

Borges, el ensayo crítico ⁽¹⁾

ADOLFO PRIETO

Despreocupado en la medida en que ello es posible, de toda la prevención o simpatía que naturalmente suscita la actitud de un contemporáneo ante el mundo y la vida, intento ahora un acercamiento a su obra. Comenzaré por el ensayo crítico, género que el autor frecuenta con delectación.

Desde *Inquisiciones* (1925) a *El "Martín Fierro"* (1953) varios volúmenes reúnen la movediza actividad de su inteligencia aguda y su rara inquietud. Quienes leyeron *Inquisiciones* tenían derecho a abrigar de su joven autor las mayores esperanzas. *Evaristo Carriego* debió ser —hoy al menos lo es a la distancia— la primera sorpresa recelosa.

¿Un libro sobre Evaristo Carriego? ¿De Borges? Una frase de De Quincey citada escrupulosamente en inglés encabeza la obra. La sorpresa aumenta. ¿Qué dirá del modesto muchacho de Palermo y de sus versos un crítico sagaz, erudito, poligloto? El crítico se propone razonar los pareceres que lo inducen a declarar la perdurabilidad del nombre de Carriego en nuestras letras; detener el pensamiento en la realidad que el poeta se propuso imitar. Comienza con una lucida historia de Palermo, lo mejor del libro, a la que añade un bosquejo biográfico de Carriego. (Bosquejo del que inferimos la nada interesante personalidad del biografiado.) En la parte tercera acomete el estudio de las *Misas herejes*, libro que le merece este juicio: "Irrisorio sin embargo sería negar que las *Misas herejes* es un libro de aprendizaje. No entiendo definir así la inhabilidad sino estas dos costumbres: el deleitarse casi físicamente con determinadas palabras —por lo común de resplandor y autoridad,— y la simple y ambiciosa determinación de definir por enésima vez los hechos eternos... Tampoco se le puede absolver de la acusación de barroso." Con todo, reconoce allí la voz de Carriego. Menciona títulos. Una composición, *El guapo*, le sirve de pretexto para trazar un perfil de este curioso personaje.

En la parte cuarta analiza el otro libro de Carriego, *La Canción del Barrio*. La obra padece una lacra fundamental: "la insis-

¹ (Del libro *Borges y la nueva generación*, que aparecerá próximamente publicado por Ediciones Centro).

tencia sobre lo definido por Shaw: *mera mortalidad e infortunio.*" Hecha esta restricción el crítico quiere confesar las verdaderas virtudes de *La Canción del Barrio*. Cita la mejor poesía de Carriego, *Has vuelto*:

Has vuelto, organillo. En la acera
hay risas. Has vuelto llorón y cansado
como antes.

El ciego te espera
la más de las noches sentado
a la puerta. Calla y escucha. Borrosas
memorias de cosas lejanas
evoca en silencio, de cosas
que cuando sus ojos tenían mañanas,
de cuando era joven... la novia... ¡quién sabe!

El casamiento es para Borges la más deliberada página de humorismo dejada por Carriego, la más porteña. "*El casamiento*... es 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 de Greco, de Arolas y de Saborido. Es una articulación habilísima de los muchos infalibles rasgos de una fiestita pobre." Transcribe algunas estrofas que reproduzco para que recuerde el lector y juzgue por sí mismo los alcances de tanto despropósito:

En la acera de enfrente varias chismosas
que se encuentran al tanto de lo que pasa,
aseguran que para ver ciertas cosas
mucho mejor sería quedarse en casa.
Alejadas del cara de presidiario
que sugiere torpezas, unas vecinas
pretenden que ese sucio vocabulario
no debieron oírlo las chiquilinas.
Aunque tal acontece — todo es posible,
sacando consecuencias poco oportunas,
lamenta una insidiosa la incomprensible
suerte que, por desgracia, tienen algunas.
I no es el primer caso... Si bien le extraña
que haya salido un sonso... pues en enero
del año que transcurre, si no se engaña,
dió qué hablar con el hijo del carnicero.

.....
Luego de haberse tomado el trabajo de ubicar al poeta en su medio y poner bajo el lente sus dos libros de poemas, arriba Borges a esta sorprendente conclusión:

"¿Qué porvenir el de Carriego? No hay una posteridad judicial sin posteridad, dedicada a emitir fallos irrevocables, pero dos

hechos me parecen seguros. Creo que algunas de sus páginas — acaso *El casamiento*, *Has vuelto*, *El alma del suburbio*, *En el barrio* conmoverán suficientemente a muchas generaciones argentinas. Creo que fué el primer espectador de nuestros barrios pobres y para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir, el descubridor, el inventor.”

Truly I love the man, on this side idolatry, as much as any.

Y para formular una cómoda y prescindible profecía de este tipo, ha escrito Borges más de un centenar de páginas. A la distancia vemos que más allá de los propósitos y las conclusiones había en el autor una búsqueda del color local que halló su justo pretexto en los versos y en la figura del poeta de Palermo. Borges parece arrepentido de esos devaneos y se apresura a echar en el olvido este ensayo de juventud. La auto-catársis exime de cargar con mayor acritud en los defectos. Considero el *Evaristo Carriego* como pretexto y eludo discutir la valoración de los versos del primer espectador de nuestros barrios pobres. El juicio estético es infinitamente influíble y es común que una apreciación sentimental lo coloree de una u otra manera. Si Borges experimentó simpatía por Carriego —simpatía por el tipo humano que representaba— es menos difícil comprender los juicios que le arranca la expresión poética de éste. Un saldo queda, sin embargo, del *Evaristo Carriego* que no se anula con su mero olvido porque persiste en los demás ensayos críticos de Borges; un saldo netamente desfavorable que me atrevo a reducir a esta fórmula: inutilidad, cosa enteramente prescindible.

La crítica literaria, para constituirse en un género valioso y positivo, debe al menos reunir tres condiciones: aclarar, corregir, aumentar el contenido de los textos; y un supuesto que asusta de evidente pero que no se tiene siempre en cuenta: hacer crítica cuando sea necesario. Si la obra criticada es valiosa y no lo es la crítica que a ella se adereza, la crítica hace funciones de un apéndice absurdo; si la obra es baladí y la crítica también, el crítico se iguala al rasero del autor.

Bien es cierto que Borges rara vez ha corrido la aventura de la crítica con todas las precauciones y supuestos que esta implica. Las numerosas notas que ha publicado hasta ahora son, en buena parte, comentarios circunstanciales de un lector hedonista. Abunda en observaciones agudas. La agudeza de Borges es famosa con entera razón. Ha observado que el arrabalero no es, ni por asomo, un dialecto general de nuestras clases pobres; que la riqueza numérica del diccionario español es sólo una ventaja aparental, no esencial; que los epítetos homéricos eran lo que son hoy las preposiciones, meros sonidos sobre los que no se puede ejercer originalidad; que la novela argentina no es ineligible por

falta de medida sino por falta de imaginación, de fervor; que la mezquina gloria acordada por el consenso universal a Quevedo se debe a que éste no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente; que la paradoja de Zenón es el primer antecedente de Kafka. El azar con que han sido entresacadas estas observaciones es índice de su abundancia. Una antología de tantos felices puntos de vista sería una delicia para un lector exigente y un filón de sugerencias para el más avisado de los críticos. Hasta aquí el elogio.

Los puntos de vista valen aislados del contexto, mejor dicho, valen mucho más que el contexto. El lector hedonista que, por uno u otro motivo no quiere renunciar al comentario de sus voluntarias lecturas, disfruta sobre el crítico auténtico de ciertas ventajas, aunque encalle fatalmente en una estrecha limitación. La primera ventaja es la de uniteralidad. El verdadero crítico se coloca ante la obra literaria como ante algo total; no importa que luego deduzca de ella aspectos parciales: el punto de partida es la totalidad y esa totalidad de la obra está presente a lo largo y a lo ancho de su labor de sondeo; lo que de ésta resulte en particular adquiere sentido remitiéndose a la imagen de aquélla.

El lector hedonista metido a crítico actúa sobre aspectos laterales de la obra, aquellos en que el gusto o la circunstancia fortuita detuvieron como un ancla la atención. Da impresiones sobre un elemento, mientras la crítica objetiva (entiéndase, con tendencia a ser objetiva) relaciona una serie de elementos para organizar un juicio. La impresión actúa en un mundo libre; el juicio está trabado en las determinaciones de un orbe concluso. El verdadero crítico analiza, o sea, descompone los elementos simples para recomponerlos en la síntesis de un juicio. El crítico impresionista elige un elemento y se apoya en él, para hablarnos, a propósito de él, de sus gustos, sus estados de ánimo, sus asociaciones eruditas. En resumen: el texto elegido por el impresionista es un pretexto. La ventaja desemboca en una limitación. La obra literaria, que es un fin para la crítica objetiva, se convierte para el impresionista en un medio.

Ejemplos. Borges lee los poemas de John Keats; se detiene en la *Oda a un ruiseñor*; aún más, se detiene en la penúltima estrofa de la oda. Recuerda que ha sido discutida su interpretación. "El hombre circunstancial y mortal se dirige al pájaro, *que no huellan las hambrientas generaciones* y cuya voz ahora, es la que en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth la moabita". Examina cinco dictámenes de otros tantos críticos, los descarta y declara su sospecha de que la clave de la estrofa esté en un párrafo metafísico de Schopenhauer, que Keats, naturalmente, no leyó nunca. Con la clave en la mano Borges descifra: "el individuo es de

algún modo la especie, y el ruiñeñor de Keats es también el ruiñeñor de Ruth". Luego del descubrimiento Borges parece sentirse un poco corrido por entender la oda mejor que los propios ingleses, y declara como para hacerse perdonar: "Los hombres, dijo Coleridge, nacen aristotélicos o platónicos; de la mente inglesa cabe afirmar que nació aristotélica. Lo real para esa mente, no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiñeñor genérico, sino los ruiñeñores concretos. Es natural, es acaso inevitable, que en Inglaterra no sea comprendida rectamente la *Oda a un ruiñeñor*". A quien se entere de esta interpretación cabe preguntarse de inmediato: si la mente inglesa es fatalmente aristotélica y Keats es inglés ¿cómo pudo éste superar o traicionar las imposiciones de su hado y cantar al ruiñeñor genérico cuando todos sus connacionales captan únicamente pájaros concretos? ¿De dónde arguye esa pretendida fatalidad sino de la caprichosa aspiración de constituirse en el primer lector platónico de un poeta mal interpretado por un absurdo país de aristotélicos?

En 1931 escribe una nota sobre el *Martín Fierro*. Comienza señalando que es el libro argentino que ha provocado mayor dispendio de inutilidad. Acusa a la admiración condescendiente, al elogio grosero, a la digresión histórica o filológica de descuidar la esencia del poema. Descartados esos estorbos, él arriba a su consideración directa. El *Martín Fierro* está redactado casi enteramente en primera persona; asunto capital. La intención de Hernández fué, la muy limitada, de relatar el destino del gaucho Martín Fierro en su propia boca; en efecto, a través de esa relación se descubre su carácter, como lo demuestran cumplidamente todos los episodios del libro. Borges llega a un convencimiento central: que el *Martín Fierro* es, en esencia, novela. "Novela. novela de organización cuidada o genial, es nuestro *Martín Fierro*: única definición que puede transmitir puntualmente el orden de placer que nos da, y que condice sin escándalo con su fecha". El distingo, como se ve, es interesante, pero meramente retórico. La crítica siguió haciendo su dispendio hasta la aparición de la obra fundamental de Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. (No incluyo, para no desmerecerlo con el cotejo, el último libro de Borges, el *Martín Fierro*, dado a luz con el declarado, útil propósito de divulgación).

Ya que mencioné a Martínez Estrada, acaso resulte luminoso comparar su sistema de crítica con el de Borges, confrontación para la que ajustarían perfectamente las notas que ambos escribieron sobre Hudson. Paralelismo favorecido por la publicación conjunta en el libro *Antología de Guillermo Enrique Hudson*. (1941).

Martínez Estrada se juega entero en el intento de asir el

sentido de la obra de Hudson; deslinda la estética y la filosofía del autor; ubica la obra en su centro de irradiación vital; le asigna un valor. "Nuestras cosas no han tenido poeta, pintor ni intérprete semejante a Hudson, ni lo tendrán nunca. Hernández es una parcela de ese cosmorama de la vida argentina que Hudson cantó, descubrió y comentó. Pues casi siempre en el mero retrato y en el cuento suscinto está la definición implícita. En las últimas páginas de *The purple Land*, por ejemplo, hay contenida la máxima filosofía y la suprema justificación de América frente a la civilización y a los valores de la cultura de cátedra".

Borges, en su nota *Sobre "The Purple Land"*, abunda en observaciones marginales. Afirma que la primera novela de Hudson pertenece al género más complicado de la novela de aventuras: el héroe modifica las circunstancias y éstas modifican su carácter. Clasificación, otra vez, retórica. Anota el hecho de que sea un inglés el narrador, para justificar aclaraciones y énfasis anómalos en un gaúcho. Destaca el acierto geográfico del autor al ubicar la acción de la novela en la Banda Oriental; que el libro es de los pocos, libros felices que hay en la tierra; que de los extranjeros sólo el inglés advierte los matices criollos.

El colmo de la gratuidad lo consigue Borges al procurar explicación para el más ocioso de los hechos imaginables. Parece ser que en el siglo XIII, un emperador mogol soñó un palacio y lo edificó más tarde según el recuerdo de esa visión; en la Inglaterra del siglo XVIII, Coleridge, que ignoraba el asunto, soñó un poema sobre el palacio y redactó en la vigilia un fragmento de él. Borges menciona, y pasa por alto, la única reflexión que merece suscitar el conocimiento de ambos hechos, la de que la historia de los dos sueños es una simple coincidencia. Al crítico le urgen, sin embargo, otras explicaciones. Una conjetura verosímil sería la de suponer que el poeta conoció la anécdota del emperador mogol y su palacio, y que encontró en ella al par que una buena ficción, un motivo para justificar el truncamiento del poema. Pero como los sinólogos no han identificado todavía la existencia de un texto anterior o contemporáneo a la redacción de Coleridge, hay que descartar entonces la conjetura de influencias. Y el crítico declara vía libre para desbarrancarse en la más absoluta arbitrariedad. Dice: "Más encantadoras son las hipótesis que trascienden lo racional. Por ejemplo, cabe suponer que el alma del emperador, destruido el palacio, penetró en el alma de Coleridge, para que éste lo reconstruyera en palabras, más duraderas que los mármoles y los metales". Omito las demás conjeturas.

De la obra máxima de la literatura española observa que una de sus magias parciales consiste en la circunstancia de que

Don Quijote sea lector del *Quijote*, como Hamlet espectador de *Hamlet*. Inversiones de ese tipo le hacen sospechar que "si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios".

Al encuentro de Dante con Beatriz en el Paraíso, que ha agotado la sapiencia (y el ocio) de los eruditos, Borges agrega el aporte de una interpretación psicológica. Dante, muerta Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla; imaginó la triple estructura del poema para intercalar ese encuentro. Sucedió lo que en los sueños: la convicción de ser inalcanzables los puebla de estorbos; el poeta, rechazado en vida por Beatriz, una vez muerta la soñó la severísima, inaccesible en una "mise en scene" de pesadilla. Los infatigables escoliastas que se han devanado los sesos por hallarse sentido a la extraña disposición del encuentro, deben estar agradecidos al comentarista argentino por esta limpia explicación de los hechos.

La frecuentación de Oscar Wilde lo convence de que éste casi siempre tuvo razón; reconoce en Valéry el mérito de proponer a los hombres la lucidez en los tiempos del bajo romanticismo, maculados por el estigma nazi, el materialismo dialéctico, los sectarios de Freud y los comerciantes del *surréalisme*; señala que Chesterton se defendió de ser Poe o Kafka, pero que algo en su interior propendía a la pesadilla. Ventajas y desventajas de la unilateralidad. Limitaciones de la crítica impresionista. En un último ejemplo me detendré, acaso morosamente, porque intento denunciar muchas cosas en él.

Se trata del artículo que Borges escribió con motivo de la aparición del libro de Américo Castro *La peculiaridad lingüística del habla rioplatense y su sentido histórico* (1941). El artículo es irrespetuoso, injusto e insustancial. El mayor homenaje al prestigio de Borges hubiera sido el del silencio, pero como en tal caso se contribuiría a confirmar las opiniones expresadas y a darles definitiva franquicia en el círculo de lectores que no leyeron, o no se tomarán el trabajo de releer la obra de Castro, juzgo necesario correr el albur de una crítica. Ello permitirá además, dada la ejemplaridad del caso, llamar la atención con la mayor energía posible, sobre las limitaciones de una cerrada actitud impresionista.

Comienza Borges desarrollando un curioso pensamiento. Dice que la palabra *problema* puede ser una insidiosa petición de principio; que "hablar del problema judío es postular que los judíos son un problema, es vaticinar (y recomendar) las persecuciones y la expoliación, los balazos, el degüello, el estupro y la lectura en prosa del doctor Rosenberg". La revelación sobrecoge. Nos enteramos que Sartre recomienda la expoliación y el

degüello; que plantearse el problema del Renacimiento, la paternidad de *La Celestina* o la procedencia de los hititas, puede ser una insidiosa petición de principio. Claro es que Borges simplifica el asunto dictaminando que el problema judío es un falso problema. (Y no es así. Podrá haberse originado absurdamente; podrá ser denigrante para la condición humana, pero es un problema de hecho).

No haré hincapié en un ejemplo poco feliz: su única importancia consiste en prevenir adecuadamente al lector sobre las intenciones que un ensayista puede esconder bajo el enunciado de un problema. Aún más. Si una falsa cuestión promueve soluciones falaces, el problema del habla en el Río de la Plata no puede aguardar una solución verdadera. El que Borges olvide argumentarnos convincentemente por qué el habla rioplatense no sea un problema cierto, parece indicarnos que nos hallamos ante un axioma. Encastillado en él desenmascara a los falsarios. Un tono zumbón, de ligero —o profundo— desprecio, anuncia al razonamiento victorioso. Llama *doctor* a Américo Castro para correrlo, sin duda, con la ampulosidad de un título que nada significa en la república de las letras; enfoca despectivamente aspectos secundarios de su estudio; pasa por alto los fundamentales.

Vamos por partes. El habla rioplatense constituye un problema por el solo hecho de ser habla —acción, actividad espiritual, energía, vida— que se debate en la crisis, en el equilibrio inestable de ser y dejar de ser en que se empeña dramáticamente todo lo que vive. Podrá diferirse en los alcances y la importancia que se le asigna a este tipo de cuestiones, pero no puede ignorarse su naturaleza. La lengua vive en tanto que problema.

Con este supuesto, Castro declara sus propósitos: "Las discusiones en torno al lenguaje usado en la Argentina han solido consistir a menudo en críticas acerca de incorrecciones de gramática y vocabulario en que incurren los doctos y semidoctos. Hoy me preocupa más percibir el sentido de tales hechos y proveerlos de una perspectiva histórica" (p. 107). El análisis filológico pasa entonces a segundo plano. Apoya la honestidad y el hermoso riesgo de una interpretación histórica en las observaciones de algunos buenos conocedores de nuestro pasado y nuestro carácter (falta, lamentablemente, Martínez Estrada), y en su indiscutido conocimiento de un ente peculiarísimo: el *homo hispánico*. Fenómenos como el de la perduración del *voseo* y el entronizamiento de palabras y giros plebeyos se explican desde el fondo de nuestra historia, nacida con la preeminencia de los de abajo. "Lo que parece haber acontecido durante la primera mitad del siglo XIX fué que la ciudad se dejó absorber por los

de abajo; el tema, el hilo efectivo de la historia argentina, fué entonces la auténtica vitalidad de los de abajo, y sobre ella se apoyaron tanto Rozas como sus enemigos (Ascasubi), sin que nadie estableciera un orden político moral, sostenido por frenos y anarquías” (p. 71). “La posteridad se encargó de cohonestar y justificar la gauchofilia, buscando una perspectiva en lo que en realidad significaba una inversión de aquélla. Se creó así un falso espíritu nacional y patriótico, favorecido por la tendencia hispánica al ilusionismo fácil, al enajenamiento colectivo, cuando éste mece y adormece el afán de mayor esfuerzo” (p. 73).

Lo peculiar del argentino es el engallamiento con que defiende la línea del menor esfuerzo. El *voseo*, supervivencia del lenguaje culto del siglo XVII, se mantiene en algunas zonas del área lingüística española: Centro América, por ejemplo; pero mientras en ésta significa inercia, “en Buenos Aires se afirma dinámica y agresivamente, como una activa resistencia”. El porteño “sabe muy bien que su *sentate* y su *vos* son vulgaridades añejas; sin embargo piensa que el plebeyo *vos* es el colmo de la argentinidad, porque en último término no le indigna demasiado la *guaranguería*” (p. 76).

Anota Castro además el afán de proveernos un idioma nacional sobre la base del *lunfardo*. La afirmación provocó estupor en nuestro medio. Borges se burla olímpicamente de ella. Y es que, sin duda, es una exageración atribuir tanta importancia a nuestro lunfardo y una temeridad apoyarse en pasajes de tangos y de sainetes, como lo hace el estudioso español. El capítulo V del libro, en el que se explayan estas cuestiones, es débil por extremo y no vacilo en reconocer lo obvio. Por debajo de esa exageración Castro vislumbra, sin embargo, un hecho fundamental. El porteño muestra en el lenguaje un prurito de originalidad que se agota, desgraciadamente, en una pequeña provisión de chabacanerías. Palabras surgidas del bajo fondo (o creadas a propósito por los profesionales del tango y del género chico) adquieren carta de ciudadanía con una rapidez impresionante. Pueden nacer como caricaturas y emplearse caricaturalmente: su adopción resulta sospechosa; revela una complicidad entre la masa de hablantes; cierto rasero mental. Por otra parte, el matiz caricatural desaparece a menudo dejando a tales palabras desnudas de segundas intenciones. O mucho me equivoco, o una buena porción de nuestra masa parlante dice *apoliyo*, *chamuyo*, *morfi*, *mina* y cientos de vocablos más con la mayor seriedad del mundo. Es cierto que el hombre culto no incorpora estas voces a su léxico efectivo, pero es cierto también que en nuestro medio tal hombre culto es una “rara avis” sin posibilidad de intervenir en el torrente del lenguaje ciudadano.

Una transcripción del lunfardo madrileño puede ser, como señala Borges, más oscura que otra del lunfardo de Buenos Aires; más ocurre el curioso fenómeno, no anotado por Borges, que mientras para un madrileño culto tal transcripción es griego puro, el bonaerense culto entiende sin mayor dificultad la letra del tango más enrevesado. ¿Será ello producto de un especial sentido del humor?

El desbarajuste lingüístico no se encuentra tanto en los ejemplos que aisladamente puedan registrarse; se halla en una disposición del alma colectiva, hecha de hostilidad a la norma: de engreimiento, de plebeyz.

Nuestro ensayista dice que Castro aventura dos hipótesis en su libro: la gauchofilia y el lunfardismo. Se detiene en la segunda, fácil de atacar en los ejemplos; no habla más de la primera, que es precisamente, la fundamental. Reprueba, con razón, un plural empleado por Castro "las jergas rioplatenses"; pero seguidamente confunde *jerga* con *dialecto*, acaso para permitirse el chiste (inspirado en Quevedo) que reproducimos a continuación: "No adolecemos de dialectos, aunque sí de institutos dialectológicos. Estas corporaciones viven de reprobación las perigonzas que inventan". Y prosigue: "Han improvisado el *gauchesco* a base de Hernández; el *cocoliche*, a base de un payaso que trabajó con los Podestá; el *vesre*, a base de los alumnos de cuarto grado. Poseen fonógrafos; mañana transcribirán la voz de Catita. En esos detritus se poyan; esas riquezas les debemos y deberemos".

A diez años de la profecía es obligatorio confesar que la voz de Catita no se transcribió en nuestros institutos. En *Pigmalión*, todos los personajes se escandalizan del lenguaje de Elisa, muchacha del arroyo. Higgins, célebre fonetista, con la ayuda de su ciencia y los cilindros grabadores consigue transformar maravillosamente los medios expresivos de aquélla. Para que así ocurriera, Bernard Shaw debió insuflar al protagonista de su obra el convencimiento de hallarse ante un hecho serio, real. En nuestro país escuchamos a un personaje como Catita (ficticio, por supuesto, pero que responde a una instancia verdadera), y nos desentendemos aduciendo carácter paródico, caricatura, burla. O haciendo un chiste vulgar.

Más adelante afirma Borges que los españoles no hablan mejor que los argentinos; que el español —lengua facilísima— sólo es juzgada ardua por los españoles, sea por atracción de los dialectos vecinos, por un error de la vanidad o por cierta rudeza verbal. Señala también que los españoles suelen ser incapaces de pronunciar *Atlántico* o *Madrid*. Estos presumibles argumentos se emplean, a lo que parece, para demostrar que si hay un problema del español en España, no tiene por qué haberlo en ambas

márgenes del Plata.

El crítico de Castro se aboca a la ingrata tarea de triturar frases o palabras aisladas del contexto. Dice que el autor de *España en su historia* piensa a Rosas como un caudillo de montoneras, un hombre a lo Artigas, o a lo Ramírez, cuando en verdad señala a Rosas, Artigas, Ramírez (y a Facundo, Sarmiento y Mansilla) como hombres igualados por el rasero del primitivismo. Para calificar de grosero el epíteto referido a Rosas —*centauro máximo*— lo desgaja del texto en el que tiene un sentido, si poco feliz, nunca ridículo. Opina que Castro abunda en supersticiones de las del tipo de reverenciar a Ricardo Rojas. (La veneración consiste en citarlo particularmente una vez para rebatirlo). Le atribuye la intención de preferir los idiotismos españoles a los nuestros, cuando claramente se limita a indicar las equivalencias castizas. Así, *cachada*, es igual a *tomadura de pelo*; *de arriba*, es igual a *de gorra*. Le endilga la ingenua pedantería de enseñarnos que *taita* en arrabalero, significa *padre*, cuando sabe que la enseñanza no está dirigida a nosotros, sino a los profesores de literatura asistentes a un congreso celebrado en la Universidad de California. (Está declarado en el Prólogo). Luego la emprende con el aspecto formal de la obra. Decir que una biblioteca posee libros de alta calidad o que una aduana impone precios fabulosos, le parece propio de un estilo comercial. Separa dos o tres frases mal escritas, las reproduce y concluye con un juicio lapidario: "A la mínima y errónea erudición, el doctor Castro añade el infatigable ejercicio de la zalamería, de la prosa rimada y del terrorismo".

No caeré en la tontería de recordar a quienes lo saben, la erudición de Américo Castro. Pero sí quiero aludir a la rara habilidad desconocida con que pudo conjugar en la misma obra zalamería con terrorismo.

Expuesta someramente la actitud de Borges, dejo al lector la tarea de preguntarse qué sentido tiene una crítica tendenciosamente hilvanada sobre la diatriba personal; qué claridad gana la cuestión debatida; cuánto se aumenta el conocimiento del asunto. No hablo de pasión de verdad; me refiero al mínimo exigible para intentar una crítica honesta: a ganas de comprender las cosas.

El libro de Castro tiene muchos claros; adolece de apresuramiento; se resiente de exageración; pero no es un libro ocioso. Corría el enorme peligro de serlo una crítica encabezada con una ociosa cita de Plinio. Y Borges, como en otras ocasiones, no alcanzó a salvar el peligro.

Inutilidad. Prescindencia. Este es el saldo de la labor crítica de Borges.