



creadas inicialmente para hacer padecer con otros. "Decía Stevenson, a quien siempre vuelvo —agrega— que lo ideal sería que se confundieran los ornamentos con lo esencial, o que se confundiera lo que se pone como mito (...). Pero, eso es muy difícil y, cuanto más cercana una obra, más difícil es (...). Además —vuelve sobre su ceguera—, yo tengo ahora la dificultad de la obra, tengo que hacer trabajos breves: como los borradores tienen que ser mortales...". Pero antes, le objeto con cierta cordialidad, usted puede haber escrito novelas. "Las novelas —responde— no me impresionaron tanto como muchos cuentos. Cuente más. Dízame el caso de un escritor que me gusta mucho, Kipling: me gusta más en el cuento que en la novela". Más adelante, me dice que es éste el modelo más de cuenta para sus cuentos: los cuentos no fantásticos

"estaba pensando en los primeros cuentos de Kipling: no en los últimos —agrega modestamente—, que son más concisos y que van más allá de mis posibilidades". Pero lo más importante para que Borges prefiera el cuento a la novela, es una razón de fondo: "La novela es un género que puede pasar e indudable que pasará; el cuento no creo que pase (...). Es mucho más seguro (...). Y además los cuentos, aunque dejan de escribirse, seguirán contándose. Y no creo que las novelas puedan seguir contándose, (no) (...). Vamos a suponer una persona que está saturada del Quijote, que tiene que contar. No creo que pueda contar nada. Lo que puede contarse es subalterno. O sea puede contarse un cuento policial, por ejemplo, de contrabando: el perdurará porque el cuento sólo serviría para contar cosas subalter-

nar. Pero, como el mismo reconoce en otra parte de esta misma conversación: "Bueno, me contradigo. Soy humano. (Por qué no)".

V. De esta serie de diálogos pueden extraerse las siguientes conclusiones:

1) La poesía lírica, para Borges, sirve básicamente para comunicar experiencias personales, y para hacer un impador. Ese género ocupa su género literario en los primeros años de su vida literaria, y, ahora, en estos últimos.

2) El cuento es un género mucho más antiguo y perdurable que la novela; contradictoriamente, y sólo serviría para contar cosas "subalternas".

3) La novela hace inevitables los "riscos" (concepto de fragilidad de la poesía lírica). Pero sería que sólo el cuento, género "interme-

dio, estaría libre de riesgos, tal vez por esa misma subalternidad lírica, humanidad de lo que cuenta.

4) Sus dificultades técnicas llevan a Borges a lo largo de los distintos géneros: un accidente lo saca de la novela y lo lleva al cuento, a partir de la deformación de hechos ya sucedidos (Historia universal de la familia). Su ceguera progresiva lo vuelve a la lírica y le impide afrontar la novela.

VI. En síntesis, el cuento parece ser la opción literaria de Borges. Se centra en este género: es una primera etapa, al realizar una síntesis entre su acción voluntaria y la lírica. En una segunda etapa, cuando su ceguera lo va alejando de las grandes construcciones literarias, vuelve a la poesía, que le ofrece a la vez una posibilidad de expresar sus experiencias per-

sonales. Pero de allí vuelve a volar hacia el cuento esta vez realista, y en él finca sus mayores esperanzas literarias.

Debo insistir, pues, en aquella conclusión mía de 1950, recogida por mi ensayo de 1971: en la narración borgeana "concretizan" satisfaciendo su fantasía, en la invención de historias; su pensamiento, desarrollando esa invención sobre estructuras técnicas; su sentimiento, en sabios y breves adalides de amor que iluminan ciertas páginas de sus cuentos; su voluntad, inventando los impulsos y posturas que movían a sus personajes; los cuatro, en la obtención de esta unidad". Esta conclusión resulta falsa en cuanto consideraba la etapa de los años 40 como avatar final de la literatura de Borges, pero sigue pareciendo una verdadera como expresión de su óptima adecuación psicológica a la narración breve.

**RAZON Y FABULA**  
 Director: Andrés Bolognini  
 N° 23 (enero/febrero/71)  
 Literaria  
 Gerardo Darío Carrillo: Un relato de Gabriel García Márquez visto a través de la lupa del realismo mágico.  
 Francisco Ayala: Nuevas Vistas.  
 René L. F. Durand: Leopold Sédar - Senghor y la negritud.  
 Aclaraciones de Ernesto Sábato.  
 Ciencias Sociales  
 Luis Ramiro Beltrán: Apuntes para un diagnóstico de la incrustación social en América Latina.  
 Rose K. Goldstein: La estructura y función de los medios de comunicación masiva vistos como institución sociológica.  
 Suscripción anual (6 números): US\$ 30,00 (dólar dólares) Envíos por correo aéreo.  
 Calle 18A — Cra. 18 BOGOTÁ, COLOMBIA



(Véase de la pág. 16) tes de una simplicidad acendrada, siempre expresada con procedimientos diversos, superparcialmente renovados. Y cuando surge el freix complejo y problemático, que se precipita en pos de lo inédito y de lo experimental, exhibe los densos conglomerados contrapuntísticos —políticos, sociales— que abocan a una tremenda saturación de voces en superposiciones siempre cruciales, como pueden escucharse en Central Park in the Dark, de Four Pieces for Orchestra, y que se registra en Lincoln, the Great Comedian, para voces y orquesta, en Flowers for Theatre y in Three Corners of New England. Obras de evocación y de carácter, muestran una sorprendente vitalidad, obtenida a base de polirritmia y de acumulación progresiva de voces, que suele llegar a un clima de una potencialidad comparable a la de Schoenberg y Alban Berg en su producción occidental, sin olvidar, a La sacre du printemps, de Stravinsky. Como dato importante puede

contarse que sus composiciones de 1950 datan de los comienzos del siglo, lo que concreta y revela una anticipación de muchas corrientes modernas, que, por desconocimiento, o al estar ajenas a otros compositores: Milhaud, Stravinsky y Bartók inclusive. En The Unanswered Question, de Four Pieces for Orchestra, Ives nos introduce a una música de ambición filosófica. Sobre el fondo inabarcable de un coral que simboliza la eternidad, aparece indistintamente una tema interrogante, que alterna con un episodio, verdaderamente algarabía disonante, que representa los pasiones y el frenesí de la lucha. El Coral permanece inmutable hasta el fin del tramo, dominando como factor perdurable la situación. En The Antipodes, para voz y conjunto instrumental, hallamos un desarrollo a base de saturación de armonías en movimiento, lúdica que, como el crecimiento a base de acumulación progresiva de líneas contrapuntísticas e instrumentales, es típica en Ives. Estas densidades sonoras lle-

gan a veces a saturaciones hasta de dieciocho voces, que procediendo por agregación progresiva, son simplificada para intensificar el impulso de la dimensión expresiva. En todos estos casos, conjeturas en cuanto Ives revela una maestría desconocida, a fuerza de percusión y de renovación, para resolver los más arduos problemas que se plantan en el terreno de la armonía múltiple, de la polifonía y de la sonoridad que de tales conjuntos habrán sacado resultado. Su ciclo de Sonatas N° 1 —Concord, Massachusetts, 1840— verdadero monumento de estructura pianística, digno pendant a la Hammerklavier de Beethoven, o a la Sonata en Si menor, de Liszt, así como el Second String Quartet, brindan la oportunidad de estudiar la polifonía desarrollada por este verdaderamente músico, a quien es muy difícil hallarle antecedentes, directos o indirectos, ya que su método es, esencialmente, irracional, es decir, no sujeta a una relación de certidumbre.

Por último, cabe consignar otro aspecto de la personalidad de Ives, y es su humorismo, del que hace gala en el primer movimiento del Second String Quartet, —la "dichazón" entre el sentimental y reaccionario Rollo, personificado en el 2° violín, y los demás instrumentos—, en Over the Parmentier, sobre el humor crudo, típicamente norteamericano y realista con sonoridades grotescas que se anticipan al Stravinsky de las Suites para pupaleta orgánica y de Petrushka; en Halloween, de las Four Pieces for Orchestra, como el anterior, en que, a la manera de Erik Satie, ironiza despiadadamente el gran estilo pianístico en boca a fines del siglo XIX. Podrían multiplicarse los ejemplos, extraídos de diversas composiciones de orquesta y de música de cámara.

Tal es, en términos generales —y abreviados— el aporte de Charles Edward Ives a la música contemporánea y a la música universal. Este profeta, figura de excepción, estableció anti-

diciones que recién llegaron a aceptarse mediante la acción del tiempo, factor que, a la inversa, suele aniquilar a tantas ilustres medicinas.

Charles Ives, fallecido en 1954, dejó una copiosa producción de música coral, orquestal y de cámara, que desde que comenzó a divulgarse —hace poco más de diez años— lo situó auténticamente en la línea de los máximos creadores del período actual; y además, en la categoría filosófica que es común a diversos grandes creadores de los Estados Unidos: Poe, Whitman, Melville, Hudson DeWitt, Gertrude Stein, John Bar Foster, William Faulkner y Orson Welles. Semblante personalidad es acreedora, en rigor, a un estudio amplio y, en lo posible, exhaustivo. El presente trabajo no debe ser considerado sino como una simple toma de contacto, destinada a mostrar aspectos generales de esta poderosa personalidad.

# Borges: entre el centro y la poesía [artículo] César Fernández Moreno.

**AUTORÍA**

Fernandez Moreno, César

**FECHA DE PUBLICACIÓN**

1970

**FORMATO**

Artículo

**DATOS DE PUBLICACIÓN**

Borges: entre el centro y la poesía [artículo] César Fernandez Moreno.

**FUENTE DE INFORMACIÓN**

[Biblioteca Nacional Digital](#)

**INSTITUCIÓN**

[Biblioteca Nacional](#)

**UBICACIÓN**

Avenida Libertador Bernardo O'Higgins 651, Santiago, Región Metropolitana, Chile