielo y en el ángel hasta no ser a veces más que uno...
Con él, en fin, en la “luz de provincia” que habría de macerar aún,
y en la “rosa infinita” y en esa vaga mujer que venía del sur...
Oh, todos los papeles de la inquietud los tenía de allá, por él.
Y por él “El paisano de París” y por él “La capital del dolor”,
y por él todas las voces nuevas de Francia y el canto de los cinco continentes,
en su trasiego íntimo y bondadosamente paciente, entre mate y cigarrillo...
Por él, ah, el primer Supervielle y las primeras maniobras para hacerme ir a otros.
Y por él, y por César, y por Policho, al cabo, los menos malos hilvanes en la primera
luz...
(2005:468)

La relación entre Juan L. y Mastronardi prosiguió después de la selección de esos *menos malos hilvanes*, pero Juan L. hilvana aquí momentos de un período que parece extenderse desde fines de la década del 20 y que concluyen, al cabo, con la publicación de *El agua y la noche* en 1933. Mastronardi aparece varias veces asociado en este pasaje al espíritu moderno y la dinámica de la metrópolis cultural: los últimos *frissons*, los papeles de la inquietud, las nuevas voces de Francia, libros de Aragon y de Eluard y del primer Supervielle, e incluso “maniobras” para ponerlo en contacto con “las mejores letras del mundo”. Mastronardi es también en este pasaje el poeta de “Luz de provincia”, un poema que “habría de macerar aún”. El marco recreado es de verdadera intimidad y camaradería, y es leal a ese “fraterno rito” evocado en *Memorias de un provinciano*. Respecto de las referencias a “El negro Luis” y “el paisano

Conrado” en este fragmento, dos de los muchos nombres propios más o menos desconocidos que figuran en “Gualeguay”, es interesante una carta de Mastronardi a Juan L. en la que le transmite sus impresiones después de haber leído el poema⁸⁶. Observa que “las líneas vertebrales” del texto son la “libertad” y la “modestia”: libertad porque, le dice, “dejas fluir, de modo desasido y espontáneo, tu mundo íntimo”; modestia porque el efecto de realidad de los detalles circunstanciales del poema, las personas y los hechos a los que remiten constituyen “un secreto carnet del alma”. Mastronardi hace en esa carta una última consideración para pensar la dimensión autobiográfica y autofigurativa, no sólo del poema “Gualeguay”, sino de su propio proyecto literario: “pienso en el lector —no de nuestro medio y nuestra época— y me pregunto si los nombres que le propones son canjeables por imágenes para él”.

Pero Mastronardi, además de haber *inducido* la publicación de *El agua y la noche* en 1933, le dedicó una reseña que es un texto importante de su obra dispersa. De nuevo el personaje, “casi ninguno de cuerpo”, le da a la nota un aura particular. El hecho es que Juan L. Ortiz había logrado resolver con inédita originalidad en su primer libro los mismos términos de ese “dilema estético” que en 1928 Mastronardi había visto resuelto a su manera en los poetas nativistas uruguayos. Juan L. había conseguido una combinación moderna de poesía pura y provincialismo, una síntesis que era un manifiesto poético sobre el paisaje y el lenguaje de la lírica. En 1933 también se publicó *Radiografía de la pampa*, que es su reverso. Mastronardi no lo menciona, pero observa que los campos de Juan L. no eran “los desgarrados campos, los ríos de sangre violenta y los pavorosos montes”. En ese primer libro había, en efecto, “una feliz intención de poesía pura”; pero también se eludían los lugares comunes de la “retórica nativista”, en especial teniendo en cuenta, dice Mastronardi, que se trataba de un poeta “de ascendencia criolla e infancia montielera”. Mastronardi detalla los ambientes, las sutilezas, las ligerezas y las alusiones de la poesía de Juan L.: sus poemas son “criaturas de la quietud y la expectación”.

Mastronardi siguió el desarrollo prácticamente completo de la obra de su comprovinciano. En 1937, escribió una nota (inédita, recobrada en la edición-UNL) sobre *El ángel inclinado*, el tercer libro de Juan L., en el que, en consonancia con la tormenta del mundo, su poesía, dice, atiende los “mandatos de una realidad exigente”. Aparece “la época”, el “dolor colectivo”, pero también “el problema del ser”. No obstante, lo que se puede considerar en general el problema del mal se mantendrá casi

⁸⁶ Carta citada por Veiravé en *La experiencia poética*, citado a su vez por Sergio Delgado en sus notas a los poemas de Juan L., esenciales para el planteo del presente subcapítulo (2005:900).

independiente del núcleo de su interpretación, como un clamor colectivo, más piadoso que combativo, remitido eventualmente al franciscanismo o el anarquismo romántico, pero que no perturba un centro de irradiación lírica, subjetiva y melódica, que seguiría siendo para Mastronardi el de la experiencia del éxtasis y sus infinitos matices de alucinación, encanto, alusividad, asombro o evanescencia. Esto se observa en la nota titulada “Juan L. Ortiz: el mito y el poeta”, que Mastronardi publica en junio de 1969. Casi cuarenta años después de haber introducido a Juan L. en el mundo de la literatura en términos de “epifanía”, Mastronardi detecta que el “mito-Ortiz” había desplazado al “poeta-Ortiz”. Dice concretamente haberse encontrado en Santa Fe y en Córdoba con “fervientes admiradores” del poeta “que no podían razonar las causas de su admiración”. Mastronardi asentaba entonces la urgencia de “apurar un proceso de desmitificación” que permitiera apreciar de nuevo la obra y sus “reales esplendores” (2010b:506). Como sea, su última palabra sobre Juan L. es también la primera: “el éxtasis está en el principio y en el fin de su admirable poesía” (2010b:508)

Al margen de las razones que hubiese tenido Mastronardi para apurar ese proceso de desmitificación, entre los “fervientes admiradores” santafesinos de Juan L. estaba Juan José Saer desde mediados de la década del 50. En el capítulo sobre el caso argentino hemos mencionado *El río sin orillas* (1991), que sería uno de los últimos grandes ensayos en la tradición de Martínez Estrada. Saer establece allí diálogos en diversas direcciones con las teorías del carácter pampeano y litoral, pero la figura de Juan L. Ortiz cumple una función estructural decisiva al final de su interpretación nacional. Podemos considerar que esa consagración es la última instancia del desplazamiento de Mastronardi del canon regional acerca del cual le comentaba un poco al pasar Borges a Bioy Casares en 1974; o podemos leerla como la culminación de una parábola que había iniciado el propio Mastronardi en 1930. Saer considera que la ciudad de la infancia de Juan L., es decir, la de Mastronardi también,

puede ser considerada por su posición geográfica, como la matriz o el ombligo de la región fluvial, ya que se encuentra justo en la mitad de la base del triángulo invertido que trazan el Paraná y el Uruguay, cuando, reuniéndose en el vértice del Delta, forman el estuario. (1991:224)

En esta colocación de Juan L. en el ensayo de Saer se juega, *mutatis mutandi*, la misma conjunción entre la lectura de un arte poética, la autorrepresentación de los ritos fraternos y la crítica del paisaje que había establecido Mastronardi. Nos complace esta

posibilidad de lectura, que en cualquier caso se lee coherentemente con las muy diversas formas de la poética de la presencia oculta.

VI. CONCLUSIONES

Un texto de Joyce leído en determinadas circunstancias
y un atardecer contemplado desde Cuchilla Redonda
pueden ser igualmente decisivos
C.M.

Analizar la situación de Mastronardi supuso evidenciar, según distintos criterios de articulación, series sucesivas de temas, escenas y textos todos susceptibles de ser proseguídos en distintas direcciones. Convendría hablar literalmente de aperturas en vez de conclusiones, menos por las cuestiones derivadas de la investigación sobre las cuales nos proponemos seguir trabajando, que por la metodología misma del análisis situacional empleado: la poética de la presencia oculta requirió un tipo de aproximación un poco rasante, que abarque mucho y apriete lo suficiente como para garantizar su funcionamiento. Aquí también, como en la frase de Hofmannsthal, la profundidad (eso esperamos) se acumula en la superficie.

La unidad del objeto mastronardiano resultó ser *esa* proliferación y esa suma de desplazamientos y variables, entonces, en la cual fueran igualmente decisivos, como en el epígrafe recién citado, Joyce y un atardecer entrerriano. Las oscilaciones entre texto, tradición, circunstancia y escena se resumen en esa frase, señalando la operación crítica en la que se estableció nuestro trabajo y la desjerarquización de los documentos a la que hicimos referencia en la Introducción. Los textos de y sobre Mastronardi fueron *usados* antes que *interpretados*. Es decir, fueron puestos a funcionar en circuitos intertextuales y en virtud de una serie de selecciones contextuales que permitieron restituir una trayectoria fraccionada, discontinua y disimulada. Cualquiera de los textos de y sobre nuestro autor, pudo incitar un contorno de lectura y sugerir concomitancias, informaciones enciclopédicas y genealogías más o menos breves, cuya composición y extensión dependieron de la disponibilidad material y de algo que atañe al orden del azar objetivo. A la idea de *método* como *camino después de recorrido*, que si no nos equivocamos pertenece a Dumézil, le debemos inmerecido alivio en ese sentido. No hemos pretendido desarrollar ampliamente las genealogías e intertextos, que suponen volúmenes siempre excedentes de realidad histórico-literaria, sino plantear su potencialidad como figuras de situación, integrando en la argumentación los testimonios pertinentes que estuvieron a nuestro alcance. Se crearon situaciones hermenéuticas y vínculos bibliográficos para abordar los elementos dispersos de una actividad intelectual incesante pero elusiva, cuyo lugar, como hemos señalado también en la Introducción, no resultaba evidente en primera instancia, al margen de la evidente fama de “Luz de provincia.

Cada capítulo es un ejemplo en ese sentido. Tomemos el dedicado a la «crítica de la poesía pura», elaborado a partir de la pregunta sobre las tradiciones que resonaban en ciertas periodizaciones y ciertas constantes de la crítica mastronardiana vinculadas

entre otros temas a la “voluntad eliminadora” de la poesía moderna. La reiteración de fórmulas analíticas aplicadas por el autor al esclarecimiento del proceso poético moderno nos condujo por distintas vías a la escena fundacional de la poesía pura, la crisis de 1866 de Mallarmé en Tournon, de la cual *partimos* a su vez para hacer el camino de regreso al texto mastronardiano. Ese foco mallarmeano de irradiación (susceptible de ser leído en contrapunto con el foco whitmaniano) se despliega en incesantes variaciones durante por lo menos un siglo, las cuales hemos seguido mínimamente en virtud de la continuidad literal del significante «poesía pura». Esta filiación —oculta: Mastronardi es a fines de la década del 30 el traductor secreto de Mallarmé en la Argentina— se complementa además con la recepción de Valéry, de quien también fue cultor oculto durante esa década y la siguiente, hasta que en 1954 aparece *Valéry o la infinitud del método*, ensayo en el que el ocultamiento se tematiza como tal y se proyecta a un plano de validez ética.

Hemos dado especial importancia a instancias de la biografía intelectual de Mastronardi que pudieran ser interrogadas en términos de recepción. El caso de Valéry es el principal en ese sentido: toda recepción es productiva, influyente, creativa, recreativa, polémica, incluso traicionera de los atributos del objeto receptado. Pero a su vez toda recepción se sitúa en posición relativa respecto de otras y de un horizonte de expectativas cambiante. Hemos procurado implementar ese criterio también a casos de recepción puntual, como los de Apollinaire, Santayana o Julien Benda. En ese sentido, el corpus mastronardiano se convirtió en un procesador de reenvíos bibliográficos, activando búsquedas que hemos seguido dentro de lo razonable: la lectura de las lecturas de un lector, al margen de que está sujeta a disponibilidades materiales obvias, no siempre óptimas, es una práctica inagotable, que nos aportó elementos valiosos para evaluar el sistema crítico de Mastronardi, y examinar cómo se posicionaba concretamente respecto de los *libros* que leía.

Una cuestión permanente a lo largo del trabajo, cualquiera que hubiese sido la instancia específica de análisis, fue la pregunta acerca de la modernidad; acerca de qué tipo de escritor moderno fue Mastronardi en el campo literario argentino entre 1925 y fines de la década del 60; qué tradiciones nacionales e internacionales convergían y divergían en el espacio de su escritura; qué prácticas y qué ideas de la literatura interactuaron para arrojar una figura típicamente moderna y típicamente refractaria también de ciertas imágenes cristalizadas de lo moderno. En la modernidad de Mastronardi operan elementos que se remontan a mediados del siglo XIX y que

involucran vastos procesos, dentro y fuera del mundo de habla hispana, reclamando en ese sentido una perspectiva que dejase un margen amplio de indeterminación en el que observar el comportamiento de su heterodoxia y sus relativas anomalías. La singular modernidad mastronardiana consiste en buena medida en su modo de situarse en puntos de tensión polémica con esa misma modernidad. Podríamos definirla como un sistema de oscilaciones: entre la aventura y el orden, la vanguardia y el clasicismo, la ciudad y el campo, el cosmopolitismo y el provincialismo, el nacionalismo y su impugnación, el realismo y el purismo, la infinitud del método y la inmediatez de la reseña, la contemplación y la intervención, la memoria y la actualidad, la luz y la heliofobia, la soledad y los rituales (a veces equívocos) de la amistad literaria.

Esperamos haber contribuido al estudio del primer Mastronardi, especialmente el del segundo lustro de la década del 20, poniendo de manifiesto los lugares, físicos e intelectuales, donde se movía esa presencia que Borges confundía con un *espectro*. Mastronardi es un producto inequívoco de esa década porteña por el hecho de que sencillamente no podía no serlo por haber actuado allí. No haber encajado suficientemente en los compartimientos que la historia crítica de la literatura dispone hizo justamente más interesante su caso. Su inadecuación se vuelve una estrategia de participación. Sus intervenciones *durante* ese lustro y *sobre* el mismo permitieron trazar recorridos que hemos considerado como periféricos dentro de “la modernidad periférica”, pero que iluminan al sesgo zonas de discusión y dinámicas literarias características de esa década.

Se expuso la figura de un escritor que se realiza a sí mismo en actos y gestos de intervención más o menos furtivos en distintas áreas y medios, pero que también coloca indicios de su procedimiento o declaraciones explícitas acerca del mismo. Mastronardi escenifica su problemática formulando una meta-poética de la presencia oculta. Había allí por lo pronto una paradoja, un problema histórico-literario y en alguna medida teórico, un conjunto de documentos poco explorado en su totalidad y en su red de relaciones internas y externas. Volviendo a la idea de *camino después de recorrido*, esperamos haber introducido una estructuración plausible que permita leer la disgregación como modo de inserción y la figura de Mastronardi como la de un escritor complejo.

Tanto el problema al que hacemos referencia como el corpus en el cual examinarlo, cobraron inesperada vigencia con la aparición en 2010 de los dos voluminosos y muy visibles tomos de la edición-UNL —negro y blanco, con una M

mayúscula un poco difuminada en las tapas, blanca en el tomo negro y viceversa; lo cual por lo menos no desmiente ni las polaridades de la biografía intelectual del autor ni su condición huidiza, pero que tal vez Mastronardi hubiese sopesado con una sensación aguda de irrealidad—. Como sea, parafraseando el inicio del ensayo de Elías Canetti sobre las cartas de Kafka a Felice Bauer, podríamos decir: helos aquí por fin, publicados en dos volúmenes de 1016 y 880 páginas, estos textos que testimonian medio siglo de vida literaria.

Mastronardi propone un juego constante entre la visibilidad y el ocultamiento, en distintos planos, según un proyecto de construcción de una imagen de autor-crítico-testigo que se reserva una incógnita, un núcleo discreto de expectación cuya verdad, si existió, se ha perdido, o ha retrocedido a algún “luminoso momento único” de la infancia —él mismo dijo alguna vez ser “un destilador casi vacío”—. Pero esa verdad se transfigura en desdoblamientos, depone su esencia escondida en la pantalla de las apariencias, como una especie de abducción al revés. El repliegue y la dispersión son dos modalidades de la misma dinámica. La subjetividad renunciante y vacante se interroga en la alteridad, al tiempo que se afirma en la escena de la soledad y la quietud.

En ninguna otra página logró transmitir Mastronardi esta última escena como en el poema titulado “Algo que te concierne”, que hemos mencionado a propósito de Valentina Dias Leite. Es un poema de amor, pero el amor es una presencia ausente y recobrada en diferido por la anamnesis y un impulso veladamente erótico. Hay un tú, difuso, al que le *concierne* lo que se dice en el poema, con un escandido suavemente narrativo, dicho sea de paso, que combina de manera exquisita el prosaísmo y el lirismo. Esa mujer es una figura rescatada de “la trama deshecha de un sueño / fraguado por un dios que nos devora / y que en aire y en humo se complace en plasmarnos”. Pero por la conjunción mágica de la quietud, el distanciamiento, la memoria y la palabra poética “vuelve a ser vívido el momento remoto”. El poema retrata también una escena de lectura y escritura. El personaje, debidamente noctámbulo, está en su cuarto de ciudad leyendo *El Banquete* de Platón, cuando lo distrae el recuerdo de ese sueño, una reunión que parece haber sido una cocktail de alta sociedad europea, y que “ocurrió en Basilea o quizás en Bolonia”. No importa. Lo ocurrido se vuelve incierto y prescribe, la realidad se esfuma como los personajes que la habitan, su condición formal es “menguante”, todo sigue su curso de disolución según el orden del tiempo. En aquella borrosa oportunidad ocurrida en una u otra lejana ciudad, dice, “unos mansos fantasmas, acaso sin saberlo, / se estaban despidiendo para siempre”. Sin embargo, dice también, “no

todo es un callado naufragio / porque la realidad con tu recuerdo empieza”. Citemos el instante, a nuestro juicio, más intenso del poema:

Dejo el antiguo texto. Es tarde. Me devuelven al mundo
el poder inmediato de la noche
y el viento que en los árboles insiste.
Ya han de andar las abejas sobre jardines jónicos.
El tiempo se remansa bajo la intensa lámpara.
Yo escribo que te quiero.

La obra de Mastronardi es un movimiento centrípeto hacia su propia ausencia y un movimiento centrífugo hacia la fisonomía de los otros. El lírico elegíaco para quien la realidad *empieza* después de que sucede y el literato curioso atento a las cristalizaciones variadas de la realidad, se modulan y explican mutuamente en ese doble movimiento, que es indivisible.

Hemos trabajado a favor y en contra de la estrategia de Mastronardi, procurando que en la agregación de unidades de análisis se advierta el mecanismo esencialmente paradójico de una presencia cuya eficacia descansa en la simultaneidad de su evanescencia: las metamorfosis de un rostro que, “como la divinidad de los panteístas”, según el pasaje de las *Memorias de un provinciano* citado un par de veces, “puede estar en todas partes”. Ese principio de alguna manera contamina retrospectivamente toda la obra de Mastronardi, la compromete de manera particular, la ordena y dispone en un proyecto que por definición debía quedar disperso e inconcluso. Cada una de sus apariciones según esa lógica es así una aparición-oculta. Hemos procurado revertir la sistemática del ocultamiento, nombrando sus sitios y registros en la medida de nuestras posibilidades. En ese proceso observamos con satisfacción que estos sitios también se proyectaban en obras de terceros: la figura del amigo “ausente” pero mencionado muchas veces a lo largo de las décadas en los diarios *Borges* de Bioy Casares es paradigmática.

Borges es el correlato constante de la trayectoria de Mastronardi. No tenemos mucho que agregar al respecto. Mastronardi no se entiende independientemente de Borges. Los textos póstumos así lo indican, pero hemos procurado no desestimar ninguna de las posibilidades que se presentaban de traer a Borges a colación, estableciendo puntos de intersección y triangulación. Se produce entre ambos un contrapunto desigual, polémico, psicológicamente intrincado, entramado en una dimensión que se complica por el modo en el que operan en ella las alternativas de lo

simulado y lo póstumo. La lectura en clave de *psicología de la viveza criolla* nos prestó buenos auxilios en este punto.

Como señalamos en la Introducción, la edición-UNL, al cuidado de Claudia Rosa, puso a disposición un conjunto significativo de textos muy difíciles de reunir y también manuscritos que estaban en poder de los albaceas, lo cual resolvió en buena medida la tarea arqueológica que supone la restitución de la sistemática del ocultamiento. Esa tarea loable no agotó sin embargo las ocasiones de dar con otros tantos episodios bibliográficos (ni la certeza de que existen otros tantos que seguirán burlando la pesquisa). Estos episodios se añaden a los ya recobrados, provocando ese estremecimiento de la adquisición del que habla Benjamin a propósito del coleccionismo. Como si Mastronardi hubiese empezado a suceder de manera cada vez más probable en lugares cada vez más improbables y por lo mismo más interesantes. Por ejemplo: la reseña de Roberto Ortellí en la revista *Martín Fierro* sobre *Tierra amanecida*, que derivó hacia una consideración sobre la “entonación oriental del criollismo” (según la frase de Borges); el capítulo dedicado a Mastronardi en *La nueva literatura* (1927) de Cansinos Assens; la página de Mastronardi sobre Scalabrini Ortiz, citada en una nota al pie por Adolfo Prieto en un ensayo sobre el segundo pero para probar la hipótesis de su argumentación, y que fue una pieza decisiva para ubicar a Mastronardi en el debate caracterológico nacional; el fragmento exhumado en 1996 en el que Macedonio Fernández menciona a Mastronardi en 1928 como el primero de “los torturados” de su generación; el texto que Mastronardi publicó en 1931 en *Contra. La revista de los francotiradores*, dirigida por González Tuñón, que terminaría negándole el poeta entrerriano un lugar siquiera lateral en el censo martinfierrista; la frase de una carta a Alberto Hidalgo citada por Carlos García en la que Mastronardi habla del “hígado de [Évar] Méndez”; la carta a César Tiempo sobre *Los siete locos* recientemente recobrada por Agustín Alzari; etcétera. Cada uno de los testimonios incrementa en su debida medida una curiosa atomización y se suma a un índice creciente. Y están también sus trabajos ausentes o fraguados o sustraídos, vacíos simbólicos, presencias bibliográficas *abolidas*, para usar el verbo mallarmeano: *Tratado de la pena* y las traducciones de los poemas en prosa de Mallarmé.

Mastronardi hizo de su vida personal el eje de su escritura conformando un relato de la vida literaria argentina, poblado de semblanzas y sucedidos, agrestes y urbanos, donde el yo, como punto de vista, se sitúa en la marginalia de los textos y de los hechos para garantizarse un ángulo de percepción y recreación. Testimonio y

autonovelación se fusionan con la crítica literaria. Asimismo, hay ocultamientos deliberados en la obra de Mastronardi, que producen un efecto retroactivo en función de los textos recobrados: el caso de César Tiempo es elocuente, así como también el de la madre de Mastronardi, en el orden de la novela familiar (tópico que no hemos mencionado en este trabajo y que fue puntualmente examinado por Sergio Delgado en el ensayo titulado “La sombra de las cosas”, citado en la Introducción). Y hay reacomodamientos, como el de Borges, o subtextos encubiertos, como con Gombrowicz, y semblanzas mutuas, como con Juan L. y los dos antes mencionados.

Mastronardi es un conglomerado de textos que hemos puesto en relación, operando dentro del mismo para generar vislumbres de un escritor que diseminó deliberadamente su imagen, para articular las instancias de una biografía intelectual casi secreta, a través de la cual se puede tomar el pulso de diversos procesos literarios ocurridos en la Argentina entre 1925 y fines de la década del 60.

Recordemos para finalizar algunas frases de los últimos cuadernos póstumos, también mencionadas en la Introducción. En primer lugar aquella según la cual “todo hombre puede mostrar su carácter y definirse a sí mismo juntando fragmentos de diversas obras literarias” (2010a:660). Hemos aplicado esta idea, como hace él mismo, a su propio caso, dándole a la palabra “carácter” un sentido sintético y estableciendo la selección de tales fragmentos y la manera de juntarlos según indicadores deducidos de los textos de Mastronardi. En tal sentido el presente trabajo puede ser leído como un centón: una colección de fragmentos y temas de obras ajenas ordenadas según una línea argumentativa pendiente del seguimiento de la trayectoria del autor y pendiente también de sus desvíos.

Otra de las frases de los cuadernos tardíos que vale la pena recordar es aquella según la cual “el mejor efecto literario es el menos visible” (2010a:716). Mastronardi se refería concretamente al lenguaje y la estructura de la lírica, a las ventajas del tono menor, del prosaísmo, del léxico asordinado y templado en la intimidad, de la persuasión como un efecto de composición orgánica, pero también es susceptible de ser leída como una máxima sobre la literatura. A menos visibilidad mayor eficacia: Mastronardi implementó sutilmente, pero hasta las últimas consecuencias, esa concepción del hecho literario. También dijo: “soy plenamente allí donde no estoy” (2010a:755). La eficacia literaria de la obra de Mastronardi se construye según esa presunción existencial, distribuyendo una fisonomía inefable que encuentra su plenitud, finalmente, en su situación: la poética de la presencia oculta.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

NOTA: en todos los casos se indica la fecha de la edición citada. Las fechas de las primeras ediciones se indican, cuando corresponda, en el texto principal.

- ABELARDO RAMOS, Jorge (1961). *Crisis y resurrección de la literatura argentina*. Coyoacán. Buenos Aires.
- ADORNO, Theodor W (1983). *Teoría estética*. Orbis. Barcelona.
- ALCALÁ, May Lorenzo (s/f). “El contra-antólogo de la vanguardia argentina: Francisco Soto y Calvo”. <http://www.maylorenzoalcala.com.ar>
- ALTAMIRANO, Carlos / SARLO, Beatriz (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Ariel. Buenos Aires.
- ALZARI, Agustín (2011). “Mastronardi, el gran lector”, *La Biblioteca*, N°11, Buenos Aires.
- AMORÍM, Enrique (1949). *El caballo y su sombra*. Losada. Buenos Aires.
- ARA, Guillermo (1968). *Los poetas de Florida*. CEAL. Buenos Aires.
- ARFUCH, Leonor (1999). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica. México.
- ARLT, Roberto (1958). *El juguete rabioso*. Losada. Buenos Aires.
- ASTRADA, Carlos (2006). *El mito gaucho*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires / (2007). *Metafísica de la pampa*. Biblioteca Nacional. Buenos Aires.
- BADIOU, Alain (2005). *El siglo*. Manantial. Buenos Aires.
- BALDERSTON, Daniel (1995). “The «Fecal Dialectic»: Homosexual Panic and the Origin of Writing in Borges”. *Entiendes?* Duke University Press. Pittsburgh / (1996). “Beatriz Viterbo c’est moi: Angular Vision in Estela Canto’s *Borges a contraluz*”. *Variaciones Borges*. N°1. Pittsburgh.
- BARRANDEGUY, Emma (2004). *Mastronardi-Gombrowicz. Una amistad singular*, Grama, Buenos Aires.
- BASTOS, Valentina (ed.) (1945). *Anthologie de la poésie française moderne*. L’Amateur. Buenos Aires.
- BÉGUIN, Albert (1954). *El alma romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica. México.
- BELTRÁN CABRERA-PEÑALOZA RAMÍREZ (2011). “La poesía pura y la vida (o el ejercicio oweniano de poesía pura)”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- BENDA, Julien (1947). “La crisis de la literatura contemporánea y la juventud”. *Sur*. N°147-8-9. Buenos Aires. / (1948). *El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina*. Argos. Buenos Aires.
- BERARDINELLI, Alfonso (1998). “Cosmopolitismo y provincialismo en la poesía moderna”. *Fénix. Poesía y crítica*. N°3. Córdoba.
- BERGADÁ, Evangelina (1955). *La obra poética de Carlos Mastronardi*. La Plata.
- BIOY CASARES, Adolfo (2006). *Borges*. Destino. Buenos Aires.
- BONNEFOY, Yves (2002). *La poética de Mallarmé*. El Copista. Córdoba.
- BORGES, J.L./ OCAMPO, S. / BIOY CASARES, A. [selección] (1943). *Antología poética argentina*. Sudamericana. Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Guillermo (1989). *El caudillo*. Academia Argentina de Letras. Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis (1974). *Obras Completas 1923-1972*. Emecé. Buenos Aires. / (1997) *Introducción a la literatura norteamericana*. Emecé. Buenos Aires. / (1996).

- Obras Completas* (tomo IV). Emecé. Buenos Aires. / (1999). *Autobiografía*. El Ateneo. Buenos Aires. / (2007). *Textos Recobrados* (tomos I-II-III). Emecé. Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis / BIOY CASRES, Adolfo (2002). *Museo. Textos inéditos*. Emecé. Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.
- BOWRA, C.M. (1951). *La herencia del simbolismo*. Losada. Buenos Aires.
- BRÉMOND, Henri (1947). *La poesía pura*. Argos. Buenos Aires.
- BÜRGER, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1927). *La nueva literatura III. La evolución de la poesía (1917-1927)*. Googlebooks.com. / “Prefacio a *Un Golpe de dados jamás abolirá el azar* en la revista *Cosmópolis*, 1919”, en Mallarmé (2009).
- CANTO, Estela (1989). *Borges a contraluz*. Espasa Calpe. Buenos Aires.
- CARRIEGO, Evaristo (1996). *Poesías completas*. Losada. Buenos Aires.
- CASTELLINO, Marta Elena (1999). “Borges y la narrativa policial. Teoría y práctica”. *Revista de literaturas modernas*. N° 29. Mendoza.
- CATELLI, Nora (2004). “La veta autobiográfica”. *Historia crítica de la literatura argentina*. vol. 9. Emecé. Buenos Aires.
- CHIARI, Joseph (1956). *Symbolisme from Poe to Mallarme. The Growth of a Myth*, M. Company. New York.
- CIANCIOLO, Humberto (1961). “Poetica e poesia di Mastronardi”, *Quaderni Italiani di Buenos Aires*, V. I.
- COHEN, J.M. (1963). *Poesía de nuestro tiempo*. Fondo de Cultura Económica. México.
- COSTA, Walter (2008). “Traducción y formación de géneros. La *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo”. *Aletria*. N°17. Minas Gerais.
- CURTIUS, Ernst R. (1941). *Marcel Proust y Paul Valéry*. Losada. Buenos Aires.
- DE OLASO, Ezequiel (1999). *Jugar en serio. Aventuras de Borges*. Paidós. México.
- DE PAPETTI, Domitila (2006). *Vavá, la mujer de Mastronardi*. Simurg. Buenos Aires.
- DE TORRE, Guillermo (1937). “Disciplina y deleite de Julián Benda”. *Sur*. N° 30. Buenos Aires. / (1948). *La aventura y el orden*. Losada. Buenos Aires. / (1955) *¿Qué es el superrealismo?* Columba. Buenos Aires.
- DURANTE, Erica (2006). “Paul Valéry como símbolo para las letras hispánicas”. <http://www.culturadelotro.us.es>
- ELIOT, T.S. (1949). “From Poe to Valéry”, *The Hudson Review*, N°3. / (1959) *Sobre la poesía y los poetas*. Sur. Buenos Aires.
- EMERSON, Ralph Waldo (1967). *Emerson literato y filósofo. Selección de obras*. Limusa. México.
- ERIBON, Didier. *Michel Foucault y sus contemporáneos*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (2001). *Una novela que comienza*. Corregidor. Buenos Aires / (2007). *Papeles de reciénvenido y Continuación de la nada*. Corregidor. Buenos Aires. / (2010). *Museo de la novela de la eterna (Primera novela buena)*. Corregidor. Buenos Aires.
- FISCHER, Ernest (1982). “El problema de lo real en el arte moderno”. *Polémica sobre el realismo*. Ediciones Bs.As. Bs.As.
- FLORIT, Eugenio (1965). “Mariano Brull y la poesía cubana de vanguardia”. *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*. XI Congreso Universidad de Texas. México.

- FRIEDRICH, Hugo (1974). *La estructura de la lírica moderna*. Seix Barral. Barcelona.
- GÁLVEZ, Manuel (2001). *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Taurus. Buenos Aires / (2002) *Recuerdos de la vida literaria I*. Taurus. Buenos Aires.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (2006). “Un artículo desconocido de Rubén Darío: «Mallarmé. Notas para un ensayo futuro»”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 35.
- GARCÍA, Carlos (2006). “Periferias: Sureda y Ortellí (Borges y Silva Valdés), 1925-1926”. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com> / (2006). “Evar Méndez y el final de Martín Fierro: leyendas y verdades”. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com>
- GIORDANO, Carlos Rafael; ROMANO, Eduardo; BECCO, Horacio Jorge (1969). *El 40*. Editores dos. Buenos Aires.
- GOMBROWICZ, Rita (2008). *Gombrowicz en la Argentina 1939-1963. El cuenco de plata*. Buenos Aires.
- GOMBROWICZ, Witold (2001) *Diario argentino*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. / (2003) *Fredydurke*. (Prólogo de Ernesto Sábato). Seix Barral. Barcelona.
- GÓMEZ, Juan Carlos (2008). “Gombrowiczidas: Carlos Mastronardi”. *La Rana. Formas de la narración*. N°6. Córdoba.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1961). *Los martinfierristas*. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires.
- GÓNZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1976). *La literatura resplandeciente*. Silbalba. Buenos Aires.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique (1967). *Tangos*. CEAL. Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, Horacio (2007). *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*. Colihue. Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, Joaquín V. (1953). *Mis montañas*. Vallardi Americana. Buenos Aires.
- GOROSTIZA, José (1971). *Poesía*. Fondo de Cultura Económica. México.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2002). “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. *Historia crítica de la literatura argentina*. vol.VI. Emecé. Buenos Aires / (2004). “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura”. *Historia crítica de la literatura argentina*. vol. 9. Emecé. Buenos Aires. / (2005). “El Borges de Mastronardi. Fragmentos de un autorretrato indirecto”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 661-662.
- GROUSSAC, Paul (1904). “Calandria”. *El viaje intelectual (primera serie)*. Victoriano Suárez. Madrid.
- GÜIRALDES, Ricardo (1994). *Don Segundo Sombra*. Nuevo Siglo. Buenos Aires.
- HAUSER, Arnold (1964). *Historia social de la literatura y el arte*, 2. Guadarrama. Madrid.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1954). *Las corrientes literarias de América Latina*. FCE. México. / (1986). *Obra crítica*. FCE. México.
- HERRERA, Ricardo (1988). *La ilusión de las formas*. El imaginero. Buenos Aires. / (2012). “Cinco poetas argentino insulares”. *Hablar de poesía*. N° 25. Córdoba.
- ITURBURU, Córdoba (1962). *La revolución martinfierrista*. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires.
- JAMES, Henry (2003). *Prefacios a la edición de Nueva York*. Santiago Arcos. Buenos Aires.
- KANZEPOLSKY, Adriana (2004). “Acerca de algunos extranjeros: De Orígenes a Ciclón”. *Revista Iberoamericana*. N° 208-209.
- KING, John (1989). *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. Fondo de Cultura Económica. México.

- LANCELOTTI, Mario (1956). "Sobre Valéry o la infinitud del método". *Sur*. N° 242.
- LARNAC, Jean (1946). "Paul Valéry y la poesía pura". *Expresión*. N°1. Buenos Aires.
- LEDESMA, Jerónimo. (2009). "Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo". *Historia crítica de la literatura argentina*. vol.7. Emecé. Buenos Aires. / (2009). "Cosechas. Sobre tres antologías de la vanguardia (1926-1927)". *Historia crítica de la literatura argentina*. vol.7. Emecé. Buenos Aires.
- LEFERE, Robin (2005). *Borges entre autorretrato y automitografía*. Gredos. Madrid.
- LESSING, Gotthold Efraim (1985). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y el arte*. Hyspamérica. Buenos Aires.
- LIDA, Raimundo (1943). *Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana*. Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán.
- LÓPEZ PALEMRO, Mariano (1927). "Tierra amanecida" (reseña). *Nosotros*. N° 218. Buenos Aires.
- LÖWITH, Kart (2009). *Paul Valéry. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*. Katz. Buenos Aires.
- MACHADO, Antonio. (1957). *Los complementarios*. Losada. Buenos Aires.
- MADARIAGA, Salvador de (1972). *Obras escogidas*. Sudamericana. Buenos Aires.
- MAFUD, Julio (1984) *Psicología de la viveza criolla. Contribuciones para una interpretación de la realidad social argentina y americana*. Distal. Buenos Aires.
- MAGRELLI, Valerio (2002). "Breton sobre Valéry: un testimonio". *Hablar de poesía*. N° 8. Buenos Aires.
- MALLARMÉ, Stéphane (2004). *Cartas sobre la poesía*. Ediciones del Copista. Córdoba. / (2009). *Antología*. Visor. Madrid.
- MALLEA, Eduardo (1986). *Historia de una pasión argentina*. Sudamericana. Buenos Aires.
- MANZONI, Celina. (2007). "En la sala de los espejos. Autobiografía, autoficción". *Historia crítica de la literatura argentina*. vol. VIII. Emecé. Buenos Aires.
- MARECHAL, Leopoldo (1938): "Conocimiento de la noche". *Sur*. N° 50. / (1973). *Adán Buenosayres*. Sudamericana. Buenos Aires.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1983) *Radiografía de la pampa*. Losada. Buenos Aires / (1970). *La cabeza de Goliath*. Revista de Occidente. Madrid.
- MASSOTA, Oscar (1993). "Sur o el antiperonismo colonialista", *Contorno* (selección). CEAL. Buenos Aires.
- MATRONARDI, Carlos: (1954) *Valéry o la infinitud del método*. Raigal. Buenos Aires. / (1964) *Formas de la realidad nacional*. Ser. Buenos Aires. / (1966) *Antología poética*. EUDEBA. Buenos Aires (Selección y prólogo de Jorge Calveti) / (1967) *Memorias de un provinciano*. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires. / (1982) *Poesías completas*. Academia Argentina de Letras. Buenos Aires / (1984) *Cuadernos de vivir y de pensar*. Academia Argentina de Letras. Buenos Aires / (1988). *Luz de provincia y otros poemas*. CEAL. Buenos Aires (selección y prólogo de Ricardo Herrera) / (1998) *Antología poética*. AMG. Logroño (presentación y selección de Alejandro Bekes) / (2007) *Borges*. Academia Argentina de Letras. Buenos Aires. / (2010a) *Obras completas I*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe. / (2010b) *Obras completas II*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe.
- MOCHO, Fray (1952). *Tierra de matreros*. Espasa Calpe. Buenos Aires. / (1985) *Memorias de un vigilante*. Hyspamérica. Buenos Aires.
- MOLLOY, Silvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica. México.
- MONTHERLANT, Henry de (1956). *Los solterones* (traducción de Carlos Mastronardi). *Sur*. Buenos Aires.

- MURENA, Héctor A. (2006). *El pecado original de América*. Fondo de Cultura Económica. México. / (1948). “Condenación de una poesía”. *Sur*. Nº164-165. Buenos Aires.
- NERUDA, Pablo (1980). “Por una poesía sin pureza”. *Para nacer he nacido*. Bruguera. Barcelona.
- NOÉ, Julio (comp.) (1931). *Antología de la poesía argentina moderna (1896-1930)*. El Ateneo. Buenos Aires.
- OCAMPO, Victoria (1934). “El cementerio marino”. *Sur*. Nº9. Buenos Aires. / (1945). “Paul Valéry”. *Sur*. año XIV.
- OLIVARI, Nicolás (1956). *La musa de la mala pata*. Deucalión. Buenos Aires.
- ORELLI, Roberto (1927). “Tierra amanecida”. *Martín Fierro*. Nº34. Buenos Aires.
- ORTEGA Y GASSET, José (1967). *La deshumanización del arte*. Revista de Occidente. Madrid. / (1981) *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*. Alianza. Madrid.
- ORTIZ, Juan L. (2005). *Obra completa* (al cuidado de Sergio Delgado). Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe.
- PASTORMERLO, Sergio (2007). *Borges crítico*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- PAYRÓ, Roberto J. (1982). *La Australia argentina*. CEAL. Buenos Aires.
- PAZ, Octavio (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral. Barcelona. / (1988). “Pablo Neruda en el corazón”. *Primeras Letras (1931-1943)*. Vuelta. México.
- PEDRONI, José (1962). *José Pedroni* (selección y prólogo de Amaro Villanueva). Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires.
- PENN WARREN, Robert (1947). “Pure and Impure Poetry”. *The Kenyon Review*. Nº5.
- PICON, Gaëtan (1947). “Respuesta a Julien Benda”. *Sur*. Nº147-8-9. Buenos Aires.
- PIGLIA, Ricardo (1980). *Respiración artificial*. Pomaire. Buenos Aires.
- PINTO, Mario (1928). “La poesía y la conciencia en Valéry”. *Nosotros*. Nº 235. Buenos Aires.
- PORTANTIERO, Juan Carlos (1961). *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Procyon. Buenos Aires.
- PRIETO, Adolfo (1969). *Estudios de literatura argentina*. Galerna. Buenos Aires. / (1988) *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*. Sudamericana. Buenos Aires.
- PRIETO, Martín (1997). “Ultraísmo y Simbolismo: La obra poética de Carlos Mastronardi en la de Juan L. Ortiz”. *Revista de Lengua y Literatura*. Nº17/22. Universidad Nacional del Comahue. / (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus. Buenos Aires.
- RAMA, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Arca. Montevideo.
- RAMOS, Julio (2003). *Desencuentros en la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. FCE. México.
- RAYMOND, Marcel (1960). *De Baudelaire al Surrealismo*. Fondo de Cultura Económica. México.
- REYES, Alfonso (1961). *La experiencia literaria*. Losada. Buenos Aires. / (1991). “Culto a Mallarmé”. *Obras Completas*. vol. XXV. FCE. México.
- ROJAS, Ricardo (1951). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Losada. Buenos Aires.
- ROMERO, José Luis (1987). *El caso argentino y otros ensayos*. Hyspamérica. Buenos Aires.
- SAER, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Seix Barral. Buenos Aires. / (2006) *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Seix Barral. Buenos Aires.

- SAÍTTA, Silvia (2005). “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los francotiradores*”. Estudio preliminar a *Contra. La revista de los francotiradores*. Universidad de Quilmes. Buenos Aires. / (2009). “Nuevo periodismo y literatura argentina”. *Historia crítica de la literatura argentina*. vol.7. Emecé. Buenos Aires.
- SARLO, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Nueva Visión. Buenos Aires. / (2003). *Borges, un escritor en las orillas*. Seix Barral. Barcelona.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1982). *Facundo*. Hyspamérica. Buenos Aires.
- SARTRE, Jean Paul (2008). *Mallarmé. La lucidez y su cara de sobra*. Arena. Madrid.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl (1983). *El hombre que está solo y espera*. Plus Ultra. Buenos Aires.
- SCHWARTZ, Jorge (ed.) (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. FCE. México.
- SCOTTI, María Angélica (comp.) (1977). *Memorias de la vida literaria argentina*. Kapelusz. Buenos Aires.
- SERUR DE OSMAN, Elsa (2009). *Conversaciones con Carlos Mastronardi*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe.
- SHERIDAN, Guillermo (2003). *Los contemporáneos ayer*. FCE. México
- SOLA GONZÁLEZ, Alfonso (1970). “Composición y estilo en la poesía de Carlos Mastronardi”. *Revista de Literaturas Modernas*. N°9. Universidad Nacional de Cuyo.
- SOTO Y CALVO, Francisco (s/f). *Exposición de zanahorias de la actual poesía argentina*. s/d.
- STANTON, Anthony (1998). *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. FCE. México.
- TERÁN, Oscar (1993). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. El cielo por asalto. Buenos Aires.
- TIEMPO, César (1979). *Poesías completas*. Stilman. Buenos Aires. / (1953) “Pequeña cronohistoria de la generación literaria de Boedo”. <http://literaturarioplatense.blogspot.com>
- TIEMPO, César-VIGNLAE, Pedro-Juan (1977). *Exposición de la actual poesía argentina*. Tres Tiempos. Buenos Aires.
- VALÉRY, Paul (1940). *Política del espíritu*. Losada. Buenos Aires. / (1940b). *El alma y la danza / Eupalinos o el arquitecto*. Losada. Buenos Aires. / (1954a). *Miradas al mundo actual*. Losada. Buenos Aires. / (1954b). *La idea fija*. Losada. Buenos Aires. / (1956a). *Variedad I*. Losada. Buenos Aires. / (1956b). *Variedad II*. Losada. Buenos Aires. / (1960). *Oeuvres* v.1, v.2. Gallimard. París. / (1998). *El cementerio marino*. Alianza. Madrid. / (1974). *El señor Teste*. Universidad Nacional Autónoma de México. México. / (2007) *Cuadernos (1894-1945)* (ed. Andrés Sánchez Robayna). Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- VELA, Fernando (1926). “La poesía pura. (Información de un debate)”. *Revista de Occidente*, N° XLI, Año IV.
- VIDELA, Gloria (1963). *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Gredos. Madrid. / (1990). *Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.
- VIÑAS, David (1982). *Literatura argentina y realidad política*. Capítulo. Buenos Aires. / (1974). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Siglo Veinte. Buenos Aires.
- VV.AA (1980). *Historia de la literatura argentina*. CEAL. Buenos Aires.
- VV.AA (2007). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. VIII: *Macedonio*. Emecé. Buenos Aires.

- WEIDLÉ, Wladimir (1943). *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*. Emecé. Buenos Aires. / (1947). “La poesía pura y el espíritu mediterráneo”. *Sur*. Nº151. Buenos Aires.
- WELLEK, René (1966). *Teoría literaria*. Gredos. Madrid.
- WILSON, Edmund (1979). *Axels's Castle*. Fontana. London.
- YURKIEVICH, Saúl (1962). *Carlos Mastronardi*. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires.
- ZONANA, Víctor Gustavo (2001). *Orfeos argentinos. Lírica del 40*. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. / (2003) “Lectores de días como flechas”. *Revista de literaturas modernas*. Nº 33. Mendoza.
- ZUM FELDE, Alberto (1930). *Proceso intelectual del Uruguay*. Imprenta Nacional Colorada. Montevideo.