

lloso aún, Apollinaire no carecerá de lectores. Un poeta no tiene otra inmortalidad.

En Apollinaire, el crítico no se separa del poeta. El gusto por las artes plásticas es en él hijo de un espíritu "ardiente en la búsqueda de la belleza", dispuesto a maravillarse de ella, y prodigiosamente sensible a todo lo que trasciende la vida cotidiana. Apasionado de los *bibelots* extraños, de los "fetiches de Oceanía y de Guinea", de los dibujos de niños, fue uno de los artesanos de la gloria del Douanier Rousseau, en quien encontraba la ingenuidad y el frescor de los viejos Primitivos. Desde 1904, en contacto con Derain, Vlaminck y Matisse, exalta el tumulto del color en los *Fauves*, y las tres virtudes plásticas, pureza, unidad y verdad, que mantienen "bajo sus pies a la naturaleza derribada". Su encuentro con Picasso, que ha dejado de él una serie de conmovedores retratos, hace de Apollinaire el cantor de la poesía de la época azul, y luego, después de un momento de desorientación ante "Las señoritas de Aviñón", el teórico apasionado del cubismo, "no arte de imitación sino un arte de concepción que se empeña en elevarse hasta la creación". Más todavía que las disciplinas ascéticas del cubismo, los ritmos cromáticos y las hechicerías de colores puros de Robert Delaunay, tan importantes para el nacimiento del arte abstracto, remueven profundamente su sensibilidad de poeta: Apollinaire comprendió el alcance de ese paso de lo figurativo a lo inobjetivo y creó para designar esas búsquedas el término de Orfismo. Las extravagancias de la aventura futurista sólo le seducen un momento, pero apoya sin desmayos la pintura "metafísica" de Chirico, en el que veía "el pintor más asombroso de su tiempo" y el descubridor de relaciones nuevas entre los objetos, los sueños y lo inconsciente.

Sin la valentía y el inteligente ardor de Apollinaire, hubiera faltado algo a los creadores de la pintura moderna, y sus concepciones estéticas revolucionarias hubieran tardado más en imponerse. Apollinaire supo reanudar la tradición de Baudelaire: los grandes poetas y los verdaderos pintores andan en busca de un mismo secreto.

(Traduc. de Tomás Segovia)

NOTAS

1 En la jerga literaria francesa, *nègre* ("negro") es el que escribe a sueldo para otro escritor que firma (y cobra) las obras.

2 Dijimos adiós a toda una época. / .../ Comprendimos mi camarada y yo / que el pequeño auto nos había conducido a una época nueva / y aunque siendo ya los dos hombres maduros / acabábamos sin embargo de nacer.

3 Un hombre tartamudo con dos surtidores de llamas en la frente / pasó llevando a un pueblo ínfimo por el orgullo / de comer cada día las codornices y el maná / y de haber visto el mar abierto como un ojo / Los sacadores de agua barbudos tocados de bandeletas / negras y blancas contra los males y sortilegios / regresaban del Éufrates y los ojos de las lechuzas / atraían a veces a los buscadores de tesoros...

4 Bajo el puente Mirabeau fluye el Sena / y nuestros amores / ¿tendré que recordarlo? / la alegría venía siempre tras la pena / Venga la noche suene la hora / los días se van yo permanezco.

5 Yo pasaba a la orilla del Sena / con un libro antiguo bajo el brazo / el río es igual que mi pena / transcurre y no se agota / ¿cuándo terminará la semana?

6 ¿Te acuerdas de los suburbios y del rebaño plañidero de los paisajes? / Los cipreses

proyectaban bajo la luna sus sombras / yo escuchaba esa noche en el declinar del verano / un pájaro lánguido y siempre irritado / y el ruido eterno de un río ancho y sombrío / .../ La vida es variable al igual que el Euripo.

7 Mi hermoso barco oh mi memoria / si habremos navegado bastante / en una onda mala de beber / si habremos divagado bastante / de la hermosa alba a la triste tarde / .../ Vía Láctea oh hermana luminosa / desde los blancos arroyos de Canaán / y desde los cuerpos blancos de las enamoradas / nadadores muertos ¿seguiremos con jadeo / tu curso hacia otras nebulosas? / .../ Yo que sé layes para las reinas / las quejas de mis años / himnos de esclavo a los murenas / la romanza del mal amado / y canciones para las sirenas...

8 Qué bellos estos cohetes que iluminan la noche / suben a su propia cima y se asoman para mirar / son señoras que bailan con su mirada por ojos brazos y corazón / .../ estas bailarinas sobredoradas.

9 Hacia un pueblo de la retaguardia / se iban cuatro bombarderos / .../ los cuatro de la clase dieciséis / hablaban de antaño no de porvenir / así se prolongaba la ascesis / que los ejercitaba a morir.

10 Al cabo estás cansada de este mundo antiguo / pastora oh torre Eiffel el rebaño de los puentes bala esta mañana / estás harta

de vivir en la antigüedad griega y romana / .../ Lees los prospectos los catálogos los anuncios que cantan en voz alta / ahí está la poesía esta mañana y para la prosa están los periódicos / están las entregas a 25 céntimos llenas de aventuras policíacas / retratos de los grandes hombres y mil títulos diversos / .../ He visto esta mañana una linda calle cuyo nombre he olvidado... / por la mañana tres veces la sirena gime allí / una campana rabiosa ladra hacia mediodía / las inscripciones de los anuncios y de las murallas / las placas los avisos a la manera de los loros chillan / Me gusta la gracia de esta calle industrial / situada en París entre la calle Aumont-Thiéville y la avenida Des Ternes.

11 Del rojo al verde todo el amarillo se muere / Cuando cantan las guacamayas en las selvas natales / menudillo de *phís* / hay un poema por hacer sobre el pájaro que sólo tiene un ala / lo enviaremos en mensaje telefónico / traumatismo gigante / .../ Oh París del rojo al verde todo el amarillo se muere / París Vancouver Hyères Maintenon Nueva York y las Antillas / la ventana se abre como una naranja / el hermoso fruto de la luz.

12 Quién pues sabrá hacernos olvidar tal o tal parte del mundo / dónde está el Cristóbal Colón a quien deberemos el olvido de un continente / perder / pero perder de veras para dejar sitio al hallazgo...

E L M U E R T O

Un cuento de Jorge Luis Borges, publicado en *El Aleph*

Por Huberto BATIS

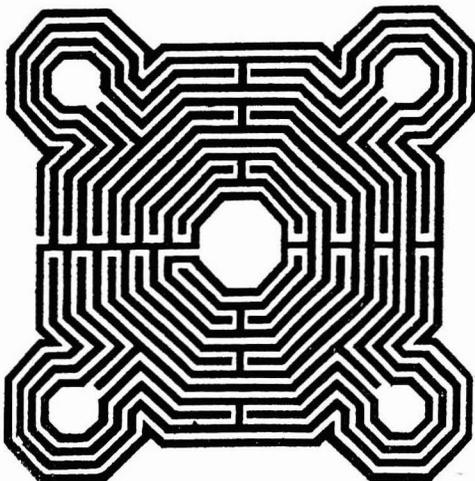
EL DESTINO DE OTÁLORA

COMENZANDO el análisis de "El Muerto", de Borges, de la muerte al nacimiento, fácil es decir que Otálora estaba destinado a morir de un balazo. Es un destino obvio al lector que sigue leyendo más allá de sus últimas palabras, y ve a Otálora desangrarse como res entre matarifes; tanto como es patente al lector que —hundiéndose en el último punto, sin seguir adelante— se queda sólo con la angustia del disparo. Difícil será reunir las dos posiciones: quedarse en el momento en que la muerte *es* y continuar, al sucederse el momento, con la muerte que *sigue siendo*. Mucho más difícil será situarse en una tercera posición, la que Borges ha tomado para escribir su cuento: la muerte que ya *era*, lo que sería eternizar el tiempo, entre el inicio y el término, llegar al final de las cosas sin haber salido del presente que, además, ha dejado de serlo: porque Borges no escri-

be en función del tiempo tradicional —*finitud*— ni siquiera cuando escribe para destruirlo. Borges se sitúa en el tiempo sin tiempo del dios, en posición escalofriante, en lo onírico, en lo irreal, sin dejar por eso de comprender la realidad, que procura destruir. Difícil posición la suya, que abarca el todo sin dejar de percibir las partes y singularidades: Borges dice haber visto en la esfera del Aleph "desiertos y cada una de sus arenas, libros y cada una de sus letras".

Otálora *comprende* antes de morir; en un instante se le permite percibir su destino tal como es: pasado, presente y futuro conjugados por la muerte, más allá de ella; vertiginosamente sigue el proceso de su vida, una y otra vez, hasta que siente que está encerrado, sin escapatoria posible, en lo que es tiempo a la vez intemporal y eterno, en lo que es infinito con comienzo y fin paradójicos.

Otálora *comprende* que "desde el principio lo *han* traicionado" (no lo *habían*) y que "*ha sido* condenado" (no *fue*, es ni *será*: todo a una), porque "lo daban por muerto", porque "ya estaba muerto". Otálora, al llegar a comprender su destino, se da cuenta que no es él quien ha estado forjándose; a este respecto, podría hablarse de un predestino, de un Bandeira como predestinador, si nos permitiera Borges situarnos en una catalogación de orden temporal; pero, él está situado en el equilibrio perfecto entre lo temporal —para él apariencia— y lo intemporal —realidad—, y camina con sabia intuición por esa cuerda floja de la tensión *finitud-infinitud, hombre-dios, lo terminado — lo incompleto*: "Sospecho que la palabra infinito fue alguna vez una insípida equivalencia de inacabado; ahora es una de las perfecciones de Dios en la teología y un discutidero en la metafísica", dice Borges en *Discusión* (p. 164).



"el laberinto irresoluto e irresoluble"

Borges fusiona lo tradicional y lo auténtico infinito metafísico, aunque sólo aparentemente; en realidad está sólo en lo segundo: "Nos hemos acercado a la metafísica, *única justificación y finalidad de todos los temas* (el cursivo es nuestro), dice en *El idioma de los argentinos* (p. 34). "Borges sabe que toda realidad se disuelve con la presencia del infinito y lo convoca constantemente en sus obras, a veces aludiéndolo en una palabra, otras desarrollándolo en complejo argumento", nos dice Ana María Barrenechea (*La expresión de la irrealidad en la obra de J. L. Borges*. El Colegio de México, 1957).

Hemos visto ya el argumento implícito en el tiempo del verbo que Borges emplea para definir el ser de Otálora y disolver su realidad: "lo daban por muerto, ya estaba muerto"; además las palabras creadoras de un ambiente espacio-inespacial abundan en el relato, así como las enumeraciones sucesivas, los dobles adjetivos, los paréntesis que explican o amplían los pensamientos, el desasosiego de lo inconmensurable, los símbolos, los laberintos, etc. . . elementos todos del estilo de Borges ya estudiados y conocidos. Únicamente, como algo de interés, queremos llamar la atención sobre la inclusión en la estructura de "El Muerto", de ese esbozo de lo cíclico, que es el episodio del borracho a quien Otálora impide acuchillar a Bandeira en el altercado, y a quien éste permite gozar de la farra, tal como permitirá a Otálora compartir a la mujer de pelo colorado. Borges, en su derecho, ha olvidado conscientemente registrar el castigo de aquel hombre por no dejar entrever el final de su relato. Todo el cuento está dentro de esta ansiedad fatalista cíclica, porque, al fin y al cabo, Otálora —universalizándolo— es el hombre, en la lucha común pretenciosa de suplantar al dios; es Otálora el Adán que se repite, la hormiga que edifica Babel, con su momento de lucidez: cuando se confunde en su laberíntico destino de frustración, con la consecuente condena.

Pero, Borges, al llegar a presentar maravillosamente el problema del destino del Otálora-hombre, no lo resuelve, ni siquiera le propone alguna posible solución. Sólo le interesa presentar, con lo literario, la inexplicable fatalidad del destino común: sardónica filosofía aplicada, ejemplificada, símbolos por ideas: Otálora por el hombre, Bandeira por el dios ("también el hombre que entreteje estos símbolos").

La clave ideológica de la comprensión del destino de Otálora podría parecer encontrarse en el fatalismo pagano del devenir del suceso. En realidad, Borges hace una sutil elaboración de la filosofía cristiana del destino humano. Siempre se oye en boca del cristiano: "no sucederá sino lo que Dios quiera", "ya hubiera hecho esto, ya aquello, habría sido el resultado siempre conforme a la voluntad de Dios"; el mismo Cristo dice: "no se mueve la hoja del árbol si El no la mueve." Si vemos con detenimiento el destino de Otálora, veremos que no le sucede sino lo que Bandeira quiere, a veces activa, a veces pasivamente. Deja a Otálora hacer, aparentemente se nulifica ("taciturno entre los que gritan, *deja que...*"). A Otálora le parece que en su destino él mismo es el que quiere: en realidad (más bien en apariencia) su voluntad es obedecida en la suplantación consumada; en apariencia (más bien en realidad) sólo consienten a

sus deseos. "Dios permite que tú, hombre cristiano, puesto que eres libre, hagas, tornes y vuelvas a hacer; al final se ajustan las cuentas." Borges ahonda en el problema: ("aquí la historia se complica y ahonda"): ¿Qué tan libre es el hombre?, parece preguntarse. Existen circunstancias, tentaciones, inclinaciones, existe el demonio — brazo siniestro de Dios. "Tienta El a los hombres para probarlos, para acrisolarlos." Borges insinúa el conflicto de la predestinación, el innombrable asunto, bizantino de tan viejo, que la Iglesia prohíbe a sus predicadores en el púlpito. "Si Dios tiene prefijada la salvación o la condenación, ¿para qué preocuparse?" Borges inicia a la duda: al consentir, Bandeira respeta la libre iniciativa de Otálora; ¿lo tienta sólo para acrisolarlo o hacer de él un lugarteniente, o lo tienta para que falte y poder, así, condenarlo? Más bien parece que Bandeira le incita a la culpa: le permite entrar en su habitación para que lo contemple de cerca, tal cual es; le instiga: le muestra a la mujer, esa prolongación fetichista de sus atributos; le presume el caballo y el apero de piel de tigre. Bandeira no es inocente en la culpa de Otálora: además, existe el traidor Suárez, traidor a Otálora aunque, en apariencia, traidor a Bandeira; Suárez, el demonio, traidor relativo del dios, completo traidor del hombre. (Se ha estudiado suficientemente al traidor en Borges: ver el libro de Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz Díaz, *Borges, enigma y clave*, Bs. As., 1955.)

El dios-Bandeira va más allá de la tentación: permite al insubordinado el goce de su poderío: el caballo, los aperos, la mujer que, además, todo lo sabe (cuando Bandeira toca a su puerta antes del desenlace "le abre en seguida, como si esperara el llamado"). Seguro de sí y de los suyos, Bandeira demuestra una soberbia más de Dios que de hombre: no puede existir la duda de si la mujer enamorada ("ya que vos y el porteño se quieren tanto") siguió la misma suerte que Otálora; pero, si el paulatino suplantar al dios, de Otálora, no pudo contagiarse a Suárez, tampoco a la mujer; simplemente actúa ella con la pasividad de los objetos —criaturas del dios, seguras de sí mismas— en manos del hombre que los usufructúa para su daño. No creemos que sea, la mujer de cabellos rojos, Eva, ni serpiente; en todo caso manzana — prohibida pero no inalcanzable. En su primitivismo divino



"ansiedad fatalista cíclica"



"la presencia del infinito"

no iba a matar Bandeira a la mujer ni al caballo porque se dejara montar.

La eternidad y el destino cristianos son mostrados por Borges con todas sus sutilezas: la bestia, el demonio, la manzana prohibida, el libre albedrío en tensión con la predestinación. Otálora ha creído estar manejando su propio destino, porque "el universo parece conspirar con él"; Bandeira el absoluto, que no el universo. Sólo hasta el final se siente en las garras de otro ser que le ha permitido construir Babeles en el aire, para luego burlarse de él. El dios bíblico, terrible y justiciero, que contempla a los hombres tratar de llegar al cielo, que les interrumpe la labor y les confunde para verlos anegarse en los vértigos de su propia supuesta salvación, es bondadoso comparado con Bandeira. El dueño evangélico del campo, que deja a la cizaña crecer con la mies, porque ya llegará el día de la selección, cuando será separada y arrojada al fuego, se asemeja más al caudillo.

Otálora, creemos, ha ido más allá que el arcángel negro, pues no quiere, como éste, "ser como"; quiere Otálora "ser en lugar" de Bandeira. La divinidad de Bandeira —gauchesco caudillaje, "una tosca divinidad, una versión mulata y cimarrona del incomparable Sunday de Chesterton"— se mixtifica, se mitifica para siempre al condenar y castigar la servidumbre que no sólo ha querido imitar, sino que ha despreciado al grado de querer subsistir sin destruir ("por una mezcla de rutina y de lástima"). El destino del siervo es vivir en ceguera, para ver, sólo hasta el fin, cómo el dios aparentemente despreciable se sacude las cenizas y remonta el vuelo para ocupar el lugar que, en realidad, no ha perdido. El destino del hombre, para Borges, es la decepción, el frustrado desencanto, la derrota del propio ser frente al del dios, el cual viene a ser su suicidio. Bandeira no se toma la molestia de infringir él mismo el castigo: "Suárez casi con desdén hace fuego."

EL DESTINO DE BANDEIRA

Pero no nos contentemos con rebuscar en el problema del destino de Otálora-

hombre; en nuestro insidioso papel de lector que pretende profundizar y buscar el venero rico, la madeja de la elaborada trama que el Borges simbólico entreteje, indagaremos por la veta del dios. Con Borges hemos vislumbrado un destino espantoso del hombre, no tanto por su irrealidad como por su incorruptibilidad, por su immanencia ineludible e incontrovertible. No nos dejemos encerrar en el laberinto irresoluto e irresoluble del conflicto: destrucción del ser del hombre por el convencimiento de la inconciencia de su yo, por la detención del tiempo destruido, la deshumanización de los personajes, la inanimidad del cosmos. Según Borges, el hombre no hallará —si no es en el momento de la comprensión última, ya demasiado tarde— la clave del propio ser simbólico, mucho menos la clave de interpretación del conocimiento de su universo (*Weltanschauung*), por causa de la intromisión del infinito, el elemento corruptor por excelencia. Llega Borges, por este camino, al alucinante convencimiento de la incompreensión absoluta, desembocando sólo en las pavorosas “calles unánimes que engendran el espacio”, que dice en sus poemas, y en los “corredores de vago miedo y de sueño”. La inconformidad del que no se contenta con la posible comprensión de la duda —la duda misma— nos lleva a buscar por nuevos laberintos esta vez, los del destino del dios en Borges. Jugaremos a buscar la comprensión al misterio mágico de Bandeira.

“Encontrareis —dice en el Epílogo al *Aleph*— la misma historia de Otálora en *La caída y decadencia del imperio romano*, de Edward Gibbon.” Hemos leído esta historia del traidor tradicional, que Borges califica de “mejor contada” que la suya, pero que él ha sabido referir con más malicia. En esta referencia a la fuente de su tema, no deja de haber un goce en burlarse del lector —o del crítico— despistándolo. Sin embargo, después de esta lectura, nos hemos dado cuenta de que siempre hemos visto al traicionado en función de sí mismo, nunca en función del traidor. En nuestro caso, si hemos visto al Otálora-hombre en función del Bandeira-dios, ¿por qué no ver a éste en función de aquél? Nuevas dudas nos envuelven, descubrimos una “extraña telaraña de plata” en el interior de la pirámide que hemos venido construyendo para llegar al vértice *irrealidad del hombre*; una extraña telaraña en la base de toda la fundamentación hecha a costa de la supuesta realidad del dios.

Nos hemos quedado con la creencia mágica popular del doble, con la idea gnóstica del universo platónico —inversión del orden celeste—, con el hombre espejo, imagen y semejanza del dios. De pronto, todos los vértigos urdidos se derrumban, porque, en Borges, también la realidad del dios es suposición aparente; la eternidad del dios flaquea, porque el espejo, que aparentemente sólo la duplica, está empañado (“hay un espejo que tiene la luna empañada”); ahora, al comprender que el paño lo tiene ya la imagen que se refleja, la “tosca divinidad” aparece en decadencia, en peligro de terminar. Borges se dice: el dios necesita del hombre, lo crea para no sentirse tan solo, lo quiere para sí. Y destruye, con esta versión del dios-Bandeira, a sus demás dioses locos o malévolos, ávidos de castigo, de vengan-

za. Porque Borges presenta, ahora, un dios que, inexplicablemente, está a punto de no serlo.

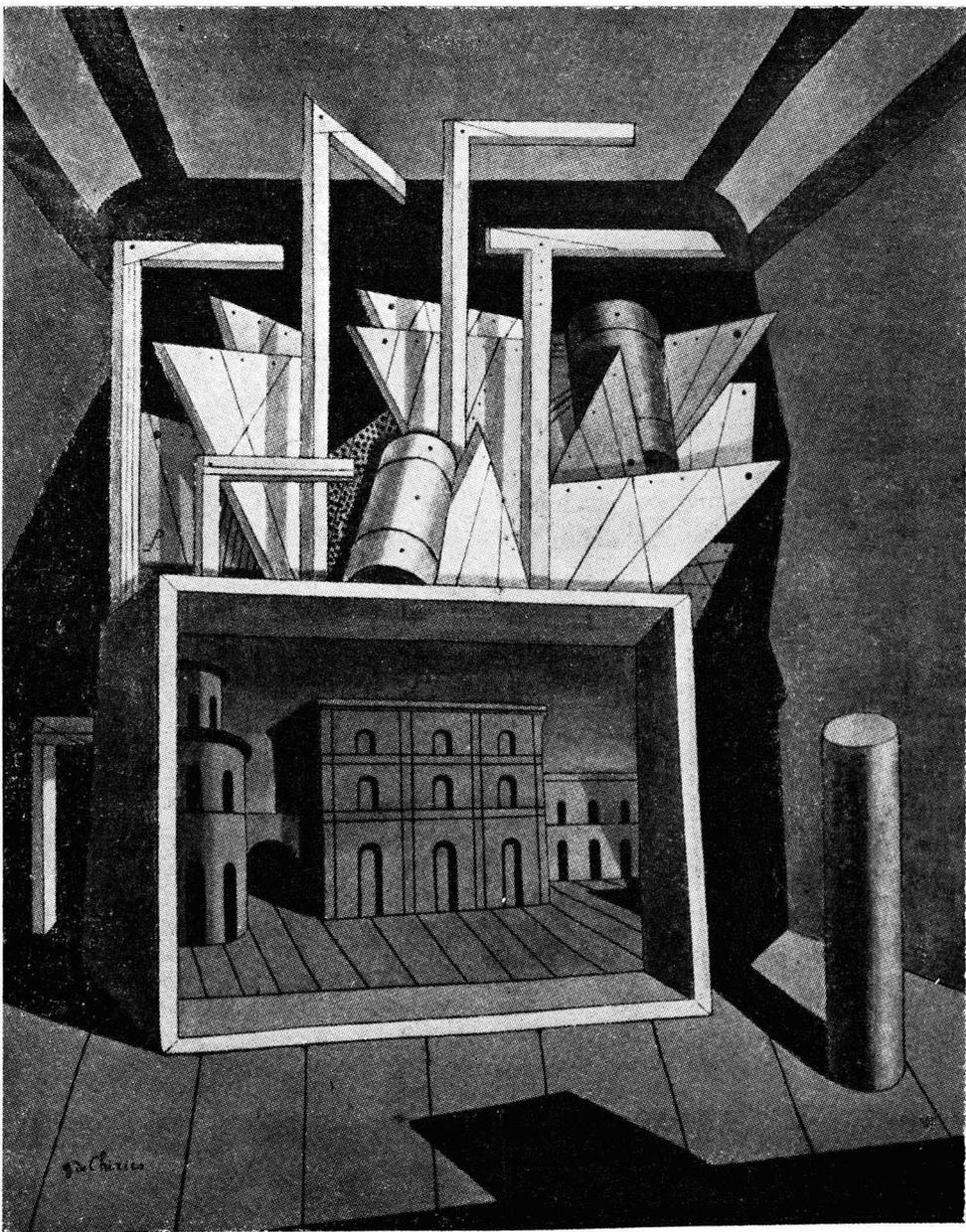
Hojeando el libro de Sir James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*. (F. C. E., 1956, pp. 330 y ss.), se encuentra uno con un par de páginas que iluminan al Bandeira “oscuro y remoto” que Borges ha presentado. Habla Frazer de Babilonia, en época histórica, del festival de Zagmuk, durante el cual debía el rey renovar sus poderes por medio de una ceremonia anual. Podría ser —dice— que los reyes perdieran no sólo la corona sino también la vida, al cabo de su reinado. Según el historiador Beroso, se celebraba la fiesta de la Sacaea, que duraba cinco días, durante los cuales reyes y súbditos cambiaban de papeles (lotería) dando órdenes éstos y sirviendo aquéllos. Habla también el historiador de un prisionero que —condenado a muerte— era puesto en el trono real y se le permitía aun yacer con las concubinas del rey; pero, al terminar el corto lapso de las fiestas, era despojado de los atributos del poder y ajusticiado. Concluye Frazer que esta ceremonia “podría quizá explicarse como una burla horrenda a expensas de un desgraciado criminal”.

No perdamos de vista el paralelo con nuestros símbolos Otálora y Bandeira. Conocemos la realidad íntima del caudillo “que yace boca arriba, sueña y se que-

ja”, del Bandeira a quien “una vehemencia de sol último lo define”.

Otálora “nota las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años”. Nos encontramos frente a una rudimentaria *Götterdämmerung*. A Otálora “lo subleva que los esté mandando ese viejo”; llega a atreverse a pensar que “un golpe bastaría para dar cuenta de él”. El gauchesco Bandeira parece ser el rey babilónico al cabo de su reinado. Borges lleva a Otálora a convertirse en reo de ambición irreverente y de traición. Hay un rey caduco y un prisionero apto para ser coronado “rey de burlas”. El rey trueca su poderío con el reo al permitir, sufrir y querer la suplantación. Este primer paso nos abre ya un mundo de sugerencias importantísimas para una mejor comprensión del destino de Bandeira.

Volvamos a Frazer y demos con él un segundo paso: “Considerando la celosa reclusión del harén... el permiso de invadirlo nunca hubiera sido concedido por el déspota y menos aún a un criminal convicto, *excepto por una gravísima razón*, la de que el condenado iba a morir en lugar del rey, y para hacer perfecta la sustitución era necesario que gozase de todos los derechos de la realeza durante su breve reinado. La regla que ordena morir al rey, ya a la aparición de cualquier síntoma de decadencia... es ciertamente una ley que los reyes tratarían de abolir o mo-



“un discutidero en la metafísica”

dificar... No debemos olvidar... que el rey es occiso en su carácter de dios o semidios, y su muerte y resurrección son los únicos medios disponibles para perpetuar la vida divina incólume que se cree necesaria para la salvación de su pueblo y del mundo".

¿No necesitaba el Bandeira decadente una resurrección para volver a adquirir, a sus ojos y ante los demás, la soberanía de su caudillaje? ¿No muere aparentemente al permitir a Otálora la suplantación y el uso de los derechos del mando, para luego resucitar perpetuando su calidad de dios? ¿No es el dios occiso que necesita disponer del hombre que ha de morir en su lugar para perpetuar su vida incólume? ¿Cuál destino es ahora más bárbaro, el del hombre-Otálora o el del dios-Bandeira? ¿Quién es más dios o más hombre de los dos, o ni dioses ni hombres? ¿Quién es más necesario o más suplantado de los dos? Otálora cree no necesitar de Bandeira, ese es su error; pero Otálora siempre es Otálora para sí mismo; en cambio, para Bandeira, Otálora tiene que ser Bandeira para que Bandeira pueda volver a ser Bandeira. Y, al ser el hombre tal hombre, ¿qué tan dios es tal dios?

El laberinto se cierra de nuevo, llegamos a su centro y descubrimos que no tiene salida —salida o entrada, que para laberintos es lo mismo. No es sólo el destino del hombre sujeto a un hacedor como la mayoría ha interpretado el relato de Borges; es también el destino del dios sujeto al del hombre; no es sólo la presentación de lo irremediable, de la fatalidad, es además la duda, la incertidumbre, la angustia, la niebla de la negación hecha de magia y poderes ocultos; porque para Borges el destino del hombre aparece en función del destino del dios, y la irrealidad del Otálora-hombre se contrapone a otra irrealidad, más tenebrosa aún, más angustiante, la irrealidad del Bandeira-dios.

Y, por aquí, ni Borges ni nadie podemos ir a ninguna parte, nos lo dice el Aleph, que lo encierra todo sin encerrar nada, lo sabe todo sin nada saber, lo muestra todo sin mostrar nada: nihilismo absoluto.

Borges sabe presentarnos su problemática intelectual de filiación universal, con el ropaje particular del paisaje de la pampa y el lenguaje genuinamente popular y culto, de mérito paradójico, siguiendo la tradición de los escritores de lo gauchesco. En "El Muerto" podrían encontrarse perfectamente dilucidadas las características del gauchito: el fatalismo, la socarronería, el coraje; pero el individualismo de los personajes no excluye, sin embargo, al ser universal. No se queda Borges en el cosmo-ambiente local, a pesar de sus insinuaciones al paisaje; no se "agaucha" por el uso buscado de americanismos. Borges es, creemos, un escritor universal, aunque diga que "otros escriben mejor que yo, que a casi todos les asiste una espontánea, negligente facilidad que me está vedada y que no lograré ni por la meditación, ni por el trabajo, ni por la indiferencia, ni por el magnífico azar". Además de sus cualidades en cuanto al modo de decir (Amado Alonso le alababa por esto), recordemos siempre que Borges es magnífico por su modo de inquirir constantemente procedimientos expresivos, discursivos, recreadores de la magia metafísica universal.

UN ASPECTO DEL ANTAGONISMO DE UNAMUNO Y ORTEGA

Por Hugo RODRIGUEZ ALCALA

I

COMO ES BIEN SABIDO, durante muchos años Unamuno y Ortega ejercieron su apostolado intelectual reñidos en áspero antagonismo. A todo lector familiarizado con la cultura de la España contemporánea le son conocidas las razones



Ortega y Gasset

de índole temperamental e ideológica que suscitaron el desacuerdo y enemistad entre las dos figuras máximas de esa cultura. Por consiguiente, resulta innecesario puntualizar aquí el origen y desarrollo de la discordia, tanto más cuanto que el tema ya ha sido tratado más de una vez.¹

Me limitaré, pues, a estudiar aquí un sólo aspecto de la diferencia que los apartó durante los lustros en que estos dos grandes hombres, el uno en Salamanca y el otro en Madrid, desempeñaron su glorioso magisterio y forjaron su renombre universal.

Aunque el aspecto del disentiimiento que voy a exponer es sólo uno de los muchos que integran la trama de la sonada querrela, no deja por eso de ser significativo: Se refiere al contraste de la postura que ambos maestros asumen ante la sinceridad. Y digo que es significativo porque si el análisis pormenorizara todas sus implicaciones, habría material no sólo para un denso artículo sino para todo un libro. Me atenderé, por tanto, a un propósito más modesto de mera exposición y parco comentario.

Pero antes de entrar en materia e indicar por qué Unamuno vio en la sinceridad además de una virtud efectiva algo así como un procedimiento o método de redención individual y colectiva, y por qué Ortega la consideró un síntoma de laxitud y decadencia espiritual, convendrá primeramente hablar de Ortega en relación con otro ilustre escritor español, campeón de la sinceridad como profilaxia moral. Este escritor español, tercero en discordia, no es otro que Pío Baroja, de origen vasco, es tanto o más sincero que Unamuno, y, sin embargo, a despecho de su sinceridad, muy amigo del castellano Ortega.

Y quiero hablar primero de Ortega y de Baroja porque el sincero Baroja mereció de la amistad de Ortega el elogio de su sinceridad en páginas de maravillosa lucidez crítica, al paso que el sincero Unamuno inspiró a Ortega en más de una ocasión, precisamente lo más contrario del elogio: los apóstrofes acaso más violentos que el pensador madrileño haya jamás fulminado contra un escritor español o extranjero.

II

He dicho que la sinceridad de Baroja mereció el elogio de Ortega, y como este aserto puede inducir a que se suponga que entre Baroja y Ortega debió existir alguna recóndita afinidad ideológica o temperamental, no estará de más establecer una rápida comparación de sus respectivas posturas ante el mundo y la vida. Y lo primero que hay que advertir al establecer esta comparación es que Ortega y Baroja son dos polos intelectuales y emocionales diametralmente opuestos. Para Ortega el mundo es, según su propia expresión, "una maravilla". Para Ortega la vida tiene "sentido"; para Ortega vivir es una continua fruición intelectual y estética; vivir es ejercer un gozoso esfuerzo de comprensión y de amor enderezado a los seres y a las cosas. "No, no me basta con tener la materialidad de una cosa" —ha escrito Ortega en el primero de sus libros famosos—:

"necesito además tener el 'sentido' que tiene, es decir, la sombra mística que sobre ella vierte el resto del universo. Pero, ¿no es esto lo que hace el amor? Decir de un objeto que lo amamos y decir que para nosotros es el centro del universo, lugar donde se anudan los hilos todos, cuya trama es nuestra vida, ¿no son expresiones equivalentes?"²

Mundo y vida ofrecen a Ortega un deleitable espectáculo que espejea en la pulida elegancia de su prosa. A una dama con que el meditador dialoga en el campo de golf de Madrid, éste le confiesa que él ha elegido ser mártir, esto es, testigo de la vida, solamente espectador de la vida, como si a él le fuera ajeno el vivir con intensidad y plenitud. Pero esto es más un indirecto cumplido o galantería para una aristócrata deportista que la expresión de una verdal total, pues la biografía de Ortega constituye un prolongado y vigoroso ímpetu en que reflexividad y actividad se manifiestan parejamente intensas; porque la suya fue una carrera ejemplar y luminosa a lo largo de la cual dejó una amplia estela de triunfos y de