



Mastronardi¹

Nora Avaro
Universidad Nacional de Rosario

“Mi fin no es llegar a parte alguna, de modo que la presencia de Mastronardi no me perturba ni me distrae. La noción de carrera, dentro del campo social, nunca me quitó el excelente sueño de que gozo. No persigo ninguna meta; esa carencia de fines concretos me deja libre para trabajar a gusto y para interesarme por las cosas.”
C.M.

Carlos Mastronardi careció por completo de cualquier superstición de modernidad. A grandes rasgos, y casi siempre, quiero decir, aún cuando joven, la objetó con clisés un poco “de viejo”: velocidad —sobre todo velocidad— intrascendencia, mercantilismo, irreflexión y otros cuantos disvalores. El hombre moderno, “el materialista moderno”, lo llama Mastronardi, que puede coincidir punto por punto con el hombre ciudadano, carece, como contracara del provinciano, pero un provinciano que revierte muy a su favor los estereotipos del provincianismo, de “atmósfera interna”, de “riqueza interior”, de intimidad. La intimidad, que para Mastronardi suele confundirse con el recogimiento, depende en todo de cierta disposición, cierta soltura hacia las ideas, y de la valía de un tiempo quieto, aunque tormentoso, casi exento de hechos y de expectativas: “Ninguna movilidad externa —escribe en 1930—, ya que la movilidad (la tormenta) está en nuestro escaso tiempo personal”.

En 1930 Mastronardi tenía 29 años y ya había desconfiado de la suerte estética del martinfierrismo, grupo en el que participó con iguales dosis de ironía y lerdo entusiasmo. No tenía ya, si alguna vez la tuvo genuinamente, la arrogancia de lo nuevo, ni siquiera la de una ilusoria actualidad que lo haría, a fuerza de voluntad y conciencia, la misma voluntad y la misma conciencia que caracterizaron su itinerario poético, un

¹ Publicado en *Escrituras del yo. Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay*, N° 4/5, 2011.



hombre de su tiempo. Su propia novedad, su corta, su parca novedad personal, quedó herrumbra entre las ruinas de los jolgorios martinfierristas y se manifestó apenas, menos en los poemas de *Tierra amanecida*, de 1926, que en la decisión de retirar de circulación los ejemplares de *Tratado de la pena*, de 1930, libro que hizo desaparecer (incluso de sus memorias), justamente por demasiado ultraísta, por demasiado nuevo, en un emprendimiento urgente, tan demencial y exhaustivo, que quizá haya sido ese el mayor acto de su vida. “Las fallas más evidentes de esta doctrina estética —escribe Mastronardi sobre el ultraísmo— fueron la vaguedad grandiosa y la tensión constante y sin matices. Toda línea, todo verso, debía aparejar una exaltación y una victoria incontestable”. A esa victoria incontestable, bullanguera, juvenil y hasta un poco grotesca que encadenaba metáforas, sorpresas y desequilibrios, Mastronardi la revirtió en cautela, en método y en sustracción.

Lacónico y adventicio, no se convirtió en “viejo martinfierrista”, como muchos de los que envejecieron resguardando esos dones juveniles, bastante fugaces, que la generación, quizá injustamente, les deparó; pero tampoco optó por la impugnación compadrita con que Borges, en 1931, mandó a sus compañeros, junto con el involuntario lugonismo que, según él, les fue propio, al fondo mismo de la historia literaria. Ni como joven, ni como martinfierrista, Mastronardi se consideró novedoso, se podría decir que siempre fue un poco viejo, “un adulto prematuro”, como él mismo lo pensó a Borges, que eligió, desde el vamos, y a diferencia de su amigo Gombrowicz, las condiciones y los reparos de la madurez.

Sin embargo, y aun como la contracara impasible de Gombrowicz, es el talante secundario de Mastronardi (secundario de Gombrowicz, de Borges, de Ortiz), el que favoreció los subrayados de la personalidad de sus amigos e incluso, pero muy eventualmente, la propia distinción supletoria, siempre al amparo de esa timidez un poco ladina que lo identifica. No de otra manera pueden leerse sus *Memorias de un provinciano*, en las que la vida de Mastronardi, como bien corresponde al género, mengua y mengua a causa de su decisiva propensión al retrato. “Vuelvo a esconderme, es decir, vuelvo a los otros”, escribe, y también “Aquí no hay nadie”.



“Pasamos (el plural es una convención dispuesta por la timidez) —aclara Mastronardi en su *Borges*— el invierno de 1930 en Buenos Aires. Muy interesado en la épica urbana —todavía las ametralladoras animan los suburbios de Chicago y de Nueva York y los hampones mueren sin perder la galera—, Borges nos invita a ver un film policial del admirable director Von Sternberg.” Lo que sigue a esta presentación modesta y mayestática de la anécdota, es un contrapunto entre las imágenes y las apostillas de Borges, en el que Mastronardi cumple el papel de un apuntador al vuelo — papel en el que Bioy Casares se iba iniciar, con la escritura de su diario, recién en 1947—, pero tendencioso, más interesado en rescatar los comentarios de su amigo, todas ocurrencias sobre la motivación narrativa —que además, y no es poco, Mastronardi hizo suyas en cantidad de notas y reseñas, fundamentalmente las que escribió para la revista *Sur*— que en la película que comparten.

A diferencia de Bioy que en su propio *Borges* se centra sobre todo en las conversaciones que ambos mantuvieron a lo largo de años, Mastronardi — en la serie de papeles inicialados con una *B* larga y mayúscula, inéditos en vida—, cuando relata o describe, cuando recuerda o interpreta la personalidad o la obra de su amigo, aligera su protagonismo hasta reducirlo al del observador o al del amanuense, pero un tipo de observador a la vez versado y precavido, que no enfatiza su posición y perspectiva aventajadas (haber caminado con Borges, por las noches, durante la juventud temprana, haber descubierto ya entonces su extraordinaria singularidad) pero tampoco las obstruye. En otra escena, Mastronardi da un paso más en sus suspicaces maniobras de atenuación. Si ya había suprimido el yo en el convenio del nosotros, ahora opta directamente por la tercera persona bajo sus iniciales C. M.: “Borges acaba de ascender a un tranvía con su amigo C. M., —escribe— paisano del general Urquiza, es decir, hijo de Entre Ríos.” La voz propia desvía y testimonia en tercera, sube al tranvía por una de sus puertas accesorias, y el viraje, que puede confundirse fácilmente con el pudor, con la modestia y aún con la auto-revocación, trabaja y produce, sin embargo, por un camino aledaño a la vía rápida de la anécdota borgeana pero bien al centro del método Mastronardi: la figuración del provinciano —y también en este caso, de otro de sus



tipos: el forastero— un carácter cerrado, opaco, que, muy a salvo de todo folklorismo define, con altísimos grados de tenacidad, los rasgos distintivos del poeta.

Según lo hace hablar Bioy Casares en privado, casi siempre con extrema malicia, Borges nunca creyó en la modestia de Mastronardi, al contrario, consideró de suma pedantería su austeridad: el provincianismo, la cortesía, la decisión de no publicar o la de corregir siempre el mismo poema con el esmero del que confía, casi con entereza de santo, en la perfección. Dice Borges en la mesa de Bioy: “Al fin y al cabo los méritos de Mastronardi son los méritos de la paciencia” o “Las ideas que Mastronardi tiene, o mejor dicho no tiene, no son interesantes, su inspiración es un hilo de agua, su tono retraído y pueblerino es tedioso” o más: “La poesía de Mastronardi está podrida de vanidad”. Pero la vanidad, habría que discutirle a Borges, es una consecuencia del método más que una premisa de temperamento; el método, la tarea ardua que Mastronardi se impone, su perfeccionismo, admite siempre el estatuto de la gran obra o de la gran opinión, la conciencia de la grandeza, y, si no reconoce la propia, seguramente sí la de participar en la estimación de hombres excepcionales: Borges, Macedonio, Xul Solar, Gombrowicz, Juan L. Ortiz, Jacobo Fijman o Arlt.

Hay otra anécdota muy inspirada y muy ilustrativa en las anotaciones de Mastronardi que bajo el buen título de *Cuadernos de vivir y de pensar* publicó la Academia Argentina de Letras en 1984. Allí, en el apunte, Gombrowicz discute algún asunto con Mastronardi, y lo hace con fervor contrastante, “procede por antinomias” y rechaza de plano los argumentos de su compañero. Al punto llegan de las particiones tajantes, Mastronardi duda entonces y afirma la fragilidad de su posición: meras “impresiones” y “conjeturas”, se corre de un conflicto en el que, uno puede imaginárselo, casi no ha participado, y deja de ofrecer si lo hubiere, un “frente de lucha”. En ese desvío, desarma los arranques de Gombrowicz, quien sufre ese cambio de tono y reconoce: “Ahora, mi amigo, usted empieza a ser fuerte”; es decir, ahora, Mastronardi domina con su debilidad, con su parsimonia, con su madurez, el espíritu activo y juvenil de Gombrowicz: “al desnivelar voluntariamente la discusión — escribe—, yo asumía una forma que me hacía menos vulnerable.” Los visos de este enfrentamiento son potentes en derivaciones, por una parte porque el que lo relata es el



propio Mastronardi, y aunque de nuevo prefiera para sí un papel secundario, conciso, y bastante socrático que parece dejar en el centro el avasallante genio de Gombrowicz — un amigo “de trato difícil”—, es evidente que la victoria está de su lado, que es como decir, en un salto alegórico de los que suele practicar el poeta: del lado de la conjetura, no del veredicto, del lado de las titubeos, no de los apotegmas, de lado de la madurez y no de la juventud. Por otra parte, el conflicto se apaga porque el desequilibrio, el desnivel que propicia Mastronardi, no sube su flanco, en el sentido en que se dice “subir la apuesta” sino que, al contrario, “renuncia a las atracciones del enfatismo”, lo baja y deja al otro, al adversario, en el vacío de una postura que necesita, por sobre todo, de la divergencia y la reacción. Gombrowicz reconoce firmeza en la fragilidad de Mastronardi. Y menos por camaradería que por retomar en algún punto el protagonismo que la anécdota finge otorgarle y que muestra en plenitud el narcisismo paradójico y comedido, sin codicias manifiestas del entrerriano, quien ha alcanzado en sus desvíos la templanza aviesa, provinciana, de la madurez.

Mastronardi reescribe esta misma anécdota en una nota de homenaje a Gombrowicz, pero allí, muy diverso de sus cuadernos personales, adjudica su rol en la contienda a un tercero, que ni siquiera lleva aquí sus iniciales. Se trata de un supuesto “hombre de teatro”, que habría recibido, en su presencia, la misma réplica del polaco: “Ahora, mi amigo, usted empieza a ser fuerte.” La variación es reveladora, porque marca la distancia, siempre mucha, que Mastronardi impone a su experiencia según se trate del ámbito íntimo de sus papeles privados o de la ostentación y el ditirambo propio del homenaje público. En el homenaje prima, para el narrador de la anécdota, su función de testigo, un papel subsidiario que aparenta inutilizar, por recato, pero sobre todo por elegancia, la posición del yo; en cambio, en los cuadernos personales y, hay que señalarlo, también inéditos en vida, Mastronardi compone su ventaja soltando un poco la cuerda, lo suficiente como para no derrapar en directa petulancia, ni siquiera ante sí mismo, sobre todo ante sí mismo, y realza ambas personalidades, la del amigo y la suya, la de la premura y la del sosiego, la de la juventud y la de la madurez, para reanudar así, casi por método, el persistente tratamiento de su axiología. Se trata de una suerte de lección que el viejo, el clásico Mastronardi le propina al inmaduro, al romántico



Gombrowicz, quien reniega de procedimientos y aprendizajes, y admira en su lugar “los aciertos instantáneos” de la juventud. “En la vida del hombre, ninguna edad más inquieta y desesperada que la primera juventud (...) —escribe Mastronardi— Una edad sin duda penosa y sombría, que en general no admite comparación con la tranquila madurez, con el tiempo en que el hombre sabe sus rumbos y conoce su íntimo centro.” Juventud y madurez tienes sus correlatos estéticos y si a la primera le cabe, como “apóstol del instinto”, la índole de Gombrowicz, la segunda se identifica con el aplicado Paul Valéry.

Mastronardi le dedicó a Valéry un libro que puede leerse frase por frase como una autodefinition poética e incluso como un autorretrato si nos atenemos a la idea que ambos escritores tienen del rol indirecto que, en el campo de la creación, cumple la vivencia. “Tacho la vida” escribió Valéry. A Mastronardi le place ese acto, esa sentencia pragmática, “esa milicia austera”, para decirlo con sus palabras, o al menos celebra que la vida, el azar general de la vida, quede sometida a una estructura, “a un íntimo centro”, a una proporción que la corrige y le da sentido: “todo aquello que —escribe— aparece como perdido y simplificado en el mundo real ha de imponerse con vehemente jerarquía en la creación estética.” Y sólo ese modo de vehemencia es aceptable, el que depende, no del ímpetu momentáneo y expresivo, sino de la maduración y la “voluntad constructiva”.

Entre las anotaciones de los *Cuadernos* hay esta cita de Melville: “Ya de muy joven era tan poco ambicioso como un sesentón”. La falta de ambiciones, como tópico, como actitud virtuosa y hasta como pose se advierte, con evidencia superlativa, de una a otra entrada donde Mastronardi apuntó durante más de cuarenta años, desde 1930 a 1974, detalles y recodos de sus contados intereses, sostenidos estos por una cierta estática del vivir y del pensar: “Vuelvo sobre un tema que siempre me interesó”, sería la fórmula que marca el compás de su obra, de su pensamiento y hasta de su vida entera. Porque algo del monotematismo del diarista es propio de estos cuadernos (sus asuntos: el tiempo —sobre todo el tiempo—, el método y la inspiración, los clásicos y los románticos, el realismo y el símbolo, los arquetipos, el color local y el ambiente, el idealismo y el materialismo, las convenciones sociales, las caminatas nocturnas, los



barrios porteños y la provincia, los argentinos, Gombrowicz, Borges y Dios), aunque difiere de la figura plena del diarista tanto por el rechazo a la dramatización de las pasiones como por el desdén hacia las fechas (hay sólo dos en sus notas) y el registro cotidiano. A Mastronardi casi no le interesan los hechos, y sus pensamientos corren, retornan más bien, sin esos cortes de datación característicos del diario íntimo que suelen transformar en acto, en inscripción, y hasta en efeméride, el envión de las ideas bajo el influjo de esta muletilla: “Ayer pensé”. Si Mastronardi escribe “ayer” (“ayer conversé con una muchacha que por momentos me gusta” o “ayer cumplí setenta años”) ese “ayer” no es relativo al presente imperioso —“codicioso” lo llama Mastronardi en su poema “El forastero”— al que el diarista se enfrenta en cada entrada de su diario a poco de escribir la fecha, y porque la escribe, sino más bien a una hora histórica, a una hora cualquiera, indistinta, serenada, que va a confundirse, que ya está confundida, en el gran pasado: “Me entiendo bien —escribe Mastronardi— con todo lo caduco y lejano”; y también: “persistencias, regresos: mis calles cotidianas están llenas de muertos”. En este sentido, su cuaderno, tanto como sus poemas, mantienen un tono elegíaco “un sentimiento elegíaco”, lo nombra Mastronardi, muy uniforme, y pierde y se salva de la pregunta que atarea el presente del escritor de diarios: “¿cuándo, cuándo es ahora?”. Es un sosiego general del paso del tiempo, que redundará en tardanza, en anacronismo, y que, como bien lo señala el epígrafe, abjura de las carreras, de la avidez de la carrera profesional, económica, artística, social e incluso sentimental, pero justamente, para ganar tiempo (nadie que, como Mastronardi, descrea del progreso podría apostar rápido a las ínfulas del futuro).

Para Mastronardi los actos desvirtúan el talante especulativo. En las notas que le dedica reconoce en Borges esta misma actitud: “Esencialmente especulativo — escribe—, Borges mira con recato el orbe de las apariencias, el reino mudadizo de las pasiones. No quiere usufructuar el mundo sino pensarlo.” María Teresa Gramuglio ya señaló todo lo que hay de “autorretrato indirecto” en las anotaciones de Mastronardi sobre Borges, el reino de las pasiones, que Mastronardi define como “mudadizo”, es contrario a la contemplación y al pensamiento; los actos “usufructúan” el mundo, imponen su tráfico utilitario, y componen un tiempo perentorio que gana en meras



realizaciones y que, como ya vimos, caracteriza al “materialista moderno”. “El escaso tiempo personal” de Mastronardi, en cambio, el tiempo propio, fuente de toda distinción e intimidad, se suspende entre dos quietudes, la del pasado y la del futuro y, aunque a ambos y en iguales dosis, les competa la incertidumbre, constituyen el único arranque de la cavilación, el presente retiene la ruina y habilita el porvenir: “el pasado inmediato está en el presente —escribe Mastronardi— y también el futuro (...) estos enlaces son un alivio para los hombres.” Pero habría que agregar que el enlace a ese porvenir no difiere, ni en calidad narrativa ni en potenciales, pobres peripecias, del pasado: el régimen del tiempo en el método Mastronardi no es el de la novedad sino el de la variación. Mastronardi carga el presente de pasado y de futuro, lo alivia de su fugacidad y le otorga auge y perseverancia en las ruinas: “Y éstas son mis ruinas” escribe en el poema “Los bienes de la sombra” y también en sus cuadernos personales “amo las ruinas”.

Este arreglo del tiempo es central en su obra entera a pesar de las diferencias de géneros, poemas, memorias, ensayos, anotaciones, hay una persistencia asombrosa, que claro que hace sistema con esa concepción, y que reditúa en tenacidad compositiva, en estilo y en marca personal: “el provinciano”: “En la provincia —escribe Mastronardi—, donde el imprevisto no abunda, intuyo que mis días están en exceso prefijados.”

La confianza de Mastronardi en las tareas de composición poética le hace justicia a su admiración por Valéry. El rigor del método sujeta las variaciones de un punto inspirado, mítico, que está en el origen del poema y al que se vuelve, como al pasado y sus ruinas, en un intento de recuperación y de equilibrio a futuro. Es legendario el afán perfeccionista de Mastronardi, pero se trata de un afán escueto, provinciano, que parece no cargar el arrebatado de la obsesión. La imagen del poeta, la que le debemos a Borges —al Borges público de los homenajes no al íntimo del comedor de Bioy—, es la de quien corrige durante toda su vida, lentamente y en el infinitesimal detalle, un único poema: “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”. Quizá Borges



exagere para dar justeza al retrato pero lo cierto es que el propio Mastronardi ha colaborado en mucho con la mitología nocturna y enmendadora del célebre poema: “Volvía con inquietud al principio, dispuesto a rehacerlo todo”, escribe en sus *Memorias*. El poeta de “Luz de provincia” vuelve sobre sus pasos, regresa al principio, a un punto anterior, a una versión del pasado que, como el de sus *Cuadernos*, no es relativo a ningún presente o, mejor, a ninguna novedad, sino más bien a un *estado* de diferencia, un pequeño desequilibrio a rectificar en el que se juegan por completo método y poema. Porque cuando Mastronardi corrige no actualiza (no se somete a la “avasallante actualidad”), sino más bien repone y perfecciona, en una dirección bien clásica, el primer impulso, perdido, de inspiración. “Llamo clásico —escribió en sus notas— al hombre que, dispuesto a salir de su época, de su medio temporal, progresa hacia el pasado.”

Un último comentario al margen: Son un poco deprimentes las maldades que Borges le propina a Mastronardi, y que Bioy ventila en sus diarios, sobre todo porque en los papeles de Mastronardi, siempre benignos, exentos de las ironías y los “falsos elogios” de los que no solía privarse, hay confianza en la calidez y lealtad del vínculo. Borges dice: “Una estratagema de Mastronardi consistía en pasarse unos días estudiando a fondo un tema y después, como por casualidad, empezar a preguntarle a uno: ‘¿Vos no creés que...?’ o: ‘¿Cómo fue lo de...?’ Examinaba a sus amigos: había algo mezquino en Mastronardi. María Esther [Vásquez] sabe que dejó un libro para que se publique cincuenta años después de su muerte. Ahí se acordará de todos nosotros. Creo que murió en el asilo de ancianos de Recoleta.”

Algunos asuntos en estos dichos de Borges procesados por Bioy. Primero: la desidia con que repone la muerte del viejo amigo. Segundo: sorprendentemente la misma costumbre mañosa de consultar bibliografía para la conversación casual aparece—a menos que todos en la época estudiaran antes de salir a los bares—, en el *Borges* de Mastronardi pero, esta vez, adjudicado a Néstor Ibarra y tolerado y aún aprobado por Borges. ‘No importa que se trate de una suelta conversación con amigos. Es preferible hablar de los asuntos que se han estudiado. La exposición sale más clara y



la claridad es un modo de cortesía: me parece bien que Ibarra tome sus provisiones y venga con algo bajo el poncho. Por otra parte, nada más natural que hablar por la noche de los libros que se han leído a la mañana.” La diferencia de criterio de Borges, según lo encause Bioy o Mastronardi, o, quizá, según se trate de Ibarra o de Mastronardi, es alevosa: lo que en uno es mezquindad en el otro es cortesía. Tercero: no sé de la existencia de ese libro póstumo y reservado en el que el entrerriano se acordaría, mal, de todos sus amigos, lo cierto es que las publicaciones del *Borges* de Bioy Casares, del *Borges* de Mastronardi y aun la que se espera de la UNL con otros papeles *B*, parecen marcar, sobre todo, la nitidez extrema con que Bioy y Mastronardi, establecieron, en trazados inversos —uno como el interlocutor dirigente, el otro como el amanuense lacónico, uno insidioso, el otro gentil— sus propios sentidos de la jactancia y la amistad.