

*EL OTRO BORGES.
EL PRIMER BORGES*

RAFAEL OLEA FRANCO



JORGE LUIS BORGES

TERRORES DE BUENOS AIRES

MCMXXIII

COLECCION TIERRA FIRME

EL OTRO BORGES. EL PRIMER BORGES

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
XXIV**

RAFAEL OLEA FRANCO

EL OTRO BORGES. EL PRIMER BORGES



**EL COLEGIO DE MÉXICO
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA**

Primera edición (FCE, Argentina), 1993

Portada de Mónica Diez Martínez

D. R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.

D. R. © Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A.
Suipacha 617; 1008 Buenos Aires

I.S.B.N.: 950-557-187-9

Impreso en Argentina

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Por el lado de los ausentes:

A mi madre:

**Con la desesperanza de no haber podido
aliviar sus dolores y sus penas
y con el profundo amor por haberme enseñado
a amar los pájaros, la lluvia y las flores**

Por el lado de los presentes:

A mi hermano Pedro:

**Sin cuya ayuda y ejemplo no
hubiera sido posible el periplo
del rancho a la academia**

A Lety:

**Por el sacrificio de las horas
que debieron haber sido compartidas
y por el amor y la compañía**

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Agradecimientos | 11 |
| Abreviaturas utilizadas | 12 |
| Prefacio | 13 |
| El nacionalismo del centenario | 23 |
| Manuel Gálvez y el hispanismo | 30 |
| Ricardo Rojas y <i>La restauración nacionalista</i> | 37 |
| Leopoldo Lugones y el mito gauchesco | 46 |
| Función del escritor en la época nacionalista | 68 |
| | |
| Borges nacionalista: el criollismo | 77 |
| Los conceptos de criollo y criollismo | 78 |
| El criollismo en la literatura argentina | 84 |
| El criollismo de Borges | 92 |
| | |
| La ciudad y el contexto literario | 117 |
| Borges, el ultraísmo y el modernismo | 117 |
| La poetización de Buenos Aires | 127 |
| Dos estéticas divergentes: Florida y Boedo | 145 |
| Un desplazamiento formal y espacial | 165 |
| | |
| La definición de la lengua | 175 |
| La lengua como problema | 175 |
| La lengua de Borges: entre el criollismo y el casticismo | 181 |
| Las modificaciones textuales | 205 |
| La lengua general hispánica | 211 |

| | |
|--|---------|
| Hacia una nueva estética | 217 |
| A. La estética de las orillas | 217 |
| La perspectiva criolla de las orillas | 217 |
| El compadrito, el gaucho y los mayores | 238 |
| B. La estética de la alusión | 267 |
| Bibliografía general | 289 |

AGRADECIMIENTOS

Toda obra humana recibe la contribución colectiva, y a veces anónima, de los seres que nos rodean. Por ello quizá resulte una ingratitud mencionar aquí sólo a algunas de las personas que me apoyaron en el desarrollo de mi labor; más ingrato sería, sin embargo, no aludir a quienes estuvieron más cerca de mí cuando necesité su ayuda y consejo; así pues, no queda otra salida que asumir el riesgo de pecar por omisión.

Una primera versión de este trabajo fue presentada en 1989 como tesis doctoral en Princeton University, donde me beneficié, primero, con la asesoría de Sylvia Molloy, quien realizó una central aportación al enfoque general de mi análisis de la obra de Borges, y, más tarde, con la de James Irby, bajo cuya tutela logré concluir la investigación iniciada. La casi providencial presencia en Princeton del escritor y crítico argentino Ricardo Piglia me proporcionó la oportunidad de recibir certeros consejos sobre el periodo y autor analizados. Asimismo, agradezco a Arcadio Díaz Quiñones su lectura de la primera parte de mi tesis.

En su forma casi definitiva, este trabajo fue leído y comentado por mis colegas Yvette Jiménez de Báez y Rose Corral y, nuevamente, por Sylvia Molloy. Ojalá la versión actual haya podido recoger algunas de sus valiosas sugerencias.

El acicate final para concluir este libro se debe a Rebeca Barriga Villanueva, directora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, quien con la actitud persistente que le es característica, me impulsó a terminar mi investigación.

A todos ellos, mi más profundo agradecimiento, con el deseo de que el producto final refleje sus aportaciones y no desmerezca frente a sus esfuerzos.

ABREVIATURAS UTILIZADAS (en orden cronológico)

- FBA** *Fervor de Buenos Aires*. S. e., Buenos Aires, 1923.
- I** *Inquisiciones*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- LE** *Luna de enfrente*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- TE** *El tamaño de mi esperanza*. Proa, Buenos Aires, 1926.
- IA** *El idioma de los argentinos*. M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1928.
- CSM** *Cuaderno San Martín*. Proa, Buenos Aires, 1929.
- EC** *Evaristo Carriego*. M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1930.
- D** *Discusión*. M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1932.
- HUI** *Historia universal de la infamia*. Tor, Buenos Aires, 1935.
- HE** *Historia de la eternidad*. Viau y Zona, Buenos Aires, 1936.
- JSB** *El jardín de senderos que se bifurcan*. Sur, Buenos Aires, 1942.
- OC** *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974.

PREFACIO

EL COSMOPOLITISMO DE BORGES

La obra de Jorge Luis Borges (1899-1986), discutida profusamente en la cultura argentina desde sus comienzos, empezó a adquirir difusión mundial en la década de 1940 gracias a la traducción de sus textos a diversas lenguas extranjeras, en particular el francés. Dentro de este proceso, desempeñó una función central la labor de Roger Caillois, director de la revista *Lettres françaises*, publicación que, con el apoyo de Victoria Ocampo y su poderosa revista *Sur*, era editada en Buenos Aires por un grupo de intelectuales franceses exiliados debido a los rigores de la guerra. En el número 14 (octubre de 1944) de este órgano difusor, se incluyó la traducción al francés de dos cuentos de Borges, “La lotería en Babilonia” y “La biblioteca de Babel”, bajo el rubro común de *Assyriennes*; con ello la prosa del escritor argentino empezó a ser asequible para un público no hispanoparlante.¹

¹ No deja de ser curioso el interés de Roger Caillois por los cuentos de Borges si consideramos los antecedentes de su relación personal. Caillois había publicado un ensayo sobre la novela policial titulado *Le roman policier* (Editions des Lettres Françaises, Buenos Aires, 1941) que luego fue incluido en su libro *Sociología de la novela* (editado por *Sur* en 1941); en el número 91 de *Sur* (abril de 1942), Borges publicó una reseña sobre ese ensayo con el título de “Roger Caillois: *Le roman policier*”, en la que de una manera cortés y elogiosa pero al mismo tiempo irónica, derruye las nociones del autor sobre los orígenes de la novela policial; Caillois había visto las pruebas tipográficas de la reseña, por lo que intentó contestarle en el mismo número de la revista, y aunque concede que Borges pudo haberlo interpretado mal debido a las propias imprecisiones de Caillois, acaba juzgando contundentemente la crítica borgeana: “Pero qué agradable es tan extraño modo de concebir la crítica, que obliga al autor sorprendido a formarse una buena opinión de sí mismo al verificar que en su pro-

La traducción de las narraciones mencionadas estuvo al cuidado de Néstor Ibarra, un crítico franco-argentino, quien precedió sus versiones francesas con una presentación dirigida a los lectores de allende el Río de la Plata que informaba sobre la figura de Borges. A instancias del mismo Roger Caillois, a fines de la década se tradujo por completo *Ficciones* al francés, labor que efectuaron el propio Ibarra y Paul Verdevoye; esta obra fue finalmente publicada en Francia en 1951 e inauguró la colección “La Croix du Sud” de la editorial Gallimard. A este último libro se anexó también el prefacio preparado por Ibarra en 1944, quien había construido ahí, para el público europeo, una imagen muy peculiar de Borges que signaría la posterior recepción de la literatura borgeana en el extranjero.²

Ibarra conocía a la perfección las críticas que se esgrimían entonces en el seno de la cultura argentina para demeritar la obra de Borges, por lo que, en una actitud previsoramente en la que prima la figura de la *anticipatio*, señala una serie de características de ésta que podrían interpretarse como deficiencia: la debilidad de su poesía, su soledad, su pobreza de erudición, la dificultad de su prosa, etcétera. Se adelantaba así el crítico a las probables objeciones que pudiera provocar en el lector francés la narrativa borgeana.

No obstante esta enumeración de los “defectos” de la obra de Borges, Ibarra estructuró al mismo tiempo una defensa implícita de ésta, puesto que también construyó la imagen de un

pio texto estaba bien dicho lo que creía haber dicho, en vez de las tonterías que (para procurarle esta satisfacción de amor propio) su benévolo examinador había simulado descubrir” (“Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges”, *Sur*, 1942, núm. 91, p. 71). En su *Ficcionario* (FCE, México, 1985, p. 453), antología de textos borgeanos que recoge varias de las versiones originales que el autor no incluyó en ninguna colección, Emir Rodríguez Monegal deriva de este encuentro una relación de indiferencia de Borges hacia Caillois y de venganza de éste hacia aquél; el hecho de que, al volver a Francia, Caillois haya propuesto traducir “Las ruinas circulares” (cuento publicado en *Confluence*) y luego *Ficciones* completo pone en tela de juicio la afirmación de Rodríguez Monegal.

² Un buen estudio sobre la recepción e interpretación de Borges en la cultura francesa puede encontrarse en: Sylvia Molloy, *La difusion de la littérature hispano-américaine en France au xxe siècle*, Presses Universitaires de France, París, 1972. Las ideas expresadas en este libro respecto de la relación entre la obra de Borges y la cultura francesa pueden hacerse extensivas, en sus líneas generales, a toda la cultura europea e incluso estadounidense.

escritor único, excepcional, incluso “exótico” para los paradigmas literarios hispanoamericanos. La postura de Ibarra implicaba un viraje total respecto de los conceptos negativos endilgados por la crítica argentina a Borges, los cuales se habían recrudecido en los años cuarenta; inteligentemente, él había percibido que lo que se consideraba “negativo” desde la perspectiva de la cultura rioplatense en relación con Borges, podría ser utilizado para hacer atractiva la obra de éste para los lectores europeos. Así, por ejemplo, la acusación de cosmopolitismo —que fundamentaba el calificativo de Borges como escritor “antiargentino”— se convierte en elogio en las páginas críticas de Ibarra; su argumentación sigue una lógica racional: ya que Borges es un escritor “cosmopolita”, su literatura tiene carácter “universal” y por tanto puede ser legible en cualquier latitud.

Este último punto es el aspecto central de la presentación de Ibarra, la cual se inaugura con la siguiente descripción de Borges: “Hispano-Anglo-Portuguais d’origine, élevé en Suisse, fixé depuis longtemps à Buenos Aires où il naquit en 1899, personne n’a moins de patrie que Jorge Luis Borges”.³ Pese al tono de humorada de esta descripción, hay aquí el claro objetivo de desligar a Borges de cualquier nexo con la cultura e historia argentinas. Ibarra define al escritor como un hispano-anglo-portugués —o sea, un “no argentino”— cuya residencia en Buenos Aires parece casi casual, ya que su nacimiento en esa ciudad se presenta desplazado, como si fuera un hecho incidental, de menor importancia que sus experiencias estudiantiles en Suiza e incluso posterior a éstas. La afirmación final del crítico no deja lugar a dudas: Jorge Luis Borges no tiene patria, es decir, es “universal”, con lo cual se afirma implícitamente que puede resultar atractivo para los lectores no argentinos.

Con esta perspectiva que privilegia algunos aspectos de la producción literaria de Borges sobre otros (su narrativa sobre su poesía, sus temas cosmopolitas sobre sus temas argentinos, etcétera), Ibarra comenzó a urdir una versión falseada y fragmentaria de ésta. En este sentido, puede decirse, de acuerdo con otro crítico de la época, que la visión de Ibarra: “precipitó las opiniones comu-

³ En J.L. Borges, *Fictions*, tr. Néstor Ibarra y Paul Verdevoye, pref. Néstor Ibarra, Gallimard, París, 1951.

nes sobre Borges”.⁴ La “opinión común” propagada por Ibarra que más interesa para los fines de mi investigación, ya que tuvo una enorme repercusión crítica, es la que define a Borges única y exclusivamente como un escritor “cosmopolita” o “universal”.

En efecto, tanto en Europa como en América se ha escrito después un gran número de ensayos sobre la obra de Borges desde la consideración de éste como un escritor “cosmopolita”; esto puede comprobarse fácilmente con la consulta de la ingente bibliografía borgeana.⁵ Sin duda, la enorme difusión mundial de este autor se debe también al carácter “cosmopolita” de su literatura, a lo que en ella hay de universal. Sin embargo, la afirmación exclusivista de esta vertiente inauguró un proceso mediante el cual se borran o ignoran los nexos de esa literatura con la historia literaria y cultural argentina. Debido al predominio de este horizonte de análisis en la crítica borgeana, se hace necesario replantear la lectura y ubicación de la obra de Borges dentro y desde un contexto hispanoamericano:

Aun cuando el propósito de una lectura de la obra de Borges en el sistema de la cultura hispanoamericana parecería ir, en estos momentos, en contra de la corriente, pues una parte de nuestra crí-

⁴ Véase: Enrique Pezzoni, “Aproximación al último libro de Borges”, *Sur*, 1952, núm. 217-218, pp. 101-123.

⁵ El éxito de este calificativo aplicado a Borges ha sido enorme. Basta con citar dos ejemplos. Jaime Alazraki, conocedor profundo de la obra borgeana, inicia la introducción a su excelente antología de textos críticos sobre el autor con las siguientes palabras: “Tan cosmopolita como la obra de Borges es la extensa bibliografía que la glosa, comenta o estudia” (*Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1987, p. 11); después de lo cual menciona, exultante, que en la cultura occidental contemporánea es ya práctica común citar a Borges y que incluso se ha acuñado al adjetivo “borgiano”. Pero es en la crítica no hispanoparlante donde mayor repercusión ha tenido el “cosmopolitismo” borgeano; así, encontramos que se han publicado libros completos dedicados a elucidar este aspecto de la obra de Borges: Michel Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Didier, París, 1973. Sospecho que mientras para los críticos europeos y estadounidenses el calificativo “cosmopolita” aplicado a Borges sirve para acercarse familiarmente a su obra, para los críticos hispanoamericanos el adjetivo funciona como reivindicación de nuestra identidad: su caso prueba fehacientemente que uno de nuestros clásicos también puede ser universal.

tica prefiere estudiarla dentro del cosmopolitismo que le hace eco, mientras que otra parece resignada a perderla, creo que es oportuno empezar a interrogarnos por la naturaleza americana de esta escritura, y por sus funciones en el interior del discurso cultural nuestro.⁶

Considero que para “reinscribir” la literatura de Borges dentro del espacio cultural hispanoamericano, es necesario reconectarla primero con la cultura argentina en su conjunto. Éste es precisamente el objetivo de mi trabajo: ver la obra borgeana dentro del contexto cultural y literario en que se produjo, como un elemento activo de la cultura argentina del siglo XX, en la cual participa y de la cual recibe influencias. Mi premisa de análisis es pues que sólo desde el ámbito de la realidad argentina —en su historia, en su literatura, en las inflexiones de su lengua, etcétera— puede empezar a comprenderse la textualidad borgeana; es decir, considero equivocado desligar un corpus textual de la realidad específica con la que éste interactúa porque eso produce una imagen fragmentaria y a veces desviada; es una vieja tendencia de la crítica literaria cuyo modelo teórico consiste en aislar a la obra de arte para estudiarla autónomamente, como manifestación de un “espíritu universal”.

Este trabajo se propone pues derruir la monolítica imagen de Borges escritor “cosmopolita”, sin nexos significativos con su propia realidad histórica y cultural que puedan rastrearse en su escritura. Por el contrario, yo postulo que la “universalidad” de Borges sólo fue posible a partir de sus relaciones con la cultura rioplatense, como producto de su compleja interacción con ella. Resulta pertinente aclarar, sin embargo, que no pretendo negar los aspectos de la obra de este autor que contribuyeron a fomentar esa imagen parcial, incompleta, fragmentaria, del vasto universo literario borgeano; mi propósito reside más bien en modificar y complementar esa imagen.

⁶ Julio Ortega, “Borges y la cultura hispanoamericana”, en Joaquín Marco (ed.), *Asedio a Jorge Luis Borges*, Ultramar, Madrid, 1981, p. 25.

DE LA HISTORIA CULTURAL AL ANÁLISIS TEXTUAL

Para los fines prácticos de esta investigación, he circunscrito mi estudio al periodo 1923-1942. Parafraseando los juegos con el yo y el otro propios del autor, he acuñado la expresión “El otro Borges” para referirme al escritor joven cuyos recursos y temas literarios se diferencian del escritor maduro que emerge de manera definitiva hacia la década de 1940. Al exhumar los textos del “primer Borges”, no respeto la última voluntad del autor, quien sólo deseaba para ellos el olvido.⁷ Creo que, más que al autor, los primeros libros de Borges pertenecen ya a la historia cultural argentina —que es el espacio donde se producen y con el que interactúan— e hispanoamericana.

Analizo aquí diversos aspectos de los once libros publicados por Borges durante este lapso, los cuales abarcan los géneros de poesía, ensayo y narrativa —en sus inicios esta última; ocasionalmente, me sirvo de algunos textos aislados que no entraron en esos libros ni fueron reeditados después.⁸ Es obvio que el examen de un corpus textual tan vasto no pretende ni puede ser exhaustivo; se limita a intentar explicar ciertos puntos centrales de la primera escritura de Borges. Describo mis intenciones y objetivos.

⁷ Así, por ejemplo, en la Biblioteca Houghton de Manuscritos y Libros Raros de Harvard University, se conserva un volumen de la edición original de *Inquisiciones* que contiene una inscripción de puño y letra de Borges que dice: “I am ashamed of this book”.

⁸ No incluyo en mi análisis el brevísimo texto titulado *Las kenningar* (Francisco A. Colombo, Buenos Aires, 1933) porque de hecho el corto ensayo que lo compone —escasas veintiséis páginas— fue anexado después, con leves variantes, a *Historia de la eternidad*. El reacomodo de textos es una práctica frecuente de Borges en este periodo, por lo que algunos de ellos se cambian de lugar e incluso se repiten en diversos libros. Si a ello se suma la práctica intratextual del autor, es decir, la inclusión de párrafos idénticos en diferentes composiciones, es obvio que se produce en el lector una peligrosa sensación de intemporalidad, de que el escritor expresa siempre los mismos conceptos. Pese a los muy loables y útiles esfuerzos tanto de Horacio Jorge Becco, quien en la primera parte de su libro *Jorge Luis Borges. Bibliografía total, 1923-1973* (Casa Pardo, Buenos Aires, 1973) ofrece una descripción bibliográfica de cada uno de los libros, como de Nodier Lucio y Lydia Revello en su “Contribution à la bibliographie de Borges” (*Borges*, L’Herne, París, 1964, pp. 485-516), todavía no se ha establecido la cronología precisa y definitiva de las obras de Borges, en especial en lo que respecta a los artículos que publicó en las efímeras revistas de la época.

Diversas razones fundamentan el corte temporal y metodológico que aquí realizo. En cuanto a lo propiamente textual y literario, creo que durante esta etapa se definen los elementos básicos del “sistema literario” borgeano; mi hipótesis es que hacia inicios de la década de 1940, Borges ha encontrado ya una estética que incluye el conjunto de recursos literarios que posibilitarán luego sus escritos más logrados y difundidos. Con respecto a la temática, estos años de la creación artística borgeana difieren del resto de su producción porque durante ellos el autor predicó y practicó cierta corriente nacionalista: el criollismo; de este modo precisa y delimita su posición dentro de la cultura argentina en tanto escritor e intelectual. Así pues, me interesa enfatizar el proceso evolutivo de la obra de Borges, en particular su paulatino desplazamiento de la poesía a la narrativa, pasando por la ensayística. Como veremos, el abandono del nacionalismo extremo resuelve una de las paradojas de la primera escritura de Borges, evidente en sus ensayos de la década de 1920, en los que el autor exige el color local en la literatura y, al mismo tiempo, fustiga a quienes quieren hacer un arte propio con base en las contingencias del color local. Al encontrar su personal definición artística, Borges se decide por lo que él llama una estética de la *alusión*, en contraste con una de la *expresión*; lo curioso será observar que, en contra de la fama de “erudito” asignada a Borges, este complejo y rico proceso se realiza mediante la apropiación de distintos elementos provenientes tanto de los registros de la cultura popular, como de la cultura letrada.

A la importancia intrínseca de los libros publicados por Borges en esta época, se suma una razón extratextual: se trata de la parte de su obra menos difundida —y que por tanto ha recibido menos atención crítica—, debido a la voluntad inquebrantable del autor de no reeditar sus tres primeros libros de ensayos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). A esto se suma el incesante proceso de supresiones y modificaciones operado por Borges en su poesía. Ambos factores propician que sea muy peligroso citar a Borges por sus supuestas *Obras completas* de 1974.⁹ En este sentido, mi in-

⁹ Confieso que he experimentado la penosa oportunidad de leer juicios críticos basados en las posteriores ediciones de *Fervor de Buenos Aires* que declaran como originales ciertos versos y poemas que Borges introdujo a partir de

vestigación pretende restituir estos textos al corpus de las verdaderas “obras completas” borgeanas para comenzar a leerlos dentro de su contexto más significativo y para otorgar al conjunto un significado evolutivo. Es pues la mía una tarea “arqueológica” que desea demostrar que la escritura madura de Borges tiene sus orígenes en este periodo, pues sin sus primeras y a veces fallidas experimentaciones literarias, no hubiera sido posible la precisión de esa escritura concisa y polisémica que tanto nos fascina.

La inaccesibilidad y desconocimiento de las versiones originales motiva la presencia de abundantes citas de esos textos en mi ensayo. No creo que el lector de una obra crítica pueda seguir con facilidad comentarios que exponen argumentos sobre un libro ausente, y más aún si este libro es casi inexistente, como sucede con algunos del escritor argentino. Ojalá que los pasajes transcritos en este estudio motiven el interés de sus lectores por esa otra cara de la obra de Borges tan desconocida y silenciada.

El punto de partida de esta investigación es el extenso capítulo titulado “El nacionalismo del Centenario”, el cual funciona como una contextualización de los aspectos centrales que estructuran mi aproximación crítica. Con base en la corriente nacionalista surgida en Argentina alrededor de 1910, año de celebración del centenario de la declaración de independencia de este país, planteo cómo participan los letrados en esta discusión y presento los problemas centrales relacionados con la escritura: los simultáneos procesos de profesionalización del escritor y de autonomía de la literatura. Como fondo conceptual de todas estas transformaciones culturales, está presente a lo largo de mi estudio el extensivo fenómeno de modernización experimentado por la sociedad argentina en su conjunto a principios de este siglo. Utilizo como referencia el nacionalismo porque este fenó-

1943. Las ediciones asequibles de sus obras suelen presentarse desnudas de notas que indiquen la cronología de los textos; por ejemplo, en las versiones de *Discusión* posteriores a 1932, se añadió uno de los mejores y más significativos ensayos borgeanos: “El escritor argentino y la tradición”, cuya formulación data en realidad de la década de 1940; ninguna de las modernas ediciones se molesta en señalar que en 1932 Borges no poseía la estética expresada en este escrito clave. Por estas razones, creo que es urgente disponer de una edición seria y académica de la obra de uno de nuestros “clásicos”.

meno constituye, como diría Fernand Braudel, un movimiento de “larga duración”¹⁰ que permea todos los estratos y expresiones culturales del país; por ello, aunque el ejercicio literario de Borges se inicia en el siguiente decenio, de hecho participa activamente en las numerosas discusiones y polémicas propias del nacionalismo.

Como ya he dicho, no practico el análisis inmanente del texto literario. Por esta razón construyo a cada momento ciertos contextos de lectura (históricos, culturales y literarios) que me ayudan a intentar una mejor comprensión de la obra de Borges. Mi trabajo se desliza paulatinamente de lo histórico y cultural hacia lo literario; y no sólo porque mi propio análisis textual así lo exija, sino también porque nuestro autor se distancia cada vez más de los problemas inmediatos de su entorno cultural, para adentrarse en preocupaciones donde predomina un interés estético.

Soy un creyente fervoroso de la autonomía de la literatura en cuanto objeto cultural que posee sus propias instancias evolutivas, las cuales a veces no coinciden con el ritmo del resto de la cultura; pero también creo que la literatura en su conjunto forma parte de un proceso mucho más amplio con el cual es lícito relacionarla. Del mismo modo, estoy sinceramente convencido de que “todo lo sabemos entre todos”; por eso y por pudor intelectual, entiendo la crítica literaria —al menos la de carácter académico— como una verdadera discusión con quienes nos han antecedido en el mismo sujeto de estudio, por lo que considero honesto citarlos para expresar la coincidencia sobre una idea o la disensión respecto de un juicio. Como hubiera dicho Borges en los años veinte, ésta es mi “Profesión de fe literaria”.

Una última aclaración antes de entrar en materia. Quien se acerque a estas páginas con la imagen fragmentaria de Borges a la que he aludido antes, se sorprenderá —y quizá decepcionará— por no encontrar desde un principio las construcciones la-

¹⁰ Aunque soy consciente de que Braudel utiliza este concepto en un sentido más amplio, que abarca largos periodos históricos referentes a las transformaciones profundas de la humanidad, creo que la idea de la “larga duración” se puede trasladar muy bien a la significación del nacionalismo en la cultura argentina del siglo xx. Véase la exposición sobre el concepto de la “larga duración” en: Fernand Braudel, “Historia y duraciones”, en *Escritos sobre historia*, tr. Angelina Martín del Campo, FCE, México, 1991, pp. 41-51.

berínticas, los tiempos bifurcados, los mundos fantásticos, los juegos con la doble personalidad, que son característicos de la narrativa madura de este autor y que tanto han cautivado a sus lectores. No obstante, encontraré, tengo la esperanza, a un escritor igualmente rico y complejo que define paulatinamente su escritura por medio de diversas experimentaciones literarias, las cuales también constituyen su modo particular de interrogarse sobre su función intelectual en la Argentina de la primera mitad de este siglo.

EL NACIONALISMO DEL CENTENARIO

Tengo también una pretensión, modesta pretensión, que confío será coronada de algún éxito. Consiste en ayudar a que no perezca del todo la tradición nacional... El gaucho simbólico se va, el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotora silba en vez de la carreta; en una palabra, nos cambian la lengua, que se pudre, como diría Bermúdez de Castro, el país.

LUCIO V. MANSILLA, *Mis memorias*

En 1910, bajo la presidencia de Roque Sáenz Peña, el Estado argentino, con el apoyo casi total de la oligarquía, se dispuso a celebrar con gran pompa el centenario del inicio del movimiento independentista de 1810. Notables personajes extranjeros, entre ellos el presidente chileno Montt y la princesa Isabel de España, fueron invitados a Argentina para que atestiguaran la transformación de ésta en su afán por modernizarse y ubicarse en un plano de igualdad con las sociedades capitalistas contemporáneas; la imagen de Argentina como el cuerno de la abundancia e inacabable granero del mundo presidió los propósitos de la autofestevante oligarquía.

La versión oficial de la realidad argentina se proponía celebrar con el Centenario los logros materiales —crecientes exportaciones agropecuarias, extensión de las vías férreas, inserción en la economía mundial, etcétera— producidos por el proyecto constitucional liberal aplicado en la nación a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, no todos coincidían en esta versión positiva y unívoca del devenir histórico argentino. Para algunos, el panorama que el país ofrecía a principios de siglo de-

paraba más problemas a resolver que logros que festejar; la heterogeneidad de los elementos constitutivos de la sociedad argentina fundamentaba una actitud más crítica según la cual las numerosas contradicciones del país necesitaban solución si se quería hacer realidad el futuro de grandeza que auguraban a Argentina algunos apologistas.

Luego de la caída de Rosas en 1852, empezó a implementarse un modelo de desarrollo económico y social basado en el pensamiento liberal y sustentado por la oligarquía. Los constructores del Estado nacional —Alberdi, Sarmiento, Mitre— habían percibido, muy sagazmente, que el ámbito internacional se caracterizaba en lo económico por la expansión del centro capitalista hacia la periferia, por lo que se propusieron acelerar y aprovechar este proceso; los medios concebidos para conformar la estructura capitalista exportadora deseada por la oligarquía fueron los capitales extranjeros, en especial ingleses, y la fuerza de trabajo de las masas inmigratorias, a las que se consideraba instrumento indispensable para la civilización y el progreso. Sin embargo, debido a la previa división internacional del trabajo, el proyecto llevó a Argentina a constituirse en exportador de materias primas —carne, cereales y lana— e importador de bienes manufacturados; así, a partir de la década de 1860, la economía argentina empezó a sufrir ciclos de auge y depresión económica dependiendo de la demanda y precio de sus materias de exportación. Es decir, en Argentina se asentaron también las restricciones de otros sistemas periféricos y dependientes de América Latina.¹

En su afán exportador, el liberalismo económico propició el desarrollo de ciertas regiones de Argentina en detrimento de otras. Así, hacia 1910 el país se hallaba inmerso en múltiples contradicciones económicas y sociales manifiestas en sus dos bien diferenciadas facetas: al lado de la nación moderna representada por Buenos Aires y el litoral —con ciudades cosmopolitas, trenes,

¹ En su diáfana exposición titulada *La pobreza del progreso. América Latina en el siglo XIX* (Siglo Veintiuno, México, 1990), E. Bradford Burns muestra convincentemente cómo en los países hispanoamericanos los ambiciosos proyectos liberales, cuya compartida finalidad era lograr el “progreso”, no sólo no alcanzaron este objetivo, sino que incluso implicaron una disminución de los niveles generales de vida de la población en los países en que se aplicaron.

fábricas, etcétera—, había también la Argentina del interior, eminentemente rural y con una economía estancada; en lo social, se presentaba una lucha de clases motivada por las profundas disparidades en la distribución de la riqueza y acentuada por la diversidad étnica producto de la inmigración; esta lucha social motivaba un creciente número de huelgas laborales y movimientos anarquistas y socialistas que amenazaban con socavar los cimientos del Estado. En suma, el proyecto oligárquico había fracasado en su deseo de sustentar un desarrollo armónico: no había podido resolver la contradicción esencial existente entre una doctrina liberal en lo económico y estatal, y profundamente conservadora en el plano social y político.²

De este modo, paralela a la actitud apologista del presente propia del Centenario, existía también otra posición: la de numerosos intelectuales que manifestaban una serie de prevenciones, dudas y temores respecto del futuro argentino ante el empuje socioeconómico, político y cultural de los nuevos grupos sociales, percibidos como una amenaza contra el orden vigente:

En 1910, centenario de la independencia argentina, muchos de los líderes de la nación y los intelectuales comprendieron que su plan de grandeza económica y de regeneración social por medio de la inmigración masiva europea había fracasado. Millones de inmigrantes extranjeros habían traído consigo huelgas laborales, violencia y amenazas políticas que forzaron a la élite a reevaluar su filosofía europeizante.³

² La interpretación de la historia argentina en que fundamento mi análisis de la crisis del liberalismo es la de los siguientes autores: Juan E. Corradi, *The Fitful Republic: Economy, Society, and Politics in Argentina*, Westview Press, Boulder, 1985; Tulio Halperin Donghi, *Una nación para el desierto argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982; José Luis Romero, *Las ideas políticas en Argentina*, FCE, México, 1946; *idem*, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, FCE, México, 1965, y James R. Scobie, *Argentina: A City and a Nation*, 2a. ed., Oxford University Press, Nueva York, 1971.

³ Richard W. Slatta, "El gaucho argentino", tr. Graziella Baravalle, en Miquel Izard (comp.), *Marginados, rebeldes y oprimidos*, Eds. del Serbal, Barcelona, 1985, v. II, p. 98.

Al igual que sucedía en la misma época en otras naciones hispanoamericanas, la reevaluación de la “filosofía europeizante” implicó una profunda revisión de los conceptos en que se había basado el desarrollo de Argentina durante más de cincuenta años. Los conceptos nodales —modernización, progreso, civilización, barbarie— usados por los constructores del Estado nacional argentino en el siglo XIX para justificar su idea de nación empiezan a ser severamente cuestionados y adquieren otro matiz en los nuevos discursos. Así, en diversos textos de la época se redefine el concepto de nación a partir de experiencias más propias. En especial, la teoría positivista, que tanto auge había tenido en América Latina, dejó de tener vigencia; es decir, se quebrantó la fe en el progreso lineal fundado en leyes sociales universales cuya aplicación en cualquier sociedad produciría la “civilización”, entendida ésta como el aumento del bienestar humano por medio de los avances de la ciencia: industrias, vías férreas, tecnología, etcétera.⁴ Por ello, un rasgo general de los intelectuales latinoamericanos de principios de siglo fue su rechazo de los conceptos en que sus antecesores habían querido basar el “progreso”:

After 1905 influential writers in both republics [Argentina and Chile] were rejecting the positivist and cosmopolitan-oriented ideologies invoked by the elites since the 1850's to justify liberal immigration policies. In place of cosmopolitanism, these intellectuals began to formulate nationalistic ideologies...⁵

El fervor patriótico asociado con los festejos del Centenario exacerbó estas tendencias nacionalistas ya presentes en Argentina. Y aunque el nacionalismo, en cuanto respuesta a los modelos de desarrollo implantados en Hispanoamérica en el siglo XIX, es un fenómeno cultural común a todos los países de esta región, no puede obviarse su constante y especial incidencia en la cultura argentina de las primeras décadas de este siglo. Tal vez la casi

⁴ Para un detallado estudio sobre el concepto de “civilización” mediante el cual se han juzgado, desde la perspectiva europea, la historia y la cultura de América, véase: Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo: historia de una polémica, 1750-1900*, tr. Antonio Alatorre, FCE, México, 1982.

⁵ Carl Solberg, *Immigration and Nationalism. Argentina and Chile, 1890-1914*, University of Texas Press, Austin, 1970, p. 132.

obsesiva presencia de este tópico pueda explicarse por dos circunstancias particulares, estrechamente vinculadas, de la conformación de Argentina. Primera: había entonces en el país una insuficiente integración social, efecto de un vasto territorio pobremente poblado y con comunicaciones muy deficientes. Segunda: más que ninguna otra nación del continente americano, incluso que Estados Unidos, Argentina tenía entonces un gran porcentaje de población de origen inmigratorio que no había participado de un pasado común.

Las anteriores características propiciaban entre los intelectuales un sentimiento de carencia de una “unidad nacional”, de falta de identificaciones colectivas aplicables a todos los argentinos. Basados en estas premisas, los discursos nacionalistas pretendían “redefinir” a la nación y crear un conjunto de identificaciones colectivas que pudieran simbolizar y englobar a todos bajo el mismo concepto de “nación argentina”.

Asistimos pues a lo que en la historia cultural argentina se ha llamado “primer nacionalismo” o “nacionalismo cultural”; con esta última denominación se lo quiere diferenciar del “nacionalismo político” de ultraderecha de la década de 1930: eufemismo curioso que pretende enmascarar que lo cultural es también ideológico y, por lo tanto, político. Circunscrito temporalmente, este primer nacionalismo floreció en especial como correlato de los dos centenarios —el del inicio del movimiento de independencia de 1810 y el de la proclamación de la independencia argentina en 1816— y sus ecos perduraron con fuerza hasta la década de 1920 —y aun más allá.

En el centro de los discursos nacionalistas se ubicó el tema de la “identidad nacional”. Quienes suscribieron esta tendencia definieron su tarea como la “búsqueda” de la identidad nacional, de los rasgos fundamentales del carácter argentino. Sin embargo, como la identidad nacional de un pueblo no es un elemento inmutable, previo a su historia cultural, sino que se hace por medio de ella, más que “encontrar”, los escritores nacionalistas elaboraron en y desde la escritura la construcción imaginaria de una identidad nacional:

Pero la formación de un discurso de la “nacionalidad” no puede reducirse a un simple “reflejo” de la “verdad” con clara referencialidad, o, como suponen algunos, a “espejo” de los intereses “eco-

nómicos” o de la “extracción de clase” de los autores. La definición de la “nación” está ligada al poder de la escritura y a los paradigmas que manejan los letrados, y por consiguiente, no puede verse como “expresión” de una realidad previamente constituida al margen de los discursos que la articulan.⁶

En efecto, aunque en ellos pueda discernirse la confrontación entre diversas ideologías e intereses de clase, los textos nacionalistas (re)definen la nación dentro de la dinámica propia del espacio de la escritura: las luchas por el poder intelectual, la función del escritor en la sociedad y la legitimación de la autoridad literaria contribuyen también a conformar el concepto de nación.

La influencia del nacionalismo romántico europeo es discernible en el nacionalismo cultural argentino. En el conjunto de sus propuestas pueden encontrarse los tres aspectos básicos que conforman el nacionalismo de Herder.⁷ En primer lugar, la creencia de que en toda nación hay un grupo originario (*Volk*) que constituye el más genuino y auténtico grupo de la sociedad. En segundo lugar, la idea de que este grupo posee una fuerza espiritual colectiva (*Volkgeist*) que provee ideales, es decir, que conforma el alma nacional. Por último, el convencimiento de que el grupo originario, inspirado en el alma nacional, tiene una misión cultural a desempeñar (*Kulturauftrag*). Estos tres conceptos determinan la estructuración de los relatos nacionalistas, los cuales se autodefinen como “recuperación” o “restauración”, ya sea de una tradición, de una imagen familiar o de un pasado preciso; al mismo tiempo, el escritor, al revelar la misión que el alma nacional debe cumplir, se ubica en el centro del discurso como redentor o salvador (de la patria, de la tradición, de la familia, etcétera).

En general, los nacionalistas utilizan la reescritura y reinterpretación de la historia argentina como método de redefinición de la nacionalidad. La serie de “hechos” o “eventos” históricos es esencialmente la misma usada por sus predecesores; sin em-

⁶ Arcadio Díaz Quiñones, *Cintio Vitier: la memoria integradora*, Ed. Sin Nombre, San Juan, 1987, p. 51.

⁷ Véase Earl T. Glauert, “Ricardo Rojas and the Emergence of Argentine Cultural Nationalism”, *Hispanic American Historical Review*, 43 (1963), pp. 1-13.

bargo, los escritores nacionalistas realizan una selección distinta y organizan estos hechos dentro de una nueva estructura que les imprime otro sentido y que funda nuevas legitimaciones. En virtud de que la ficcionalización presente en estos discursos tiende a ocultar sus estrategias y convenciones,⁸ puede afirmarse que en los textos nacionalistas del Centenario: “La historia se convierte en un objeto a ser reagrupado y definido como arte, respondiendo más a jerarquías que a un orden cronológico lineal”.⁹ Por ello la historiografía de la época es particularmente discontinua y parcial.

Los más prominentes e influyentes escritores del Centenario —por su cercanía con las instituciones, por su poder intelectual, por la aceptación de sus propuestas— fueron Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones. Los conceptos que les habían legado los intelectuales del siglo XIX —los constructores del Estado nacional— fueron cuestionados y transformados en los escritos de estos autores; desde el acendrado hispanismo de Gálvez hasta el gauchismo de Lugones, la heterogénea sociedad argentina de entonces respondió de diversos modos a las propuestas nacionalistas: algunos sectores aceptaron con entusiasmo el nuevo concepto de nación que se les proponía, mientras otros se sintieron excluidos y atacados. Pese a las obvias diferencias en sus relatos nacionalistas, veremos que es más lo que los acerca que lo que los distancia. Dentro del inmenso corpus de textos nacionalistas, he elegido una obra de cada uno de ellos con el propósito de reconstruir el ambiente intelectual de principios de siglo en cuanto al concepto de nación. Naturalmente, cada uno de los autores señalados —en especial Rojas— merecería un estudio independiente y más completo, pero eso está fuera de los alcances de este trabajo.

⁸ Sobre el concepto de ficcionalización en la historiografía, véanse: Michel de Certeau, “History: Ethics, Science and Fiction”, en Norma Hann, Robert Bellah, Paul Robinow y William M. Sullivan (eds.), *Social Science as Moral Inquire*, Columbia University Press, Nueva York, 1983, pp. 125-152; Hayden White, “The Historical Text as Literary Artifact”, en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982, pp. 81-100.

⁹ Francine Masiello, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Hachette, Buenos Aires, 1986, p. 35.

MANUEL GÁLVEZ Y EL HISPANISMO

En 1913, Manuel Gálvez publica *El solar de la raza*,¹⁰ obra en que expresa con claridad sus tendencias nacionalistas. Si bien este texto había sido precedido por otra propuesta nacionalista en *El diario de Gabriel Quiroga*, he elegido la primera porque contiene un elemento nacionalista de distinto matiz: el hispanismo, inclinación patente desde el principio de su libro, el cual está dedicado a “La España que es para nosotros, los argentinos, la casa solariega y blasonada que debemos amar” (p. 11). Aparentemente inscrito dentro de la tradición de los libros de viaje —es una descripción de las regiones españolas que más han cautivado a Gálvez—, su estrategia discursiva aprovecha cualquier situación para referirse a la realidad argentina mediante lo español. La identidad nacional que el autor construye ubica lo hispánico como el fundamento de la Argentina pasada y futura: “Las inmigraciones, en inconsciente labor de descaracterización, no han logrado ni lograrán arrancarnos la fisonomía familiar. Castilla nos creó a su imagen y semejanza. Es la matriz de nuestro pueblo. Es *el solar de la raza* que nacerá de la amalgama en fusión” (p. 59).

Las tendencias hispanistas de Gálvez demuestran que para entonces se ha operado ya en la cultura argentina un viraje total del sentimiento antihispanista común a la mayoría de los intelectuales del siglo anterior. Ya que, en efecto, en los criollos ilustrados había fermentado un fuerte sentimiento antihispánico, fundado en su percepción de que el dominio español significaba profundas limitaciones para su desarrollo personal (en el comercio, en la administración pública, etcétera); por ello decidieron organizar los movimientos independentistas. Una vez lograda la independencia respecto de la metrópoli, los liberales emancipados mantuvieron este repudio contra lo hispánico, pero con otro sentido: en su herencia española veían ellos únicamente una serie de vicios e incapacidades que constituían un enorme obstáculo para la construcción de una nueva y moderna nación.¹¹

La guerra de 1898 en que participaron Estados Unidos, Es-

¹⁰ Manuel Gálvez, *El solar de la raza*, 5a. ed., Ed. Saturnino Calleja, Madrid, 1920. Cito por esta edición.

¹¹ Es ésta la herencia que Barbara H. Stein y J. Stanley Stein han estudia-

paña y Cuba marcó el inicio de un movimiento de redefinición de la imagen española entre los letrados hispanoamericanos, quienes empiezan ahora a valorar las características “espirituales” de España en contraste con el “materialismo” del coloso del norte de América. Esta tendencia, que recibió el nombre de hispanismo —y cuya formulación definitiva realiza Ramiro de Maeztu bajo el concepto de “hispanidad”—, posee raíces claramente románticas: “Hispanismo rests on the conviction that through the course of history Spaniards have developed a life style and culture, a set of characteristics, of traditions, and value judgements that render them distinct from all other peoples”.¹² Desde el punto de vista de los hispanoamericanos, este concepto de hispanismo remite a una raza que se comparte con los españoles y que está basada no en factores de tipo étnico, sino más bien en una cultura común, en experiencias históricas compartidas y en la posesión de las mismas tradiciones y el mismo idioma. Alrededor de esta ideología hispanista construye pues Gálvez su nacionalismo.

En la última cita de Gálvez puede distinguirse esa idea nacionalista romántica, presente con igual nitidez en Rojas, a la que ya hemos hecho referencia: la creencia en un alma nacional susceptible de contaminaciones pero imperecedera. El proceso de recuperación de esa alma nacional asume en el discurso de Gálvez el lenguaje de la intimidad familiar: la casa (“casa solariega y blasonada”) y la familia (“fisonomía familiar”) son las instancias a recobrar. Pero esa recuperación no se presenta como una posibilidad generalizada para toda la sociedad argentina: la división entre un “nosotros” (“*nosotros*, los argentinos”, “no lograrán arrancarnos”) y un “ellos” (“las inmigraciones descaracterizadoras”) establece la legitimidad originaria de los primeros y contradice la unidad que pretende crear. Además, la aparente actitud equitativa de Gálvez al hablar del futuro de Argentina como el resultado de la “amalgama en fusión”, en la cual estarían incluidos tanto los inmigrantes como los nativos, no diluye

do en su libro *La herencia colonial de América Latina*, tr. Alejandro Licona, Siglo Veintiuno, México, 1970.

¹² Fredrick B. Pike, *Hispanismo, 1898-1936. Spanish Conservatives and Liberals and Their Relations with Spanish America*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1971, p. 1.

esa labor previa puramente negativa que asigna a las inmigraciones: descaracterizar lo argentino sin contribuir a la nueva identidad que se está formando. Esta contradicción básica entre la afirmación de una “esencia” argentina preinmigratoria y el anhelo de un futuro fusionado no alcanza verdadera solución en ninguno de los discursos nacionalistas; pese a su supuesto espíritu conciliador, ningún escritor nacionalista logra contestar esta central pregunta: ¿cómo sumar a la identidad nacional los grupos sociales inmigratorios que, debido a su origen, son rechazados de antemano?

Pero, ¿dónde se ubica la esencia de la identidad? Gálvez encuentra que la lengua es esa esencia: “Y es que nosotros, a pesar de las aparentes diferencias, somos en el fondo españoles. Constituimos una forma especial de españoles... Somos españoles porque hablamos el idioma español, como los españoles eran latinos sólo porque hablaban latín. El idioma es quizá *el único elemento caracterizador de las razas*” (p. 19; las cursivas son mías). Sin embargo, al hacer esta delimitación, el autor olvida que para esa época, principalmente en Buenos Aires —receptor de gran parte de la inmigración y con más de un 50% de población de origen inmigratorio—, el idioma español convive con las lenguas traídas por los inmigrantes, en especial el italiano, y que están en formación jergas particulares, como el cocoliche. Este velado rechazo del autor contra el cosmopolitismo lingüístico asume en otros nacionalistas la forma de un franco repudio a las lenguas extranjeras o a cualquier “corrupción” del español.

Gálvez elabora su discurso nacionalista en la forma de un drama, de allí el grito de alarma con el que juzga que el momento histórico exige la acción: “Nuestra fuerte y bella patria vive en estos momentos una hora suprema: la hora en que sus mejores inteligencias y sus más sanos corazones reclaman la espiritualización de la conciencia nacional” (p. 13). De este modo, su campaña nacionalista aparece desligada de intereses puramente personales, como un movimiento que sólo responde a las exigencias patrióticas del momento; pero, ¿quiénes son las “mejores inteligencias” y los “más sanos corazones argentinos”? de su propio discurso se deduce que sólo los argentinos de pura cepa española, alejados de las inmigraciones “descaracterizadoras”, pueden formar parte de esta élite patriótica a la que dirige su llamado.

Además del hispanismo, el idealismo es el otro pilar del nuevo concepto de nación, de *argentinidad*, que *El solar de la raza* propone:

Al par que idealista, esta campaña es nacionalista. El idealismo colectivo fue en otros tiempos decoro de la patria, y representa por esto, un valor tradicional. En cambio, el escéptico materialismo de ahora es cosa reciente, pues ha aparecido con la actual fiebre de riqueza y, con ésta, ha venido de Europa. El inmigrante vencedor mediante su éxito enorme en la adquisición de la fortuna, ha introducido en el país un nuevo concepto de vida. No traía otro propósito sino enriquecerse, y era, pues, natural que contagiase a los argentinos su respeto exclusivo de los valores materiales. Pronto, al tiempo que se esfumaban los vestigios románticos en los que se concretaba el alma nacional, el idealismo desapareció. Por esto ahora queremos, en doble afán patriótico e idealista, infundir a nuestra patria carácter y alma propios, y hacer brotar en la tierra reseca, angustiosamente reseca, que es nuestra vida materialista, surgen-tes de ideales (p. 14).

Esta tajante oposición entre idealismo y materialismo es otra de las constantes de los discursos nacionalistas, no sólo en Argentina sino también en toda Hispanoamérica. A medida que la aplicación del positivismo en los países hispanoamericanos se fue mostrando insuficiente para alcanzar los avances tecnológicos que existían en las naciones capitalistas occidentales, los intelectuales empezaron a comprender que aceptar un concepto de “civilización” identificado con los logros materiales relegaba al subcontinente a un lugar secundario. En 1900, el uruguayo José Rodó dio forma textual a este sentimiento en su libro *Ariel*.¹³

Mediante las figuras de Ariel y Calibán, extraídas de la mitología shakesperiana, Rodó contrastaba lo espiritual, estético y creativo *versus* los apetitos materiales; definía lo primero como lo más importante y relegaba lo segundo a un papel subordinado y secundario. En una organización en exceso esquemática, el autor juzgaba que en Estados Unidos había una gran incomprensión del destino humano y de los verdaderos valores y, por el contrario, un profundo interés por los valores materiales. En cambio, en las culturas de origen latino percibía un justo

¹³ José Enrique Rodó, *Ariel*, pról. Carlos Real de Azúa, ed. y cronología Ángel Rama, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1976.

reconocimiento de los valores materiales en su función básica de proporcionar las condiciones necesarias para el ejercicio de las actividades humanas esenciales, tales como la creación artística o la búsqueda filosófica. La repercusión de la obra de Rodó en toda Hispanoamérica fue enorme e inmediata. Al ubicar a la cultura latina en la cúspide de la humanidad, Rodó desplazó las categorías con que se juzgaba a las naciones en la modernidad y, al mismo tiempo, proporcionó a los intelectuales hispanoamericanos los medios para que dejaran de sentirse inferiores ante los avances materiales de las naciones del Atlántico Norte y para que desarrollaran cierto orgullo por ser depositarios de lo esencial y verdaderamente humano. Con ello, el autor asignaba a estas culturas la función de redimir a la civilización occidental del burdo materialismo en que había caído.

Las formas diversas asumidas por los postulados del *Ariel* en nuestras naciones dependieron de las circunstancias particulares de cada región. En el caso de Argentina, como puede ejemplificarse muy bien con Gálvez y otros escritores nacionalistas, la acusación de materialismo no se enfocó hacia Estados Unidos, país que no desempeñaba aún una función primordial en las relaciones internacionales del país, sino hacia los inmigrantes, el sector de la sociedad que había propiciado ese avance material que en el siglo XX se juzgaba ya como una desviación de los verdaderos valores humanos.

Al considerar al inmigrante como el agente de esa fiebre de bienes materiales, Gálvez olvida que el anhelo de riqueza material estaba en el centro del proyecto liberal económico aplicado a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Ya hemos mencionado que los constructores del Estado nacional concibieron al inmigrante, así como al capital extranjero, como un elemento indispensable para alcanzar el "progreso" mediante la explotación agropecuaria en mayor escala; fuerza de trabajo e inversión extranjera, aunadas a las fértiles tierras y al abundante ganado, produjeron esa explosión agropecuaria de la segunda mitad del siglo que fue el eje de los crecientes *superávits* comerciales del país. Por ello podría decirse que, en última instancia, el afán materialista se originó en la oligarquía terrateniente, receptora casi exclusiva de los beneficios del desarrollo económico de Argentina. Además, la explotación de las pampas amplió la oligarquía con nuevos miembros —políticos, financieros, comercian-

tes—, quienes reforzaron el dominante espíritu de progreso material de la élite. Naturalmente, los inmigrantes recién llegados al país buscaban mejorar sus condiciones materiales de vida, de otro modo no habrían abandonado sus lugares de origen, pero ellos no podían ser el motor inicial de ese movimiento. Este motor fue más bien interno: los liberales anhelaban construir una nación desarrollada, para lo cual, en su concepto, los nativos oponían su inherente incapacidad de trabajo; por ello se invocó la laboriosidad de los inmigrantes. Sin embargo, a medida que éstos fueron escalando posiciones sociales y exigiendo nuevos derechos, la conciencia de la oligarquía se escindió en dos actitudes contradictorias e irreconciliables: por un lado, subjetivamente, se jactaba de su “tradicional” espiritualidad, de no compartir el materialismo de los inmigrantes, pero por otro, objetivamente, participaba en todos los negocios que le permitiesen aumentar su riqueza; este enfrentamiento entre valores tradicionales y situaciones concretas era producto, en parte, de la ética que la oligarquía criolla había heredado de la España católica: ese desdén por el dinero, el comercio y los trabajos manuales, reservados a las clases inferiores (y, naturalmente, a los judíos).

Si la civilización de la Argentina “moderna” anhelada por los proyectos de los letrados del siglo XIX se identificaba con los avances tecnológicos —ferrocarriles, industrias, etcétera—, para los nacionalistas del Centenario esta confluencia entre materialismo y “civilización” es un equívoco absoluto. Así, Gálvez no sólo habla del “contagio” sufrido por los valores tradicionales a causa del materialismo, sino que elabora un nuevo concepto de barbarie asociado con lo material: “hemos sentido la necesidad de atemperar con toques de espiritualidad la *barbarie* de las energías materiales” (p. 13; las cursivas son mías). Esta identificación del materialismo con la barbarie se ubica a medio camino de la inversión total de los conceptos de “civilización” y “barbarie” que realizará Lugones, como veremos más tarde.

Al clasificar las tendencias políticas de su época, el autor distingue dos facetas: por un lado, encuentra una corriente conservadora y tradicionalista, que clama contra la pérdida de la antigua fisonomía moral y material del país y quiere moderar la inmigración y restaurar el agudo nacionalismo de antaño; y, por el otro, distingue una corriente cosmopolita y liberal, que mira demasiado hacia Europa y Estados Unidos, desea el progreso a

toda costa y no se interesa por el alma propia del país. Según Gálvez, el primero, “que es el verdadero nacionalismo”, ha sido denominado “nacionalismo histórico” y el otro “nacionalismo progresivo”. No obstante sus expresas preferencias por el primero, el autor propone una solución intermedia: “Yo creo que ambas tendencias deben unirse en una sola. La Argentina moderna, construida con base de inmigración, o sea de cosmopolitismo, puede y debe conservar un fondo de argentinidad” (p. 17).

Su propuesta mediadora no desea pues una imposible regresión al pasado argentino. Del mismo modo, su rechazo de la nueva “barbarie” material no llega hasta el extremo de negar la posibilidad de sumar los avances materiales al futuro de la nación anhelada; así, al exigir la predicación del amor a la patria, a los paisajes, a los escritores argentinos, etcétera, se propone como fin “desentrañar el idealismo y la originalidad de nuestro pasado, y enseñar cómo esas cualidades de la patria romántica y pobre pueden salvar, sin menoscabarla en su grandeza material, a la actual patria viviente” (p. 16).

Finalmente, *El solar de la raza* coincide con los apologistas del momento en el destino de grandeza que prevé para Argentina: “Esta patria, generosa para el extraño, exige, en cambio de sus dones, el olvido de todas las patrias. Y así, en el común amor a la tierra prolífica, en usufructo de libertad y democracia, va naciendo, sobre el suelo argentino, *una raza predestinada en tiempos próximos a destinos magníficos*” (p. 58; las cursivas son mías). La relación del inmigrante con la “tierra prometida” se plantea entonces como un intercambio: si el recién llegado quiere disfrutar de la prolífica tierra argentina y de un sistema de “libertad y democracia”, tiene que renunciar a todo su pasado histórico. Ciertamente, la legislación argentina, que en principio otorgaba derechos casi iguales a inmigrantes y nativos, no alentaba en los primeros el deseo de naturalizarse; sin embargo, la propuesta de Gálvez para su *argentinización* parece una utopía: desea la renuncia absoluta de los inmigrantes a su pasado para llenarlos de *esencias* argentinas que él mismo acepta que ya no existen. Desde esta perspectiva, el programa nacionalista que Rojas elabora resulta más coherente puesto que propone el método para “argentinizar” a ese inmigrante “inédito” —sin patria previa, sin pasado— que Gálvez quiere asimilar al futuro argentino.

RICARDO ROJAS Y "LA RESTAURACIÓN NACIONALISTA"

Si en la escritura de Gálvez o en la de Lugones puede distinguirse una etapa asociada con el nacionalismo cultural, lo primero que habría que mencionar respecto de Ricardo Rojas es que el nacionalismo constituyó, de principio a fin, su programa sistemático.¹⁴ Desde la publicación de *La restauración nacionalista* en 1909 hasta *Eurindia* en 1924, pasando por su monumental *Historia de la literatura argentina* (1917-1922), Rojas se dedicó a indagar la idiosincrasia argentina y a construir un nuevo concepto de identidad nacional ampliamente difundido mediante el término de la *argentinidad*, título de otro de sus libros.

Como resultado de un viaje de estudios a Europa, patrocinado por el Ministerio de Instrucción Pública con el objeto de analizar los métodos educativos de los países europeos, Rojas escribió *La restauración nacionalista*, obra que suscitó de inmediato una fuerte polémica. La edición original, distribuida en forma gratuita a los maestros normalistas, incluía dos partes perfectamente diferenciadas: una exposición de los sistemas de enseñanza observados en las escuelas europeas y una "crítica personal" de la educación argentina de la época. La segunda edición, que el propio autor consideró como la definitiva, sólo recogió los capítulos correspondientes al último tema.¹⁵ El resentido y orgulloso prólogo que Rojas añadió a esta segunda edición informa sobre la recepción de sus propuestas nacionalistas.

La manifiesta disconformidad de Rojas respecto de su presente, al cual considera resultado de la política liberal, provoca su necesidad de reinterpretar la historia argentina. Al comentar el conocido lema alberdiano "En América gobernar es poblar", aparecido por primera vez en las *Bases* de Alberdi en 1852, Rojas dice que las ideas demográficas liberales sólo fueron entendidas en su letra, pero no en su espíritu, por lo que exonera a Alberdi: "No fue toda error de Alberdi, la política de cosmopolitismo sin

¹⁴ La importancia de Rojas para la conformación del nacionalismo argentino es fundamental. E.T. Glauert (*op. cit.*) afirma, por ejemplo, que aunque a principios del siglo existían ciertos elementos nacionalistas en Argentina, fue Rojas quien dio forma global a la teoría nacionalista.

¹⁵ Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista*, 2a. ed., Librería de La Facultad, Buenos Aires, 1922. Todas las citas están tomadas de esta edición.

arraigo y de inmigración sin historia, que de semejante fórmula se generaba. Fue sobre todo error de sus escribas, error de los que deformaron el pensar del maestro, quienes creyeron que para fundar un gran pueblo bastaba aglomerar una población numerosa” (p. 123).

Con su crítica, el autor difiere radicalmente de la actitud auto-complaciente de algunos miembros de la oligarquía respecto de una política liberal que les había redituado ingentes beneficios materiales. Menos interesado en los “avances” materiales que el liberalismo había propiciado, Rojas se siente mucho más preocupado por la carencia de unidad nacional producto de ese “cosmopolitismo sin arraigo” y de esa “inmigración sin historia” (argentina). Por ello el calificativo que le merece el liberalismo es contundente: lo llama “política antinacionalista”.

En el fondo, la profunda insatisfacción del autor por el estado de la sociedad argentina de su tiempo puede reducirse a un motivo central: su percepción de que las corrientes inmigratorias constituyen una amenaza —real y latente— por su acción “disolvente” del carácter argentino, de la unidad nacional. Son numerosos los pasajes de *La restauración* donde puede leerse eso: “Mas, la inmigración italiana, a pesar de sus excelencias étnicas, económicas, históricas y sociales, se ha convertido en un peligro por su cantidad, en enorme desproporción con el escaso núcleo nativo” (p. 342). Aunque de un modo indirecto, su discurso asume así la concepción de que existe una etnia original y legítima que está siendo desplazada por la inmigración. En particular, su temor se enfoca hacia los italianos, núcleo en el que cree probable el nacimiento de un movimiento de *italianidad*, el que, traducido a sus términos, sería un movimiento de antiargentinidad.

Al igual que Gálvez, Rojas transmite un mensaje que pretende alertar a los argentinos. Para él, la inconsciencia en que éstos se hallan sumergidos es producto de una apariencia próspera que en el fondo esconde “esta silenciosa tragedia del espíritu nacional” (p. 116). ¿Qué hacer entonces?, ¿cómo despertar a la *auténtica* sociedad argentina de la abulia en la que se encuentra sumergida? En su función redentora, el intelectual postula una tendencia de signo opuesto a eso que ha llamado “política antinacionalista”:

Nuestro fin, por ahora, debe ser el crear una *comunidad de ideas*

nacionales entre todos los argentinos, completando con ello la caracterización nacional que ya realiza de por sí la influencia del territorio. La anarquía que hoy nos aflige ha de ser pasajera. Débese a la inmigración, asaz numerosa, y a los vicios de nuestra educación (p. 193; las cursivas son mías).

Así pues, según su concepto de nacionalidad, ésta empieza a contruirse por medio de la acción de un elemento natural e inconsciente: la influencia que ejerce la tierra.¹⁶ Este telurismo, que no es exclusivo de la obra de Rojas, es una tendencia paralela al indigenismo que ya se expresaba en otras latitudes hispanoamericanas. Es decir, telurismo e indigenismo fueron dos de las respuestas estructuradas por los letrados en su repudio de lo europeo y en su búsqueda de “esencias” nacionales americanas: “Con el rechazo de los valores europeos en los años veinte y el regreso a lo indígena, muchos artistas encontraron en la tierra una fuente de verdaderos valores nacionales. Tal fue particularmente el caso de Argentina y el Uruguay, donde no había poblaciones india o negra que pudieran proporcionar una cultura aborigen”.¹⁷ En realidad, en esos países sí había indios y negros, pero no participaban en la cultura dominante.

Con base en este telurismo, Rojas afirma que a los hijos de los inmigrantes, “criollos hoy como en tiempos de la independencia”, el ambiente americano les imprime un matiz común. Pero esto es sólo el principio y resulta insuficiente: “La nación es, además, la comunidad de esos hombres en la emoción del mismo territorio, en el culto de las mismas tradiciones, en el acento

¹⁶ El incipiente telurismo de esta obra será desarrollado en *Blasón de Plata* (1910) y *Eurindia* (1924), donde Rojas elabora su difundida dicotomía de exotismo e indianismo para explicar la evolución de Argentina. Exótico es todo lo externo, lo que no ha surgido del núcleo nativo, es decir, de lo indiano; la historia argentina es entonces presentada en Rojas como un reflujó entre estas dos corrientes: exótica fue la Conquista, pero indiana (nativa) la independencia, aunque después se volvió a otra influencia exótica, la inmigración. En la síntesis del título *Eurindia* puede percibirse que un novedoso rasgo de la posterior propuesta de Rojas consistió en sumar al acervo de las “esencias” nacionales el elemento indígena; obviamente, este aspecto motivó una fuerte oposición entre el público letrado de la época.

¹⁷ Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*, tr. Sergio Pitol, Grijalbo, México, 1985, p. 146.

de la misma lengua, en el esfuerzo de los mismos destinos” (p. 194).

El programa de Rojas, no sólo en *La restauración nacionalista* sino en toda su obra, consiste pues en la formulación de los medios necesarios para conformar esa *comunidad* que debe ser producto de una labor consciente más allá de la influencia natural del medio ambiente. Pero antes de especificar el método, hay que delimitar los objetos: ¿cuáles son esas tradiciones que el autor pretende hacer comunes y generalizadas? La respuesta a este interrogante puede empezar a leerse en el propio título: una *restauración nacionalista* significa el deseo de proyectar en la realidad presente conceptos que funcionaron en el pasado; tácitamente, se está negando la posibilidad de constituir una nueva identidad nacional a partir de los heterogéneos elementos sociales y culturales de la época. ¿Dónde encuentra Rojas esos valores del pasado que quiere restaurar?

Su discurso trabaja el mito de una edad dorada ubicada temporalmente con precisión en los tiempos de la gesta independentista: “Para cohesionarnos de nuevo, para conservar el fuerte espíritu nativo que nos condujo a la independencia...” (p. 123). Postula pues la necesidad de restaurar una unidad nacional que fue interrumpida por las inmigraciones masivas. Si bien todos los escritores nacionalistas coinciden en la elaboración de este mito de un pasado argentino definido por su unidad, por su carencia de contradicciones internas, disienten en cuanto a su temporalidad: algunos, como Rojas, ubican este pasado a principios del siglo XIX, otros a mediados del mismo y unos cuantos en los albores de la década de 1880.

Pero el relato de Rojas no es tan ingenuo como para proponer una regresión absoluta al pasado, por lo que frecuentemente aclara sus intenciones:

No preconiza el autor de este libro una restauración de las costumbres gauchas que el *progreso* suprime por necesidades políticas y económicas, sino la restauración del espíritu indígena que la *civilización* debe salvar en todos los países por razones estéticas y religiosas (p. 199).

Restaurar el *espíritu nacional* no significa, desde luego, restaurar sus *formas* económicas o políticas o sociales, abolidas por el proceso implacable y lógico de la civilización (p. 340).

“Progreso” y “civilización” son los dos conceptos que, en

el discurso de Rojas, se identificarían con lo secundario y con lo esencial, respectivamente. El progreso estaría constituido por los “medios de producción” de un pueblo, mientras “la civilización se realiza en un plano invisible y metafísico, y finca en la conciencia de la justicia, las concepciones de la belleza, las especulaciones por la verdad” (p. 87). En suma, “progreso” y “civilización” podrían traducirse como la correspondiente oposición entre materialismo e idealismo que ya hemos visto funcionar en Gálvez. Rojas acusa a la sociedad de confundir a la “civilización” con el “progreso” y se coloca en el centro de la cultura argentina como un salvador: su función consistirá precisamente en despertar a la sociedad de esa confusión y en proveerla de los recursos indispensables para que vuelva a la civilización. A diferencia de los imprecisos postulados de Gálvez, Rojas define los espacios y medios para recuperar ese “espíritu nativo” en que se basaba la unidad nacional.

En consonancia absoluta con el romanticismo europeo, el autor encuentra un espacio en el que se ha preservado el espíritu original: “El folclor tiene además una importancia política: él define la persistencia del *alma nacional*, mostrando cómo, a pesar del progreso y de los cambios externos, hay en la vida de los pueblos una sustancia intrahistórica que persiste” (p. 83). Por ese camino llega a la típica revaloración romántica de las tradiciones orales de un pueblo: proverbios, cantos, bailes, leyendas, etcétera, es decir, elementos de la cultura popular del campo.

Pero en cuanto “sustancia intrahistórica”, intemporal, resulta lógico deducir que ésta no sólo se presenta en la tradición oral, sino también en toda la cultura argentina. En esta certeza funda Rojas su posterior *Historia de la literatura argentina* (1917-1922). Borges comentó alguna vez con sorna que esta obra era más extensa que la propia literatura argentina. La razón de su longitud reside en la concepción romántica de Rojas: éste pretende incluir en su historia todos los materiales que contengan esa “sustancia intrahistórica”; en otras palabras, su historia de la literatura, como su propio subtítulo lo indica (“Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata”), es un intento por cifrar el desarrollo de la idiosincrasia argentina: a causa de ello es total y absoluta y no deja resquicio alguno en su clasificación de los escritores argentinos como coloniales, gauchescos, proscritos y modernos.

En el centro de su relato, Rojas afirma que para recuperar esa unidad nacional que produjo la independencia “no nos queda otro camino que el de la educación, acertadamente conducida a estos fines” (p. 123). Al igual que los pensadores liberales del siglo XIX, el autor coloca a la educación en el centro de su proyecto, pero con un sentido distinto: si para los primeros —en especial para Sarmiento— la educación era el medio idóneo para alcanzar el anhelado progreso, para Rojas ésta es la única vía para salir de ese progreso, para regresar a una etapa previa a la instauración de éste. Para lograr esto, juzga indispensable enfocar la educación de un modo especial.

Dentro de su clasificación de las materias de la enseñanza, habla de la “cultura científica o universal” y de la “cultura humanística o nacional”, y afirma que el momento histórico argentino exige que se enfatice la segunda: “El momento aconseja con urgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la historia y las humanidades” (p. 116). Por ello propone como base de la enseñanza la historia, la literatura, la lengua, la filosofía, la geografía, la instrucción cívica, etcétera.

La propuesta de Rojas ilustra a la perfección el viraje operado a principios de siglo en los países latinoamericanos con respecto a los métodos de enseñanza; se abandonaba la metodología positivista, centrada en el estudio de los fenómenos naturales, y se tendía más hacia las humanidades:

Instruction in these subjects should not merely furnish factual information, but should stress patriotic traditions and legends that would stimulate the child's love for his country. The shift of emphasis in pedagogical theory away from fact toward myth illustrates the declining prestige that positivist educational theories in Argentina suffered.¹⁸

Por ello se pretendía difundir el verdadero patriotismo mediante la exaltación de los héroes de la patria en la escuela. En una labor que no desdeñaron ni Rojas ni Lugones, la época abunda en textos biográficos, destinados a la enseñanza, sobre los héroes nacionales: Sarmiento, Alberdi, San Martín, etcétera.

Siguiendo la línea del liberalismo en cuanto a la educación,

¹⁸ C. Solberg, *op. cit.*, p. 144.

Rojas afirma directamente que el hijo del inmigrante le pertenecía al Estado, el cual, por medio de la enseñanza, sería el responsable de inculcar en aquél todo ese repertorio de tradiciones que al ser comunes conformarían la unidad nacional. Precisamente esta postura suscitó las primeras y fuertes reacciones contra Rojas.

En teoría, la discusión sobre los contenidos de la enseñanza había quedado resuelta en la década de 1890, cuando se estableció que ésta sería función del Estado y que su orientación sería laica. Sin embargo, en la práctica seguían existiendo numerosas escuelas confesionales que impartían educación con una gran orientación religiosa, en especial católica. De las escuelas católicas provino, pues, una primera oposición a la presencia del Estado en algo que se consideraba de carácter privado; se juzgaba que bajo la máscara del nacionalismo se buscaba destruir la fuerte tradición religiosa del pueblo argentino: Rojas deseaba suplantarlo el culto a los santos por el culto a los héroes nacionales. (No en vano la biografía de Rojas dedicada a San Martín se titulaba *El santo de la espada*.)

Paralelamente, las comunidades extranjeras organizadas, que también dirigían escuelas sectarias, criticaron la aparentemente “benévola” propuesta de Rojas, la cual decía pretender su asimilación. En sus incipientes organizaciones por nacionalidades, los inmigrantes encontraban los recursos para familiarizarse con un medio ambiente en principio hostil. ¿Si no contra ellos, contra quién estaría dirigida esa restauración nacionalista?

Un intelectual de la época, Roberto F. Giusti, codirector de la revista *Nosotros* y él mismo inmigrante, atacó la postura de Rojas.¹⁹ Increpaba directamente a Rojas si podía negar que el gringo era todavía despreciado por los criollos, a quienes Giusti a su vez acusaba de juzgar a los inmigrantes como un elemento que se podía explotar, pero no apreciar. Respecto de ese “espíritu nacional” que advocaba Rojas, dice que es un “espíritu lleno de vicios y falto de aptitudes para hacer vibrar a la masa cosmopolita que aquí reside”.²⁰ Lejos de la idealizada visión del pasado formulada por Rojas, Giusti plantea olvidar el pasado y mirar hacia el futuro, en el cual se formaría una nueva nacionalidad,

¹⁹ Roberto F. Giusti, “*La restauración nacionalista*, por Ricardo Rojas”, *Nosotros*, feb. 1910, núm. 26, pp. 139-154.

²⁰ *Ibid.*, p. 154.

fundada en los aportes criollos y en los de la masa inmigratoria.²¹

En suma, las propuestas de *La restauración nacionalista* no alcanzaron el consenso general que su autor había previsto basado en la importancia de su tema. En el fondo, las contradicciones internas de su discurso desmienten esa apertura que pretende conciliar a los heterogéneos grupos sociales de la Argentina de su tiempo:

Pero sus fuertes objeciones a la indiferencia humana en la sociedad, a la ruptura de la moralidad tradicional y a la corrupción popular e ignorancia manifestada por las clases trabajadoras, traicionan sin embargo su liberal invitación a abrir las puertas de la cultura nacional a sectores nuevos. De ahí que su exigencia final consista en un retorno a la tradición nativa *anterior* al crecimiento cosmopolita originado por las masas de inmigrantes. Esta regresión a las raíces autóctonas de la cultura le permite a Rojas, una vez más, evadir la problemática moderna y recluirse (con sus colegas) en un mundo privilegiado, libre de las amenazas del desorden.²²

En el prólogo de la edición definitiva de su obra, Rojas menciona las críticas que ha recibido y se empeña en negar la validez de éstas. En primer lugar, ante la acusación de que sus ideas patriotas y nacionalistas provienen de haber recibido un subsidio del Estado, el autor desea ubicar su texto más allá de cualquier interés materialista: “Además, mi propósito inmediato era despertar a la sociedad argentina de su inconsciencia, turbar la fiesta de su mercantilismo cosmopolita, obligar a las gentes a que revisaran el ideario ya envejecido de Sarmiento y de Alberdi” (p. 13). Nuevamente, la imagen del redentor puro que sólo atiende

²¹ En su pieza teatral *La gringa* (1904), Florencio Sánchez había hecho una propuesta semejante. El autor enfrentaba a Nicola, un ahorrativo y trabajador inmigrante de Santa Fe, con Cantalicio, un criollo viejo aferrado a los antiguos sistemas del campo que lo llevan a la quiebra económica y a la necesidad de vender sus tierras a Nicola; la solución del conflicto se realiza mediante el enlace de los respectivos hijos, Victoria y Próspero; la proposición de Sánchez se resume al final en voz de uno de los personajes, quien se refiere a la nueva pareja de este modo: “Mire qué linda pareja... Hija de gringos puros... hijo de criollos puros... De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir” (en *Obras completas*, introd., comp. y notas Jorge Lafforgue, Ed. Schapire, Buenos Aires, 1968, t. II, p. 191).

²² F. Masiello, *op. cit.*, pp. 38-39.

a los valores espirituales y a las necesidades de la patria.

Con respecto a la acusación central de xenofobia que se le hace a *La restauración nacionalista*, dice: “Lo menos que algunos pensaron fue que yo preconizaba la restauración de las costumbres gauchescas, la expulsión de todos los inmigrantes, el adoctrinamiento de la niñez en una patriotería litúrgica y en una absurda xenofobia. Después se ha visto que tal cosa está en oposición a mi pensamiento” (p. 13). Sin embargo, ésta es una afirmación del prólogo, fuera del cuerpo del texto mismo, en el cual no alcanza a resolverse la contradicción básica entre su llamado a abrir las puertas a los inmigrantes y su intento por unificarlos (radicarlos) mediante valores espirituales que les son totalmente ajenos. En el fondo, la sistemática, ordenada y extensa labor de Rojas respecto de la idiosincrasia argentina tiene como fin último la construcción de un mito:

La voluntad de construir un mito nacional es inescindible del proyecto creador de Rojas, quien no piensa que la definición de ese mito contradiga el carácter sistemático de sus investigaciones histórico-literarias. El “espíritu de la tierra”, la “raza”, la “sangre”, las categorías del espiritualismo antipositivista, pero también aquí y allá algunas gotas de positivismo: en fin, todos aquellos elementos del horizonte ideológico que podían contribuir a elaborar esa “realidad primordial”, fueron movilizados para dotar a los argentinos de una sólida tradición nacional frente a la amenaza de la invasión disolvente.²³

Además del rechazo directo de las críticas de sus detractores, Rojas legitima la autoridad de su discurso mediante el procedimiento de invocar la sanción de los grandes maestros. En el prólogo citado se queja con amargura de que en un principio su obra haya sido ignorada, luego atacada sin comprenderla y finalmente reconocida gracias al apoyo proveniente del exterior; Unamuno, Maeztu, Rodó, Ferri y Jaurès son las deidades intelectuales que ungen a Rojas de la autoridad para hablar: afirma que si estos grandes pensadores han alabado *La restauración nacionalista* es porque han encontrado en ella lo universal que existe

²³ B. Sarlo y C. Altamirano, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, p. 98.

en la teoría nacionalista. Sin embargo, no deja de ser curioso e internamente contradictorio que un texto nacionalista recurra a juicios externos para legitimarse.

La otra fuente de la autoridad de Rojas proviene de las instituciones. No obstante la enjundiosa defensa de sus ideas que realiza en contra de quienes las consideran motivadas por el apoyo que el Estado le otorgó, lo cierto es que ningún escritor nacionalista está tan “institucionalizado” como él. En 1913, con la instauración de la Cátedra de Literatura Argentina a su cargo en la Universidad, el nacionalismo literario se institucionaliza: no es ya una mera discusión entre intelectuales, sino un proyecto formador asumido con conciencia desde las instituciones; se trata de un proceso más ligado a los intereses nacionalistas del momento que a la madurez que la literatura argentina hubiera adquirido.²⁴

Como hemos mencionado, en el libro no hay marcas textuales de la polémica que desataron sus propuestas; de ello sólo se hace eco el prólogo añadido a la segunda edición. Sin duda, Rojas estaba en camino de completar su elaboración de una identidad argentina que quiso cifrar en el título *Eurindia*, esa Argentina mestiza a la cual contribuían por igual los elementos nativos y los europeos.

LEOPOLDO LUGONES Y EL MITO GAUCHESCO

En 1913, Leopoldo Lugones recibió una propuesta para pronunciar una serie de conferencias en el teatro Odeón de Buenos Aires. Su inmediata aceptación desembocó en seis lecturas que suscitaban las más encontradas reacciones en el público: desde la entusiasta aprobación por parte de su selecto auditorio, hasta el total rechazo en círculos más amplios. El autor hizo algunas modificaciones a las seis lecturas originales, basadas en un trabajo ini-

²⁴ Las palabras iniciales de la alocución de Rojas demuestran sin equívocos este enfoque: “El estudio de la Literatura Argentina, omitido hasta hoy en el programa de nuestras universidades, es una asignatura cuya fundación se hacía indispensable *para completar el conocimiento de nuestra formación nacional*” (“La literatura argentina”, *Nosotros*, junio de 1913, núm. 50, p. 337; las cursivas son mías).

ciado en París en 1911, y añadió cuatro capítulos y un prólogo para publicar el conjunto en 1916 bajo el título de *El payador*.²⁵

A primera vista, este texto provoca una sensación de heterogeneidad e incoherencia debido a la diversidad de materiales que lo componen: el análisis de la poesía épica y de su función en el mundo griego, la descripción de la música y la poesía gauchas, la reinterpretación de la historia argentina y, por último, el estudio del *Martín Fierro*. Para diluir esta imagen, y empezar así a adscribir al conjunto una significación precisa, es necesario confrontarlo con el contexto cultural e histórico en que se inscribe.

Dos elementos del prólogo de la edición de 1916 orientan respecto del momento histórico y cultural en que se produce *El payador*. En primer lugar, el autor expresa que con este libro culmina una “obra particularmente argentina”, iniciada doce años atrás, en la que se incluyen *El imperio jesuítico* (1904) y *La guerra gaucha* (1905); el primero de estos textos es un trabajo de carácter histórico sobre las misiones guaraníes organizadas por los jesuitas en el norte de Argentina durante la época colonial, mientras que el otro narra y ensalza la decisiva participación de la montonera gaucha de Güemes en el movimiento independentista. En segundo lugar, Lugones se congratula de que la publicación de *El payador* coincida con el centenario de la declaración de la independencia argentina. Sin duda, ambas expresiones —la intencionada búsqueda de temas “argentinos” y de una fecha ritual— denotan un esfuerzo muy consciente por incidir dentro de lo que en la cultura argentina se ha denominado “el espíritu del Centenario”.

Desde la perspectiva nacionalista del momento, nada tiene pues de excepcional que en el prólogo de *El payador* Lugones haga referencia a su obra “particularmente argentina” y se alegre de la contemporaneidad del texto con el centenario de la independencia. Por un lado, es una reflexión sobre la identidad argentina realizada a conciencia, con el deseo expreso de influir en el ámbito cultural; por el otro, supone la elección de una fecha ritual —la conmemoración del nacimiento de la patria— que legitime las propuestas nacionalistas del texto. En suma, se trata

²⁵ Leopoldo Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa*, pról. Jorge Luis Borges, selec., notas y cronología Guillermo Ara, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979. Las menciones al texto corresponden a esta edición.

de una aspiración de trascendencia más allá de lo meramente literario.

Por tanto, en relación con la aparente incoherencia de *El payador*, puede decirse que su unidad reside en su búsqueda de un objetivo único: la conformación de una identidad argentina específica. Así, por ejemplo, el mundo clásico de su obra, además de poderse interpretar como respuesta al acendrado hispanismo desarrollado por otros escritores nacionalistas (entre ellos Manuel Gálvez, como hemos estudiado), se conjunta con la realidad argentina descrita en un proceso cuya finalidad es inventar raíces grecolatinas para la historia y la cultura argentinas.

Lugones estructura todo su texto alrededor de la primordial relación de interdependencia que establece entre el arte y la formación de un pueblo; así, expresa con claridad desde el prólogo:

Titulo este libro con el nombre de los antiguos cantores errantes que recorrían nuestras campañas trovando romances y endechas, porque fueron ellos los personajes más significativos en la formación de nuestra raza. Tal cual ha pasado en todas las otras del tronco greco-latino, aquel fenómeno inicióse también aquí con una obra de belleza (p. 14).

Esta concepción del arte como entidad formativa de la nacionalidad se complementa con la exigencia lugoniana de que el arte debe tender hacia lo popular: "...todo grande arte social, como la epopeya, la ópera, la arquitectura pública, deben buscar los medios conducentes a la popularidad" (p. 33). Se trata, obviamente, de un pensamiento de hondas raíces románticas: Lugones reivindica lo popular porque cree que ahí residen las esencias de un pueblo, que por ende pueden rescatarse. Un claro ejemplo de este pensamiento romántico se percibe en su valoración de la música popular: "Los trozos de música popular argentina que van a continuación ofrecen ejemplos de todos los elementos mencionados en estas páginas. Son, por lo tanto, como toda música popular, cosa respetable para el pueblo *cuya alma revelan*; con lo cual quiero decir, que es menester conservarlos incólumes" (p. 82; las cursivas son mías).

Con base en la citada idea lugoniana que asigna al arte una función formadora de la nacionalidad y además educativa, en el primer capítulo el autor intenta mostrar cómo en el mundo griego, que constituye su gran modelo cultural, la definición de

la raza se produjo por medio de la poesía épica. Desde su particular perspectiva, Lugones dice que “la poesía épica es la expresión de la vida heroica de una raza: de *esa* raza y no de otra alguna” (p. 29). Para él, el poema épico, a diferencia del lírico, no canta a la libertad y a la justicia en abstracto, sino a la manera como cada pueblo ha luchado por estos ideales. La relación entre poema épico y nación se presenta entonces directa y transparente: ya que un poema épico expresa los rasgos diferenciales de un pueblo —su particular modo de luchar por los ideales de libertad y justicia—, la posesión de *un* poema épico implicará para un pueblo, automáticamente, la existencia de *una* identidad nacional.

Por ello desde el prólogo Lugones afirma que su objetivo central es comprobar que el poema de Hernández se inscribe dentro del género épico: “El objeto de este libro es, pues, definir bajo el mencionado aspecto la poesía épica, demostrar que nuestro *Martín Fierro* pertenece a ella, estudiarlo como tal, determinar simultáneamente, por la naturaleza de sus elementos, la formación de esa raza, y con ello formular, por último, el secreto de su destino” (p. 15). El proceso seguido por *El payador* casi podría reducirse a un silogismo: *a)* un poema épico expresa los rasgos característicos de *un* pueblo o *una* raza; *b)* el *Martín Fierro* es un poema épico, y *c)* luego entonces, el *Martín Fierro* es la expresión máxima de la identidad nacional argentina.

La develación del “secreto” del destino de esa raza sólo es plausible por medio de la interpretación, la lectura, el desciframiento. De ahí que la estrategia implícita del texto consista, en el plano de la cultura argentina, en una doble legibilidad: primero, una reinterpretación de la historia argentina desde la conquista española hasta la época moderna y, segundo, una lectura distinta del *Martín Fierro* de José Hernández. Ambas fases están profundamente imbricadas y mantienen una relación de interdependencia: para fundamentar el dato histórico, se recurre al poema, así como para valorar a éste se acude al refuerzo testimonial de la historia.

Lugones tampoco prescinde de las categorías legadas por los intelectuales del siglo XIX: adopta la vieja dicotomía civilización y barbarie elaborada por Domingo Faustino Sarmiento para describir al país; sin embargo, del mismo modo que ha cambiado la estructura socioeconómica de Argentina, también se han des-

plazado los referentes concretos de ambos polos: los agentes de la civilización y de la barbarie en *El payador* no son los mismos que en el *Facundo*, como demostraré enseguida.

Lugones cree que la conquista española fue un fracaso absoluto en la pampa: “En este mar de hierba, indivisa comarca de tierras bravías, la conquista fracasó” (p. 36). Según su interpretación, la conquista fue incapaz de sumar a los indígenas a la civilización (“con la conquista su salvaje se hizo barbarie”, dice) y más bien les proporcionó abundantes medios —ganado salvaje, poblaciones esparcidas y de escasa densidad donde era fácil realizar los malones— para persistir en sus hábitos; así, el indígena es descrito como absolutamente bárbaro e imposibilitado para participar en la civilización. Una de las críticas centrales del autor al indio es que una vez llegado éste a cierto punto de bienestar, hacía del ocio su felicidad suprema, “sin ningún estímulo personal de progreso” (p. 39); la perspectiva capitalista del juicio de Lugones es obvia: no puede comprender que en la primitiva economía indígena argentina el excedente en la producción de bienes no tiene sentido, ya que en esa cultura no existe necesidad de intercambio comercial.

En una posición diametralmente opuesta a la de Sarmiento, para quien el gaucho pertenecía a la barbarie, Lugones ubica a éste como contraparte de la barbarie indígena y le asigna una función básica en la pampa: “El gaucho fue el héroe y el civilizador de la pampa” (p. 36). A su juicio, el gaucho desempeñó un papel mediador entre los dos polos culturales: “Ahora bien, lo único que podía contener con eficacia a la barbarie, era un elemento que participando como ella de las ventajas locales, llevara el estímulo de la civilización. Y éste es el gaucho, producto pintoresco de aquel mismo conflicto” (p. 41).

Pero en su deseo por atribuir virtudes al gaucho, el autor no reconstruye históricamente la imagen de éste, sino que teje una leyenda a su alrededor. Dos son los métodos utilizados para la creación de este mito. Por un lado, la descripción del gaucho omite casi por completo las referencias concretas a las condiciones económico-sociales en que éste vivió, con lo que el gaucho parece más un ser mítico y ahistórico que real; así, por ejemplo, Lugones describe la especial labor ganadera del gaucho como una forma de diversión y de prueba de hombría y no como un factor de su posición en el sistema social. Por otro lado, la escritura

del autor está cargada de un exaltado lirismo por medio del cual el mundo del gaucho se presenta como un paraíso perdido:

Era de verlo por la pampa amarillenta, embebida al infinito en la tela del horizonte donde se hundía, recién volada de su laguna, la garza matinal, al galope del malacara o del obscuro cuyo ímpetu rebufaba, tascando generosos fervores en la roedura de la coscoja [...]. Empinado el sombrero ante las posibles alarmas del horizonte, y con ello más abierta la cara, el jinete iba sorbiendo aquel aire de la pampa que es —oh gloria de mi tierra— el aroma de la libertad (pp. 48-49).

Su exaltación de la figura del gaucho no se detiene ahí. Dice Lugones que las condiciones del medio físico donde éste se desarrolló —el dominio de la pampa, la lidia con el ganado bravo, el peligro de la “horda salvaje”— contribuyeron a cimentar en él “las mejores prendas humanas: serenidad, coraje, ingenio, meditación, sobriedad, vigor; todo eso hacía del gaucho un tipo de hombre libre, en quien se exaltaba, naturalmente, a romanticismo, la emoción de la eterna aventura” (p. 42).

¿Qué finalidad tiene esta exaltación suprema del gaucho?: la de concebirlo como el fundamento de la “argentinidad”. Lugones tiende un puente entre esta figura típica de la pampa argentina y el carácter del argentino de principios del siglo XX: “Si se recapitula [en] los elementos de este estudio, fácil será hallar en el gaucho el prototipo del argentino actual. Nuestras mejores prendas familiares [...] constituyen rasgos peculiares del tipo gaucho” (p. 50). Como se observa, el recurso retórico (“fácil será hallar”) sirve para eludir la comprobación y presupone lo que tendría que demostrarse.

Así pues, en el discurso de *El payador* se valora hasta el extremo al gaucho por considerarlo como el elemento diferencial que conformó el carácter nacional argentino. Pero una vez propuesta la mitificación del gaucho, el texto se enfrenta a la insoslayable necesidad de explicar el innegable hecho histórico de su desaparición. ¿Cómo justificar que el gaucho, poseedor de tantas virtudes y esencia de la “argentinidad”, haya desaparecido en el último tercio del siglo XIX?

La ambigüedad final que el autor asigna al gaucho responde este interrogante. El gaucho es el elemento civilizador de la pampa

y posee los atributos máximos del carácter argentino, pero “todo ello, por supuesto, en un estado primitivo, que oponía escasa resistencia al atavismo salvaje” (p. 43). Según Lugones, el gaucho tenía dos rémoras inconciliables con la civilización: el ocio y el pesimismo heredados de sus antepasados, es decir, del indio y del español. Por ello, pese a su elogio del gaucho, el autor termina diciendo de él: “Su desaparición es un bien para el país, porque contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena” (p. 51).

En suma, en el sistema de valores de *El payador*, el gaucho es presentado con un carácter ambivalente que lo liga a ambos ejes de la dicotomía civilización-barbarie: civilizado en contraste con el indio en el ámbito de la pampa, pero bárbaro en última instancia para los fines de la civilización. Y aquí el concepto inmanente de civilización coincide con el de los pensadores argentinos del siglo XIX: cuando en ambos casos se habla de *civilización*, se refiere implícitamente al proyecto oligárquico liberal de hacer de Argentina una nación moderna cuya economía se semeje a la de los países capitalistas occidentales; es decir, lo que en las tendencias liberales del siglo XIX y en las nacionalistas del XX se denomina civilización significa, en el fondo, modernización capitalista. El término de bárbaro aplicado tanto al indio como al gaucho implica la incapacidad de comprender una cultura distinta y, al mismo tiempo, califica la ineficacia de éstos para adaptarse a un nuevo sistema económico y social.

Con lo anterior, puede concluirse que el espectro de significaciones de la dicotomía civilización-barbarie se amplía en Lugones a tres ejes: en un extremo, el indígena bárbaro e irreductible a la civilización; en medio, el gaucho, quien participa de ambas connotaciones, y, en el otro extremo, la civilización para cuyo desarrollo era necesaria la desaparición de ambos. Sagazmente, la estrategia del discurso de *El payador* omite especificar quiénes fueron los agentes de la civilización causantes del exterminio de los indios y de la desaparición del gaucho. De hecho, la extinción de éste se describe en el texto como un fenómeno de selección natural, de evolución de la sociedad argentina hacia un estado superior: “No lamentemos, sin embargo, con exceso su desaparición. Producto de un medio atrasado, y oponiendo a la *evolución civilizadora* la remitencia [*sic*], o mejor dicho, la incapacidad nativa del indio antecesor, sólo la conservación de di-

cho estado habría favorecido su prosperidad” (p. 61; las cursivas son mías). En realidad, a través de todo *El payador* está presente una concepción histórica evolucionista: el “progreso”, el paso de la sociedad hacia un estado superior, implica necesariamente la desaparición de los menos aptos, en este caso los gauchos.

En el texto de Lugones, la desaparición del gaucho no es sólo un hecho histórico irreversible, sino también un acto necesario para completar su mitificación. Para él, la grandeza de una raza está patente en sus heroicos orígenes, por lo que esta parte del mito preside también una de las funciones del gaucho:

La guerra de independencia inició las calamidades del gaucho. Éste iba a pagar hasta extinguirse el inexorable tributo de muerte que la sumisión comporta, cimentando la nacionalidad con su sangre. He aquí el motivo de su redención en la historia, la razón de la simpatía que nos inspira su sacrificio, no menos heroico por ser fatal (p. 60).

Se trata pues de un acto heroico que constituye a la vez un sacrificio ritual: un rito de sangre, de virilidad, que proveyó al carácter argentino de los atributos y de la fuerza indispensables para aspirar a un destino de grandeza. Consumado el sacrificio ritual de los orígenes de la identidad argentina, petrificado ya el gaucho en un mito que lo sublima, el autor lo despide con una evocación lírica citada con frecuencia:

El gaucho aceptó su derrota con el reservado pesimismo de la altivez. Ya no necesitaba de él la patria injusta, y entonces se fue el generoso. Herido al alma, ahogó varonilmente su gemido en canciones. Dijérase que lo hemos visto desaparecer tras los collados familiares, al tranco de su caballo, despacito, porque no vayan a creer que es de miedo, con la última tarde que iba pardeando como el ala de la torcaz, bajo el chambergo lóbrego y el poncho pendiente de los hombros en decaídos pliegues de bandera a media asta (p. 62).

Debido a la desaparición real del gaucho, Lugones plantea el espacio literario como el medio para su recuperación: el símbolo de las más altas virtudes del carácter argentino no existe ya,

pero ha quedado plasmado en la literatura: “Es también la hora de su justificación en el estudio del poema que lo ha inmortalizado” (p. 60). Así, el *Martín Fierro* resulta el instrumento para comprobar las excelencias de la identidad argentina. De este modo, con su estudio del poema de Hernández, Lugones se alinea en uno de los temas más recurrentes del nacionalismo argentino:

Estas tendencias hallarán una cristalización característica (y de larga influencia en la cultura argentina) en el movimiento de revaloración del *Martín Fierro*, que tuvo su punto de condensación en el año 1913. La nueva lectura del poema de Hernández no sólo fue ocasión para la transfiguración mitológica del gaucho —convertido en arquetipo de la raza—, sino también para establecer el texto “fundador” de la nacionalidad.²⁶

La conclusión es lógica: si las características de la identidad nacional están cifradas en el *Martín Fierro*, entonces éste es el texto fundador de la nacionalidad. Por ello, lo importante para el autor es definir el poema de Hernández como poesía épica con base en la lucha del gaucho por la libertad y, a partir de éste, identificar los rasgos esenciales de la “argentinidad”; lo demás es ancilar y secundario; de ahí su análisis fragmentario, parcial, dirigido, del *Martín Fierro*. Creo que, en general, la interpretación lugoniana del gran poema gauchesco peca de los defectos inherentes a su orientación, puesto que muchos de los rasgos estilísticos que hacen de este texto una gran obra de arte escapan a su percepción por ubicarse fuera de su limitada óptica.

No obstante su perspectiva, el autor acierta al ver la segunda parte del poema como inferior a la primera. A este respecto, dice que en *La vuelta* Hernández se dejó influir por la crítica culta y atendió a varias de las censuras que se le habían hecho: “Hizo literatura de precepto y de epíteto, falseando la propiedad de expresión que es el mérito fundamental de sus personajes” (p. 173). En efecto, creo que lo que Lugones llama “propiedad de expresión” constituye uno de los elementos más valiosos, o acaso el más valioso, del *Martín Fierro*: una excelente adecuación literaria de la lengua utilizada por los gauchos en la pampa, es decir, se trata de una escritura que trabaja con la oralidad del campo.

²⁶ B. Sarlo y C. Altamirano, *op. cit.*, p. 98.

Las virtudes que Lugones había adscrito al gaucho en su reinterpretación de la historia argentina aparecen confirmadas en su lectura del poema de Hernández: así, el personaje central es un héroe o paladín, como él lo llama, cuyas excelsas virtudes lo hacen luchar por la libertad y la justicia; aunque ciertamente en la lectura de Lugones no se precisa con exactitud el momento histórico de esta lucha.

Si bien la mitificación del gaucho como base de la identidad argentina se completa en la época aquí estudiada, otros escritores habían antecedido a Lugones en esa visión del gaucho separada de su realidad económica y social; por ejemplo, en 1902 Ernesto Quesada describía al gaucho en estos términos: “nació filósofo, desengañado de las vanidades del mundo, contento de antemano con su suerte, cualquiera que ésta sea”.²⁷ Pero la distancia que media entre las respectivas imágenes del gaucho de Quesada y de Lugones es la que existe entre una simple evocación nostálgica y la proposición de un mito de identificación colectiva, de un símbolo nacional.

El proyecto liberal decimonónico descrito en este capítulo tuvo un gran impacto sobre la identidad social del gaucho.²⁸ Como grupo social diferenciado, los gauchos se caracterizaban por ser jinetes migratorios y trabajadores rurales habituados a una vida de frontera; ejercían su libertad estableciendo su hogar en cualquier lugar de la pampa y cazando indiscriminadamente ganado salvaje, el cual se había multiplicado con profusión gracias a los primeros ejemplares abandonados en la pampa por los españoles; ocasionalmente, el gaucho se contrataba en alguna estancia para las labores ganaderas de la temporada. Las necesidades del naciente capitalismo exportador del siglo XIX valorizaron con rapidez la tierra y el ganado, por lo que los sucesivos gobiernos argentinos defendieron los intereses de la élite terrateniente mediante nuevos derechos legales y un nuevo concepto de propiedad privada que le permitieron apropiarse de todas las tierras utilizables y del antes ganado salvaje; los recursos directos para

²⁷ Ernesto Quesada, “El criollismo en la literatura argentina”, en *En torno al criollismo*, comp. Alfredo V.E. Rubión, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, p. 215.

²⁸ Sobre la evolución histórica de la figura del gaucho y su transformación social, véase el conciso y convincente análisis de R. W. Slatta, *op. cit.*

disciplinar y someter al gaucho fueron las leyes contra la vagancia, que exigían a éste portar una identificación personal que comprobara su productividad, y la conscripción militar obligatoria, que lo sometía al control del ejército (como testimonia literalmente la primera parte del *Martín Fierro*). Poco a poco, el gaucho desapareció o, en el mejor de los casos, quedó reducido a permanente peón de estancia, ya que no podía sumarse a las nacientes labores agrícolas, desconocidas para él. Así quedaban canceladas para siempre las posibilidades de ese ser nómada que antes vagaba con libertad por la pampa.

De hecho, en *El payador* Lugones no hace referencias explícitas al proceso mediante el cual desapareció el gaucho, ese supuesto símbolo de la “argentinidad”. Como veremos, su silencio, o más bien su ocultamiento, es parte de la finalidad última de su obra.

Al revisar la crítica que hasta entonces había recibido el *Martín Fierro*, Lugones observa que mientras las mayorías reconocieron de inmediato su grandeza, las élites cultas lo rechazaron con menosprecio.²⁹ Por ello plantea su relectura como una reivindicación: un acto de justicia y una labor de rescate cuya finalidad expresa es que las élites hagan también suyo el poema; así se percibe en las palabras que leyó después de su última conferencia en 1913: “Felicítome por haber sido el agente de una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior; que así es como se forma el espíritu de la patria” (p. 201).

Los destinatarios de su discurso se perfilan entonces con nitidez absoluta: *El payador* está dirigido a la “clase superior”, no a todos los estratos que conforman la sociedad argentina. Pero resulta que esa “clase superior”, mediante su acción directiva, causó la desaparición del gaucho. En su lectura de la historia argentina, Lugones pretende resolver esta contradicción velando la identidad de los agentes de la civilización. Consecuente con ello, el autor elude una evaluación crítica y objetiva del pasado y más bien construye una apología del presente:

²⁹ Interesantes datos sobre la compleja recepción contemporánea del *Martín Fierro* los encontramos en: María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo, “José Hernández”, en *Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986, t. 2, pp. 1-24.

No obstante, aquella oligarquía tuvo la inteligencia y el patriotismo de preparar la democracia contra su propio interés, comprendiendo que iba en ello la grandeza futura de la nación. Así supo constituir por esfuerzo enteramente propio, con individuos exclusivamente suyos, los fundamentos de la sociedad democrática: la instrucción pública, la inmigración europea, el fomento de la riqueza y la legislación laboral. Los resultados están a la vista (p. 54).

Finaliza Lugones el párrafo anterior con un giro retórico que ya le hemos visto utilizar para eludir las comprobaciones. De acuerdo con su apología, la clase oligárquica aparece como un grupo homogéneo cuya función “patriótica” la lleva a actuar exclusivamente en aras de la grandeza del país e incluso en contra de sus propios intereses. Nada más falso.

Para comenzar, el proyecto de la oligarquía no era, en ningún sentido, un proyecto “nacional”. Al igual que en varios de los nuevos Estados latinoamericanos, lo que se investía con el carácter de “nacional” era en realidad un proyecto clasista, que, por medio de la exportación de productos agropecuarios, deseaba aumentar la riqueza de la oligarquía, la cual hasta entonces recibía limitados ingresos de sus extensas posesiones. Al adoptar esta identidad decimonónica entre la conciencia de clase de la oligarquía y los intereses de la nación, Lugones coincide casi puntualmente con la versión de la historiografía oficial —Vicente Fidel López, Bartolomé Mitre—, según la cual la nación argentina era producto de las clases ilustradas y liberales cuya labor “nacional” —no clasista— y desinteresada había propiciado un sistema institucional propio de un Estado moderno.

Además, los “fundamentos de la sociedad democrática” de que habla Lugones no fueron producto del patriotismo de la oligarquía, sino resultado de la lucha de clases existente en el seno de la sociedad argentina. Históricamente, el proyecto liberal se había puesto en marcha con la absoluta prescindencia del consenso popular; para los intelectuales del siglo XIX, pertenecientes a la oligarquía, las masas constituían más bien un elemento maleable que una voluntad activa. Por ello, ante la imposición de un modelo totalmente ajeno a su cultura, las masas asumieron una actitud negativa, de rechazo, ya que en principio ellas mismas no podían elaborar y proponer un modelo alternativo propio expresado en los términos de la cultura letrada:

A medida que el conglomerado se fue decantando —muy lentamente— sus tendencias políticas comenzaron a perfilarse. En rigor sólo los elementos negativos se insinuaron con nitidez; la masa que se plasmaba se manifestó, por reacción contra la élite, antioligárquica, antiliberal, refractaria a la civilización europea; poco después afirmó su enérgico impulso democrático y acentuó su tono popular hasta sobrestimar lo que la élite menospreciaba. Y, frente a la resistencia de la clase que detentaba el poder, se fue perfilando una actitud política de renovación orientada hacia la democracia.³⁰

Llevada hasta sus consecuencias en todos los planos, la teoría liberal hubiera desembocado en la democracia. Sin embargo, la oligarquía mantuvo un férreo control del aparato gubernamental. Así, pese a la presión política de las masas y a las fisuras muy evidentes en el seno de la oligarquía entre reformistas y tradicionalistas, ésta aún detentaba el poder político hacia 1913. No sorprende pues que la apología de Lugones haya recibido un decidido apoyo por parte de la clase gobernante. Tampoco resultó casual que el auditorio de las conferencias lugonianas, compuesto por prominentes miembros de la oligarquía y encabezado por el propio presidente de la República, aplaudiera sin límites la visión del autor:

Ahí estaban los destinatarios del mensaje, el mito gauchó; el poeta-medium, al resucitar la verdad primordial de los “tiempos heroicos” la transmite a sus verdaderos titulares: la clase superior. El escritor “forma el espíritu de la patria” forjando mitos de legitimación para los que gobiernan.³¹

Con su discurso, Lugones asume pues una función social específica: la de creador de mitos que confieren la legitimidad del poder a un particular grupo social. Más tarde estudiaremos, en este mismo capítulo, cómo se liga esta actitud de los escritores nacionalistas con el proceso de profesionalización experimentado por los escritores a principios de este siglo.

Un rasgo textual de esa profesionalización es el concepto y conciencia de estilo que tiene Lugones, quien al terminar su ex-

³⁰ José Luis Romero, *Las ideas políticas...*, p. 183.

³¹ B. Sarlo y C. Altamirano, *op. cit.*, p. 102.

posición, dice: “Así se cumple con la civilización y la patria. Movilizando ideas y expresiones, no escribiendo sistemáticamente en gaucho” (p. 197). Hay una clara asociación entre función social y estilo: Lugones desecha la lengua gaucha del *Martín Fierro* porque ésta resulta inadecuada para la nueva función que él ha asignado al gaucho. Como no me propongo analizar en detalle la lengua de *El payador*, baste con mencionar que el autor abandona aquí la insufrible e ilegible prosa de *La guerra gaucha* —sólo descifrable con el auxilio de un diccionario debido a sus excesos regionalistas y arcaicos, por lo que requirió incluso un glosario al final del texto— e inventa un nuevo lenguaje que, pese a sus resabios modernistas, se convertirá en modelo de escritura para la época.³²

En el discurso nacionalista de *El payador*, signado por una marcada tendencia clasista, hay una insoluble contradicción entre el mensaje y los destinatarios del texto: por un lado, se propone al gaucho como un mito de identificación colectiva, pero, por otro, este mensaje está dirigido única y exclusivamente a la “clase superior”. Lo que en realidad sucede es que el gaucho, ineficaz para los fines capitalistas de la oligarquía en el siglo XIX, es usado a principios del XX como instrumento de oposición a la naciente fuerza de la masa inmigratoria:

La oligarquía resucitó al largamente vilipendiado y rebelde gaucho y lo transformó en un símbolo nostálgico idealizado de virtudes nativas y de patriotismo. Irónicamente, el gaucho, tan despreciado por la élite terrateniente, se convirtió en el arma ideológica central de la lucha de la élite contra las exigencias de justicia social y de democracia de los trabajadores inmigrantes. Durante el siglo XX, los nacionalistas conservadores promovieron al gaucho como símbolo de argentinidad.³³

Aunque en la realidad histórica el gaucho haya sido un ser

³² Si por un lado el rechazo de Lugones a la “lengua gaucha” significa un distanciamiento respecto del trabajo con la oralidad típico de la literatura gauchesca, por el otro implica un repudio a ese cúmulo de obras populares difundidas bajo el nombre genérico de “literatura criolla”, las cuales habían asimilado ya muchas de las características propias de la literatura gauchesca, y que serán objeto de nuestro estudio en el capítulo siguiente.

³³ R.W. Slatta, *op. cit.*, pp. 98-99.

social marginado, poseía características que lo hacían susceptible de convertirse en instrumento del nacionalismo. En primer lugar, independientemente de su posición social, el gaucho era una figura autóctona, vernácula. Además, las guerras de independencia, en las que participó activamente con el cuchillo y la lanza defendiendo las ideas criollas, sumaron un aura de coraje y patriotismo al viejo estigma de vagabundos y cazadores contrabandistas con que se les definía. Por otra parte, aunque en su momento él había sido un rebelde a los designios de la oligarquía, hacia 1910 no era más que un “héroe muerto”, pasible de cualquier ficcionalización. Por último, el gaucho remitía a un pasado argentino previo a la inmigración masiva. Todos estos factores posibilitaron que la oligarquía utilizara al gaucho para descalificar a la población de origen inmigratorio y legitimar, al mismo tiempo, su permanencia en el poder.

Al ubicar la esencia de la “argentinidad” en un pasado preinmigratorio, al no sumar ninguna de las características de los inmigrantes al acervo de la identidad nacional, Lugones expresaba en verdad un fuerte rechazo a las masas y su apoyo al *statu quo*. Naturalmente, fuera de los círculos asociados a la oligarquía, la propuesta de Lugones tenía que provocar reacciones negativas.

Dentro de esta corriente, la revista *Nosotros* organizó en 1913 una encuesta entre los intelectuales argentinos para establecer el valor real del *Martín Fierro*.³⁴ La dirección de la revista, ejercida por dos intelectuales de origen inmigratorio, Giusti y Bianchi, se siente motivada a realizar esta encuesta tanto por las opiniones de Lugones en *El payador* como por las ideas expuestas por Ricardo Rojas al inaugurar su Cátedra de Literatura Argentina en 1912. La publicación plantea un doble interrogante: “¿Poseemos en efecto un poema nacional, en cuyas estrofas resuena la voz de la raza?... ¿Es el poema de Hernández una obra genial, de las que desafían los siglos, o estamos por ventura creando una bella ficción, para satisfacción de nuestro patriotismo?”³⁵ Los comentarios de quienes respondieron a la encuesta se inclinan a discurrir respecto de una o de ambas vertientes: la defini-

³⁴ “¿Cuál es el valor de *Martín Fierro*?”, *Nosotros*, junio de 1913, núm. 50, pp. 425-433; julio de 1913, núm. 51, pp. 74-89; agos. de 1913, núm. 52, pp. 186-190, y oct. de 1913, núm. 54, pp. 59-74.

³⁵ *Ibid.*, núm. 50, p. 425.

ción del *Martín Fierro* en cuanto poema épico de valor universal y/o su aceptación como símbolo de la raza argentina.

Algunos de los intelectuales más conocidos —Manuel Ugarte, Martiniano Leguizamón y Manuel Gálvez— coincidieron con la interpretación de Lugones y por tanto aceptaron al *Martín Fierro* a la vez como la cima de la literatura argentina y como la encarnación del espíritu nacional. Desde una perspectiva exclusivamente literaria y universalista, en cambio, Hugo de Achával y Emilio Lazcano Tegui se negaron a reconocer en el poema de Hernández una obra de valor universal equiparable, por ejemplo, a la *Chanson de Roland*.

Un profesor universitario, Rodolfo Rivarola, señala con acierto que el *Martín Fierro* no podía ser el poema nacional porque la “raza criolla” para la cual había sido escrito y de la cual había surgido no existía más. Por ello el poema de Hernández, afirma, sólo podía ser apreciado en ese momento por lo que tuviera de humano y no de “nacional”.

Pero la crítica más acerba en esta encuesta provino del socialista Antonio de Tomaso. Aunque éste acepta las excelencias del poema, le niega estatus de obra “nacional” porque, a su juicio, en él no se reconoce la Argentina de entonces, y además afirma que el “tipo étnico” propio del país apenas se está elaborando. Asimismo, se muestra sorprendido de que quienes pretendían hacer del *Martín Fierro* un poema nacional fueran los mismos que antes habían cantado cosas “realmente exóticas”: princesas, duquesas, abates, Versalles, delirios parisinos, falsas ensoñaciones griegas, etcétera. Finaliza diciendo que con la propuesta nacionalista sólo se estaba creando una ficción para satisfacer vanamente el patriotismo.

Fuera de esta encuesta de la revista *Nosotros*, algunos escritores socialistas, con una aguda visión del momento político y social, atacaron el nacionalismo cultural —tanto el de Lugones como el de los otros nacionalistas— por considerarlo nacionalismo de clase; aseguraban que la clase alta promovía reverencia hacia valores que justificaban su continuo control político. Precisamente el fundador del partido socialista, Juan Bautista Justo, en su obra *La teoría científica de la historia y la política argentina* (1898), había definido a los gauchos, de un modo diametralmente opuesto al de Lugones, como “la población de los campos acorralada y desalojada por la producción capitalis-

ta, a la que era incapaz de adaptarse, que se alzaba contra los propietarios del suelo, cada vez más ávidos de tierra y de ganancias".³⁶

Dentro de esa misma línea interpretativa del gaucho, así como del poema de Hernández, había trabajado el intelectual anarquista Alberto Ghiraldo. Luchador incansable en la defensa de los derechos de las clases desposeídas, había fundado en marzo de 1904 una revista semanal con el nombre de *Martín Fierro*, la cual al año siguiente pasó a ser un suplemento del combativo periódico *La Protesta*. El anarquista Ghiraldo se identifica personalmente con la actitud rebelde del protagonista de Hernández y a la vez quiere aprovechar la popularidad del poema para llegar al pueblo con la verdad y la belleza, haciendo comprender "a los pobres, a los humildes, a los tristes que ambulan llevando odios y rencores por las injusticias, que una nueva aurora luce su esplendor en el horizonte".³⁷ Es pues, a todas luces, un uso del nombre del *Martín Fierro* con un profundo sentido de lucha social, de reivindicación de las masas, que está muy alejado de los intereses de los nacionalistas.

El rechazo de ciertos sectores de la sociedad argentina a la mitificación del gaucho plantea el interrogante de explicar cómo pudo esa figura convertirse finalmente en un símbolo nacional. Aunque responder cabalmente esta pregunta implicaría la revisión de toda la historia cultural argentina de este siglo, cabe aventurar alguna explicación, por limitada que sea.

Ya en 1902, en un texto citado aquí respecto de la evocación nostálgica del gaucho, Ernesto Quesada se quejaba amargamente de que la población de origen inmigratorio manifestara en las fiestas populares una empeñosa persistencia en vestirse a la usanza e imitar las costumbres gauchas. La actitud mimética de la masa inmigratoria demuestra que ésta llenaba su necesidad psicológica de identificación con su nuevo país por medio del gaucho, esa figura que ellos percibían como pintoresca en muchas ocasiones, pero que sin duda era una figura autóctona:

Ironically, however, the children of these immigrants, who dreamed so longingly of Europe, violently rejected the European con-

³⁶ Apud José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas...*, p. 64.

³⁷ A. Ghiraldo apud Héctor Adolfo Cordero, *Alberto Ghiraldo, precursor de nuevos tiempos*, Claridad, Buenos Aires, 1962, p. 86.

nections. Although citizens by the factor of their birth in Argentina, psychologically they needed to assert their "Argentinism". They consequently sought to shed all traits which could link them to the foreign land.³⁸

En el espacio literario, una muestra de esta actitud es el libro de relatos *Los gauchos judíos* (1910), en cuyo título se resume el anhelo de su autor, el judío argentino Alberto Gerchunoff, por celebrar el Centenario mediante una simbiosis de las culturas gaucha y judía. Publicado durante el primer Centenario, el autor presenta su texto como un canto a la libertad argentina: "He ahí, hermanos de las colinas y de las ciudades, que la República celebra sus grandes fiestas, las fiestas pascuales de la legitimación".³⁹ Para Gerchunoff, el Centenario sirve también como medio de legitimación, pero en un sentido inverso: su propósito es demostrar cómo la colonia judía de Entre Ríos, originaria de Rusia, se está asimilando a la nación que la adoptó; el autor celebra las fiestas del Centenario de la independencia como cualquier verdadero argentino, negando *de facto* esa ajenidad que Lugones endilga a los inmigrantes. Su anhelo último se expresa en el título de su obra, *los gauchos judíos*, casi un oxímoron (algunos escritores argentinos han afirmado que los gauchos judíos sólo existieron en la imaginación de Gerchunoff). El paso del judío al gaucho está cifrado en el personaje del peoncito Jacobo, del cual opina una judía tradicional: "—Déjelo a ese gaucho; no sabe más que contestar. ¡No ve, todo un gaucho! Bombachas, cinturón, cuchillo y hasta esas cositas de plomo para matar perdices; en cambio en la sinagoga, permanece mudo y no sabe rezar".⁴⁰

El acelerado proceso de urbanización sufrido por Argentina en las primeras décadas de este siglo —más de un 50% de la población vivía en las urbes hacia 1910— puede ser otro de los factores que explicarían el triunfo de la mitificación del gaucho: éste remite a un idílico pasado argentino ubicado en el campo. Como analizaremos más tarde, en *Don Segundo Sombra* (1926), Ricardo Güiraldes completó la mitificación del gaucho y del campo argentino; su obra recibió una cálida aceptación en una sociedad

³⁸ J.R. Scobie, *op. cit.*, p. 134.

³⁹ Alberto Gerchunoff, *Los gauchos judíos*, 5a. ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1957, p. 25.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 45.

que cada día idealizaba más el campo ante el monstruoso crecimiento de Buenos Aires.

En la década del Centenario, los inmigrantes, quienes también buscaban su identidad, rechazaron la posibilidad de definir lo argentino sólo con elementos preinmigratorios. En última instancia, puede decirse que aunque la masa inmigratoria pretendía cierto acercamiento con lo “argentino” por medio de la imitación del gaucho, repudiaba la constitución de *la* identidad nacional usando única y exclusivamente características extraídas del mundo criollo.

La airada respuesta de Lugones a los detractores de su mitificación del gaucho no se percibe directamente en el texto de *El payador*, sino en el prólogo *a posteriori* de la edición de 1916. Allí, con un gesto soberbio, el autor descalifica a quienes rechazan sus ideas: “La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos nos armaba escándalo en el zaguán, desató contra mí al instante sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos” (p. 15). La ideología de Lugones se muestra con transparencia en esta cita. Define a la sociedad argentina con dos pronombres: “nosotros” y “ellos”. Del lado del “nosotros” están todos aquellos que no son inmigrantes ni poseen rasgos de mestizaje, es decir, los criollos puros, quienes aparecen como dueños legítimos del país; los “otros” son los inmigrantes, apoyados por los mestizos, a quienes se considera advenedizos en la sociedad argentina.

La postura de rechazo a la inmigración expresada por Lugones en 1916 difiere de la que había dibujado en 1910 en su “Oda a los ganados y a las mieses”, de *Odas seculares*. Allí, con una poesía lírica de corte modernista, Lugones entona un canto a la grandeza argentina y alaba los verdes campos de trigo y la blonda juventud europea que los cultivaba.⁴¹ Pero la situación urbana en 1916 es muy diferente de la campirana en 1910. En Buenos

⁴¹ Ciertamente, durante este periodo se generalizó la tendencia a escribir poesía laudatoria del Centenario (el mismo Rubén Darío, pese a no ser argentino, se sumó a los ditirambos); sin embargo, en el propio título de la oda lugoniana pueden percibirse ya las inclinaciones ideológicas del autor: al alabar la grandeza de la patria, el poeta canta “a los ganados y a las mieses”, es decir, a los productos y no a los productores, a los objetos y no a los sujetos. Muy distante en el tono, en cambio, resulta la contemporánea “Oda a los Padres de la patria” de Enrique Banchs (*Nosotros*, julio de 1911, núm. 30, pp. 30-42); mientras Rojas y Lugones consideran que los grandes próceres son los padres

Aires el obrero, en su gran mayoría de origen inmigratorio, se percibe como amenazante; allí el trabajador no está inerme sino que lucha por sus intereses:

Long accustomed to servile laborers, the Argentine ruling classes after 1890 suddenly had to confront militant urban workers determined to improve their economic position. Most skilled workers entered socialist-oriented unions, but the anarchists, who controlled much of Buenos Aires' unskilled laboring class, quickly became the most powerful element in the Argentine labor movement.⁴²

Mientras en 1910 Lugones cantaba al campo argentino, la ciudad de Buenos Aires experimentaba violentos conflictos sociales. Cuando el gobierno argentino se dispuso a organizar los festejos del Centenario, el movimiento anarquista, exasperado por la represión de que había sido víctima en 1909, amenazó con una huelga general durante la celebración. La reacción del Estado fue inmediata y contundente. El 14 de mayo, las dos cámaras declararon el estado de sitio y la policía, auxiliada por una milicia ciudadana de la clase alta, saqueó y quemó las oficinas y órganos difusores de socialistas y anarquistas; al día siguiente de estos hechos, un grupo de xenofóbicos nacionalistas atacó, con la ayuda indirecta de la pasividad policiaca, el barrio ruso-judío de Buenos Aires, al que se consideraba aliado de las causas de los trabajadores; poco después se realizaron algunas deportaciones de inmigrantes calificados como provocadores.

La explosión de una bomba en el exclusivo teatro Colón durante el mismo año, en un atentado atribuido a los anarquistas, sustentó la aprobación de la Ley de Defensa Social, mediante la cual se prohibía la entrada de anarquistas al país, se limitaban las reuniones y manifestaciones de los anarquistas residentes, se regulaba la manufactura y uso de explosivos, y se establecían penas

de la patria (hecho patente en sus respectivas biografías sobre San Martín y Sarmiento), Banchs entona un cántico a todos esos héroes anónimos que poblaron la pampa y empezaron a engrandecerla: el cartero que llevaba las noticias, los pioneros del alambrado y la agricultura, los constructores de los caminos de hierro, etcétera; lástima que la encomiable "buena intención" de Banchs no haya tenido su correspondencia en el plano de la expresión artística: su larga oda en endecasílabos rimados resulta farragosa y de lectura aburrida en muchos pasajes.

⁴² C. Solberg, *op. cit.*, p. 108.

para quienes transportaran a Argentina a extranjeros indeseables Esta ley había sido precedida en 1902 por la Ley de Residencia,⁴³ que facultaba al ejecutivo a deportar sin juicio previo a los extranjeros acusados de perturbar el orden social; este precepto legal fue un medio de defensa contra el número creciente de huelgas, cuyo origen único residía, según la oligarquía, en la actividad disolvente de anarquistas de origen inmigratorio y no en las desigualdades sociales. ¡Ésta era la legislación que Lugones ensalzaba como uno de los fundamentos de la democracia!

La amenaza de la “preble ultramarina” había crecido en 1912, cuando la llamada Ley Sáenz Peña abrió la posibilidad del voto secreto para las mayorías (aunque no incluía a las mujeres, quienes obtuvieron el derecho al voto hasta 1948). El impulso a esta ley había provenido, dentro de la clase dominante, del ala reformista de la oligarquía, la que, quizá en un afán de conservar el control político sin provocar disturbios sociales, había creído en la posibilidad de legitimar su poderío mediante una mayor participación ciudadana. Sin embargo, la oligarquía nunca previó que esta ley podía significar su desalojo del poder político. Estamos en 1916, en vísperas de que el voto popular y de la clase media otorgue su apoyo al populismo de la Unión Cívica Radical encabezado por Hipólito Yrigoyen.

Consecuente con su ideología, “Lugones inicia en este análisis del poema gauchesco el ataque al sistema de gobierno de las mayorías”.⁴⁴ Así, la ambigua sanción del autor a la democracia expresada en sus conferencias de 1913, transcrita más arriba, se convierte en el prólogo de 1916, ante las amenazas del voto popular, en una franca y desembozada actitud antidemocrática: “La ralea mayoritaria paladeó un instante el quimérico pregusto de manchar [a] un escritor a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal” (p. 15).⁴⁵

⁴³ Los miembros de la vieja tradición liberal habían apoyado irrestrictamente todas las medidas oficiales tendientes a paliar lo que ya desde la década de 1890 empezaba a vislumbrarse como el fracaso socioeconómico del proyecto liberal. Así, desde su posición de senador, a fines de la centuria Miguel Cané había propuesto ya la introducción de esta represiva ley aprobada en 1902 bajo el nombre de Ley de Residencia.

⁴⁴ Gladys Onega, *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, p. 148.

⁴⁵ En un discurso pronunciado en julio de 1915, el propio Lugones había

Esta abierta postura antidemocrática de 1916 preludia la posición fascista asumida en 1923 por Lugones.⁴⁶ Bajo los auspicios de la Liga Patriótica Argentina de Manuel Carlés, organización nacionalista de derecha dirigida a defender los intereses de la oligarquía y a atacar la democracia política y el movimiento obrero, y del Círculo Tradición Argentina, Lugones pronunció en ese año unas conferencias en donde dijo: “Nosotros hemos querido cumplir el mandato de nuestros padres, haciendo de esta Patria lo que debe ser: una gran concordia. A la discordia nos la han traído de afuera”.⁴⁷ Según esta afirmación, el ideal de orden, que junto con el de progreso había conformado el lema del proyecto liberal, se veían frustrados por la acción disolvente de la anarquía, atribuida total y exclusivamente a la población de origen inmigratorio. Estamos en el polo opuesto al discurso liberal: si para éste la inmigración era no sólo el medio para realizar el progreso económico, sino también, y sobre todo, el instrumento para esparcir la cultura europea moderna, es decir, la civilización, para el nacionalismo la inmigración constituye la anarquía y el desorden, o sea, la barbarie. El círculo está completo ya.

La frase “A la discordia nos la han traído de afuera”, repetida con insistencia por Lugones, plantea la aguda lucha de clases argentina de principios de siglo como un conflicto entre nativos e inmigrantes, entre poseedores legítimos y advenedizos, y, más aún, mitifica el pasado argentino preinmigratorio como una sociedad sin contradicciones, como la “gran concordia”. Para reestablecer este estado, Lugones invoca la fuerza militar y la acción organizada de los civiles en contra de los movimientos anarquistas, en una propuesta fascista que él define como patriótica

reconocido, aunque de una manera aparentemente muy poética, una obvia fuente de su posición antidemocrática: su incapacidad de comprensión hacia las masas: “A semejanza de aquellos extremos paladines que para conservar más vivo y puro su amor alejábanse del objeto amado, es, precisamente, mi afección por el pueblo lo que me impide acercarme a él” (Lugones *apud* Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, EUDEBA, Buenos Aires, 1968, p. 79).

⁴⁶ La trayectoria político-ideológica de Lugones se encuentra explicada con detalles en Marysa Navarro Gerassi, *Los nacionalistas*, tr. Alberto Ciria, Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968, pp. 37-45, así como en Noé Jitrik, *Leopoldo Lugones, mito nacional*, Palestra, Buenos Aires, 1960.

⁴⁷ *Apud* G. Onega, *op. cit.*, p. 151.

y nacional: “No hay guerra civil con extranjeros. Por el contrario: toda guerra con extranjeros es una guerra nacional”.⁴⁸ Llegamos ya al militarismo descarado de Lugones, a la famosa “hora de la espada”.

En el momento en que la invocación nostálgica y nacionalista del gaucho se muestra insuficiente para contener los reclamos políticos y sociales de las masas inmigratorias contra la oligarquía, Lugones asume una posición más directa: su nacionalismo cultural deviene agresiva actitud política, no velada por el discurso literario, y su ideología reaccionaria queda totalmente al descubierto y no puede ya enmascararse en mitos de dudosa validez “nacional”.

FUNCIÓN DEL ESCRITOR EN LA ÉPOCA NACIONALISTA

Una vez analizados de manera individual los discursos nacionalistas de los autores seleccionados, reflexionemos ahora sobre algunos de sus rasgos comunes y sobre su funcionalidad en la Argentina de principios del siglo. Sin duda, esta reflexión nos proporcionará una perspectiva más amplia respecto de la incidencia del nacionalismo como ideología global en todos los niveles culturales.

¿Dónde ubican los nacionalistas los orígenes de esa alma nacional que definen como la esencia de la identidad argentina? Con sus obvias diferencias —algunos hablan de la época de la independencia, otros del apogeo del liberalismo—, es evidente que todos ellos coinciden en cifrar esa alma nacional en una época previa a la llegada masiva de inmigrantes; es decir, antes de la última década del siglo pasado.

Todos los discursos nacionalistas, cualquiera que sea la forma en que se presenten, postulan la recuperación o restauración de una tradición que juzgan perdida. Si para los intelectuales del siglo XIX el gaucho, el desierto y la carreta representaban la barbarie que había que superar en la marcha hacia el progreso, para los nacionalistas del Centenario estos mismos elementos se transforman en símbolos de una “tradición nacional” que el progre-

⁴⁸ *Idem.*

so amenaza con disolver. Pero como se trata de una “nueva” tradición nacional, puede decirse que en realidad es una tradición “inventada”:

There is probably no time and place with which historians are concerned which has not seen the “invention” of traditions. However, we should expect it to occur more frequently when a rapid transformation of society weakens or destroys the social patterns for which “old” traditions have been designed, producing new ones to which they were not applicable, or when such old traditions and their institutional carriers and promulgators no longer prove sufficiently adaptable and flexible, or are otherwise eliminated: in short, when there are sufficiently large and rapid changes on the demand or the supply side.⁴⁹

Ya hemos visto a lo largo de este capítulo cómo el pensamiento liberal propició la rápida transformación de Argentina y el correspondiente surgimiento de nuevas tradiciones nacionales. Mitos y héroes constituyen la materia de esa nueva tradición nacional: no sólo el gaucho, sino también San Martín, Sarmiento, Alberdi, los formadores de la patria. El nacionalismo aprovecha el carácter popular de estas figuras nacionales para ponerlo al servicio de la autoridad del escritor; sin embargo, muy significativamente, niega un espacio en su discurso a elementos marginales: el compadrito, el inmigrante, el recién llegado a la ciudad industrial.

Las formas en que se estructura esta nueva tradición son diversas. En el epígrafe que abre este capítulo vemos el modo como Lucio V. Mansilla defiende las tradiciones nacionales. Mansilla, sobrino de Rosas y representante típico de los *gentleman*-escritores, escribe sus memorias desde París en 1904. Pese a su declarada intención de rescatar la tradición nacional simbolizada por el gaucho y el desierto, éstos simple y sencillamente no aparecen en su escrito. La tradición que construye es más bien la de la ciudad de Buenos Aires cuando ésta era aún *La gran aldea*, como la llamó Lucio Vicente López en la novela de ese nombre. Man-

⁴⁹ Eric Hobsbawm, “Introduction: Inventing Traditions”, en *The Invention of Traditions*, eds. E. Hobsbawm y Terence Ranger, Cambridge University Press, Londres, 1983, pp. 4-5.

silla se pasea por una ciudad que le es familiar casa por casa y residente por residente; se regocija en describir quién vivía en cada uno de los sitios que recorre; todos son gente bien nacida, incluso los inmigrantes que presenta, avecindados allí desde mucho tiempo atrás. En suma, por ningún resquicio se da cabida a la Buenos Aires real de principios de siglo: esa ciudad anónima y ajena por cuyas calles pululan los recién llegados, tanto del extranjero como del interior argentino. Para Mansilla, la tradición nacional está cifrada pues en ese pequeño grupo de la sociedad que vive bien y que se frecuenta mutuamente, es decir, en esa pequeña gran familia de la clase alta.

Miguel Cané, escritor de la generación de 1880, es otro de los aristócratas que lloran por la pérdida del antiguo orden. No resisto la tentación de transcribir una larga cita cuya elocuencia no necesita comentarios:

¿Dónde están los viejos criados fieles que entreví en los primeros años en la casa de mis padres? ¿Dónde aquellos esclavos emancipados que nos trataban como a pequeños príncipes; dónde sus hijos, nacidos hombres libres, cuando a nuestro lado, llevando la vida recta por delante, sin otras preocupaciones que servir bien y fielmente?

El movimiento de las ideas, la influencia de las ciudades, la fluctuación de las fortunas y la desaparición de los viejos y sólidos hogares ha hecho cambiar todo esto. Hoy nos sirve un sirviente europeo que nos roba, que se viste mejor que nosotros y que recuerda su calidad de hombre libre apenas se lo mira con rigor. Pero en las provincias del interior, sobre todo en las campañas, quedan los rasgos vigorosos de la vida patriarcal de antaño, no tan mala como se piensa.⁵⁰

La vuelta al campo es la solución propuesta ante la amenazante imagen de la ciudad. Con la inmigración masiva, la población total argentina había pasado de 1 300 000 habitantes en 1859 a 7 900 000 en 1914, cuando el 42.7% de ellos eran de origen inmigrante; la ciudad de Buenos Aires atrajo a más del 50% de los inmigrantes que se establecieron permanentemente y por ello creció de un modo exorbitante: de 85 mil habitantes que tenía en

⁵⁰ Miguel Cané, *Prosa ligera*, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1919, p. 123.

1852, pasó a más de medio millón en 1889 y llegó a 1 200 000 en 1909. En ella se manifestaron de manera inmediata y a veces angustiante las profundas modificaciones que estaban labrando otra Argentina. El rechazo a estos cambios se expresó en muchos casos mediante la vuelta al campo, tradicional y conservador, donde se creía que se habían preservado las “auténticas” características argentinas. La ciudad no se concibe ya como el foco de civilización que imaginaron los liberales, por lo que resulta preferible mirar hacia el campo.⁵¹

Gálvez, Rojas y Lugones pertenecían a una joven generación de escritores argentinos nacidos en las provincias del interior y eran miembros de familias con una larga data argentina.⁵² Atraídos por el ambiente intelectual de la capital, llegaron a Buenos Aires en una época de heterogeneidad cultural, cosmopolitismo y movimientos socialistas y anarquistas. Enfrentados a un medio que juzgaron hostil, fueron incapaces de comprender y sumarse a las transformaciones del momento, y se replegaron en sus propias costumbres y en la construcción de una “nueva” tra-

⁵¹ En el plano narrativo, éste es uno de los tópicos preferidos por Gálvez en sus primeras novelas. Por ejemplo, en *La maestra normal* encontramos este elocuente pasaje: “Las provincias, seguramente, conservaban el espíritu nacional que en Buenos Aires se había perdido. Las ciudades provincianas tenían, sin duda, más carácter, más personalidad propia que Buenos Aires. En ellas, según le informaron los amigos y las lecturas, había cierta tristeza poética que faltaba en la capital, una mayor espiritualidad, un paisaje con alma” (M. Gálvez, *La maestra normal*, Ed. Tor, Buenos Aires, s.a., p. 20). Es el viejo ideograma ciudad-campo mediante el cual se adscriben a la primera los negativos rasgos “materialistas” y al segundo el idealismo y la espiritualidad.

⁵² En su libro *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas* (A. Peña Lillo Ed., Buenos Aires, 1978), Eduardo José Cárdenas y Carlos Manuel Payá, pese al enfoque muy parcial de su apología acrítica del nacionalismo, aportan información útil para observar al desarrollo del pensamiento nacionalista de ambos escritores. Así, ellos destacan los notables antecedentes familiares de Gálvez y Rojas (el primero, hijo de un senador provincial de Santa Fe y sobrino del gobernador de la misma provincia; el segundo, hijo del gobernador oficialista de Santiago del Estero) y el choque que significó para ambos su traslado a la ya entonces enorme urbe bonaerense. Hay que destacar, sin embargo, que pese a sus “nobles” orígenes, ambos escritores fueron acusados de “provincialismo” en los círculos letrados de la sociedad argentina; en particular, Rojas recibió fuertes ataques de la “gente bien” de la época, sobre todo cuando en *Eurindia* propuso sumar el elemento indígena al concepto de raza argentina, lo cual motivó una burlona y distanciada recepción.

dición nacional a partir de ellas. Cabe preguntarse ahora sobre la función social específica que desempeñaron sus propuestas nacionalistas.

El momento era propicio para relanzar al escritor hacia el centro de la cultura y la política argentinas. Las exigencias nacionalistas de la época suscitaron un cambio de sentido en la relación del escritor con la sociedad. En los albores de la centuria se habían generalizado las tendencias aislacionistas del escritor, patentes en los temas de la incompreensión del público y del rechazo a la burguesía, de los cuales el modernismo había hecho un asunto literario. Al encontrar en los escritores a sus más idóneos formadores, se realiza una superación de esta etapa: "Pero la década del Centenario, de 1910, prometió revertir esta tendencia, integrando al escritor en el servicio de una historia nacional, como se había hecho durante el siglo anterior".⁵³

El paradigma es Sarmiento: intelectual y estadista, escritor y presidente. En su trasfondo ideológico, los discursos nacionalistas pretenden revivir una situación derruida hacia la década de 1880. Antes de esa fecha, el escritor se identificaba plenamente con su grupo social, al cual percibía también como la auténtica representación de la nacionalidad; es decir, la conciencia de la clase dominante, a la que pertenecían los intelectuales, equivalía a la nación, por lo que no había contradicción entre pensar y hacer, entre ser escritor y construir la nación: Sarmiento, Alberdi, Echeverría, Mitre, etcétera, son los grandes intelectuales y al mismo tiempo los constructores del Estado nacional moderno argentino. Pero ya hacia fines del siglo XIX se había pasado al *gentleman*-escritor, característico de la generación del ochenta y uno de cuyos representantes es Mansilla.⁵⁴ Los inicios del siglo veinte marcaron el surgimiento del escritor profesional.

Muchos factores contribuyeron a este largo y lento proceso de profesionalización del escritor.⁵⁵ La constitución del campo intelectual como un elemento (relativamente) autónomo había propiciado una división del trabajo que asignó al intelectual la-

⁵³ Francine Masiello, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁴ Para una descripción de este proceso, véase: David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

⁵⁵ Véase B. Sarlo y C. Altamirano, *op. cit.*

bores más específicas. Es decir, la profesionalización del escritor es paralela al nacimiento del concepto de autonomía literaria.

Para nuestros propósitos, cabe aquí destacar uno de los aspectos que contribuyeron a la conformación del campo intelectual como una entidad independiente: el surgimiento de un público ampliado. El avance económico y el aumento de la población habían extendido la escala de los grupos sociales y económicos, por lo que entre la oligarquía y la clase baja había surgido ya una clase media que constituía para la década de 1910 un tercio de la población de Buenos Aires y cuyos orígenes eran sobre todo inmigratorios. De este estrato provinieron nuevas demandas culturales que originaron una relación distinta del escritor con la sociedad.

El antiguo sistema de subvención al intelectual mediante el mecenazgo había desaparecido a finales del siglo anterior. En su lugar surgieron el sistema de mercado, que distribuía los productos intelectuales entre consumidores anónimos, y el patrocinio institucionalizado, como en el caso de Rojas; aunque ambas prácticas proporcionan al escritor sus nuevos medios de subsistencia, son, sin embargo, fuerzas que se contraponen: si el sistema de mercado permite al escritor gozar de cierta independencia porque vende su obra como propiedad privada a lectores desconocidos, las subvenciones estatales lo ligan a los intereses y a la ideología del Estado. (Por ello Rojas defiende con tanta energía la independencia de su obra intelectual en el prólogo a *La restauración nacionalista*.)

La ampliación de este público anónimo implica también el crecimiento del grupo intelectual. La heterogeneidad del público exige la diversificación de los escritores. Éstos no constituyen más un conjunto homogéneo, cerrado y centrado en un solo grupo social, puesto que los escritores de clase media, ya sea de origen inmigratorio o nativo, se suman a la labor intelectual; esto se ejemplifica muy bien con el caso de Bianchi y Giusti, directores de la revista *Nosotros* —surgida en 1907—, una de las más influyentes y eclécticas revistas de las primeras décadas de este siglo.

Como resultado de esta diversificación, los discursos nacionalistas pueden encontrar ahora una respuesta en el seno propio de la cultura letrada y con los medios de ésta, porque la llamada “alta” cultura no es ya un espacio cerrado donde los escritores o intelectuales discuten entre iguales (de la misma for-

mación cultural, los mismos orígenes, el mismo estrato social). El punto central dentro de este proceso de profesionalización reside en que los escritores adquieren su identidad social, aunque no siempre sus medios de subsistencia, mediante la práctica de la escritura: su lugar en la sociedad, su ideología, están determinados por su trabajo intelectual (y no únicamente por su procedencia social).

¿Cómo asumen su identidad social los escritores nacionalistas?: con la confección de *una* historia nacional presentada como un texto oficial cerrado a toda protesta y fundado en el autoritarismo —estatal, literario— que postula la vuelta al orden y a la unidad nacional. Según la versión del nacionalismo, en la Argentina de principios de siglo era necesario restaurar una continuidad que había sido interrumpida por la inmigración masiva y por sus elementos disruptivos.⁵⁶ Pero ya que esta continuidad sólo puede restablecerse con el predominio de la oligarquía, del supuesto grupo nacional legítimo y originario, los nacionalistas asumen en verdad una función social específica: la de creadores de mitos que legitiman la permanencia en el poder de un grupo social.

En un sentido más amplio, el nacionalismo puede leerse en su conjunto como la respuesta concreta que los intelectuales construyen para redefinir sus relaciones con la élite, con el Estado, con el nuevo público y con el naciente mercado. En cuanto a sus conceptos, lo central de esta nueva tradición nacional es que trastrueca todos los valores utilizados por los intelectuales del siglo diecinueve para definir a la nación: modernidad *versus* tradición, civilización *versus* barbarie, ciudad *versus* campo.

A las reacciones contra el nacionalismo cultural generadas en el ámbito de la “alta” cultura por intelectuales que proceden de la clase media, se suma una respuesta indirecta: la creación de *otra* cultura, propia de aquellos a quienes se acusa de ser los “otros” y a quienes se niega voz. El momento cultural es rico por su heterogeneidad, por la multiplicidad de culturas que se su-

⁵⁶ En *La ciudad letrada* (Eds. del Norte, Hanover, 1984), Ángel Rama especifica que una de las tareas propias de la “ciudad letrada” consiste en definir la literatura como un discurso sobre la formación, composición y definición de la patria. En este sentido, es claro que los escritores nacionalistas cumplen a plenitud esta labor.

perponen e interactúan en ese microcosmos que es para entonces la ciudad de Buenos Aires. Al lado de las expresiones propias de la “alta” cultura, surgen pues nuevos modos de relacionarse con la realidad, nuevas expresiones propias de la cultura popular:

Mientras las clases tradicionales seguían adheridas a los modelos europeos, las nuevas clases populares criollo-inmigratorias coincidieron en la creación de una cultura espontánea de insospechada fuerza en la zona litoral y, sobre todo, en Buenos Aires. Formas de la cultura espontánea fueron las hablas que aparecieron —el cocoliche, el lunfardo—, la canción orillera —el tango— y un género de espectáculo, circense primero y teatral después, que expresaría de manera inequívoca todos los sentimientos nacidos de las nuevas situaciones sociales: el sainete. Hubo, pues, durante algunas décadas, dos culturas argentinas enfrentadas tanto en el sentido antropológico como en el sentido estético e intelectual.⁵⁷

Pese a no ser un fenómeno extendido, la aparición de periódicos y revistas que no sólo están dirigidos a ese público, sino incluso escritos en otras lenguas, ejemplifica la importancia de este movimiento. El lunfardo, el tango, el sainete, las revistas misceláneas, las “novelas semanales”,⁵⁸ cubren parte de las necesidades de este nuevo público, educado de un modo muy ajeno a los usos de la “alta” cultura. Este aún inexplorado mundo cultural, sucintamente enumerado aquí, demuestra la heteroglosia característica de la Argentina de este periodo.

En suma, hay una heterogeneidad cultural que implica diversos públicos, así como la existencia de sistemas de legitimación cultural contrapuestos. Sin embargo, en la realidad concreta del espacio cultural argentino, estos polos opuestos conviven, se acercan, se influyen mutuamente, por lo que, como veremos, no resulta imposible encontrar puntos de confluencia que producen objetos culturales mixtos.

⁵⁷ J.L. Romero, *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, selec. Luis Alberto Romero, postfacio Tulio Halperin Donghi, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, p. 83.

⁵⁸ Este género de la “subliteratura” es estudiado por Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1985.

Éste es, a grandes rasgos, el ambiente cultural y literario que conforma el contexto de la primera producción de Borges, la cual se empieza a construir, ineludiblemente, con todos los aspectos aquí mencionados como el trasfondo intelectual desde y contra el cual se escribe. En nuestro análisis de su obra, tendremos siempre en perspectiva tres problemas centrales: el pensamiento nacionalista que permea toda la cultura argentina de los primeros decenios de este siglo; el proceso de profesionalización del escritor, y el modo como la literatura adquiere su autonomía en cuanto objeto cultural y práctica intelectual concreta.

BORGES NACIONALISTA: EL CRIOLLISMO

No puede negarse que ese *criollismo* es peculiarísimo de nuestro país... Pero, de fomentarlo, llegará un momento en que los argentinos de abolengo, los que son criollos por los cuatro costados —pero que no son orilleros, compadritos, o de otras layas análogas— ¡necesitarán bonitamente un diccionario del tal idioma nacional para entender esa *literatura criolla!*

ERNESTO QUESADA, “El criollismo...”

Al calificar la primera producción literaria de Borges, existe un consenso general entre cierta crítica para emplear las adjetivaciones de “criollista” o “criollismo”. No obstante su extendido uso, ninguno de los críticos se detiene a explicitar el significado de estos términos; más bien parecería que existe un amplio acuerdo sobre su sentido que posibilita afirmar, sin mayor análisis o reflexión, que el primer periodo borgeano es “criollista”,¹ Sin embargo, por el diverso número de acepciones a las que pueden aludir los vocablos “criollo” y “criollismo”, resulta pertinente tratar de explicar su significado. En realidad, no se puede alcanzar una definición única y precisa de estos vocablos porque son conceptos históricos cambiantes y no esencias inamovibles. ¿Cómo, pues, hablar del criollismo en Borges sin referir antes lo que esta palabra ha significado en América y Argentina en general y en la

¹ Así sucede, por ejemplo, en Miguel Enguídanos, “El criollismo de Borges” (*Papeles de Son Armadans*, 1964, núm. 97, pp. 17-32), uno de los pocos artículos dedicados íntegramente a analizar esta vertiente de la escritura borgeana, el cual, sin embargo, no logra trascender el simple nivel descriptivo de algunos elementos criollistas con los que Borges estructura sus textos.

literatura rioplatense en particular? Además, el término ha sido utilizado en diversas instancias, ya que: “El criollismo es un concepto histórico, un fenómeno social y una modalidad literaria”.²

Así pues, para relacionar el criollismo de Borges con un contexto más amplio y enriquecedor, me parece indispensable elaborar primero un recorrido por las diversas acepciones que, a lo largo del devenir histórico americano y argentino, han tenido conceptos como “criollo” y “criollismo”. Este nivel teórico e histórico de investigación será complementado después con el estudio del significado del criollismo en la literatura argentina de principios de este siglo. Creo que con ello quedarán establecidas las bases para comprender el sentido y ubicación del particular criollismo que Borges practicó durante su primera etapa.

LOS CONCEPTOS DE CRIOLLO Y CRIOLLISMO

La primera referencia histórica que poseemos sobre la palabra criollo en el contexto americano la proporciona el Inca Garcilaso de la Vega. En sus *Comentarios reales*, el Inca dice que los negros oriundos de África se referían a los negros nacidos en América como “criollos”. Paralelamente, los españoles adoptaron esta voz para hacer una diferenciación básica entre los individuos de origen español nacidos en América y los nacidos en Europa: esta distinción social colocaba en la cima a los españoles europeos o peninsulares, como también fueron llamados, y abajo a los españoles americanos o criollos. De este modo, en diccionarios, vocabularios y libros históricos de la época, se definía generalmente al criollo como al individuo nacido en América pero de padres españoles.

En un principio, pues, la palabra criollo poseía dos connotaciones: por un lado, un sentido peyorativo, ya que los criollos eran los “otros”, los marcados por un estigma de origen que los hacía inferiores; por otro, esa misma particularidad concedía cierto sentido positivo a los criollos ya que posibilitaba su identificación directa con lo americano.

² Ernesto Montenegro, “Aspectos del criollismo en América”, en *El criollismo*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1956. p 57.

A medida que las colonias españolas en América desarrollaron, en lo que la metrópoli permitía, una vida económica y cultural más independiente, se fue acentuando este matiz positivo en oposición a lo peninsular. Así, los propios americanos adoptaron el término “criollo” para diferenciar entre criollos y peninsulares en sus querellas contra éstos por su excesivo control de la administración pública de las colonias. La reivindicación criolla parte precisamente de su identificación con lo americano, del derecho y la legitimidad que sentían que esto les confería.

Hacia fines del siglo XVIII, diversos documentos —cartas, memoriales, etcétera— testimonian con claridad la alusión al “criollismo” como el grupo social que, tanto desde el punto de vista económico como cultural, representaba lo mejor de los nacidos en América aunque de origen europeo. Hay entonces una fuerte identificación entre criollismo y americanismo: ser criollo es ser americano, matiz que no puede reclamar para sí el peninsular, aunque comparta con el criollo su origen europeo; es decir, el discurso criollista es a la vez un discurso de identificación y de diferenciación. Se produce así una compleja identidad criolla que, por un lado, reconoce su herencia racial y cultural europea y, por otro, reclama su derecho “natural” de posesión de lo americano. /

Este particular americanismo de los criollos sustenta una de las definiciones de criollismo que suelen manejarse: “Para nosotros, los hijos del Nuevo Mundo, criollismo equivale a decir americanismo más o menos auténtico”.³ Esta definición es muy discutible, puesto que elude referir las circunstancias histórico-culturales en que fue posible la confluencia entre criollismo y americanismo, y omite también que otros elementos “auténticos” del americanismo pueden provenir de lo indígena primitivo o de lo africano aclimatado en América; oblitera, asimismo, que el criollismo no abarca los mismos significados en todas las naciones americanas.

Esta identificación del criollismo con el americanismo en general experimentó un desplazamiento en el siglo XIX con los movimientos independentistas que condujeron, primero, a la separación entre la metrópoli española y sus colonias y, finalmente

³ *Ibid.*, p. 58.

—en un largo proceso histórico—, a la formación de las naciones hispanoamericanas.

Las élites criollas ilustradas, directoras de las revoluciones independentistas, consiguieron el apoyo armado de las masas (mestizas, criollas, indígenas, etcétera) para por fin obtener la emancipación política de las antiguas colonias españolas. Pero este proceso tiene que ser completado con la definición de una identidad propia, es decir, con la posesión de un conjunto de símbolos que sirvan para diferenciar individualmente a cada uno de los países. Dentro de este largo y complejo proceso histórico, se concreta una nueva acepción de “criollo”.

Como en cada uno de los Estados en formación no existe aún una tradición cultural que pueda considerarse como propia y nacional, se procede entonces a la “invención” de una tradición cultural autónoma. Por ello, el siglo XIX hispanoamericano presencia en todas sus latitudes el surgimiento de discursos nacionales mediante los cuales se pretende definir las “esencias” propias de cada uno de los países. ¿De dónde parten esos discursos nacionalistas y qué contenidos los conforman?

Una vez alcanzada la independencia política de las antiguas colonias, el poder económico y cultural residía en la élite criolla, que había conducido los movimientos independentistas. La “ciudad letrada” (como la denominó A. Rama en el libro del mismo nombre), esa parte del grupo criollo que desempeñaba las funciones intelectuales —políticos, historiadores, escritores, educadores, etcétera—, asumió una posición activa en la conformación de los discursos nacionalistas. El predominio de este grupo étnico en la formación de estos discursos provocó, claro está, que se definiera lo criollo como lo legítimamente nacional; es decir, se tendió a la identificación de lo criollo con lo nacional.

Los diversos discursos nacionalistas de los nuevos países americanos tuvieron coincidencias y diferencias en las que no podemos profundizar aquí. Para nuestros propósitos, lo que cabe destacar es esta identificación de lo criollo con lo nacional, la cual fundamenta otra de las usuales definiciones que se manejan: “Criollo, en su sentido traslaticio, significa lo nacional, lo autóctono, lo propio y distintivo de cada uno de nuestros países”.⁴

⁴ Juan José Arrom, “Criollo, definición y matices de un concepto”, *Rev. Colombiana de Folklore*, junio de 1953, núm. 2, p. 51.

De nuevo, se trata de una definición que además de eludir las referencias históricas, pretende reducir la complejidad de una nación a un único elemento dominante.

En suma, a los términos “criollo” y “criollismo” se les han adscrito las connotaciones de lo “americano” y lo “nacional” en diversas instancias históricas. En el particular caso de Argentina, la difusión del término “criollo” en el siglo XIX —cuya dimensión quizá explique por qué se usa el vocablo sin explicitar su sentido— implica una serie de matices que hacen necesario singularizar su presencia en la cultura.

Racialmente, la población argentina del siglo XIX, aunque dividida en estratos sociales, se caracterizaba por su base criolla. El relativo mestizaje que había producido al gaucho, ese habitante típico de la pampa, no incidía con mucha fuerza en este hecho: no obstante habitar en la frontera, el gaucho pertenecía a la sociedad criolla, puesto que no era ni español ni indígena. La escasa población indígena, de hecho aislada del resto de la sociedad argentina, no constituía tampoco una fuerza opositora al carácter criollo de la nueva nación. En estas circunstancias, no resulta sorprendente el hecho de que la voz “criollo” se haya extendido con tanta fuerza en el proceso de conformación de una nueva identidad nacional.

Como vencedores de la lucha independentista y luego formadores de la nación y del concomitante discurso de lo nacional, las élites criollas se consustanciaron con lo nacional. El halo patriótico y heroico asociado a los criollos después de la independencia sustentó una visión que percibía en las características criollas el mayor número de virtudes a las que podía aspirar el “carácter argentino”. Así, en la lengua oral argentina del siglo XIX, la palabra “criollo” deja de referirse exclusivamente al origen de un individuo, deja de funcionar sólo como sustantivo, para convertirse en un adjetivo omnipresente que abarca connotaciones más amplias y ambiguas, aunque casi siempre positivas; se habla entonces de una lengua criolla, de un vestido criollo, de una manera criolla de montar a caballo, etcétera. Con ello, para un gran número de argentinos, ser criollo, en su acepción adjetiva, se convierte en:

...la más alta virtud a la que puede aspirar el caballero en cuanto a un número de virtudes no sólo referidas a la destreza deportiva

y a las aptitudes físicas, sino también a las cualidades éticas como el coraje, la prudencia, la hospitalidad, el cumplimiento de la palabra empeñada, la amistad desinteresada, en fin, lo que el equivalente criollo practicó sin cálculos en la “gauchada”.⁵

El alcance de la definición de lo criollo como lo nacional, lo auténticamente argentino, puede observarse con claridad en la palabra que se le opone en la lengua argentina del siglo XIX: gringo. Aun antes de la llegada masiva de inmigrantes, a quienes se aplicará después extensivamente el término “gringos”, la dicotomía criollo-gringo sirve para separar entre lo propio, lo nacional, y lo ajeno, lo extranjero, al mismo tiempo que califica lo útil o inútil: si por un lado lo criollo es lo legítimamente autóctono, por otro es, además, lo que funciona para vivir en la realidad argentina; en cambio, lo gringo es lo ajeno e inútil para esa realidad. Por ejemplo, si se dice de alguien que monta a caballo como “buen criollo”, se alude tanto a su origen como a su adaptación a las necesidades argentinas; mientras que si alguien monta “como un gringo”, no se le considera autóctono a la vez que se implica su inadaptación a la realidad. Se llega así a un sistema de oposiciones que abarca todos los ámbitos de la vida argentina:

Para vivir, para trabajar, es necesario ser criollo; Martín Fierro relata con desprecio la incapacidad de los gringos; no solamente la ineficacia para resolver los diarios problemas de esa forma de vida, sino los defectos morales que les endilga. El gringo y el criollo son las dos caras de una misma realidad, los valores que rigen aquel mundo derivan de dicha antítesis, pero a la vez, la axiología no sólo rige la vida rural sino otras actividades de la época.

El militar, el político, incluso el intelectual, vivían, hasta cierta altura de la vida argentina, dentro de un estilo en el cual calificar de criollo o de gringo servían para establecer jerarquías o valores.⁶

La generalización de este sistema clasificatorio provocó, lógicamente, la ambigüedad absoluta del término: si todo puede ser calificado como criollo —destrezas, actitudes, cualidades, objetos, etcétera—, el vocablo pierde pues significación precisa. Aun-

⁵ Juan Carlos Neyra, *Introducción criolla al “Martín Fierro”*, Librería Huemul, Buenos Aires, 1979, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

que no se rompe entonces la identificación entre lo criollo y lo nacional, es cada vez más difícil distinguir dónde se encuentra lo criollo; el consenso de que lo nacional debe ser criollo sigue siendo general, sin embargo se disiente en cuanto a los elementos concretos que en realidad representan lo criollo.

Paralelamente, en los textos de los pensadores liberales de la segunda mitad del siglo diecinueve empieza a cristalizar un nuevo sentido del término. En lo “criollo” veían éstos un obstáculo para realizar su proyecto modernizador de la nación; así pues, en sus discursos la voz “criollo” empieza a cargarse de connotaciones negativas en torno a los ejes del trabajo y del progreso. El “gringo” por excelencia, es decir, el inmigrante, es revalorado con base en sus probables aportaciones al “progreso” material y cultural argentino. Una vasta bibliografía —que llega incluso hasta las dos primeras décadas de este siglo— estructura una nueva dicotomía criollo-inmigrante basada en los polos ociosidad-trabajo e ignorancia-cultura europea, mediante los cuales se impulsa la amplia política inmigratoria del liberalismo. Los caracteres criollos de la identidad argentina —ociosidad e ignorancia— son, según esta concepción, un lastre del cual la nación debe deshacerse para alcanzar el “progreso”.

En el anterior capítulo hemos estudiado con amplitud cómo este proyecto liberal sólo se cumplió parcialmente. Pues bien, este fracaso propició a principios de siglo un nuevo cambio de sentido en cuanto a la palabra criollo. Ya que el inmigrante real, activo en la sociedad argentina de la época, decepciona las expectativas de los intelectuales liberales —se le acusa de causar huelgas, anarquía y desorden social—, éstos evocan en lo “criollo” valores y virtudes que contraponen a lo “gringo”. La dicotomía criollo-gringo se desplaza así hacia un nuevo sentido: “En el espacio de significación que circunscribían estas palabras, generosidad, desinterés e, incluso, cierta disposición para la vida heroica, se contraponían a la imagen de una laboriosidad sin elevación de miras, afán de lucro y mezquindad”.⁷ Se trata del tópico del materialismo aplicado a los inmigrantes que ya hemos visto funcionar en escritores como Rojas y Lugones.

Nuestro interés se centra en este momento de redefinición de

⁷ B. Sarlo y C. Altamirano, “La Argentina del centenario”, p. 95.

lo criollo, de refundación de mitos, porque es precisamente entonces cuando Borges empieza a publicar sus primeros libros, los cuales, como veremos, se inscriben sin duda en la polémica criollista.

EL CRIOLLISMO EN LA LITERATURA ARGENTINA

Desde la perspectiva artística, en las emergentes naciones hispanoamericanas se considera que las respectivas culturas también deben independizarse y autonomizarse para convertirse en nacionales, es decir, en propias. Como parte integral del proceso cultural en su conjunto, la literatura desempeña una función básica dentro de este movimiento de independencia cultural: “En el siglo XIX la literatura se concibió no sólo como instrumento de protesta social sino también como medio para modelar la conciencia nacional y crear un sentimiento de tradición”.⁸ A la literatura corresponde pues participar en lo que hemos denominado la “invención de tradiciones nacionales”, mediante las cuales se define el concepto de nación.

Para los escritores, el dilema consiste en intentar precisar lo “nacional” por medio de las únicas formas artísticas disponibles: las provenientes del extranjero. Las contradicciones (e incluso imposibilidades) que esto plantea pueden verse plasmadas en la literatura argentina en obras de registros formales y lingüísticos tan disímiles como *La cautiva*, de Esteban Echeverría, y el *Martín Fierro*, de Hernández, cuya pretensión compartida es captar lo nacional, lo argentino.

¿Qué entienden entonces los escritores argentinos por “literatura nacional”? El consenso pleno de identidad entre lo criollo y lo nacional fundamenta la exigencia de que la literatura exprese lo criollo. Por ello no hay disensiones en la cultura de la época sobre el convencimiento de que la literatura debe ser nacional, es decir, criolla; en cambio, sí se disiente en cuanto al carácter “criollo” de un elemento específico —lo cual implica si merece o no representación artística.

El citado estudio de Ernesto Quesada, “El criollismo en la literatura argentina” (1902), es un excelente documento que data

⁸ J. Franco, *La cultura moderna en América Latina*, p. 23.

cuándo se ha roto ya con claridad la confluencia entre criollismo y literatura nacional. La publicación del extenso poema *Nostalgia*, de Soto y Calvo, motiva la reacción de Quesada. El argumento de la obra de Soto y Calvo es llano: un inmigrante italiano se enriquece en la campaña argentina y luego vuelve a Europa, pero allá siente una profunda nostalgia por su patria de adopción y finalmente vuelve a ésta. En cuanto a su temática, Quesada considera que la obra de Soto y Calvo es nacional; sin embargo, le critica acerbamente que en su afán de imprimirle carácter nacional, haya abusado de la “jerga gauchesca”, lo que se evidencia en la necesidad que tuvo el autor de añadir al final de su obra un glosario de los términos utilizados.

El motivo profundo que incita a Quesada a escribir es su rechazo de la tendencia literaria “neopatriótica” que sólo pretende reconocer como argentino lo que lleve el sello criollo. Pero, ¿qué entiende entonces Quesada por “criollo”? En su recorrido por la literatura argentina, el crítico procede en orden cronológico y distingue dos acepciones de criollismo, dos prácticas literarias que poseen connotaciones históricas y literarias diferentes y que remiten a dos periodos distintos.

En primer lugar, Quesada descubre un particular criollismo en la poesía gauchesca, en la genealogía que va de Hidalgo hasta Hernández. Y aunque reconoce los logros artísticos alcanzados por este género, señala que sus autores no fueron gauchos y que: “Su mérito grande está en haber representado fielmente lo que pensaba, lo que sufría, lo que ambicionaba la masa enorme del paisanaje”.⁹ Se resiste además a admitir que lo nacional esté totalmente representado por esa literatura, a la cual, si acaso, acepta como un aspecto más de lo nacional. Para él, la virtud de la poesía gauchesca fue exponer un momento histórico y una evolución social determinados, pero juzga que es absurdo seguirla practicando porque el personaje que representaba, el gaucho, ya no existe.

En lo que respecta a la lengua de este primer criollismo, Quesada dice que se trata de la lengua “gaucha”. Según él, en la guerra de independencia los gauchos se hermanaron con los criollos urbanos en las largas luchas civiles, y como la clase gaucha influyó en la otra debido a su cantidad, el habla especial de los gauchos

⁹ E. Quesada, “El criollismo en la literatura argentina”, p. 143.

adquirió una súbita importancia y pronto comenzó a ser usada por los criollos urbanos. Aunque esa influencia lingüística es perceptible en la literatura denominada “nacional”, ésta no necesita circunscribirse necesariamente a esa práctica; así, por ejemplo, Quesada se sirve de *La cautiva*, de Echeverría, para mostrar cómo se puede hacer obra “nacional” sin recurrir a la “fraseología gauchesca”: “Pero no creyó [Echeverría] necesario emplear el habla gauchesca para ensalzar al gaucho y para cantar la pampa, de todos adorada...”.¹⁰

En segundo lugar, Quesada detecta un criollismo literario que le es contemporáneo. Se trata de la autodenominada literatura criolla cuyos autores y público provienen en su mayoría de la población de origen inmigratorio, la cual, conforme el gaucho se pierde en el recuerdo, se extasía más en un afán nostálgico por todo lo que remita a ese personaje: indumentaria, lengua, costumbres, etcétera. A juicio del autor, es en la población de origen italiano donde se percibe con mayor fuerza esta tendencia:

Este último hecho explica, a su vez, la visible corrupción del género gauchesco —no del habla rural genuina que aún se conserva, allá por los confines de la pampa— adoptando el habla italo-criolla, o sea la jergonza *cocoliche*. Esta última, que es una mezcla de los dialectos genovés y napolitano con el gauchesco y compadrito, aspira a vida propia...¹¹

La mezcla lingüística que irrita a Quesada remite a un momento ya muy avanzado de este tipo de literatura. En efecto, los orígenes de este género son bastante anteriores: la aparición, en 1872, del poema gauchesco *Martín Fierro* de José Hernández propició el nacimiento de una larga progenie de textos después conocidos y agrupados bajo el nombre genérico de “literatura criolla”.¹² En su poema, Hernández utilizaba con mucha habilidad las fórmulas de la tradición gauchesca establecidas a partir de Bartolomé Hidalgo: verso octosilábico, habla rural, rescate cos-

¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹¹ *Ibid.*, p. 153.

¹² En el Instituto Iberoamericano de Berlín se conserva la llamada “Biblioteca Criolla”, de Lehmann-Nitsche, la cual contiene la más grande colec-

tumbrista y mensaje político.¹³ La edición del modesto volumen original del *Martín Fierro*, 76 páginas en papel de diario, se agotó en apenas dos meses, lo cual significó un hito en la cultura argentina.

Como hemos mencionado en el capítulo anterior, dentro del circuito de la “alta” cultura se brindó una fría y recelosa recepción al poema de Hernández. La amplia aceptación de éste fue más bien producto de su lectura en las zonas rurales, es decir, en el ámbito de la cultura popular no urbana,¹⁴ dentro de la cual la figura del recio personaje *Martín Fierro* adquirió de inmediato un carácter legendario. El naciente público lector, producto tanto del aumento poblacional como del éxito de las campañas alfabetizadoras y educativas organizadas por el liberalismo, hizo del *Martín Fierro* una de sus lecturas favoritas, como lo demuestran los 48 000 ejemplares del poema vendidos en escasos seis años.

Apenas unos meses después de editada en 1879 *La vuelta del gaucho Martín Fierro*, segunda parte del poema de Hernández, Eduardo Gutiérrez empezó a publicar en el diario *La Patria Argentina* su novela folletinesca *Juan Moreira*, cuyo personaje principal es el denominado gaucho “malo” característico de toda esta literatura. Gutiérrez rescataba en su novela uno de los temas cen-

ción de folletos e impresos criollistas que existe. En este archivo se basa el único y excelente estudio global sobre este tipo de literatura que se encuentra disponible: Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

¹³ A Josefina Ludmer se debe el más reciente y novedoso libro sobre la literatura gauchesca: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, cuyo acertado subtítulo alude a la profunda significación del poema. Se trata de un magnífico análisis de las diversas implicaciones (literarias, culturales, políticas y sociales del género gauchesco, en el que la autora aporta sugerentes y originales conceptos; quizá la única crítica que puede hacerse al texto es que la exposición de algunas de sus ideas es innecesariamente compleja.

¹⁴ Para comprender el fenómeno de recepción del poema, debe establecerse desde el principio una diferencia básica entre dos tipos de cultura popular: “Cuando decimos ‘popular’ en la literatura gauchesca nos referimos a la cultura campesina, folclórica, de los sectores subalternos y marginales como el gaucho; esta cultura debe diferenciarse rigurosamente de la cultura popular urbana o de la ‘cultura popular’ como cultura de masas” (J. Ludmer, *El género gauchesco*, p. 11).

trales del poema de Hernández: la persecución policial del gaucho; mediante ella elaboró su obra, cuya estructura narrativa se funda en una monótona serie de peripecias en las que el protagonista, Juan Moreira, sale siempre triunfante de sus numerosos duelos a cuchillo; además de este carácter narrativo, Juan Moreira aparece representado como el prototipo del gaucho, pues posee valor, lealtad y coraje.

Al igual que su modelo, la novela de Gutiérrez recibió una calurosa acogida entre un amplio público de capas medias y bajas, la cual se reforzó a partir de 1884 con su representación teatral. La popularidad de la novela se basaba en varios factores: en primer lugar, contaba una emocionante historia que servía de entretenimiento; en segundo lugar, funcionaba como catálisis de los sentimientos de humillación y rebeldía de los lectores, quienes veían en las aventuras de Juan Moreira su propia y exitosa realización; por último, evocaba paisajes, costumbres y personajes que remitían a un mundo campirano, criollo, por el que los lectores, en su mayoría recién llegados a la urbe, sentían ya una nostalgia generalizada.

Este último aspecto podría explicar por qué el éxito de las novelas de Gutiérrez no se limitó, como el del poema de Hernández, al ámbito rural. La creciente urbanización del país, más fuerte hacia la década de 1880, así como el cosmopolitismo de las ciudades, hicieron cada vez más necesaria cierta identificación con el campo, espacio en el que se consideraba preservada la identidad nacional; esto se comprueba fehacientemente a partir de 1890 con la fundación de los llamados Centros criollos, donde grupos de ambos sexos y de diverso origen étnico se reunían para recrear el ámbito rural considerado como parte del sentimiento de nacionalidad.¹⁵

Esa necesidad de identificación de los lectores con un mundo campirano motivó el desborde creativo del prolífico Gutié-

¹⁵ “Provincianos, extranjeros o hijos de extranjeros, los afiliados a los ‘Centros criollos’ se expresaban y se comportaban, en el interior del espacio recortado por esa pertenencia, con las modalidades del habla y de la conducta atribuidas o reconocibles en el universo literario presidido por la imagen del payador Santos Vega. Leían, recitaban, componían textos; pero también cantaban, bailaban, se vestían, comían de acuerdo con las pautas de esa particular versión del tradicionalismo nativista” (A. Prieto, *El discurso criollista*, p. 145).

rez: para 1886 tenía ya 16 textos publicados. De éstos, los que tuvieron mayor repercusión y permanencia fueron los centrados en los relatos de gauchos perseguidos por la justicia: *Juan Moreira*, *Juan Cuello*, *Pastor Luna*, *El tigre de Quequén*, *Santos Vega* y *Hormiga Negra*. La enorme difusión de sus creaciones originó el fenómeno cultural conocido como *moreirismo*, que consistía en la utilización de disfraces para representar la figura de Juan Moreira en los carnavales; si bien este fenómeno se extinguió en el lapso que media entre los dos centenarios (1910-1916), su persistente recurrencia hacia fines del siglo XIX y principios del XX, criticada acerbamente por Quesada, es un signo del nivel de penetración que esta figura había alcanzado en el imaginario colectivo.

Precisamente en Eduardo Gutiérrez encuentra Quesada un punto nodal de eso que él define como “corrupción del género gauchesco”. Para Quesada, las novelas folletinescas de Gutiérrez adquirieron gran popularidad “halagando todas las bajas pasiones de las masas incultas” y en ellas se reconocieron todos los que vivían en pugna con la sociedad; porque, dice además, Gutiérrez “ha desnaturalizado el tipo gaucho, enardeciendo al compadrito, y ha pervertido así a los inmigrantes acriollados; se diría, en suma, que su objetivo ha sido exclusivamente adular las pasiones menos nobles y ensalzar al bandolero”.¹⁶

En el fondo, en esta concepción funciona un prejuicio estético que sólo juzga como arte aquello que pertenezca al circuito de la “alta” cultura. Esto puede también leerse en una carta en la que M. Cané comenta el texto de Quesada (*La Nación*, 11 de octubre de 1902). Luego de concordar plenamente con las ideas de éste, Cané refiere que al volver a Argentina en 1883, reconvino a su amigo Eduardo Gutiérrez porque no le había mandado a Europa los libros que había publicado. Según la versión de Cané, Gutiérrez le contestó que aquellas obras, entre las cuales estaba *Juan Moreira*, no eran para gente como Cané y que sólo las había escrito para ganarse la vida. Finalmente Cané dice que no ha leído “ese fárrago de folletines encuadernados” que dejó Gutiérrez, a los que juzga inferiores al verdadero valor de su autor.¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹⁷ Véase la carta referida en Alfredo V. E. Rubione (comp.), *En torno al criollismo*, p. 235.

Verídica o no, la anécdota testimonia la presencia de un juicio estético elaborado desde la “alta” cultura que rechaza cualquier producto cultural que esté fuera de ese circuito.

Con base en este mismo criterio, Quesada piensa que el propio José Hernández reaccionó contra la tergiversación de su personaje iniciada desde la publicación misma de la primera parte del *Martín Fierro* en 1872; la lectura desviada a la que se refiere es la que, del poema de Hernández, únicamente rescata la imagen del gaucho perseguido por la justicia. De este modo, Quesada lee *La vuelta del gaucho Martín Fierro* como un intento de su autor por combatir ese uso desviado de su protagonista mediante la creación de un personaje Fierro que es ya un “gaucho bueno, pacífico y ordenado”, dice.

La corrupción plena del género gauchesco la encuentra el autor en el teatro popular de la época, el de los sainetes.¹⁸ Éste no sólo es frecuentado por inmigrantes, sino incluso producido por compañías teatrales dirigidas por italianos; por ello a Quesada no le resulta difícil acumular numerosos ejemplos de este teatro donde se mezcla el español con algún dialecto del italiano, motivo por el cual se opone con vigor a esta corriente:

Y bien: ¿puede sensatamente pretenderse que esas corrupciones de lenguaje en el habla diaria de las clases iletradas, constituyen lo característico de nuestro país y sean la nota criolla de nuestro modo de pensar, hasta el extremo de que deban cultivarse como distintivo nacional de nuestra literatura? ¿Es eso, vuelvo a repetirlo, literatura criolla?¹⁹

Las corrupciones del lenguaje de que habla Quesada no son exclusivas de las representaciones teatrales del periodo, ni se iniciaron en éstas. En efecto, de manera paralela al nacimiento de los relatos de gauchos “malos”, y con el mismo éxito, surgió un tipo de literatura que narraba historias de supuesto tema criollo en un lenguaje que imitaba los hábitos lingüísticos de los inmigrantes. Así, por ejemplo, ya en 1886 se publicaron dos textos

¹⁸ Al subgénero teatral de los sainetes, fenómeno cultural de gran difusión en la época, ha dedicado David Viñas un ilustrativo estudio: *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Corregidor, Buenos Aires, 1973.

¹⁹ E. Quesada, “El criollismo en la literatura argentina”, p. 171.

muy leídos y solicitados: *Los amores de Giacumina per il hico dil dueño di la Fundita dil Pacarito y Enriqueta la criolla*. So historia, escribida per il mimo dueño di la Zapateria di los Anquelitos. En este tipo de relatos se contaban en verdad historias muy diversificadas (aventuras policiales, amores desventurados, etcétera), pero siempre de manera directa y entretenida, e intentando construir en ellos un “trasfondo” criollo. Aunque en primera instancia pudiera parecer que, debido a la parodia de la lengua de los inmigrantes que en ellos se hacía, este tipo de libros no recibiría el beneplácito del gran público lector, lo cierto es que también tuvieron un gran éxito.

No obstante que Quesada pretende presentar su alegato exclusivamente en términos lingüísticos, es decir, bajo el argumento de que es una defensa de la lengua, se trata en realidad de una postura ideológica que repudia cualquier tipo de influencia inmigratoria, en especial la de “las clases iletradas”. En su conjunto, sus ideas muestran un total repudio a todas las manifestaciones culturales pertenecientes a la cultura popular.

‡ Como se deduce de lo hasta aquí expuesto, en el momento de aparición del estudio de Quesada, lo criollo no puede ser ya expresión auténtica de lo nacional porque “otros” se han apropiado del término, y han tergiversado y cambiado sus contenidos. Es decir, cuando en la sociedad argentina surge un grupo social que —por no poseer raíces criollas o por buscarlas a su propia manera— imposibilita o impugna, de manera expresa o implícita, la identificación de lo nacional con lo criollo, surge la necesidad de redefinir los conceptos asociados con lo nacional.

La población indígena argentina, por su escaso número y por su casi total aislamiento de la sociedad criolla, no podía convertirse en esa fuerza divergente. En cambio, la población de origen inmigratorio había adquirido ya, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, un poder económico, político y cultural que la enfrentaba cada vez con mayores potencialidades contra el grupo criollo dominante. La apropiación del discurso del “otro”, que la población de origen inmigratorio realiza inconscientemente en esta nueva literatura criolla, es parte de esta profunda lucha ideológica y cultural.

De este modo, en el ámbito cultural de la época se producen en Argentina dos sistemas literarios que conviven dentro del mismo espacio, lo cual motiva obvias influencias y enfrentamientos:

Pero puede conjeturarse al mismo tiempo con bastantes indicios a la mano, que otro sector numerosísimo del mismo público se convirtió en el receptor de un sistema literario que en sus aspectos externos no parece sino un remedo, una versión de segundo grado del sistema literario legitimado por la cultura letrada. El libro es aquí un objeto impreso de pésima factura; la novela es folletín; el poema lírico, cancionero de circunstancias; el drama, representación circense.²⁰

A este cúmulo de manifestaciones culturales que incluye tanto producciones narrativas como líricas y teatrales (novelas de aventuras gauchescas, cancioneros “criollos”, sainetes, etcétera), así como el ejercicio de una lengua española “degradada” por la influencia inmigratoria, es al que se conoce en su conjunto con el nombre genérico de “literatura criolla” en el momento en que Quesada escribe.

La enardecida respuesta de la élite criolla a esa “otra” cultura puede leerse en el epígrafe que encabeza este capítulo. Su reivindicación del criollo de abolengo en oposición a las parodias “criollistas” postula la existencia de dos tipos de criollismo: el criollismo nuevo de los inmigrantes, que pese a ser propio y distintivo de Argentina (“peculiarísimo”, dice Quesada) no posee la suficiente “tradicción” como para ser aceptado por los “argentinos de abolengo”, por quienes “son criollos por los cuatro costados”, y el criollismo legítimo, el de los verdaderos argentinos, que precisamente por desplazado y difuso es necesario recuperar. Con ello, se implica de hecho la necesidad de redefinir el criollismo y de refundar sus mitos estructurantes.

Éstos son los aspectos centrales de la polémica criollista de la cultura argentina de principios de siglo en la que se inserta la primera escritura de Borges. Veamos ahora cómo se inscribe su criollismo dentro de esa tradición cultural y cuáles son sus puntos de ruptura y de contacto.

EL CRIOLLISMO DE BORGES

Al volver a Argentina en 1921, luego de una estancia de varios años en Europa (1914-1921), Borges desplegó de inmediato una

²⁰ A. Prieto, *El discurso criollista*, p. 15.

muy activa y heterodoxa labor literaria que le ganó muy pronto un prominente sitio en el espacio cultural de la época. Durante este decenio, etapa caracterizada por diversas experimentaciones en la escritura, por la búsqueda de una voz propia, Borges practicó dos géneros: la poesía y el ensayo. Al primero pertenecen sus poemarios *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929); al segundo, *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). La mayor parte de esta producción literaria está signada por el ejercicio consciente y recurrente de una tendencia nacionalista: el criollismo, la cual es muy visible en las versiones originales de sus primeros poemas y ensayos.²¹

Las bases de la teoría criollista borgeana se encuentran en sus ensayos. Aunque esta teoría es puesta en práctica tanto en los ensayos como en la poesía, por razones metodológicas analizaré primero, de manera aislada, los postulados de su criollismo; en los capítulos siguientes me referiré a la forma en que este criollismo incide en lo propiamente literario: en sus temas, sus personajes y su lengua.

Sin duda, la vivencia europea resultó determinante para que este joven escritor experimentara un “choque síquico”²² al regresar a su patria, donde pudo contrastar dos realidades tan distintas: la europea y la argentina. Borges había pasado en el extranjero los años de transición de la adolescencia a la temprana edad adulta, por lo que la vuelta a Argentina le exigió redefinir sus relaciones con su país nativo. Si a esto se suma el efervescente nacionalismo desatado a partir del Centenario, no resulta sorprendente que nuestro autor también se haya dedicado a la tarea de intentar “redefinir” la nacionalidad.

Hacia mediados de la década de 1920, Borges empieza a elaborar una teoría criollista cuya expresión directa aunque inacabada se encuentra en algunos de los ensayos de *Inquisiciones* y,

²¹ Con el objeto de facilitar la identificación inmediata de cada uno de los libros de Borges que cito textualmente, me limitaré a colocar, al final de las citas y entre paréntesis, la abreviatura correspondiente al libro (de acuerdo con el sistema de abreviaturas que antecede mi análisis), así como la página específica de éste.

²² Esta expresión la utiliza Guillermo de Torre para explicar los motivos del abandono del ultraísmo por Borges. Véase: “Para la prehistoria ultraísta de Borges”, en *Al pie de las letras*, Losada, Buenos Aires, 1967, pp. 171-185.

con más fuerza, en gran parte de los textos de *El tamaño de mi esperanza*.

De carácter sumamente heterogéneo, el primer libro constituye un conjunto de “inquisiciones” (en su sentido etimológico) alrededor de los temas literarios, e incluso filosóficos, que atraen al joven escritor: textos sobre autores de la literatura española (Torres Villarroel, Quevedo, Cansinos Asséns, Unamuno, etcétera), reflexiones de carácter metafísico (“La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”), comentarios sobre la poesía de algunos de sus contemporáneos (Norah Lange, E. González Lanuza), inquietudes acerca de los recursos literarios (“Examen de metáforas”, “Ejecución de tres palabras”), la primera y fragmentaria noticia en lengua española sobre el *Ulises* de Joyce, etcétera. Esta heterogeneidad es producto de la propia forma de escritura de Borges, cuyo propósito no es nunca elaborar un largo y exhaustivo ensayo sobre un tema general; él procede más bien por aproximaciones parciales y fragmentarias a ciertos temas muy específicos que en ese momento resultan de su interés; después, más por razones de contemporaneidad que de similaridad, estos textos conforman un volumen de ensayos.²³

Por los temas antes descritos, a primera vista parecería que los ensayos de *Inquisiciones* no se diferencian sustancialmente de los compuestos por el Borges maduro, al menos en su aspecto temático. Sin embargo, la existencia de varios textos dedicados a autores criollistas (Ascasubi, Ipuche, Silva Valdés) muestra un

²³ Obviamente, esta forma de escritura está ligada a la coyuntura particular en que se concibe cada texto. Así, notamos que gran parte de los artículos incluidos en sus volúmenes de ensayos habían aparecido ya en revistas de la época, donde respondían a motivaciones de otra índole (que incluso en algunos casos fueron meramente circunstanciales). Al presentarse de manera conjunta en un volumen de ensayos, estos artículos adquieren una contextualización distinta. El registro global y definitivo de todos los textos publicados por Borges durante las décadas de 1920 y 1930, trabajo arduo pero necesario, ayudaría muchísimo a aclarar la evolución de su escritura. Preveo que uno de los resultados inmediatos de este registro sería el percibir cómo Borges, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos y en contradicción con las asociaciones usuales que la crítica le asigna (las revistas *Proa*, *Martín Fierro* y *Sur*), logró estar presente al mismo tiempo en revistas literarias o de difusión de registros culturales muy disímiles. El espectro ideológico y de gustos literarios de las publicaciones que acogieron la pluma de Borges es tan diversificado como lo era la propia cultura argentina del momento.

genuino interés por la llamada “expresión criolla” en la literatura que está ausente en su posterior producción ensayística. Los textos criollistas de su primera colección son centrales para nuestros propósitos de analizar al hasta ahora casi desconocido Borges nacionalista.

En “Queja de todo criollo”, el autor efectúa, más explícitamente que en ningún otro momento de su literatura, una reinterpretación de la historia argentina que constituye el punto de partida de su criollismo; en un tono quejumbroso y nostálgico, que con seguridad el lector actual sentirá ajeno a Borges, el autor evalúa los cambios que se han producido en la nación luego de la caída del gobierno de Rosas:

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos argentinidad y progreso. Ningún prolijo cabalista numerador de letras ha desplegado ante palabra alguna la reverencia que nosotros rendimos delante de esas dos. Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear [*sic*] o la picardía, de que nuestra ciudad se llame Babel (*I*, p. 137).

Aunque con algunas particularidades de estilo literario (sintaxis tortuosa, neologismos, lenguaje ampuloso) cuya permanente recurrencia veremos en este periodo, Borges utiliza aquí el modo de exposición sintético que caracterizará su escritura; así, mientras los pensadores nacionalistas estudiados en el primer capítulo construyen libros completos para exponer sus tesis, en *Inquisiciones* a Borges le basta un solo ensayo para elaborar su versión de la historia argentina. Lo central de ésta es que, en concordancia casi absoluta con el pensamiento nacionalista del Centenario, el autor culpa a la política liberal posterior a la caída de Rosas en Caseros (1852) de haber destruido el “mundo criollo”.

En “Queja de todo criollo” se presenta una oposición irreductible entre el mundo del pasado, esto es, la realidad criolla, y el del presente, al cual se concibe como una realidad degradada. Este perdido mundo criollo se define en su discurso por su

pampa libre y abierta,²⁴ por su economía ganadera, por la preeminencia de gauchos y criollos, por el dominio sin fisuras del idioma español; en contraste, la realidad degradada del presente aparece caracterizada por la existencia de los ferrocarriles, por la práctica de una economía agrícola, por la fragmentación de la pampa y por el uso de una lengua babélica. Con este último término, se alude tácitamente a quienes se juzga han desplazado al criollo: los inmigrantes, que en gran parte ignoran el uso de la lengua española.

En el oxímoron de la frase “el quieto desgobierno de Rosas”, se percibe que el autor añora esta época porque durante ella no primó en Argentina el concepto de “progreso” que propició todos los cambios que lamenta, entre ellos, la posterior pérdida del reino que sufren los criollos. En este sentido, el discurso de Borges se ubica dentro de la más pura tradición antiliberal, para la que el término “progreso” adquiere exclusivamente connotaciones negativas. Al rechazar todos los resultados de la modernización de Argentina impulsada por los liberales, Borges asume una postura abiertamente antimoderna que coincide con numerosos movimientos nacionalistas y antimodernos del periodo en diferentes latitudes.²⁵

²⁴ Quizá el tópico de la pampa libre y abierta sea el que mejor simbolice en la literatura argentina ese mundo criollo que se juzga perdido. De hecho, no existe novela argentina que, para hablar del mundo criollo, deje de mencionar esa pampa sin dueños; así, por ejemplo, en una obra originaria de 1897, José Sixto Álvarez (Fray Mocho) dice:

“En aquellas alturas era tan conocido el alambrado, como lo es hoy una boleada de avestruces o una corrida de pato: por excepción se hallaba gente que hubiera oído hablar de cosa semejante.

¿Campo alambrado?... Si eso parecía no solamente una puerilidad sino también una meticulosidad de tendero metido a campesino: el espíritu criollo, creado y formado en la revuelta y el desorden, se revelaba todavía ante semejantes vallas puestas al capricho.

Dominaba la creencia de que el hombre, como el pájaro, podía cruzar la llanura sin pedir permiso a nadie: el campo es libre, elevado a la categoría de ley en nuestro pueblo” (*Un viaje al país de los matreros*, EUDEBA, Buenos Aires, 1966, p. 24).

²⁵ Véase, por ejemplo, el análisis de este tipo de reacciones antimodernas en la cultura de Estados Unidos durante el periodo de 1880 a 1920 en: T.J. Jackson Lears, *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920* (Pantheon Books, Nueva York, 1981), texto en el que podemos apreciar diversas coincidencias con el fenómeno paralelo en la cultura argentina.

La caracterización del criollo como “forastero en su patria” —expresión que también utiliza Lugones— remite al problema de la legitimidad: si la Argentina del pasado era *la* patria del criollo, es porque se concibe a éste como el dueño auténtico de la nación; es decir, Borges maneja el concepto de nacionalidad esgrimido por el grupo criollo durante el siglo XIX para legitimar su privilegiada posición. A juicio de Borges, la “argentinidad” en que se fundaron los cambios que lamenta sería en realidad una falsa “argentinidad”; o, para expresarlo con otras palabras, en la primera mitad del siglo diecinueve no existía un concepto tan innecesario como el de “argentinidad”: sólo se hablaba de “criolledad”.

La alusión a los inmigrantes como ilegítimos, como destructores de la patria, se refuerza con claridad en este pasaje del mismo ensayo: “Ya la República se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se altiva y se insolenta la patria” (*I*, p. 138). Veremos en el siguiente capítulo cómo este rechazo contra lo extranjero preside los materiales poéticos con que se construye *Fervor de Buenos Aires*, como lo atestigua el prólogo a la edición original del poemario.

Con su queja sobre la pérdida de un mundo previo, las ideas de Borges se semejan al discurso pasatista nostálgico de Miguel Cané que ya se ha citado. Sin embargo, nuestro autor trasciende este nivel: su criollismo no es sólo nostalgia pasiva sino también voluntad activa, necesidad acuciante de restablecer lo “criollo”. De este modo, Borges se inscribe con plenitud en una corriente nacionalista que pretende redefinir lo criollo y refundar mitos que lo sustenten, es decir, otorgar al criollismo una nueva funcionalidad en la Argentina de la década de 1920.

El intento borgeano de redefinición de lo criollo parte de la idea de que en toda nación existen dos índoles:

Muestran las naciones dos índoles: una la obligatoria, de convención, hecha de acuerdo con los requerimientos del siglo y las más veces con el prejuicio de algún definidor famoso; otra la verdadera, la entrañable, que la pausada historia va declarando y que se trasluce también por el lenguaje y las costumbres. Entre ambas índoles, la aparential y la esencial, suele advertirse una contrariedad notoria (“Queja de todo criollo”, *I*, p. 131).

El entonces un tanto indefinido criollismo por el que pugna

Borges se ubicaría en el segundo término de esta dicotomía entre lo aparential y lo esencial.²⁶ Por ello su primer gesto es la reivindicación de lo que él considera el carácter verdadero del criollo, contrapuesto al “que le quieren infligir”: “El criollo, a mi entender, es burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza” (“Queja de todo criollo”, *I*, p. 132). La comprobación de este repudio criollo de la “grandiosidad verbal” la percibe Borges en los dos máximos caudillos de Argentina, Rosas e Yrigoyen, a quienes, dice, “les restaría fama provechosa el impudor verbal” (*idem*).

Estas características del ser criollo tendrían su representación literaria en ciertos rasgos típicos del conjunto de textos que él llama “lírica criolla”; Borges elabora una descripción de ésta que concuerda en muchos sentidos con las ideas sobre la lírica gauchesca expresadas por Lugones en *El payador*:

Todo es en ella quietación, desengaño; áspero y dulzarrón a la vez. La índole española se nos muestra como vehemencia pura; diríase que al asentarse en la pampa, se desparramó y se perdió. El habla se hizo más arrastrada, la igualdad de horizontes sucesivos chasqueó las ambiciones y el obligatorio rigor de sujetar un mundo montaraz se resarció en las dulces lentitudes de la payada de contrapunto, del truco dicharachero y del mate (“Queja de todo criollo”, *I*, p. 133).

En esta cita se comprueba que Borges, al igual que Lugones, explica algunos aspectos de la lírica criolla como derivación de particularidades de la geografía pampeana y de su forma de vida típica: la monotonía del horizonte de la pampa y las exigencias de domeñar un entorno hostil. Por ello los temas que Borges considera como propios del arte criollo son muy específicos: “La tristura, la inmóvil burlería, la insinuación irónica, he aquí

²⁶ Existe una marcada y no casual semejanza entre esta idea de Borges y la posterior dicotomía de Eduardo Mallea que distingue entre una Argentina visible y otra invisible, y que fue expuesta con amplitud en *Historia de una pasión argentina* (1937). Tanto Borges como Mallea perciben una Argentina que, a primera vista, no les satisface; pero ambos postulan, pese al obvio pesimismo de Mallea, una realidad “otra” (esa Argentina esencial o invisible) que suscita una mirada optimista hacia el futuro y hacia las posibilidades de “rescatar” o “restaurar” lo que ellos consideran importante para la nación.

los únicos sentires que un arte criollo puede pronunciar sin deajo forastero” (“Queja de todo criollo”, I, p. 136).

Los aspectos enumerados por Borges no son, sin embargo, otra cosa que una lectura del pasado carácter criollo que asigna a la literatura. En cambio, “La criolledá en Ipuche”²⁷ e “Interpretación de Silva Valdés”, dos de los mencionados ensayos “criollistas” de *Inquisiciones*, proporcionan una de las pautas del futuro ejercicio literario hacia el que desearía confluír Borges en su interés por el criollismo.

Fuera del ámbito de la literatura uruguaya, los nombres de Fernán Silva Valdés y de Pedro Leandro Ipuche tuvieron poca repercusión en la literatura hispanoamericana en su conjunto. Su importancia dentro de la lectura de Borges se origina, en primer lugar, en la particular genealogía de la poesía gauchesca que organiza nuestro autor: según él, la poesía gauchesca acaso se inició en El Uruguay con las trovas de Hidalgo, continuó del lado argentino con Ascasubi, Estanislao del Campo, Hernández y Obligado, y finalmente se cierra en las márgenes uruguayas con Ipuche y Silva Valdés.

La inclusión de Silva Valdés e Ipuche dentro de la tradición gauchesca está motivada por la novedosa corriente literaria que ellos practican, la cual resulta muy sugerente para Borges. Se trata del nativismo, tendencia poética que surgió en El Uruguay hacia 1921 y que representó una prolongación del viejo criollismo por medio de formas y orientaciones nuevas, mediante la fusión de lo gauchesco tradicional con las corrientes poéticas de vanguardia.²⁸

²⁷ Aunque en el ensayo mismo el título de este texto aparece como “La criolledad en Ipuche”, en el índice de *Inquisiciones* se lee “criolledá” y no “criolledad”; respeto la forma apocopada porque expresa mejor la voluntad criollista de nuestro autor durante la década de 1920. En mi cuarto capítulo, donde analizo la lengua utilizada entonces por Borges, ensayo una explicación de los diversos momentos del criollismo lingüístico borgeano (inicios, apogeo y decadencia), que responderían por qué en el índice prefirió Borges “criolledá”, es decir, la forma “acriollada”.

²⁸ Según Alberto Zum Felde, este movimiento tuvo sus raíces en la decadencia propia del modernismo, uno de cuyos rasgos era el “exotismo”, calificado por él como vicio debido a que implicaba una “incapacidad creadora” y a que equivalía a “literatura libresca, a imitación servil, a yugo tributario de lo europeo”; esta insatisfacción motivó en algunos intelectuales un revitalizado interés por el “americanismo”, el cual se mezcló con la nueva estética para dar

En el nativismo, cuyos máximos representantes fueron Silva Valdés e Ipuche, encontró Borges un modelo para su propia literatura: un arte moderno en sus recursos formales pero que a la vez se nutre de lo nacional, con el objeto de lograr la superación estética y la expansión geográfica del viejo criollismo. Como analizaremos después, esta combinación extrema entre lo moderno y lo tradicional es la que el escritor intenta practicar.

Según nuestro autor, Silva Valdés e Ipuche constituyen el complemento de la “otra banda” a la poesía de la pampa que para entonces realiza Ricardo Güiraldes en Argentina. Al analizar en diferentes ensayos *Agua del tiempo* (1921), de Silva Valdés, y *Tierra honda* (1924), de Ipuche, Borges elogia a ambos poetas, aunque reconoce cierta superioridad de Ipuche en cuanto a la exposición de los temas criollos: “La criolledad en Silva Valdés, está inmovilizada ya en símbolos y su lenguaje, demasiado consciente de su individuación, no sufre voces forasteras. En Ipuche el criollismo es una cosa viva que se entrevera con las otras” (“La criolledad en Ipuche”, *I*, pp. 57-58). Adelantemos que aparece aquí el concepto de “naturalidad” literaria que acabará siendo uno de los preceptos centrales de la estética borgeana.

El criollismo de Borges alcanza su clímax en *El tamaño de mi esperanza*, su libro de ensayos que manifiesta más abiertamente esta tendencia. Sin abandonar el análisis de las posibilidades expresivas del lenguaje —tema que desde entonces lo obsesiona de manera permanente—, ni tampoco sus otras preocupaciones literarias, en esta colección de ensayos de 1926 Borges abunda en escritos dedicados a tópicos y autores criollistas. Los cinco primeros textos, por ejemplo, están directamente relacionados con el criollismo, lo cual demuestra que su inclinación criollista, vislumbrada en *Inquisiciones*, ha alcanzado ya su máxima expresión. Además, el aspecto más notable de esta cima criollista son las particulares inflexiones lingüísticas del texto, que estudiaremos más tarde.

nacimiento al nativismo: “El ‘nativismo’ no ha sido, en verdad, sino una vuelta a los motivos nacionales, y especialmente a los de sabor tradicional, que ya habían cultivado los románticos, a su modo, y que habían seguido siempre cultivando, al suyo, los rimadores gauchescos; pero que reaparecían renovados en virtud del nuevo estado de sensibilidad estética y de los nuevos modos en que se les trataba” (*Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Claridad, Montevideo, 1941, p. 485).

El libro toma su nombre del central ensayo “El tamaño mi esperanza”, el cual, muy significativamente, inaugura la obra con una recia declaración de fe criollista. En ella apela Borges de modo directo a sus destinatarios, que son aquellos a los que él define como criollos auténticos:

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos lo lejano y lo ajeno: ellos son los *gringos* de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le alcanzan la realidad a este país (*TE*, p. 5).

Aparece aquí con nitidez uno de los elementos de la primera escritura borgeana sobre los cuales la crítica no ha reparado mucho: un tono directo, agresivo y violento con el que el escritor en una típica actitud iconoclasta, arremete con fuerza contra todo lo estatuido: autores clásicos, tendencias literarias, etcétera. Porque en ese momento no ha llegado todavía su escritura a ese tono desplazado e irónico que constituirá después uno de los atractivos principales de sus más logrados ensayos. Quizá pueda atribuirse también a esta entonación primaria parte del rechazo posterior de Borges a reeditar sus primeros ensayos.

Por otra parte, para quien conoce la bibliografía crítica sobre la obra borgeana, debe resultar sorprendente que en este poco difundido escrito, sea el propio Borges quien califique a los otros de “europeizantes”, puesto que, como es sabido, ese mismo calificativo se le endilgó después. En especial a partir de los años treinta, arrecian las críticas de algunos de sus contemporáneos que lo acusan de no ser un escritor “nacional”, de acudir demasiado a los modelos europeos;²⁹ esta postura se exagera y acentúa durante la década de 1940, cuando las circunstancias histórico-culturales de la nación implantaron de nuevo ciertas exigencias nacionalistas, como estudiaremos en el último capítulo de este ensayo.³⁰

²⁹ Un excelente y bien documentado trabajo sobre la recepción de la obra de Borges es el libro de María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*, Hispamérica, Buenos Aires, 1974, en el que se describe esta posición.

³⁰ Por ejemplo, el primer libro integral dedicado a su obra, cuyo título es *Borges y la nueva generación* (Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954), del

La apelación directa a los criollos resulta importante porque implica la concepción de que éstos tienen una tarea a realizar; la “esperanza” de Borges reside pues en que estos criollos sean capaces de reelaborar el criollismo. Además, en la anterior cita su prédica se dirige a los intelectuales jóvenes (“muchachos que-rencieros y nuestros”), a quienes propone la fundación de un nuevo criollismo que pueda ser activo en la cultura de la época.

— La definición de lo criollo más como una voluntad y acción personales que como herencia racial y cultural singulariza el criollismo de Borges: lo separa radicalmente de predicadores criollistas que, como Quesada, por ejemplo, construyen un concepto de criollo meramente racial. Si los criollos son quienes no miran a “lo lejano y ajeno” sino a lo “cercano y propio”, la legitimidad racial pasa a un segundo plano; por eso Borges acusa a ciertos criollos (“autorícelo o no su sangre”) de ser los *gringos* verdaderos; es decir, se puede ser racialmente criollo sin serlo de manera esencial, por lo que no existirían esos “criollos por los cuatro costados” de los que habla Quesada. Y no se trata tan sólo de un recurso retórico sino del fundamento para una probable nueva estética: una estética abierta a las aportaciones de quienes no son de “pura cepa criolla”. La productividad textual de este postulado es evidente de inmediato en la apropiación criollista que Borges hace de las obras de Guillermo Enrique Hudson y de Vicente Rossi. /

Los conceptos de “argentinidad” y “progreso” contra los que se enfilaba la diatriba de “Queja de todo criollo” aparecen personalizados en “El tamaño de mi esperanza”; Sarmiento, el gran impulsor del “progreso” y la “civilización”, es la figura contra la cual Borges dirige y concentra su artillería: “Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella” (“El tamaño de mi esperanza”, *TE*, p. 6). Este implacable juicio contra Sarmiento construye de hecho una oposición dicotómica entre europeísmo y criollismo, que en el fondo trasluce la vieja disputa entre civilización y barbarie. Ubicado de nuevo dentro de la corriente antilib-

entonces joven crítico Adolfo Prieto, perteneciente a la que en ese momento se denominó “nueva generación”, utiliza las ya clásicas acusaciones de extranjerismo y antinacionalismo contra Borges.

ral que se condensa alrededor del Centenario, Borges, al calificar a Sarmiento de “odiador y desentendedor de lo criollo”, niega la supuesta superioridad de la cultura que éste quería imponer (la cual, por cierto, dice Borges, no conocía muy bien). Con ello, nuestro autor quiere significar que la europeización fue culpa de la incapacidad de Sarmiento para reconocer los valores superiores de lo criollo (su “civilización”), los cuales no desmerecían frente a los europeos. En suma, Borges enjuicia a Sarmiento por su rechazo de todo lo que significaba la tradición criolla, ya que en verdad su función como estadista se desarrolló en esa línea: “Sarmiento, al igual que la mayoría de los intelectuales contemporáneos suyos, se declaró partidario de lo moderno contra la tradición, del hombre cultivado y letrado contra el bárbaro iletrado, de la idea europea de civilización contra el localismo centrífugo de los argentinos rurales”.³¹

Como contraparte de ese europeísmo que sólo condujo a la degradación de lo criollo, Borges elabora una imagen mitificadora de Juan Manuel de Rosas: “Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel: gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual, y tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y oficinismo (“El tamaño de mi esperanza”, *TE*, p. 8). No obstante que hay aquí una crítica final a Rosas, el contexto en que este comentario aparece resulta fundamental: el elogio al caudillo federal viene luego de que Borges ha enumerado, desencantado, lo que los argentinos han hecho como nación, y de decir, en una actitud llena de escepticismo y descontento, “afirmo la esencial pobreza de nuestro hacer”.

En principio, sorprende la valoración que Borges hace de Rosas si pensamos en el sitio que éste ocupa dentro de la tradición familiar borgeana, de hondas raíces unitarias. En efecto, el nombre de Rosas es “familiarmente horrendo” (“Rosas”, *FBA*) en la casa de los Borges, donde existe una “miedosa tradición familiar” antirrosista (“Profesión de fe literaria”, *TE*, p. 145). En parte, la actitud del joven Borges podría explicarse como rebeldía juvenil o como una típica posición iconoclasta contra lo establecido. Sin embargo, mucho más explicativo resulta el proce-

³¹ J. Franco, *op. cit.*, p. 20.

so de relectura de la época de Rosas efectuado en la cultura argentina desde principios de la centuria.

En una labor manipuladora de la cual fue por cierto muy consciente, Rosas había exaltado el amor a los hábitos criollos, a la vida rural y al modo de ser de los hombres de la llanura. Los proscritos por la tiranía rosista, y luego formadores del Estado nacional, pensaban que el triunfo de la “civilización” se cifraba en la caída de Rosas. Una vez logrado esto mediante la batalla de Caseros en 1852, los pensadores liberales estigmatizaron al campo por considerarlo fuente de “barbarie” y definieron la época de Rosas como el espejo mismo de la “barbarie”. De este modo, la primera generación posterior a Caseros despreció la tradición criolla exaltada por Rosas, y este sentimiento fue heredado por la generación literaria del 80: “Lo criollo era lo primitivo, lo elemental, y a poco, comenzó a ser lo pintoresco para estos hombres que empezaron a tratar de hacer de las ciudades activos centros de europeización del país”.³² Éste es uno de los significados de “criollo” a los que aludí en el apartado anterior.

No obstante esta apreciación, en la clase media criolla y en las masas populares persistía cierta nostalgia por lo que solía creerse que representaba el criollismo: la máxima realización de la nacionalidad. Así, para algunos sectores, este criollismo se simbolizaba en quien había sido su impulsor: Rosas, cuya imagen iba entrando lentamente en el reino de la leyenda.

En el plano de la “ciudad letrada”, los cambios inducidos por la política liberal provocan en numerosos intelectuales un descontento que se manifiesta con la nostalgia por etapas históricas pasadas, las cuales empiezan entonces a revalorarse. Para el criollismo, la época rosista constituye el punto clave: remite a un momento de dominio pleno de los criollos, a una era preinmigratoria; por ello los nacionalistas, que se sienten herederos legítimos de esta tradición criolla, desarrollan un revisionismo histórico que también puede interpretarse como una tácita interpelación a los inmigrantes.

Ya hacia fines del siglo XIX comienza a producirse un revisionismo histórico que redefine la figura de Rosas en la historiografía argentina. En 1898, Ernesto Quesada publicó *La época de Rosas: su verdadero carácter histórico*, libro donde pretendía

³² J. L. Romero, *El desarrollo de las ideas*, p. 16.

restituir la “verdad” sobre Rosas: Quesada quería explicar comprensivamente, ajeno a cualquier parcialidad, las causas de la aparición y encumbramiento del caudillo federal. El resultado final de su obra no fue tan imparcial, ya que terminó identificando al caudillo con un héroe providencial cuyo destino se confunde con el de la patria: el autor reivindicaba a Rosas por haber puesto fin a la anarquía en que se debatía el país y por haber defendido la soberanía de Argentina.

Este revisionismo histórico, independientemente de las conclusiones particulares a que llegaron sus autores, marca el inicio de una inclinación repetida con frecuencia en la historiografía argentina: la utilización de la época rosista como punto de comparación con otras etapas posteriores; así, por ejemplo, nacionalismos de diverso cuño han revaluado periódicamente la figura de Rosas bajo la central consideración de que éste no entregó el país a los extranjeros, traición de la que se acusa a los gobiernos posteriores.

Como emblema del criollismo, la poderosa figura de Rosas resultaba digna de admiración puesto que simbolizaba la “virilidad” criolla que numerosos nacionalistas creían perdida. Eso que Borges alaba en Rosas como “fortaleza del individuo” se armó directamente en otros discursos alrededor del tópico de la “virilidad”: para muchos, la “anarquía” en que Argentina se disolvía entonces sólo podía ser resuelta con mano firme y dura para gobernar a la nación correctamente, es decir, con una acción política “viril” —como afirmaba el Lugones de la “hora de la espada”.

Desde la perspectiva nacionalista en que se inserta el nacionalismo borgeano, europeísmo y criollismo, en cuanto dicotomía contrapuesta, aparecen pues representados, durante la primera etapa de su literatura, en las figuras de Sarmiento y de Rosas, respectivamente. Sin embargo, esta identificación tan nítida cambiará con el transcurso de los años. No obstante que el análisis completo de esta transformación excede los límites temporales a los que circunscribo mi investigación, me referiré a ella debido a su importancia.

Los acontecimientos que se suceden en Argentina a partir de 1930 modifican la visión de Borges en cuanto a Sarmiento y Rosas. El primer hecho importante es el golpe militar de septiembre de 1930, encabezado por el general Uriburu y apoyado por

los sectores más conservadores de la sociedad argentina. La vieja oligarquía terrateniente, que mantenía el poder económico a pesar de la derrota política que había sufrido en 1916, cuando el voto de las masas populares y de la clase media llevó al poder a Hipólito Yrigoyen, volvió al gobierno para intentar recuperar totalmente sus privilegios sociales y políticos. El tono “populista” de los gobiernos radicales, sobre todo con Yrigoyen, había impulsado a las masas populares a los primeros planos de la vida política. Este proceso de incipiente democracia había provocado —como hemos visto en el capítulo previo— el repudio de ciertos sectores acomodados de la sociedad.

Con estos antecedentes, las doctrinas aristocratizantes y nacionalistas de los franceses Barrès y Maurras hallaron un campo susceptible y fecundo para restaurar el conservadurismo. Dentro de las ideologías más reaccionarias que florecieron entonces, se encuentra el nacionalismo político (no “cultural”) de derecha, cuyos miembros deseaban llevar hasta sus últimas consecuencias políticas el golpe militar de 1930. Aunque primordialmente inspirados en los nacionalistas europeos de ideología fascista de la época, los nacionalistas argentinos de derecha encontraron en su propia cultura una bandera de lucha original, un símbolo nacional:

Es el “rosismo”, la rehabilitación del dictador federal Juan Manuel de Rosas, a quien la tradición liberal había caracterizado desde tiempo atrás como el peor de los villanos de la historia argentina. Aunque quizás motivados abiertamente por su odio dogmático frente a aquella tradición [liberal] y con un propósito político antes que histórico, los nacionalistas, al adjudicarse el papel de apologistas de Rosas, aportan por fin algo totalmente original a su ideología.³³

La culminación del “rosismo” como bandera de facción política ocurrió en 1934, cuando los hermanos Irazusta, dirigentes del periódico propagandista *La Nueva República*, publicaron un libro donde sostenían que Rosas había sido el último gobernante argentino preocupado de verdad por su país. La coyuntura no podía ser más idónea para la fructificación de una teoría nacionalista: por entonces se firmaba el tratado Roca-Runciman, mediante el cual se ampliaba la dependencia económica argentina

³³ M. Navarro Gerassi, *Los nacionalistas*, p. 131.

respecto de Inglaterra, ya que la nación americana había tenido que hacer múltiples concesiones económicas para no perder el disputado mercado inglés de la carne ante los embates de las crecientes economías canadiense y australiana.

Pues bien, en cuanto la exaltación rosista se convierte en “rosismo”, en insignia política manejada por una facción, Borges, en una actitud de distanciamiento de la política directa, disminuye su fervor hacia Rosas, cuya figura empieza a adquirir caracteres negativos. Este proceso de pérdida de aprecio hacia el caudillo federal se completa durante la dictadura peronista.³⁴

La disminución de la estima hacia Rosas resulta paralela y complementaria a la revaluación de la figura de Sarmiento.³⁵ Pero en la etapa que nos ocupa, Sarmiento es todavía un “odador y desentendedor de lo criollo”. En este sentido, Borges concuerda con los nacionalistas de la década de 1930, quienes, con

³⁴ Varios críticos han relatado los problemas de Borges y su familia durante esa época (véanse Alicia Jurado, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, EUDEBA, Buenos Aires, 1964, y Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*, tr. Homero Alsina Thevenet, FCE, México, 1987). Más que un perseguido político, Borges fue entonces segregado totalmente de las instancias de reconocimiento oficial a los intelectuales. Las vejaciones sufridas por la propia familia Borges a manos de insignificantes funcionarios peronistas hacen que el escritor rememore la represión de la tiranía rosista. En ese momento, Rosas deja de ser, para Borges, el modelo de caudillo y se convierte en la encarnación de los rasgos negativos del carácter argentino, que los propios argentinos encumbran cíclicamente en el poder.

³⁵ Durante la misma época peronista, Borges empieza a leer el *Facundo* de Sarmiento como una profetización de la dictadura de Perón. El ritual del 150 aniversario del natalicio de Sarmiento resulta apropiado para que Borges escriba una elogiosa poesía dedicada al sanjuanino, a quien define entonces como un patriota excepcional e incorruptible, aunque solitario:

No lo abruman el mármol y la gloria.
 Nuestra asidua retórica no lima
 Su áspera realidad. Las aclamadas
 Fechas de centenarios y de fastos
 No hacen que este hombre solitario sea
 Menos que un hombre. No es un eco antiguo
 Que la cóncava fama multiplica
 O, como éste o aquél, un blanco símbolo
 Que pueden manejar las dictaduras.
 Es él. El testigo de la patria,
 El que ve nuestra infamia y nuestra gloria,
 La luz de Mayo y el horror de Rosas
 (“Sarmiento”, *El otro, el mismo*, OC, p. 899).

el mismo enfoque nacionalista del Centenario, denigraban a Sarmiento, a quien juzgaban como el peor de los estadistas liberales, bajo la acusación de haber destruido lo verdaderamente argentino y comenzado la entrega del país al imperialismo británico.

En su ensayo “La tierra cárdena”, de la misma colección que venimos estudiando, Borges comenta aspectos de *The Purple Land*, la obra del inglés-argentino Hudson, que son fundamentales para su criollismo. La trama de esta novela fascina a nuestro autor: después de las variadas peripecias de un viaje por diversas zonas de la pampa uruguaya, un inglés acaba por identificarse a plenitud con el modo de vivir criollo propio de esa región. Respecto del final de *The Purple Land*, donde el protagonista central, Richard Lamb, condena las leyes, bendice la vida gaucha y hace una apología del instinto, opina Borges:

Ahí está claro y terminante el dilema que exacerbó Sarmiento con su gritona civilización o barbarie y que Hudson Lamb [*sic*] resuelve sin melindres, tirando derechamente por la segunda; esto es, opta por la llaneza, por el impulso, por la vida suelta y arisca sin estiramiento ni fórmulas, que no otra cosa es la mentada barbarie ni fueron nunca los malevos de la mazorca los únicos encarnadores de la criollez (“La tierra cárdena”, *TE*, pp. 33-34).

Esta primera fascinación por la “barbarie”, definida como un aspecto de la “criollez”, resultará estéticamente productiva a lo largo de la obra de Borges, en especial en sus mejores cuentos. Adelantemos, en este sentido, que lo central de la propuesta borgeana es su negación a oponer tajantemente “civilización” y “barbarie” como modelos antitéticos; para él, no son vías irreductibles sino posibilidad interactiva: “civilizar” la barbarie (o “barbarizar” la civilización) será la propuesta final de Borges para superar y conciliar la dicotomía sarmientina.

/ Como he dicho antes, el criollismo de nuestro autor no se limita a ser una exclusiva actitud nostálgica, ni tampoco se fija en una visión crítica, sino que establece ciertos postulados que miran hacia el futuro, con el propósito de fundar un “nuevo” criollismo. / Como su propio título lo sugiere, *El tamaño de mi esperanza* expresa una postura optimista respecto de las posibilidades del criollismo. Indaguemos dónde reside ese “tamaño de la esperanza” del primer Borges.

La oposición europeísmo-criollismo, que implica las respec-

tivas dicotomías Sarmiento-Rosas y civilización-barbarie, resulta funcional para clasificar el pasado, pero es insuficiente para referirse al presente. Por eso en "El tamaño de mi esperanza", luego de criticar la pobreza del "hacer" argentino, Borges matiza su aprobación del criollismo mediante el rechazo del tipo de criollismo que entonces se practica:

No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someterse a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (burla del jinete a los chapetones, pifia de los muy de a caballo a los muy de a pie), hoy es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo, viaraza de sentirse un poco Moreira) ("El tamaño de mi esperanza", *TE*, pp. 9-10).

Su repudio al "progresismo" es similar al que había expresado en *Inquisiciones*; esa exigencia de ser "casi otros" (norteamericanos o europeos) es inaceptable porque implica el sometimiento a lo ajeno, es decir, la renuncia a la identidad propia; el "progresismo" asume así una labor similar a la "descaracterización" de lo argentino de la que hablaba Rojas.

Por otra parte, Borges refuta al criollismo que entonces se practica porque se ha convertido en pose más que en realidad vivida, en nostalgia más que en participación activa; en otras palabras, esa leve apetencia del campo y ese anhelo de sentirse Moreira son, para él, meras caretas o máscaras del criollismo.

Además de la nostalgia, Borges considera criticable la insistencia en el color local manifiesta en el criollismo contemporáneo: "Tomar lo contingente por lo esencial es oscuridá que engendra la muerte y en ella están los que, a fuerza de color local, piensan levantar arte criollo" ("Las coplas acriolladas", *TE*, p. 83). Lo curioso de esta diatriba ensayística es que, como analizaremos después, Borges no reflexiona en que la lengua de sus poemas utiliza ese color local que aquí define como "contingente" y no "esencial". De hecho, la lengua local de sus primeros poemas sigue la extrema línea nacionalista expresada con enjundia en *Inquisiciones*: "Creo que deberían nuestros versos tener sabor de patria" (*I*, p. 19).

Así pues, en los ensayos y en los poemas de Borges se plantea una entonces irresoluble contradicción entre dos polos: exigir que la literatura abunde en color local, o bien rechazar la presencia de rasgos locales en el arte. En sus momentos de

inclinaciones más nacionalistas, y por tanto menos literarias, el escritor predica lo primero; en cambio, cuando asume una actitud más profunda y reflexiva, percibe que la exigencia de color local en el arte sólo limita las posibilidades estéticas. Sería absurdo intentar limar y resolver esta paradoja de la preceptiva borgeana, puesto que su solución sólo se produce en el ejercicio literario del autor, mediante el cual éste define paulatinamente su estética.

La crítica al criollismo que abunda en el color local conduce a un tema básico de la literatura de esa época que se plantea alrededor de dos interrogantes: primero, ¿debe el arte criollo reducirse a lo local?, ¿es ése su ámbito exclusivo?, y, segundo, ¿puede un arte de este tipo lograr trascendencia universal? La respuesta a este enigma divide de hecho a los escritores en dos bandos, los cuales encarnarán múltiples representaciones en la literatura del periodo: localismo-universalismo, polémica Florida-Boedo, etcétera. Independientemente de este problema, lo cierto es que la preocupación de Borges refleja un acontecimiento real: la presencia de escritores que, partiendo del color local, ubicaban en el centro de su escritura todo lo considerado como típicamente argentino.

En su aspecto literario, este criollismo se asocia con el cultivo de una ineficaz nostalgia por el pasado, donde se considera que se conservan mejor las esencias criollas. Quienes disienten de esta concepción ensayan sus propias definiciones del criollismo. Así, en 1929, Carlos Alberto Erro amplía su idea de lo "criollo" hasta hacerla abarcar todo lo que resulte típico de la sociedad argentina, sin reparar en sus orígenes:

Yo siento frente a la frescura infantil de nuestros pueblitos de campaña la misma emoción familiar que ante un gaucho, una casa baja o un patio con aljibe. Para mí lo criollo es algo que está llegando y así como llegó el gaucho, llegan, sucesivamente, nuevas presencias típicas. Va emergiendo a lo largo de la historia, y sigue haciéndolo a nuestra vista. En toda característica o manifestación que aparece aquí como única y distinta, aunque nada tenga que ver con el gaucho, con la vida del campo, con el compadrito o con nuestros abuelos, ocurre.³⁶

³⁶ Carlos Alberto Erro, *Medida del criollismo*, Talleres Gráficos Porter, Buenos Aires, 1929, pp. 23-24.

Esta concepción de lo criollo es la que funda el juicio de Erro sobre la literatura argentina de la década de 1920. Así, en *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, sólo ve una evocación pintoresca de memorias del pasado y no una penetración real en el carácter criollo. En cambio, considera que Borges sí ha captado en sus obras las esencias del criollismo, y dialogando directamente con él, le dice que ha llenado la ciudad cosmopolita con la emoción de un viejo criollo.³⁷

El rechazo de Borges a adoptar un criollismo basado en la nostalgia y en el color local resulta claro como enunciación directa en ciertos momentos de su discurso ensayístico. Sin embargo, más arduo le resulta deshacerse de esa carga en su propia escritura, como parece demostrarlo la recepción de sus contemporáneos a sus primeros textos.

Perceptible con nitidez en sus primeros poemas y ensayos —como lo prueba la lengua utilizada en los párrafos transcritos—, el criollismo de Borges produce diversas reacciones entre sus lectores. Así, en su reseña de *Inquisiciones*, Sergio Piñero le reprocha haber “deslizado” un defecto, “sin importancia casi”, su criollismo, y plantea el problema con precisión: “Creo que no es necesario referirse al lazo, al rodeo, ni a los potros para ser y manifestar alma de gaucho. En Borges esto es lejano. Casi me atrevo a asegurar que constituye en su vida un recuerdo heredado. Luego, dice de memoria. Noto algo de artificial imaginativamente en el criollismo del poeta”.³⁸ Buen lector, Piñero reconoce la voluntad criollista de Borges y le critica su artificialidad; esto es, el crítico no rechaza en bloque al criollismo sino que considera que no hay correspondencia entre el propósito criollista del autor y su realización estética, por lo que califica a ese criollismo de “artificial imaginativamente”. Esto mismo detectó Borges posteriormente, como lo prueba su conciencia del fallido criollismo de sus primeros textos que, como veremos, es otra de las razones por las que prohibió su reedición.

Otros de sus contemporáneos, en cambio, saludan exultan-

³⁷ Para un análisis de las propuestas nacionalistas de Erro y de sus nexos con otros pensadores de la época, véase Martin S. Stabb, *In Quest of Identity. Patterns in the Spanish American Essays of Ideas, 1890-1960*, University of Carolina Press, Chapel Hill, 1967, pp. 150-159.

³⁸ Sergio Piñero, “*Inquisiciones*, por Jorge Luis Borges”, *Martín Fierro*, 26 de junio de 1925, núm. 18, p. 4.

tes el criollismo del primer Borges. Entre ellos está Francisco Luis Bernárdez, quien publica un artículo con un sugestivo título, “Un Borges de entrecasa”, donde alaba hasta el extremo *El tamaño de mi esperanza*, que es entonces el último libro de “Georgie”, como él lo llama familiarmente. Para él, Borges ha escrito esta obra: “para radicarse definitivamente en su patria, que es la nuestra, en su esperanza, que es la de todos los criollos de hoy, y en su ambición, que también compartimos los que formamos en su generación”.³⁹ Con el mismo tono intimista y familiar, el crítico continúa hablando del libro de Borges como “tranquilo y bien nacido” y cuya hechura es “como las viejas casas criollas”. Es obvio que en el caso de Bernárdez, quien no era de “pura cepa criolla”, el criollismo que elogia trasluce su propia voluntad de identificación con lo criollo.

Desde una perspectiva similar a la de Bernárdez, Leopoldo Marechal considera que el criollismo de Borges es el aspecto de su obra más interesante y promisor: “un criollismo nuevo y personal, un modo de sentir que ya estaba en nosotros y que nadie había tratado... La criolledad de Borges no es un chauvinismo detonante ni una actitud decorativa: es el sabor hallado en cuatro buenas cosas del terruño”.⁴⁰ Como Bernárdez, Marechal utiliza un “nosotros” para referirse a quienes se complacen por el criollismo de Borges; ambos ven en él al exegeta de un grupo social específico que no es difícil identificar como el de la gente decente, “bien nacida”, es decir, de la élite cultural argentina. Según Marechal, Borges ha alcanzado lo que denominaríamos, de acuerdo con la clasificación de éste, un criollismo auténtico: ni chauvinismo exagerado ni actitud decorativa.⁴¹

El primer trabajo global sobre Borges, preparado por Nés-

³⁹ Francisco Luis Bernárdez, “Un Borges de entrecasa”, *Martín Fierro*, 3 de septiembre de 1926, núm. 33, p. 8.

⁴⁰ Leopoldo Marechal, “*Luna de enfrente*, por Jorge Luis Borges”, *Martín Fierro*, 29 de diciembre de 1925, núm. 26, p. 4.

⁴¹ Leopoldo Marechal participó activa y entusiastamente en la polémica criollista de la década. En la monumental novela *Adán Buenosayres* (1948), publicada luego de un largo periodo de gestación y de que su autor había superado el criollismo, Marechal puso en solfa todas estas discusiones criollistas construyendo personajes ficticios en los que pueden reconocerse con facilidad figuras del ambiente literario contemporáneo. Resulta imposible describir en unas cuantas líneas la complejidad de las propuestas de Marechal en la novela, donde resume, mediante una visión irónica beneficiada por la perspectiva histórica, las pos-

tor Ibarra, también analiza el criollismo. En principio, el crítico describe las características criollas de la escritura borgeana —su geografía, sus personajes—, pero antes de emitir cualquier juicio valorativo, concluye definiendo al criollismo como algo en permanente formación, por ello cuestiona los juicios que se sustentan en una concepción predefinida del criollismo:

El criollismo es un proceso, algo en formación: examinar a tal o cual autor con relación al criollismo ¿no es invertir los factores? Más de lo que lo criollo pueda informar nuestra literatura, nuestra literatura constantemente enriquece, plasma, engendra lo criollo. Casi es absurdo deplorar que tal o cual gran espíritu argentino no responda a nuestra concepción de lo criollo...⁴²

Sin acusar todavía en su escritura los efectos del juicio de sus contemporáneos sobre su criollismo, Borges intenta definir en sus ensayos el criollismo futuro que anhela. En contraste con los elementos concretos del criollismo decorativo y nostálgico, él propugna por un criollismo basado en actitudes profundas frente a la realidad y no en la utilización de hechos circunstanciales (como los de la vida gaucha, por ejemplo). Dentro de la historia cultural argentina, encuentra la lectura de Borges dos modelos paradigmáticos del criollismo profundo:

El sentimiento criollo de Hudson, hecho de independencia baguala, de aceptación estoica del sufrir y de serena aceptación de la dicha, se parece al de Hernández. Pero Hernández... no alcanzó a morir en su ley y lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra y en la que hay sentencias de esta laya: "Debe el gaucho tener casa/ escuela, iglesia y derechos". Lo cual es ya puro sarmientismo ("La tierra cárdena", *TE*, p. 34).

Borges implica que Hudson, que no era racialmente criollo, pudo manifestar el sentimiento criollo porque lo identificó con la realidad profunda, con las criollas posturas de independencia

turas nacionalistas de entonces; basta con recomendar uno de los pasajes más logrados de la narración: el dedicado a las reflexiones sobre el mito del gaucho y su influencia en el ambiente cultural argentino (*Adán Buenosayres*, 4a. ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 215 ss.).

⁴² Néstor Ibarra, *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo, 1921-1929*, Imprenta Viuda de Molinari, Buenos Aires, 1930, p. 129.

y estoicismo con que el gaucho enfrentaba sus vivencias. Por eso había afirmado antes: “En el poema de Hernández y en las bucólicas narraciones de Hudson (escritas en inglés, pero más nuestras que una pena) están los actos iniciales de la tragedia criolla” (“Queja de todo criollo”, *I*, p. 138). Así, ese criollismo esencial que él predica llega hasta el extremo de afirmar la “criolledad” de un texto escrito en una lengua extranjera, como lo fue originalmente la novela de Hudson.

En la cita antepasada se aprecia que Borges lee el *Martín Fierro* de un modo similar al de Lugones —en oposición total a Quesada— y que por tanto valora mucho más la primera parte del poema de Hernández que la segunda. A nuestro autor le irrita que el protagonista de *La vuelta* esté infestado ya de los ideales de “progresismo” que condujeron a la desaparición del mundo criollo. Además de este distanciamiento de una ideología específica, hay implícito en el comentario de Borges un juicio estético: al “desmentir” a su personaje, Hernández destruyó el valor artístico de su obra, la congruencia interna que había alcanzado en la primera parte. Por ello cuando Borges trabaja después literariamente con la imagen del gaucho presente en el *Martín Fierro*, sólo retoma al gaucho de la *Ida*: se trata del gaucho estoico, valiente, no responsable de su destino, a quien le “suceden” las “desgracias” (muertes) que ejecuta.

Al reconocer la validez del criollismo practicado por Hudson y Hernández, no plantea Borges una imposible restitución de esos valores criollos. Consciente de que no posee aún la respuesta al interrogante de cuál es el criollismo legítimo en ese momento, el autor sólo se atreve a señalar —con la ambigüedad e imprecisión de lo inacabado— los cauces por los que, a su parecer, debería transitar el criollismo argentino: “Es verdá que de encharlarle la significación a esa voz —hoy suele equivaler a un mero gauchismo— sería tal vez la más ajustada a mi empresa. Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte” (“El tamaño de mi esperanza”, *TE*, p. 10). La aspiración esencial de su propuesta es trascender lo local, alcanzar vigencia universal; con ello, su criollismo escaparía a la frecuente acusación de “localismo” aplicada a las corrientes criollistas. Esta probable vigencia universal, que conferiría legitimidad plena a su criollismo, está fundada en una vehemente profesión de fe:

¿Autorizan alguna conclusión estas fragmentarias y atropelladas razones? Pienso que sí: la de que hay espíritu criollo, la de que nuestra raza puede añadirle al mundo más alegría y un descreimiento especiales. Ésa es mi criollez. Lo demás —el gauchismo, el quichuismo, el juanmanuelismo— es cosa de maniáticos (“Las coplas acriolladas”, *TE*, p. 83).

Es decir, de hecho se fragmenta el criollismo en dos vertientes diferenciadas: una falsa y otra verdadera. Estos dos criollismos que él distingue no son parecidos a los de Quesada: mientras que para éste el criollismo de principios de siglo es simplemente anacrónico e inaceptable (sólo fue efectivo el criollismo del siglo pasado), según Borges hay al mismo tiempo un criollismo apócrifo —rechazable por nostálgico y localista— y uno verdadero, legítimo, al que sin embargo es entonces necesario rescatar y refundar: “Borges discute muchas veces cuál es el criollismo aceptable y el inaceptable, de qué modo uno, inclinado al color local, es tributario del pasado, mientras que otro, al rechazar las marcas conocidas de localismo, es una invención formal-estética portadora de «lo nuevo»”.⁴³ De hecho, Borges se plantea como una exigencia inaplazable el crear un criollismo nuevo, que supla al que entonces se practica y que es superfluo desde las perspectivas lingüística y temática.

La negativa de Borges a construir su criollismo sólo con base en el color local lo proyecta hacia un plano más amplio. Inserta en la contemporánea polémica europeísmo-criollismo, tan propia de la cultura argentina, la propuesta borgeana rebasa estos estrechos límites y empieza a mirar hacia una literatura con verdadera repercusión universal. En un primer momento, su producción literaria consiste precisamente en “encharlarle” la significación al criollismo para hacerlo “conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte”.

En los primeros textos borgeanos se manifestarán los diversos experimentos —fallidos unos, logrados otros— de nuestro autor para lograr insertar en el concierto universal esa “alegría y descreimiento especiales” que, según él afirma, son el rasgo distintivo de lo criollo, su patrimonio exclusivo. Ya que al revisar el “hacer” argentino, Borges sólo percibe pobreza y una corres-

⁴³ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, p. 98.

pondiente carencia de leyendas: “No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles. Ése es nuestro baldón. Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga” (“El tamaño de mi esperanza”, *TE*, p. 8), en sus primeros libros intenta construir mitos y leyendas que pueblen Argentina, que le otorguen una realidad escrita que corresponda a su grandiosa realidad vital.

La escritura de Borges siempre fue asumida con plena conciencia de sus funciones y del profesional oficio de escritor. Así empieza a desarrollar en su literatura (en sus temas, personajes e inflexiones lingüísticas) parte de estas propuestas criollistas que aquí hemos expuesto de manera aislada, abstraídas de su realización no ensayística. Veamos ahora cómo estos postulados se vuelven activos en su creación y hasta qué grado influyen en sus materiales literarios y los determinan.

LA CIUDAD Y EL CONTEXTO LITERARIO

¡Qué lindo ser habitantes de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso!... Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble. La provincia sí está poblada: allí están Santos Vega y el gaucho Cruz y Martín Fierro, posibilidades de dioses. La ciudad sigue a la espera de una poetización.

JORGE LUIS BORGES,
El tamaño de mi esperanza

BORGES, EL ULTRAÍSMO Y EL MODERNISMO

Para empezar a describir la práctica poética de Borges dentro de la cultura argentina, es necesario analizar antes cómo plantea la inscripción del registro formal de su escritura; es decir, a cuál corriente literaria se adhiere y qué retórica maneja. Con el fin de reconstruir este proceso, veamos la forma en que se sumó Borges al ambiente literario de principios de la década de 1920.

La primera faceta que se descubre en la temprana labor crítica de Borges es la de difusor de las corrientes de vanguardia, en particular del ultraísmo. En Europa, Borges se había familiarizado con las recientes tendencias artísticas de vanguardia, especialmente con el ultraísmo, al cual se había sumado en España, donde publicó varios poemas ubicados dentro de esta escuela.¹ En virtud de que en Argentina comenzaban ya a difun-

¹ Véase Carlos Meneses, *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, Olañeta,

dirse los vanguardismos, la ecléctica revista *Nosotros*, que dominaba entonces el campo intelectual, pidió a Borges, en ese mismo año de 1921, que explicara en qué consistía el ultraísmo.

El artículo con el que Borges responde a esta petición, aunque de cierto carácter esquemático por ser más bien explicativo, puede considerarse como una especie de manifiesto del ultraísmo “argentino”. Y subrayo el adjetivo porque algo que destaca de inmediato en este texto es que —contrariamente a lo hecho por algunos “importadores” de vanguardias— Borges define el ultraísmo dentro del contexto propio de la literatura argentina. Por esta razón, antes de postular las bases del ultraísmo, menciona las prácticas literarias del momento de las que éste se aparta. ¿Cuál era entonces, a juicio suyo, la tendencia dominante en la literatura argentina?

Para nuestro autor, había dos corrientes literarias a las que el ultraísmo debería oponerse: “Antes de comenzar la explicación de la novísima estética, conviene desentrañar la hechura del rubenianismo y anecdotismo vigentes, que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir”.² Es decir, Borges identifica como opositores de las nuevas tendencias al modernismo, encarnado directamente en su progenitor Rubén Darío, y al sencillismo, cuyo máximo representante era entonces Baldomero Fernández Moreno. Son éstas dos tendencias artísticas de distinto nivel: por un lado, el sencillismo nunca alcanzó la amplia difusión del modernismo ni tuvo tampoco poetas del renombre de Darío; por el otro, se trata de dos prácticas literarias que abarcan diferentes espacios geográficos, puesto que la primera se difundió a toda Hispanoamérica e incluso a España, mientras que la segunda no trascendió las fronteras argentinas. ¿En qué sentido particular son pues estas tendencias un “enemigo” común de la “novísima estética”?

La extensa propagación del modernismo por toda Hispanoamérica había provocado, finalmente, que este movimiento, que había significado renovación en el arte de fines del siglo XIX, fuera ya para la tercera década del XX parte de los cánones literarios, es decir, de lo anquilosado, lo estatuido artísticamente. Muy

Barcelona, 1978. Este texto reproduce varias de las poesías del periodo juvenil de Borges que no fueron incluidas después en ningún poemario.

² J. L. Borges, “Ultraísmo”, *Nosotros*, dic. de 1921, núm. 151, p. 466.

atrás habían quedado la sorpresa, irritación y repudio producidos por la eclosión del modernismo, el cual ya no funcionaba *pour épater le bourgeois*. Por el contrario, el modernismo se había convertido en parte de las “buenas costumbres” literarias adoptadas por la “gente decente”.

Sin duda, una parte sustancial del rechazo del modernismo expresado por los nuevos escritores se fundamentaba en esa posición privilegiada pero vacía que entonces tenía esa corriente, a la cual se le criticaban sus “excesos”: “Ciertamente es que el modernismo renovó la literatura de lengua castellana, pero también es cierto que propagó una temible tendencia a la suntuosidad, el ornamento, el lujo, el exotismo y el lenguaje estetizante”.³ De este modo, el distanciamiento respecto del modernismo era un sentimiento común en los ambientes literarios hispanoamericanos de la época.

Por el contrario, la separación que el autor establece entre el ultraísmo y el sencillismo se circunscribe a una geografía más precisa: la de Argentina. El eje de separación de Borges hacia ambas tendencias es su anhelo de construir una “novísima estética”; en su preeminencia en las definiciones vanguardistas argentinas, el concepto de “lo nuevo” sirve para hacer *tabula rasa* de cualquier otra corriente literaria: tanto del modernismo como del sencillismo.

Si bien la crítica al modernismo era un sentimiento compartido en toda Hispanoamérica, no lo eran las perspectivas desde las que se lo juzgaba. Para algunos, la tendencia a un lenguaje considerado “rebuscado”, el gusto por lo “ornamental”, por lo “exótico”, resultaban reprobables porque alejaban al escritor de su “realidad social”, lo sumergían en un mundo de ensueño poblado de sedas, flores, crepúsculos; en otras palabras, lo encerraban en su torre de marfil. En cambio, en el particular caso de Borges la crítica se efectúa desde una perspectiva estética: acusa al modernismo de ser algo ya gastado, acabado e ineficaz: “Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba”.⁴ Es decir, no critica los “contenidos”

³ Ernesto Sábato, “En torno de Borges”, *Casa de las Américas*, mar.-jun. de 1963, núm. 17-18, p. 10.

⁴ J. L. Borges, “Ultraísmo”, p. 467.

del modernismo, sino el hecho de que éste ya no sea capaz de motivar la sorpresa en el lector mediante los recursos de su retórica; o sea que el modernismo ya no produce el “hecho estético” puesto que está, como dirían los formalistas rusos, “automatizado”. Así, Borges se ubica lejos de la crítica “socializante” que entonces se hacía al modernismo. Por ello, desde un punto de vista verbal, contra la retórica caduca y anquilosada del modernismo, él propone el ultraísmo, cuyos fundamentos para la escritura resume en las siguientes “nuevas” técnicas:

- 1o. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2o. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
- 3o. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4o. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.⁵

Aunque en principio estos elementos —en su mayoría más formales que temáticos— parecen ambiguos en exceso, adquieren sentido cuando se los compara con la lírica de la época. Así, por ejemplo, el deseo de abolir “los trebejos ornamentales” alude directamente a lo que se consideraba “rebuscadas” imágenes de los modernistas; o bien, el rechazo a las “prédicas” remite a las preocupaciones de tipo social de ciertas tendencias realistas, como el sencillismo. Desde esta perspectiva, resulta obvio que el ultraísmo, que no poseía una definición global estética muy precisa, servía más bien como un punto de convergencia para expresar diferentes inquietudes artísticas:

Pero más que un movimiento de vanguardia, con una filosofía y una estética propias, como el futurismo italiano y el dadaísmo de Tzara, el ultraísmo se vio desde un comienzo como el lugar de una convergencia para la “nueva sensibilidad” (como la llamó Ortega y Gasset) descontenta con la situación —entonces actual— de la poesía.⁶

⁵ *Ibid*, p. 468.

⁶ Jorge Ruffinelli, “Borges y el ultraísmo: un caso de estética y política”, *Cuadernos Americanos*, 1988, núm. 9, p. 155.

En cuanto al sencillismo, resulta pertinente apuntar sus paralelos y divergencias con el ultraísmo. En principio, ambas tendencias se producen como reacciones contra la corriente literaria prestigiada de la época, o sea, el modernismo: compartían, por ejemplo, su rechazo a la creencia modernista de que existía un lenguaje cuyas cualidades inherentes resultaban propias para la poesía. Pero, como describo en seguida, las diferencias no eran menos sustanciales.

En diciembre de 1921, Borges había fundado, junto con Guillermo Juan Borges, Guillermo de Torre y Eduardo González Lanuza, *Prisma. Revista Mural*, la cual, como su nombre lo indica, era un cartel que se pegaba en las paredes de Buenos Aires. En el número 2 de ese periódico mural (marzo de 1922), apareció una "Proclama" que reproducía literalmente un texto publicado en la revista madrileña *Ultra* (enero de 1922, núm. 21) y firmado por los cofundadores de *Prisma*, aunque el estilo del texto deja entrever la autoría de Borges. Ahí se describía a los miembros del grupo encabezado por Baldomero Fernández Moreno como el de "aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubeniano" y que "ejercen un anecdotismo gárrulo, i fomentan penas rimables". Hay aquí una definición que implica cierta confluencia en cuanto al distanciamiento común en relación con el modernismo, pero también una esencial diferencia en cuanto a la temática y a las formas. Porque mientras los sencillistas, como puede verse con claridad en la poesía de Fernández Moreno, se centraban en temáticas muy locales y buscaban limitarse al lenguaje cotidiano —quizá en un afán de ampliar su público—, los ultraístas poseían más bien una orientación cosmopolita y, principalmente, el deseo de construir una poesía basada en imágenes que logran trascender la realidad cotidiana, por lo que la lengua diaria no podía estructurar su literatura. A partir de estas diferencias, puede comprenderse que tanto en el periódico mural *Prisma* como en el artículo de Borges en la revista *Nosotros*, el ultraísmo se distancie del sencillismo.

En el texto de *Nosotros*, Borges intenta completar su caracterización del ultraísmo contrastándolo también, en forma somera, con otras escuelas europeas de vanguardia de la época, entre ellas el futurismo: "La exasperada retórica y el bodrio dinamista de los poetas de Milán se hallan tan lejos de nosotros como el zumbido verbal, las enrevesadas series silábicas y el terco auto-

matismo de los sonámbulos del *sturm* o la prolija baraúnda de los unanimistas franceses”.⁷ Por ello asegura que entre el ultraísmo y las demás corrientes estéticas de vanguardia sólo existe una confluencia tangencial. Esta comparación con las vanguardias europeas resulta en verdad muy incompleta; sin embargo, su presencia puede explicarse por el carácter esquemático del artículo de Borges, cuyo propósito consiste en definir qué es el ultraísmo en comparación con otras corrientes. Fuera de esta fugaz referencia, de hecho en el resto de sus comentarios al tema nuestro autor se ubica siempre dentro del horizonte de la cultura argentina.

De manera paralela a su inicial filiación ultraísta, y situado en las coordenadas de la literatura argentina, uno de los problemas centrales que se plantea Borges en los inicios de su escritura —y que resolverá paulatinamente dentro de ella— es cómo escribir poesía sin acusar lo que él considera la negativa herencia del modernismo. En realidad esta corriente literaria se convierte en el punto de contraste para la definición de su primera poesía; y esta inclinación es tan fuerte que el modernismo se transforma en su no-modelo, en la antítesis de la poesía que anhela, cuya imprecisa definición se presenta mediante la pura negatividad: es decir, sobre todo postula una poesía que *no sea modernista*.

Aunque en esta época Borges critica con fuerza a Darío, existe en el ambiente literario argentino contemporáneo un escritor que encarna los rasgos negativos del modernismo: Leopoldo Lugones. Pero la acerba crítica borgeana contra éste, que describiremos enseguida, no puede interpretarse exclusivamente como una arista más de su rechazo a la escuela modernista: en esta etapa de la cultura argentina, Lugones representa al artista consagrado, tanto en el ámbito propiamente artístico como dentro de las instituciones oficiales (como lo prueba la presencia del presidente de la República y su gabinete cuando pronunció las conferencias de *El payador*). Los nexos de los incipientes escritores con el poeta consagrado resultan ambiguos: por un lado, Lugones simboliza al maestro y padre de la poesía argentina a quien se admira, pero, por otro, a quien se debe denostar y tirar del trono para poder escribir en forma libre y autónoma; en otras palabras, es el rey a quien hay que derrocar para obtener el poder —poder intelectual en este caso.

⁷ J. L. Borges, “Ultraísmo”, p. 470.

La relación de Borges con Lugones, no obstante sus particularidades, ilustra a la perfección cómo evolucionó la vanguardia literaria en Argentina. En un principio, al responder a una encuesta de la revista *Nosotros*, Borges expresa su admiración por el Lugones poeta, a quien llama “nuestro Quevedo”.⁸ Sin embargo, resultó imposible que esta percepción del joven vanguardista fuera duradera. Dos procesos paralelos la minaron y precipitaron el ataque mutuo y frontal de ambas partes: por un lado, el vertiginoso ascenso de los nuevos escritores dentro del ambiente literario, lo que eventualmente los enfrentó con las grandes figuras de la época; por el otro, la actitud asumida por Lugones, quien propició su distanciamiento de la nueva generación al referirse con sarcasmo al versolibrismo y a la metáfora, que aquéllos reivindicaban como sus hallazgos artísticos:

Esta antigualla lamentable y antiestética es el descubrimiento instrumental más importante de la actual vanguardia poética, o nueva sensibilidad, o ultraísmo, para quienes resulta verso todo párrafo de prosa dispuesto en renglones verticales separados; mientras su invención psicológica dominante, hasta lo exclusivo, es la metáfora.⁹

El público repudio de Lugones a la vanguardia argentina evidencia un momento de hostilidades recíprocas hacia mediados de la década de 1920. Así, en Borges se percibe un inmediato cambio de actitud, y no sólo deja de referirse en términos elogiosos al poeta consagrado, sino que lo ataca cada vez con mayor fuerza, reduciendo en su crítica la diversidad de la poesía de aquél a unos cuantos elementos. En el prólogo a *Índice de la nueva poesía americana* (1926) —obra en la que Borges, Vicente Huidobro y Alberto Hidalgo pretenden recopilar lo más valioso de la reciente poesía hispanoamericana—, Borges resume en un párrafo, con ese tono irónico que luego se agudizaría tanto, el juicio que le merece Lugones: “Lugones es otro forastero grecizante, verseador de vagos paisajes hechos a puro arbitrio de rimas y donde basta que sea azul el aire en un verso para que al subsi-

⁸ Cf. “Una encuesta sobre la nueva generación literaria”, *Nosotros*, mayo de 1923, núm. 168, pp. 16-17.

⁹ L. Lugones *apud* Issac Wolberg, *Jorge Luis Borges*, Eds. Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961, p. 23.

siguiente le salga un abedul en la punta”.¹⁰ Al concentrar en este poeta su crítica a la lírica modernista, Borges la enfoca en especial hacia cuatro aspectos complementarios: la rima regular, la adjetivación superflua, la falta de originalidad y el presunto extranjerismo de Lugones (“forastero grecizante”). En el último criterio apunta ya el enfoque nacionalista que, como analizamos antes, será tan fuerte en sus ensayos criollistas de mediados de la década.

La cima de su distanciamiento con Lugones se encuentra en *El tamaño de mi esperanza*. Ahí, al comentar el último libro de aquél, el *Romancero*, Borges llega hasta el extremo del insulto directo, mediante una violencia verbal sin paralelo en su obra posterior:

Muy casi nadie, muy frangollón, muy ripioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro. El pecado de este libro está en el no ser: en el ser casi libro en blanco, molestamente espolvoreado de lirios, moños, sedas, rosas y fuentes y otras consecuencias vistosas de la jardinería y la sastrería. De los talleres de corte y confección, mejor dicho ...puede afirmarse que ninguna tarea intelectual le es extraña, salvo la de inventar... Hoy, ya bien arrimado a la gloria y ya en descanso del tesonero ejercicio de ser un genio permanente, ha querido hablar con voz propia y se la hemos escuchado en el *Romancero* y nos ha dicho su nadería. ¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación! (“Leopoldo Lugones-Romancero”, *TE*, pp. 102, 104, 105 y 106).

Sin duda, el agresivo tono utilizado en este y otros ensayos puede también haber contribuido a la oposición de Borges a reeditar sus primeros ensayos. Porque no sólo ataca a Lugones: de hecho, tanto en *Inquisiciones* como en *El tamaño de mi esperanza*, analiza iconoclastamente, sin el menor respeto, la obra de cualquier escritor, como lo podemos atestiguar en un texto en que destroza un famoso soneto de Góngora.¹¹

La postura antilugoniana de Borges sólo podía perdurar mientras se definía la lucha de los jóvenes contra la vieja guardia lite-

¹⁰ “Prólogo” a *Índice de la nueva poesía americana*, Sociedad de Publicaciones El Inca, Buenos Aires, 1926, p. 15.

¹¹ Se trata del conocido soneto “Raya, dorado sol, orna y colora”, al cual ensalza Borges al principio, aunque finalmente concluye mencionando la “medianía de estos versos” gongorinos y la debilidad de sus tercetos (“Examen de un soneto de Góngora”, *TE*, pp. 123-130).

ria. En cuanto aquéllos consiguen una mayor representatividad en el campo literario —con sus propias revistas de difusión e instancias de reconocimiento artístico—, disminuye ostensiblemente su encono contra los escritores consagrados. Así, al igual que sucede con otras figuras de la cultura argentina, aunque en este caso con un enfoque literario, Borges reivindica después la figura de Lugones: llega incluso al extremo de afirmar que los poetas ultraístas habían querido descubrir las metáforas que aquél ya había utilizado (con lo cual revalúa una faceta de Lugones, que antes había ignorado: su virtuosismo para construir metáforas).¹²

Una característica de esta primera etapa de la producción de Borges es su aguda conciencia del proceso de la escritura. Así se percibe desde 1923 en su inicial libro de poesías, *Fervor de Buenos Aires*, cuyas composiciones, por cierto, citaremos exclusivamente por sus nombres, ya que la edición original carece de foliación, como también carece de editorial (aunque algunos críticos indican que se hizo en la Imprenta Serrantes, lo cierto es que la página de derechos de autor no consigna este dato, puesto que Borges mismo, con el apoyo de su padre, pagó la edición). En este poemario especifica desde el principio la perspectiva desde la cual desea ser leído; para ello, en un acto poco usual en los libros de poesía, precede su texto con una dedicatoria al lector en la que explica a éste sus propósitos, tanto temáticos como formales; es decir, no permite que la propia lectura sea la instancia que inscriba sus poemas dentro de una tendencia particular, sino que de antemano quiere limitar con precisión la tradición literaria dentro de la cual debe leerse.

En esta dedicatoria de *Fervor*, el modernismo aparece de nuevo como el gran movimiento del que hay que separarse. Pero aho-

¹² Al igual que sucedió con Rosas y con Sarmiento, la visión borgeana de Lugones cambia después: hacia 1938, año de la muerte de Lugones, Borges escribe un breve pero elogioso artículo sobre el fallecido poeta (“Leopoldo Lugones”, *Sur*, 1938, núm. 41, pp. 57-58); este proceso de reivindicación tiene su clímax en *El hacedor* (1960), cuya dedicatoria está dirigida a Lugones; en un acto ritual donde se busca la aprobación del maestro, Borges se imagina que aquél está todavía vivo y que él le muestra su último libro: en esa alucinación, Borges escribe que Lugones lee “con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz” (*OC*, p. 779), palabras con las que acepta a Lugones como mentor y se define como su seguidor literario.

ra Borges enuncia además un concepto central que tiene posibilidades de constituirse en la simiente de una poética distinta: la idea de que el lenguaje modernista resulta inapropiado para expresar las realidades argentinas:

Cómo no malquerer a ese escritor que reza atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que albergan, y a ese otro que, abillantador de endebles, abarrota su escritura de oro y de joyas, abatiendo con tanta luminaria *nuestros pobres versos opacos, sólo alumbrados por el resplandor indigente de los ocasos de suburbio*. A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, *meditabunda, hecha de aventuras espirituales...* (“A quien leyere”, *FBA*; las cursivas son mías).

Para apartarse de esa “lírica visual y lustrosa”, Borges adopta, en principio, una lengua menos “decorativa” y “rebuscada”, más directa, aunque sin caer nunca en la cotidianidad que es premissa de los sencillistas. Asimismo, para “paladear el escondido asombro que albergan” las palabras, inicia una práctica muy propagada después en su escritura: el manejo de los vocablos de acuerdo con su acepción etimológica, original, devolviéndoles su sentido prístino y despojándolos de toda significación adicional acuñada con el paso del tiempo.

Su rechazo del lenguaje “vacío” del modernismo se complementa con el repudio a la rima y la métrica modernistas. Durante todo este primer periodo de su poesía, no encontramos en Borges el uso de las formas regulares clásicas de la literatura hispánica: sus sonetos, por ejemplo, son muy posteriores. La técnica poética alterna que propone por medio de su escritura es el versolibrismo; la experimentación lo lleva, incluso, a usar versos excesivamente largos, de veintitrés sílabas, cuya lectura no produce ninguna sensación rítmica (con seguridad esto motivó la exclusión de algunos de ellos en las ediciones posteriores).

En cuanto a la forma de sus versos, Borges declara en la dedicatoria de *Fervor* que su modelo ha sido *Die Nordsee*, de Heine, que se caracteriza por practicar una poesía carente de rima y de métrica regulares. Sin embargo, al mismo tiempo se disculpa ante el lector por no haber podido configurar en sus poemas ese versolibrismo absoluto, ya que: “La inequívocabilidad y certeza de la pronunciación española, junto con su caterva de voca-

les, no sufre se haga en ella verso absolutamente libre y exige el empleo de las asonancias. La tradición oral, además que posee en nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida” (“A quien leyere”, *FBA*). Con ello, la rima asonante y cierta métrica se describen más bien como cualidades intrínsecas de la lengua española y no como voluntad de escritura.

Expresada únicamente en términos de su oposición al lenguaje, la rima y la métrica modernistas, la poética borgeana parece estar en consonancia absoluta con los postulados generales del ultraísmo. Sin embargo, resulta que su propia práctica poética, iniciada con la publicación de *Fervor de Buenos Aires*, motivó una extendida sorpresa entre sus colegas ultraístas, tanto españoles como argentinos. ¿Cuál fue la causa de esta sorpresa?

LA POETIZACIÓN DE BUENOS AIRES

En primer lugar, Borges había excluido de este poemario casi todas sus composiciones (excepto una) de tipo ultraísta publicadas en España. En segundo lugar, y aquí reside el cambio básico, los nuevos poemas eran de un tono distinto de las preocupaciones ultraístas e incluso opuestos a ellas debido a su tono íntimo. El escritor español Guillermo de Torre, uno de los más prominentes miembros de esta corriente y compañero de aventura intelectual de Borges, expresa con certeza el aspecto central de este cambio diciendo del poeta bonaerense que:

A la continuación de una “manera” había preferido el descubrimiento de un “tono”. Al “entusiasmo” de tipo whitmaniano, ante la pluralidad del universo, sustituye el “fervor” por el espacio acotado de una ciudad; más exactamente, de unos barrios y un momento retrospectivo. Vuelve a su infancia, y casi a la de su país, idealizando nostálgicamente lo entrevisto.¹³

En efecto, como el obvio título lo insinúa, *Fervor de Buenos Aires* se circunscribe al espacio concreto de la ciudad; la palabra “fervor”, además, alude a un tono sentimental o nostálgico. Nos

¹³ G. de Torre, “Para la prehistoria ultraísta de Borges”, p. 173.

encontramos así con la paradoja de que Borges, el público difusor del ultraísmo en Argentina, “cae” en la “circunstanciación” al limitar su poemario a una ciudad particular, a la cual imprime además un tono sentimental o “confesionalista” ajeno al ultraísmo. ¿De dónde proviene la motivación principal de la poesía de Borges en esta época?

La mirada dirigida hacia la ciudad es producto de una constante preocupación borgeana durante este periodo: la comprobación de que la “grandeza” de la ciudad de Buenos Aires carece de su respectiva inmortalización poética. En su lectura de los materiales poéticos de la literatura argentina —es decir, sin considerar la narrativa—, nuestro autor encuentra una gran disparidad en cuanto a la representación del campo y la de la ciudad: “Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética. En la pampa, un gaucho y un diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al *Martín Fierro* (“Después de las imágenes”, I, p. 28). Según la perspectiva de Borges en este momento, el espacio del campo parece ya completo dentro de la literatura; todo lo contrario sucede con la ciudad, cuya carencia de “poetización” motiva al autor a plantear su primera poesía como un intento por inmortalizar poéticamente a la ciudad. Se trata pues de una tarea efectuada con una profunda conciencia, por lo que podemos afirmar que uno de los propósitos principales de sus tres primeros poemarios —en especial de *Fervor*— es crear “símbolos” y “fábulas” que correspondan a la “grandeza” de la ciudad; la profunda motivación nacionalista de esta propuesta es del todo evidente.

Pero como Buenos Aires es entonces una ciudad múltiple, con muchas y variadas facetas, Borges aclara en la dedicatoria al lector que sus versos no son un “aprovechamiento de las diversidades numerosas” de ella, y acota con precisión el ámbito de su poesía: “Mi patria —Buenos Aires— no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas” (“A quien leyere”, *FBA*). Recalquemos que en estas últimas palabras hay un tono “confesionalista” que, como se ha afirmado, resulta muy ajeno al ultraísmo.

El movimiento definitorio que va de la patria a Buenos Aires y de ésta al barrio ilustra la concepción de Argentina que Borges desarrollará en su primera escritura: una muy personal percepción de la patria (“mi patria”), restringida no sólo a la ciudad capital de la nación, sino aun dentro de ésta, a algunos barrios particulares. Además, su visión personalizada inserta el nivel familiar en esta concepción de patria: el poeta incluye el espacio de su casa como un elemento más de lo que llama *su patria*.

Consecuente con las premisas declaradas en la dedicatoria de *Fervor de Buenos Aires*, el poemario restringe su visión de la ciudad a unos cuantos aspectos específicos de ésta. El poema que abre el libro indica con claridad las líneas en que efectuará su poetización de la ciudad:

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajetreos,
sino la dulce calle de arrabal
enternecida de árboles y ocasos.
(“Las calles”, *FBA*).

Lo primero que destaca en estos versos es la visión intimista de la ciudad expresada por el yo lírico, la cual aparece con frecuencia en todo el poemario (por ejemplo, en “Vanilocuencia” leemos: “La ciudad está en mí como un poema/ que aún no he logrado detener en palabras”).

En cuanto a la geografía urbana, en los versos citados hay un voluntario alejamiento del centro de la ciudad: no describe su poesía las calles “molestadas de prisas y ajetreos”, sino “la dulce calle de arrabal”, “enternecida” de árboles y ocasos. ¿Qué hay en esas calles “molestadas de prisas y ajetreos” que repele al poeta? En los propósitos de la dedicatoria de *Fervor* se anuncia ya el rechazo a lo “extranjero”, es decir, a plasmar poéticamente esa abigarrada realidad argentina de la década de 1920, donde la presencia de distintos registros culturales resulta evidente: “De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjero: la voraz energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que ru-

brican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla” (“A quien leyere”, *FBA*).¹⁴

Evidentemente, la anterior cita resulta paralela a la formulación de los discursos nacionalistas que hemos estudiado antes. Al igual que se hacía en esos textos, Borges elabora aquí la dicotomía argentino verdadero-inmigrante advenedizo (criollo-extranjero) que funciona, en última instancia, como medio legitimador del discurso. Incluso la frase “universal chusma dolorosa” remite a la “plebe ultramarina” de la que hablaba Lugones en el prólogo de *El payador* para referirse a los inmigrantes.

Borges lamenta la “dejadez criolla” porque ha permitido que lo “extranjerizo” se adueñe de la ciudad. Por ello, para no percibir ni el centro de la ciudad ni el puerto, el poeta se aleja de estos espacios que le son ajenos y dirige sus pasos hacia el “arrabal”; porque ese “otro” al que quiere acallar, cuya presencia no se desea percibir en la ciudad, rompe con violencia la identificación espiritual del yo lírico con su ciudad:

Anuncios luminosos tironeando el cansancio
charras algarabías
entran a saco en la quietud del alma.
Colores impetuosos
escalán las atónitas fachadas...
Yo atravieso las calles desalmado
por la insolencia de las luces falsas...
 (“Ciudad”, *FBA*).

La presencia de estos signos de la modernidad (anuncios luminosos, construcciones verticales) y de las masas urbanas resulta hostil para el alma del yo lírico porque imposibilita esa con-

¹⁴ En su poesía y en sus ensayos de la época, Borges define la imagen ciudadina que prefiere de un modo muy similar, en donde incluso coinciden las formas verbales. Así, al contrastar en *Inquisiciones* las figuras de Ramón Gómez de la Serna y de Rafael Cansinos Asséns, dice que son tan “incomparables como lo pueden ser, por ejemplo, la perfección de dejadez y huraño vivir que en todo arrabal porteño me agrada y la nerviosa perfección de codicia que alborota las calles céntricas” (“La traducción de un incidente”, *I*, p. 17); con parecidos conceptos critica al poeta mexicano Manuel Maples Arce, en su libro *Andamios interiores*, porque: “Permitir que la calle se vuelque de rondón en los versos —y no la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocaso, sino la otra, molestada de prisas y ajetreos— siempre antojóseme un empeño desapacible” (“Manuel Maples Arce”, *I*, pp. 120-121).

fluencia entre otros elementos citadinos y el alma del poeta que, en cambio, sí es posible en la “dulce calle de arrabal”. Los sustantivos, adjetivos y verbos con que se describe esa “otra realidad” contribuyen a mostrarla como algo agresivo y amenazante, que rompe el remanso y la paz del alma: “anuncios luminosos tironeando el cansancio”, “charras algarabías”, “colores impetuosos”, “insolencia de las luces falsas”.

Para escapar de la desagradable visión que “entra a saco en la quietud del alma”, el yo lírico realiza un voluntario retiro hacia el barrio eligiendo además el momento propicio para deambular por éste: una hora en que el alma no sea perturbada por los objetos exteriores, sino más bien en la que éstos contribuyan a que el yo errante alcance la paz y la felicidad. La hora escogida es el atardecer, el ocaso, el instante que resulta perfecto para que el poeta encuentre la paz anhelada porque entonces están ausentes las multitudes que lo perturban:

En busca de la tarde
fui apurando en vano las calles...
la tarde toda se había remansado en la plaza
serena y sazónada
bienhechora y sutil como una lámpara...
(“La plaza San Martín”, *FBA*).

Por ello se prodigan los adjetivos positivos para la tarde, que es remansada, serena, bienhechora, sutil; al conjuro mágico del atardecer, el poeta alcanza en su interior la identidad plena mediante la percepción de los elementos del arrabal que le son agradables:

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio...
Serena
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.
Lindo es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, de un alero y de un aljibe.
(“Un patio”, *FBA*).

La errancia solitaria en la tarde por las calles del arrabal tiene su recompensa:

En esa hora de fina luz arenosa
 mis andanzas dieron con una calle ignorada
 abierta en noble anchura de terraza
 mostrando en las cornisas y en las paredes
 colores blandos como el mismo cielo
 que conmovía el fondo.
 (“Calle desconocida”, *FBA*).

Así, en fuerte contraste con los “colores impetuosos” de las calles centrales, el viandante encuentra en esta calle desconocida “colores blandos como el mismo cielo”, tranquilos, sosegados.

Para no abundar en ejemplos que podrían parecer estériles por repetitivos, puede concluirse que la Buenos Aires poetizada en el primer poemario de Borges es una ciudad de calles apartadas, plazas vacías, casas bajas —con zaguanes, balaustradas, patios y balcones—, a la que el yo poético percibe cuando deambula solitario a esa hora en que la luz se confunde con la penumbra y las calles están desiertas.

En lo que respecta a su poetización de la ciudad, puede afirmarse que, en términos generales, los otros dos poemarios publicados por Borges durante la década —*Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)— continúan las líneas trazadas por *Fervor de Buenos Aires*. En la brevedad de *Cuaderno San Martín*, que en conjunto apenas supera la decena de composiciones, puede percibirse también una señal de que el poeta ha agotado para entonces el caudal de los tópicos manejados durante este periodo; esta sospecha se confirma con el abandono de la creación poética que Borges efectúa en el siguiente decenio, lo cual repercute positivamente en su paulatina entrada en la narrativa.

La edición original de *Luna de enfrente* incluía un poema, omitido en las sucesivas reimpressiones, que considero central en cuanto a la poetización borgeana de la ciudad. Me refiero a “Patrias”, donde el poeta elabora de forma directa ciertas imágenes sobre lo que siente como la patria; la estructura del poema contrapone el plural y colectivo título con el personalista y volitivo verbo “quiero” sobre el que se construye anafóricamente la composición:

Quiero la casa baja;
 La casa que enseguida llega al cielo,

La casa que no aguante otros altos que el aire.
 Quiero la casa grande,
 La orillada de un patio
 Con sus leguas de cielo y su jeme de pampa...
 Quiero el tiempo hecho plaza,
 No el día picaneado por los relojes yanquis
 Sino el día que miden despacito los mates...
 Quiero la calle mansa
 Con las balaustraditas repartiéndose el cielo
 Y los buenos zaguanes rodeados de esperanza.
 (“Patrias”, *LE*, pp. 33-34).

La visión es clara: el poeta define a la patria por medio de una serie de anhelos expresados desde su voz lírica. Los elementos que su querencia añora son los mismos que eslabonan la poetización de la ciudad en *Fervor de Buenos Aires*: casas bajas, patios, balaustradas, zaguanes, el tiempo remansado, no medido por los modernos relojes, sino por los criollos mates. En fin, hay aquí una voluntad de volver al mundo criollo de la ciudad mecida por un lento ritmo patriarcal, en la que no asoman todavía ni las prisas de la modernidad ni la transformación de Buenos Aires en una urbe vertical en la que ya no resulta fácil “llegar al cielo”.

Si en el prólogo de su primer poemario Borges había declarado su voluntario alejamiento del centro y del puerto, es decir, de lo “extranjerizo”, en *Luna de enfrente* la presencia efectiva de los inmigrantes funciona como motivo para lamentar un mundo perdido. En el poema “A la calle Serrano”, el autor opone, con un tono nostálgico, el pasado preinmigratorio y el presente cosmopolita de esta calle:

Calle Serrano
 Vos ya no sos la misma de cuando el Centenario
 Antes eras más cielo y hoy sos puras fachadas...
 Ahora te prestigian
 El barullo caliente de una confitería
 I un aviso punzó como una injuria.
 En la espalda movida de tus italianitas
 No hay ni una trenza donde ahorcar la ternura.
 (“A la calle Serrano”, *LE*, p. 27).

El crecimiento de la ciudad, al que alude implícitamente la mención de la pérdida de “cielo” en la calle Serrano, está sim-

bolizado por la aparición de la confitería y la llegada al barrio de las italianitas, quienes no poseen las simbólicas trenzas criollas. La moderna confitería representa con claridad a la inmigración, ya que el establecimiento que toda la escritura de Borges, la de este periodo y la posterior, describe como “argentino” es el almacén (o antigua pulpería); precisamente en uno de los poemas del libro, titulado “Calle con almacén rosao”, se describe la confortante sensación, simbolizada dos veces por el favorable adjetivo “claro”, que la visión del almacén produce en el yo errante: “I el almacén tan claro como la luna nueva de ayer.../ Almacén que en la punta de la noche sos claro” (*LE*, p. 9); además, el calificativo “rosao” adscrito al almacén contrasta con el agresivo color “punzó como una injuria” del aviso de la confitería incluido en la poesía previa. El desencanto que la transformación de la calle Serrano provoca en el alma del poeta se potencia, como veremos enseguida, debido al carácter emblemático que esta calle adquiere en otra composición de la época: “La fundación mitológica de Buenos Aires”, la cual abre *Cuaderno San Martín*.

Sin duda, este último poema es uno de los más logrados de la lírica borgeana de este periodo. Como su título lo sugiere, “La fundación mitológica de Buenos Aires” construye una imagen poética sobre los orígenes de la ciudad. La interrogación inicial con que el poeta se cuestiona sobre los inicios de ésta posee un fuerte tono personalista que concuerda con la concepción de la patria como algo propio y exclusivo que elabora en varios poemas de la época: “¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ Que las proas vinieron a *fundarme* la patria?” (*CSM*, p. 9; las cursivas son mías). Es casi como si se afirmara que el hecho histórico y real de la fundación de Buenos Aires tuvo como finalidad primordial fundar una patria *para* el poeta.

Desde el punto de vista verbal, considero que esta composición es muy lograda porque el autor construye en verdad, en consonancia con el título, un ambiente mágico y mitológico para referirse a la región a donde llegaron a asentarse los primeros conquistadores españoles: “Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron/ Por un mar que tenía cinco lunas de anchura/ Y aun estaba repleto de sirenas y endriagos/ Y de piedras imanes que enloquecen la brújula” (*CSM*, p. 10). En este sitio de mitología medieval, dice el poema, fundan los conquistadores la pri-

mera Buenos Aires. Sin embargo, no basta con remitir a esa mágica aunque imprecisa geografía, porque para construir el mito es necesario definir y ubicar los orígenes; para ello, el poeta incluye en sus versos el debatido tema de la cultura argentina de dónde se fundó originalmente la ciudad. Dentro de la misma línea personalista con la que habla de las “proas que vinieron a fundarme la patria”, el yo lírico centra los inicios de la ciudad en una zona que denomina *su* barrio: Palermo:

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
 Durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo
 Pero son embelecados fraguados en la Boca.
 Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
 Presenciada de auroras y lluvias y suestadas.
 La manzana pareja que persiste en mi barrio:
 Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.
 (“Fundación mitológica de Buenos Aires”, *CSM*, p. 10).

Palermo como el centro original de Buenos Aires; la calle Serrano como una de sus privilegiadas fronteras. Al reivindicar en *su* barrio la “persistencia” de los orígenes de la ciudad, que define al mismo tiempo como *la patria*, el poeta se inviste de una legitimidad pura e indisputable: la continuidad que establece entre la fundación de la patria y su presente lo transporta a un ámbito intemporal e imperecedero. Por eso los versos con que concluye el poema reafirman una visión eterna de Buenos Aires: “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:/ La juzgo tan eterna como el agua y el aire” (*CSM*, p. 11). De este modo se cierra la mitificación: el poeta ha empezado por construir los orígenes geográficos de *su* ciudad y por enlazarse profundamente con ellos para, finalmente, llevar este espacio a las coordenadas de lo eterno, de lo no sujeto al tiempo. Poeta, ciudad y patria se imbrican así para conformar una unidad simbólica ajena a lo contingente. Por ello, es válido afirmar, desde este periodo, que en su literatura: “Borges se inventa una ciudad a su medida, una Buenos Aires que funda míticamente”.¹⁵

¹⁵ Jean Andreu, “Borges, escritor comprometido”, *Texto Crítico*, 1979, núm. 13, p. 59.

En suma, puede afirmarse sin lugar a dudas que la poetización de la ciudad efectuada por Borges en sus primeros poemarios rehúsa, de manera muy consciente, trabajar literariamente los elementos modernos y cosmopolitas de la realidad bonaerense de la década de 1920. Esta voluntaria selección singulariza la inscripción de Borges en el vanguardismo, como estudiaremos un poco más adelante, pero al mismo tiempo lo vincula con una tendencia muy extendida en la Hispanoamérica finisecular, la cual describimos enseguida.

La rápida modernización capitalista experimentada por las ciudades hispanoamericanas a finales del siglo XIX produjo variados cambios que propiciaron un sentimiento de caos y extrañamiento entre quienes residían en ellas. Las migraciones rurales internas en unos países y las externas en otros, como sucedió en el caso de Argentina, provocaron una percepción común de desarraigo: por un lado, los antiguos habitantes de las ciudades dejan de reconocerse en ellas debido a las vertiginosas modificaciones experimentadas por éstas; por otro, los nuevos ciudadanos, recién llegados del interior del país o bien del extranjero, carecen de vínculos con ese escenario nuevo. Ante este proceso de cambio efectuado por la modernización, la escritura, en general propiedad exclusiva de los viejos vecindados, reacciona con la reconstrucción nostálgica (e imaginaria) de un pasado que se considera que “se está perdiendo”. De este modo, florece en Hispanoamérica una amplia producción literaria enfocada a relatar cómo “era” la ciudad antes de iniciarse la mutación. Ricardo Palma, Lucio V. López, Vicente Riva Palacio, Lucio V. Mansilla, son notorios ejemplos —pese a sus diferencias formales e incluso temporales— de esta respuesta de la escritura. En apariencia, la obra de éstos y de muchos más es una simple reconstrucción de un pasado que se recuerda con nostalgia, es decir, el registro romántico de un escenario y unas costumbres que se desea no perezcan del todo; sin embargo, ya que todo texto, como bien sabemos, está determinado por las exigencias del presente, en realidad:

...esa nutrida producción finisecular está signada por la ideología del momento y más que un retrato de lo ya inexistente, que por lo tanto no puede acudir a ofrecer la prueba corroborativa, encontramos en esos libros una invención ilusoria generada por el movi-

miento, la experiencia del extrañamiento, la búsqueda de raíces, el afán de una normatividad que abarque a todos los hombres.¹⁶

Por ello la poetización de la ciudad que procesa la primera poesía borgeana puede leerse también, en el plano ideológico, como una reacción frente a la realidad argentina de ese momento, en la que el concepto de ciudad resulta “problemático” a causa de las rápidas transformaciones ocurridas en ésta. Es decir, la poetización de la ciudad no es exclusivamente producto de su percepción de que la urbe carece de un nivel poético que, en cambio, sí posee el campo, sino también del hecho de que en la cultura argentina del periodo la ciudad se ha convertido en un “problema”. Poetizar la ciudad, por tanto, es también un modo de redefinir la relación del escritor con su medio, puesto que aquél reafirma su derecho de propiedad sobre una urbe que cada día tiende a sentirse más “ajena”.

Por otra parte, el cúmulo de significados que se adscriben entonces al campo y a la ciudad sigue los lineamientos de una tradición cultural universal, mediante la cual se han asignado diversas y contradictorias valoraciones a estos espacios:

On the country has gathered the idea of a natural way of life: of peace, innocence, and simple virtue. On the city has gathered the idea of an achieved centre: of learning, communication, light. Powerful hostile associations have also developed: on the city as a place of noise, worldliness and ambition; on the country as a place of backwardness, ignorance, limitation.¹⁷

Ya hemos visto cómo en *Mis memorias*, Lucio V. Mansilla, enfrentado a la conversión de Buenos Aires en una ciudad anónima e impersonal, construyó un discurso que rescataba un espacio familiar donde él podía reconocerse:

De hecho el texto parece privilegiar menos a un yo privado que a un yo público, y menos a un yo que a un ambiente perdido, el Buenos Aires “que fue en otra edad”. La gran aldea que para Mansilla, en 1904, ya resultaba laberinto y *maremágnum* sigue siendo de lejos, en el recuerdo evocatorio, una gran casa donde se pasa

¹⁶ Á. Rama, *La ciudad letrada*, p. 98.

¹⁷ Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, Nueva York, 1973, p. 1.

de calle en calle, de cuarto en cuarto, como se pasaba del “costurero” de Agustina Rozas a su comedor. Se siente por sobre todo en Mansilla la necesidad de familiarizar una ciudad que se le ha escapado de las manos: un Buenos Aires cuyos cambios ya han sido registrados con acritud, con curiosidad, con humor, por López, Cambaceres y Martel.¹⁸

Si en su vertiente ideológica, en cuanto respuesta concreta a una cambiante realidad, la obra de Mansilla simboliza a todo un sector de escritores que se repliega en su clase y en el pasado, también es verdad que su reconstrucción nostálgica tiene cierta base autobiográfica en el coto cerrado y familiar de la Buenos Aires que efectivamente el escritor conoció. Distinto resulta el caso de Borges.

En primer lugar, como él mismo lo reconoció después en varias ocasiones, el recuerdo autobiográfico tiene menos fundamento en su discurso, puesto que su poetización no se basa en la memoria de una pretérita ciudad que en verdad él haya conocido, por lo que el gesto de idealizar una ciudad inventada resulta más significativo. En segundo lugar, la transformación de Buenos Aires en una ciudad múltiple, anónima e impersonal había implicado el surgimiento de una nueva figura social: el viandante (o *flâneur*) que mira a la multitud con la seguridad que posee quien sabe que no será reconocido; sin embargo, Borges se niega a utilizar esta figura literariamente verosímil y culturalmente aceptable: el yo errante de *Fervor*, su particular *flâneur*, no percibe ni las muchedumbres ni la modernidad de la ciudad, sino que más bien se repliega en ciertos aspectos físicos de una ciudad pasatista.¹⁹ En efecto, la Buenos Aires del poemario está desprovista de cualquier presencia humana viva y actuante: el prójimo, que para entonces resulta ya un desconocido, es conside-

¹⁸ Sylvia Molloy, “La literatura autobiográfica en Argentina”, en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, coord. Saúl Yurkievich, Alhambra, Madrid, 1986, p. 82.

¹⁹ En este sentido, es claro que su poesía es la cara contraria de la de Baudelaire, el poeta de la modernidad urbana por excelencia, quien precisamente literaturiza varias figuras propias de la modernidad parisina de la segunda mitad del siglo XIX: el dandy, el traperero, el *flâneur*. Para un análisis de cómo cifra Baudelaire en su poesía esta modernidad, véase el excelente libro de Walter Benjamin, *Iluminaciones. II. Baudelaire*, tr. y pról. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1972.

rado como alguien inquietante y hostil, por lo que la escritura borgeana opta por borrarlo:

Al recurrir a la nostalgia ya sentida por la generación del ochenta para borrar la ciudad *maremágnum* (la expresión es de Mansilla) invadida por una muchedumbre poco tranquilizadora —la de los inmigrantes—, Borges practica el “recuerdo autobiográfico” del pasado. Pero no sólo revive el gesto: lo miniaturiza, lo estiliza. Forzosamente vacía una ciudad que, habitada, sería anacrónica para su nostalgia, forzosamente la reduce a sus mínimos, elementales aspectos.²⁰

Hemos mencionado que en el prefacio al lector incluido en *Fervor de Buenos Aires*, Borges declara su voluntario alejamiento del centro y del puerto, de la “vocinglera energía” y de la “chusma dolorosa”, que sólo atestiguan, afirma, la “dejadez criolla”. Además, dice rechazar el “mito geográfico” que señala las dos palabras que forman “Buenos Aires”. Contra este mito general y total de la ciudad, él empieza a conformar un mito diferente y más restringido cuando, desde el prefacio mismo, confiesa que sus versos tienden a “declarar el asombro de las calles *endiosadas* por la *esperanza* y el *recuerdo*” (las cursivas son mías). Lo que queda fuera de su rechazo al centro y al puerto es el espacio geográfico del arrabal y de las calles sin gente, depuradas de los recién llegados.

Alrededor de este ámbito, de esta imagen divergente de la ciudad, la poesía de Borges se propone fundar un nuevo mito: “Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas” (*FBA*, “A quien leyere”). Se trata de un afán de ubicación fuera de la historia, de una visión renuente al cambio, fija en el tiempo (ni hacia el pasado ni hacia el futuro), porque en Borges lo que se define como la “actual visión porteña” está construida desde un nivel personal (los lugares de “mis caminatas”) por medio de los imaginativos resortes de “la esperanza y el recuerdo” con los que se quiere

²⁰ Sylvia Molloy, “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, eds. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner, Castalia, Madrid, 1984, p. 496.

“endiosar” esas calles por las que vaga el yo poético: “Esperanza y recuerdo... No serán ya ni la expectativa ni la nostalgia de lo que será o ha sido: al contrario, será la avidez de la sustracción total, la atopía y la acronía donde se ejerce la virtud combinatoria del autorretrato. El tiempo y el espacio que quedan son los del mito, el no-lugar de la configuración simbólica”.²¹

La lectura de la crítica contemporánea a Borges avala esta idea: la visión borgeana de la ciudad, por su ubicación en un espacio y un tiempo que no eran los contemporáneos, provocó una extendida sorpresa entre sus lectores. Por ejemplo, Rafael de Diego²² considera que la urbe de *Fervor* no tiene dimensión poética porque Borges ha utilizado menudencias de la ciudad, materia nimia; aunque De Diego expresa un prejuicio estético al creer que existen materiales más propios que otros para ser representados en la literatura, acierta al juzgar que la poetización borgeana de la ciudad se basa en elementos marginales de ésta. Por su parte, Enrique Díez Canedo, al mismo tiempo que alaba los versos de Borges, manifiesta el desconcierto que le causa la imposibilidad de reconocerse en la Buenos Aires descrita por el poeta: “El panorama que nos hace ver en sus versos libres no es un panorama bajo el cual pudiéramos espontáneamente poner un nombre geográfico. ¿Buenos Aires? Bien. Estará en el fondo de este fervor poético que sentimos palpitar en cada página del libro menos descriptivo que jamás ha inspirado ciudad en el mundo”.²³ Con una perspectiva certera, otro crítico, Ildefonso Pereda Valdés, centra su comentario, en cambio, en la afirmación de que Borges remite en su poesía a una ciudad pasatista: “Su amor es mayor por el Buenos Aires que fue, que por el Buenos Aires que es... Debería crearse para Jorge Luis Borges un Buenos Aires con casas centrales, sin el pasaje Barolo, como lo imaginaría Macedonio Fernández, sólo con arrabales y casonas con patio”.²⁴ En su conjunto, estas tres críticas concentran los puntos en los que

²¹ Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986, p. 83.

²² Véase “*Fervor de Buenos Aires*, poemas por Jorge Luis Borges”, *Nosotros*, oct. de 1923, núm. 173, pp. 216-222.

²³ Enrique Díez Canedo, “*Fervor de Buenos Aires*”, *Nosotros*, mar. de 1924, núm. 178, p. 433.

²⁴ Ildefonso Pereda Valdés, “Jorge Luis Borges, poeta de Buenos Aires”, *Nosotros*, ene.-febr. de 1926, núms. 200-201, p. 108.

se basa el nuevo mito urbano que empieza a fundar Borges desde *Fervor de Buenos Aires*: una ciudad descrita por medio de elementos marginales que más bien remiten al pasado, por lo que resulta imposible reconocer en ella la imagen bonaerense moderna.

El desconcierto provocado por la poetización borgeana de la ciudad no se debe tan sólo a la novedad de sus tópicos, sino también a que en ese momento se manejan otras poéticas. En efecto, podemos reconocer con facilidad tendencias poéticas distintas de la de Borges en lo que respecta a la ciudad. La característica común de éstas es su intención de plasmar la modernidad citadina, aunque elaboran su visión de Buenos Aires desde perspectivas estéticas e ideológicas divergentes que propician la disimilitud de los elementos poetizados. Por el momento, me referiré a dos de ellas, las de Alfonsina Storni y Álvaro Yunque, y más tarde hablaré sobre las de Eduardo González Lanuza y Oliverio Girondo, dos poetas del mismo grupo al que pertenecía Borges.

Desde su doble marginalidad de mujer e inmigrante, Alfonsina Storni, la poeta rioplatense de origen suizo-italiano, construye una imagen de la urbe bonaerense muy diferente de la expuesta por Borges. En primer lugar, cabe destacar que ya en 1920 propone una dualidad de orígenes indígenas y europeos para la capital argentina, de la cual dice: “Bajo sus pies, todavía/ Están calientes las huellas/ De los viejos querandíes/ De boleadoras y flechas” (“Buenos Aires”, *Ocre*).²⁵ Pero el aspecto más divergente de su poesía en contraste con la de Borges reside en su visión pesimista y desencantada de la ciudad, como se aprecia en el título mismo del soneto alejandrino “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, de su libro *Ocre* (1925):

Tristes calles derechas, agrisadas e iguales,
Por donde asoma, a veces, un pedazo de cielo,
Sus fachadas oscuras y el asfalto del suelo
Me apagaron los tibios sueños primaverales.

Cuánto vagué por ellas, distraída, empapada
En el vaho grisáceo, lento, que las decora.
De su monotonía mi alma padece ahora.
—¡Alfonsina!— No llores. Ya no respondo a nada.

²⁵ Alfonsina Storni, *Obra poética completa*, Sociedad Editora Latinoamericana, Buenos Aires, 1964, p. 244.

Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero
Viendo en días de otoño tu cielo prisionero
No me será sorpresa la lápida pesada.

Que entre tus calles rectas, untadas de su río
Apagado, brumoso, desolante y sombrío,
Cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada.
(*Ibid.*, p. 275).

¡Qué diferencia tan enorme con la percepción plácida y placentera de la ciudad no céntrica que describe el viandante de *Fervor de Buenos Aires*! Alfonsina Storni, en cambio, recuerda una ciudad que fue hostil a sus anhelos juveniles, y en la cual no existía ninguna faceta que concediera felicidad al alma. Ciertamente, los elementos que ambos escritores utilizan son diferentes: Borges retoma aspectos de una ciudad pretérita; Storni acude a la urbe moderna y asfaltada; pero incluso cuando hay coincidencias, la visión es opuesta, como se aprecia en la actitud satisfecha con que el yo lírico borgeano describe los zaguanes bonaerenses y la postura negativa de Storni en "Calle", un poema de su libro *Mundo de siete pozos* (1934):

Un callejón abierto
entre altos paredones grises.
A cada momento
la boca oscura de las puertas,
los tubos de los zaguanes,
trampas conductoras
a las catacumbas humanas.
¿No hay un escalofrío
en los zaguanes?
(*Ibid.*, p. 362).

De hecho, puede afirmarse que la visión pesimista y dolorosa de la vida que permea parte de la poesía de Alfonsina Storni propicia que su imagen de la ciudad se identifique con las dificultades propias de quien sobrevive desde una doble marginalidad, de inmigrante y de mujer; esta marginalidad puede confirmarse fácilmente en la general actitud despectiva con que fue recibida su obra en los círculos de la alta cultura argentina.

En efecto, Borges mismo repudia la poesía de Storni, en un

juicio donde se aprecia su enorme distanciamiento del tipo de poesía que ella practica:

De la Storni y de otras personas que han metrificado su tedio de vivir en esta ciudad de calles derechas, sólo diré que el aburrimiento es quizá la única emoción impoética (irreparablemente impoética, pese al gran Pío Baroja) y que es también, la que con preferencia ensalzan sus plumas. Son rubenistas vergonzantes, miedosos.²⁶

En *Versos de la calle* (1924), Álvaro Yunque (seudónimo de Arístides Gandolfi) elabora una imagen de la ciudad que, no obstante su contemporaneidad con la de Borges, no tiene paralelos con ésta. En principio, la poética que maneja Yunque se produce, al igual que la vanguardia, como una reacción contra la literatura de la época, a la que se considera “anquilosada”. Así, por ejemplo, Yunque coincide con los vanguardistas en su rechazo de la gastada retórica modernista (“Deja que el cursi rime sus ‘martirios’ con sus ‘lirios’/ tú, novísimo, rima pujanza y esperanza”, aconseja) y en su propuesta de una nueva estética basada en la modernidad (“¿más que todas las ruinas no dice un automóvil?/ ¿más que muertos canales, un bulevar no inspira:/ pletórico de luces, de movimiento y vida?”). No obstante estas semejanzas, la práctica literaria de ese autor se diferencia radicalmente de la de los vanguardistas porque él asigna a la poesía una función social ajena a aquéllos.

De este modo, en *Versos de la calle* Yunque asume la tarea de relator de las miserias humanas visibles en la ciudad. Por ello sus textos trabajan como tópicos aquellos aspectos urbanos perceptibles de modo inmediato en las calles: el hombre aislado entre la multitud, el farol de la calle, el automóvil que pasa, el adoquín que los peatones pisan, el chico lustrabotas, etcétera; en una palabra, son, como su título lo sugiere, “versos de la calle”, de la urbe real en cuanto a sus fealdades físicas e injusticias humanas. Con una mirada sin contemplaciones y con un tono más bien admonitorio, el poeta decide hacer presentes en la literatura los elementos negativos de la ciudad; su visión es crítica y está ahí para juzgar, no para alabar. El poema “Fábrica”, por ejemplo, describe así el lugar de trabajo de los obreros:

²⁶ “Prólogo” a *Índice de la nueva poesía americana*, p. 15.

Monstruo rojo que ruge
 y por la chimenea de su nariz
 arroja un vaho sucio
 y un negro hollín...
 Aguarda... Hacia sus fauces
 comienzan a afluir, hipnotizadas víctimas, hombres y niños
 del rojo monstruo diario festín.
 Mas no se los devora,
 que un vampiro es la fábrica: sólo les chupará
 unas gotas de sangre;
 y así todos los días, treinta años vivirán.²⁷

El recurso para estructurar estos poemas es un yo lírico que como viandante cruza la ciudad y percibe las injusticias de la vida, lo cual le provoca reflexiones de tipo moral. Pero su “humanitarismo” no alcanza a ser prédica “revolucionaria”, sino que se queda más bien en una admonición con tonos solidarios; así, el yo lírico interrumpe la descripción de las miserias urbanas para expresar la reacción personal que éstas le producen: por ejemplo, las interjecciones sin destinatario que cierran algunos poemas como una pura protesta manifestada en voz alta en lengua coloquial.

Los títulos de las composiciones de *Versos de la calle* se singularizan por ser directos y explicativos: “Domingo de lluvia”, “En la herrería”, “El zoológico”, “Chimenea de fábricas”, “Edificio en construcción”, “Pasa un chico vendedor de diarios”, “Montón de escombros”, etcétera. Por la obviedad de sus títulos y por su propio desarrollo, puede decirse que sus poemas son más bien narraciones puestas en verso. Esta idea se refuerza con la comprobación de que en los textos de Yunque están casi ausentes los mecanismos formales clásicos de la poesía —metáforas, rimas, aliteraciones, etcétera—, porque para él el significado —el mensaje moral— debe primar total y absolutamente sobre el significante.

Es decir, la poética de Yunque rechaza de antemano la opacidad o ambigüedad literarias porque implicarían la polisemia. En un acto que delimita a la perfección su tipo ideal de lectores, el autor parece conformarse con que sus poemas sean descifrables, transparentes desde su primera lectura. Se dirige pues a un lec-

²⁷ Álvaro Yunque, *Versos de la calle*, Claridad, Buenos Aires, 1924, p. 34.

tor nuevo, de reciente ingreso a la literatura, el cual carece de familiaridad con los “artificios” del arte.

En contraste fundamental con las preocupaciones estéticas y formales de la vanguardia, la concepción de la literatura de Yunque se centra exclusivamente en su afán “humanitario”, que es la justificación última de su escritura: “Arrojo sentimientos a las calles,/ para nutrir conciencias con esos frutos bellos”, dice. Este deseo de incidir en las “conciencias” de sus lectores motiva también que su descripción de las miserias de la vida cotidiana esté despojada de un tono pintoresco o irónico (sus temas son demasiado “serios” como para ironizar). Así pues, Yunque escribe desde la perspectiva segura que le otorga la convicción ética y estética de que para construir una literatura “buena” desde el punto de vista moral, no son necesarios demasiados artificios literarios.

En suma, puede concluirse pues que las respectivas poetizaciones de Buenos Aires construidas por Borges y Yunque no poseen elementos en común y parecen remitir, más bien, a dos urbes distintas, no coincidentes ni en el tiempo ni en el espacio. Pero independientemente de las características personales de cada uno de estos poetas, detrás de tan disímiles poetizaciones de la ciudad hallamos, en última instancia, dos estéticas (y éticas) contrapuestas que implican las dos principales posturas ideológicas de los escritores de la década de 1920. Me refiero a la famosa polémica Florida-Boedo, la cual describiré enseguida en sus líneas generales. Al final del próximo apartado, realizaré la breve comparación entre la poesía de González Lanuza y de Gironde, por un lado, y la de Borges, por otro, que he anunciado unas páginas atrás.

DOS ESTÉTICAS DIVERGENTES: FLORIDA Y BOEDO

A principios de los años veinte, el panorama literario y cultural de Argentina está copado por la revista *Nosotros*, cuya función consiste en unificar y homogeneizar el trabajo de los intelectuales; esta revista desea simbolizar la diversidad dentro de la unidad, por ello se precia en sus editoriales de no dejar fuera de sus páginas ninguna de las manifestaciones artísticas argentinas, con un eclecticismo que de hecho no desborda sus cauces durante vein-

te años.²⁸ En principio, las nuevas expresiones literarias tienen cabida en esta revista, como lo demuestra la inclusión del manifiesto ultraísta de Borges; pero muy pronto los jóvenes escritores sienten la necesidad de fundar periódicos y revistas dirigidos a expresar la nueva estética con exclusión de cualquier otra tendencia.

La primera revista vanguardista, *Prisma*, publicada como periódico mural en diciembre de 1921 y marzo de 1922, es sintomática de la búsqueda de la nueva generación por encontrar medios autónomos de difusión: cualquier recurso —incluso colocar carteles en las paredes de la ciudad— se considera válido para difundir las nuevas ideas. En este sentido, las revistas recién fundadas no sólo constituyen el medio de expresión propicio para la nueva estética, sino que también *son* ellas mismas, en su propia materialidad, parte de la renovación propuesta.

La idea de renovación estética parte del cúmulo de insatisfacciones que sienten los intelectuales jóvenes frente al ambiente literario de la época. Estos escritores en potencia comparten un sentimiento grupal que tiene varias motivaciones. En cuanto al nivel temático, ellos estaban convencidos de que resultaba absurda la preeminencia de escritores que, como Rojas o Lugones, habían agotado su creatividad alrededor de los tópicos del Centenario. Respecto de la crítica oficial, la juzgaban incapaz de abrirse a un diálogo que propiciara la renovación estética. Por lo que se refiere a los medios de difusión, consideraban muy limitadas las características de las revistas literarias existentes, y por ello pugnan por sus propias publicaciones, mediante las cuales, además, pretendían reformar el “caduco” sistema de lecturas y de hábitos del público. Por último, creían que las instituciones de legitimación artística —premios literarios, subvenciones estatales, etcétera— tenían un funcionamiento “viciado”.

²⁸ Aunque esta revista había alcanzado una gran difusión en toda Hispanoamérica, su manifiesto eclecticismo resultaba poco convincente, incluso más allá de las fronteras argentinas; así, al recordar cómo el grupo literario de los Contemporáneos planeaba en esa misma década la fundación de una nueva revista en México, Jaime Torres Bodet expresa lo insatisfactorio del perfil de *Nosotros* para los jóvenes escritores: “Estimábamos las cualidades de algunas revistas latinoamericanas, en las cuales —a veces— colaborábamos. Sin embargo, el eclecticismo de *Nosotros*, de Buenos Aires, nos parecía demasiado complaciente” (*Tiempo de arena*, en *Obras escogidas*, FCE, México, 1961, p. 331).

Frente a este horizonte tan poco promisorio, la nueva intelectualidad argentina se plantea la tarea de unificar a los jóvenes escritores en oposición a la anquilosada estética predominante. Este trabajo lo emprende la primera revista *Proa* —fundada en agosto de 1922 por Borges, Macedonio Fernández, Eduardo González Lanuza, Francisco Piñero, Guillermo Juan Borges y Roberto Ortelli—, la cual hace un llamado común a todos los jóvenes intelectuales para unirse en un frente único que represente el espíritu de “renovación artística”; por ello, los directores de esta publicación la definen como “revista de renovación literaria”.

El voluntarioso empeño de la nueva generación se enfrenta con las dificultades propias del mercado literario, en un principio muy poco receptivo a los afanes de cambio de ésta. Así pues, la precariedad signó la existencia de estas primeras revistas: *Proa*, por ejemplo, sólo alcanzó tres números, de agosto de 1922 a julio de 1923. Además, muchos de los escritores noveles —Borges, Brandán Caraffa, Córdoba Iturburu— siguieron publicando poemas y ensayos en la revista *Nosotros*, de Giusti y Bianchi, cuya larga historia cultural se remontaba hasta 1907. No obstante, la disputa planteada para romper la unidad intelectual formada alrededor de ésta ya estaba establecida, y sólo era cuestión de tiempo para que se produjera una división tajante de la intelectualidad.

En un principio, pues, los nuevos escritores publican indistintamente tanto en las revistas de viejo cuño, que tenían ya bien definido su sitio, como en las recientes que iban surgiendo al calor de la lucha contra la vieja estética. Pero en cuanto el campo adquiere una mayor claridad, cuando la “antigua” estética empieza a ser derrotada, los renovadores se definen en dos grupos bien diferenciados: aunque coincidentes en su repudio a la estética del pasado, estos dos sectores postulan la práctica literaria desde posiciones estético-ideológicas distintas y, por tanto, asignan a ésta funciones diferentes.

El punto central de disensión es cómo se entiende la literatura, dónde debe ubicarse el cambio o renovación que ambos grupos consideran indispensable. Por un lado, está el conjunto de los jóvenes escritores más familiarizados con las vanguardias europeas —Borges, Gironde, González Lanuza, etcétera—, cuya propuesta consiste en realizar una profunda “revolución” circunscrita al espacio literario en particular y al estético en general; por el otro, hay un grupo diferente —Leónidas Barletta, Álvaro Yun-

que, Roberto Mariani, Elías Castelnuovo— que concibe a la literatura como compromiso social, por lo que pugna por un arte que no sólo “refleje la realidad” sino que también participe activamente en las luchas políticas y sociales. En la terminología de algunos de los actores de esta polémica literaria, los primeros son “vanguardistas” mientras los segundos son “revolucionarios”.²⁹ Esta clasificación se funda en el hecho de que la inconformidad “antiburguesa” de los vanguardistas sólo se manifestaba en el plano estético:

De hecho, los poetas vanguardistas argentinos renegaban de la burguesía en el plano estético pero no mencionaban otros planos, como el social o el político. Dicho en otros términos: su subversión de la realidad era unilateral, solamente estética, al considerar la presencia del escritor y de la literatura en el mundo, pero omitiendo las dimensiones sociales y políticas de dicha presencia.³⁰

Cada uno de los grupos en pugna recibió un nombre emblemático derivado de la calle donde solían reunirse y donde tenían su centro difusor. Así, los primeros son el grupo Florida, en referencia a la central, aristocrática y tradicional calle de Buenos Aires, donde se ubican las lujosas tiendas bonaerenses y el exclusivo Jockey Club; mientras los otros son el grupo de Boedo, nombre de la apartada y proletaria calle del suburbio donde tenían su base. En cuanto a sus órganos difusores, estos grupos también se definieron por sus revistas: la segunda *Proa* y, sobre

²⁹ Por ejemplo, Yunque establece esta división básica: “Inteligentes, bulliciosos, audaces, ¿qué separaba a los jóvenes de esos bandos? Lo que ha separado siempre a todos los escritores: que los de Boedo querían transformar el mundo y los de Florida se conformaban con transformar la literatura. Aquellos eran «revolucionarios». Éstos, «vanguardistas» (Álvaro Yunque, *La literatura social en Argentina*, Claridad, Buenos Aires, 1941, p. 323).

³⁰ J. Ruffinelli, “Borges y el ultraísmo: un caso de estética y política”, p. 159. Según este crítico, la negativa de Borges a reeditar sus juveniles y efusivos poemas escritos durante su estancia europea, reside en el mismo distanciamiento de lo social y lo político característico de la vanguardia argentina: “Ésta es una poderosa razón por la cual Borges nunca incluyó en sus libros de poesía aquellos poemas escritos en adhesión a la revolución soviética (como “Rusia” y “Gesta maximalista”, de 1920 y 1921), y tampoco llevó a cabo el prometido libro *Salmos rojos*, destinado a desarrollar ese breve y equívoco entusiasmo” (*idem*).

todo, *Martín Fierro* para los primeros; *Claridad* y *Los pensadores* para los segundos.

Numeroso ha sido el material bibliográfico dedicado a dilucidar la polémica Florida-Boedo, así como diversas han sido las perspectivas utilizadas, por lo que, lógicamente, ha habido interpretaciones y lecturas divergentes. Cualquiera que sea el enfoque que se asuma —centrado en la lengua, en la tradición, en las escuelas literarias—, la única perspectiva que, en definitiva, me parece totalmente errónea es la de disminuir la importancia de esta disputa. Aunque ubicado en el centro de la discusión en ese momento, Borges restó después validez a la oposición Florida-Boedo; disponible siempre para cualquier tipo de entrevista, el autor fomentó esta idea entre cierta crítica proclive a aceptar como palabra de dios las opiniones del escritor sobre su propia obra:

Ya se ha hecho célebre la polémica entre Florida y Boedo, que fue fraguada por algunos colaboradores de *Martín Fierro* para imitar en Buenos Aires la vida literaria de París. La idea fue de Ernesto Palacio, y se formaron arbitrariamente dos bandos, uno que sostenía la necesidad de cultivar el arte por el arte mismo y otro que defendía lo que después se llamó la literatura comprometida... Borges me explicó que todo fue una broma, combinada de antemano y hecha entre amigos, y que le sorprende enterarse de que hoy se tomen en serio esos juegos juveniles.³¹

Naturalmente, esta imagen de frivolidad no concuerda, en lo más mínimo, con la profunda seriedad con que en ambos bandos se asumió la práctica literaria. Además, basta con consultar las revistas de la época para observar la fuerte batalla que se fraguó entre elementos de ambas partes en defensa de sus concepciones literarias; esto último ha quedado plasmado en las obras que los propios actores han dedicado a elucidar la polémica.³²

Una interpretación diferente de la posición reduccionista de restar importancia a la polémica, más centrada pero al mismo

³¹ Alicia Jurado, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, EUDEBA, Buenos Aires, 1964, p. 39 y 40.

³² Entre otros, han escrito sobre la disputa Florida-Boedo: Córdova Iturburu, *La revolución martinfierrista*, Eds. Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962; Eduardo González Lanuza, *Los martinfierristas*, Eds. Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961, y Leónidas Barletta, *Boedo y Florida. Una versión distinta*, Metrópolis, Buenos Aires, 1967.

tiempo incompleta, es la que la sitúa en el eje arte-vida para afirmar que mientras los de Florida se orientaron hacia el arte, los de Boedo lo hicieron hacia la vida, de lo que se concluye que el choque de los dos grupos fue más bien ético.³³ En lo personal, considero que resulta más revelador y completo intentar descubrir, por medio de la lectura de los propios textos, qué estética hay detrás de cada una de estas escuelas, qué concepción de literatura manejan, a qué público se dirigen y, sobre todo, qué espacio cultural cubren en la década de 1920.

En el centro de la concepción artística de los jóvenes vanguardistas se ubica la idea de “lo nuevo”; ellos mismos se definen con este calificativo: hablan de sí mismos como la “nueva generación”, dicen que sus revistas son de “renovación literaria”, aluden a su estética como la “nueva sensibilidad”. Por encima de cualquier otra consideración, el juicio de “lo nuevo”, de lo distinto, se convierte en el fundamento de la vanguardia; un ejemplo extremo de la importancia del concepto de “novedad” es la revista *Inicial* —fundada por Roberto A. Ortelli, Brandán Caraffa, Roberto Smith y Homero Guglielmini—, cuya declaración de principios dice: “Seremos iconoclastas, y ello en forma vehemente e impetuosa... Sabemos que sobre los jóvenes argentinos gravita a veces el fetichismo de los ídolos intelectuales. La aurora de la nueva generación será su ocaso...”³⁴

La lucha por la estética vanguardista se ejerce, como ya hemos mencionado, a partir de la precariedad de las revistas fundadas por los propios escritores renovadores. Luego de diversos fracasos y de éxitos parciales, la juventud literaria vanguardista logra por fin una revista con mayor permanencia: *Martín Fierro*, que se publicó de febrero de 1924 a noviembre de 1927. Desde el título mismo de su revista emblemática, la vanguardia argentina adquiere caracteres que la singularizan. En efecto, hacia la década de 1920 ya se ha completado el proceso de canonización nacional del poema de Hernández iniciado en los años del Centenario y en cuyo proceso desempeñaron una labor central Rojas y Lugones, como hemos explicado en nuestro primer capítulo.

³³ Véase César Fernández Moreno, “La poesía argentina de vanguardia”, en *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Arrieta, Eds. Peuser, Buenos Aires, 1959, t. IV, pp. 605-665.

³⁴ *Inicial*, oct. de 1923, núm. 1, p. 4.

Así pues, ya que el *Martín Fierro* se ha convertido entonces en símbolo de la “argentinidad”, los vanguardistas de los años veinte, al adoptar ese nombre, se inscriben deliberadamente en las discusiones nacionalistas de la época; con ello, el vanguardismo argentino, por definición cosmopolita como todas las vanguardias, adopta un matiz “nacional” que lo centra en la cultura argentina y delimita su práctica dentro de ésta.

Fundada en 1924 bajo la dirección de Evar Méndez, la revista *Martín Fierro* toma su nombre de un periódico político de 1919 de carácter antiyrigoyenista, o sea antipopulista. Sin embargo, esta nueva publicación no asume en forma directa un sesgo político; de hecho, desde sus inicios y a lo largo de su breve presencia en la cultura argentina, reitera constantemente, con una persistencia muy significativa, su apoliticismo, su deseo de apartarse de cualquier expresión política. El director de la revista explicita la peculiar forma como lee su grupo el canónico poema de Hernández y los motivos para adoptar su nombre:

Tomó el nombre del poema tradicional porque la obra de José Hernández es una obra de *no conformidad*. Lo adoptamos como símbolo de *argentinitismo neto*, no de *criollismo*, ni de folklore. Poeta y poema se acomodaban a inspirar el desarrollo de una obra de *emancipación*: rotura de cadenas retóricas, forma y modelos caducos, revelación del espíritu argentino del momento que debía consagrarse.³⁵

Si recordamos que en 1904 Alberto Ghirardo había fundado un periódico anarquista bajo la advocación del nombre de *Martín Fierro* porque veía en el poema un mensaje de protesta, un símbolo de la lucha social de los oprimidos, podremos medir la distancia que separa a la vanguardia de cualquier inclinación de tipo “socializante”.

Los vanguardistas de la revista *Martín Fierro* leen la inconformidad del gran poema argentino despojada de sus significaciones sociales: como un símbolo de inconformidad pura fuera de la historia. En este sentido, el mensaje neto de protesta de la obra puede ser utilizado, dentro de la perspectiva estética,

³⁵ Evar Méndez *apud* Ángel Mazzei, *El modernismo en la Argentina. La poesía de Buenos Aires*, Ed. Ciordia, Buenos Aires, 1962, p. 77; las cursivas son mías.

para combatir formas y modelos literarios caducos, lo que constituye uno de los objetivos fundamentales de la revista; ésta es la “emancipación” a que se refiere el director de ella. Pero al mismo tiempo, Evar Méndez desea enraizar a la vanguardia con lo que se concibe como la más honda tradición argentina: puesto que está superado el rechazo inicial que el poema de Hernández provocó en su época en el ámbito de la alta cultura, durante la década de 1920 —y sobre todo luego de la lectura de Lugones en *El payador*—, el poema *Martín Fierro* simboliza ya a toda la nación; así, bajo el amparo del nombre ritual, la revista de vanguardia reafirma su “argentinismo neto” y se aparta del criollismo ramplón y del folklore. El conjuro del nombre de *Martín Fierro* posibilita pues una doble inscripción: en lo estético, fundamenta la lucha de la vanguardia contra todo lo literariamente caduco; en el ámbito ideológico y social, enlaza al movimiento con la más genuina tradición argentina, le confiere una identidad cultural propia.

Pero este pretendido enlace con la más “pura” tradición argentina no se acepta sin disensiones en el medio cultural de la época: los escritores del grupo Boedo interpretan el *Martín Fierro* de una forma distinta, más cercana a la de Ghirardo, y cuestionan a fondo el entronque de la revista vanguardista con ese símbolo nacional. De este modo, Roberto Mariani, uno de los más prominentes escritores del otro grupo, dirige en 1924 una carta a la revista *Martín Fierro* donde reclama a ésta que se haya apropiado del nombre del poema de Hernández:

Símbolo de criollismo por el sentimiento, el lenguaje y la filosofía, es Martín Fierro, el poema de Hernández, el personaje de Hernández.

¿Por qué los que hacen Martín Fierro —revista literaria—, se han puesto bajo la advocación de tal símbolo, si precisamente tienen todos una cultura europea, un lenguaje literario complicado, y una elegancia francesa?³⁶

Así pues, los integrantes del grupo Boedo no cuestionan la definición del poema como símbolo de la nacionalidad, sino que critican la paradoja de que los martinfierristas, de formación cul-

³⁶ Roberto Mariani, “Martín Fierro y yo”, *Martín Fierro*, 25 de jul. de 1924, núm. 7, p. 2.

tural cosmopolita, recurran a adoptar un símbolo criollo, nacional. Al armar su oposición europeísmo-criollismo con base en la cultura y el lenguaje no “nacionales” utilizados por los vanguardistas, Mariani alude en el fondo a la existencia de dos públicos diferenciados en la cultura argentina de ese periodo: el de masas y el de élite. Los escritores con preocupaciones sociales atacan a los vanguardistas precisamente por no hacerse entender por la gran mayoría del público. Así, el concepto de “comprensión”, es decir, de legibilidad, constituye uno de los puntos que el grupo Boedo reivindica para su estética, como logro propio; por ello la revista *Los Pensadores*, fundada en 1924 para nuclear a los escritores de esta corriente, expresa esa idea de manera directa e inequívoca:

Nosotros escribimos mal, tal vez, porque nuestra aspiración no consiste en llegar a escribir bien. Somos desaliñados: lo sabemos. Sucios. Espontáneos. Pero nos hacemos entender hasta por el vigilante de la esquina... Nosotros entendemos que escribe bien una persona que consigue hacerse comprender.

¿Quién entiende lo que dice *Martín Fierro*? *Proa*. ¿Y lo que dice *Proa*? Lo entiende *Martín Fierro*.³⁷

Destaca aquí, por una parte, el autorretrato construido por los escritores del grupo Boedo, ya que en los adjetivos que usan (“desaliñados”, “sucios”, “espontáneos”) se percibe un deseo manifiesto de identificación con un público lector de capas medias y bajas; es como si dijeran que se hacen entender por ese amplio público porque ellos pertenecen al mismo estrato social. El concepto de escritura manejado por los integrantes del grupo Boedo los aleja definitivamente de las preocupaciones de carácter estético-formal de los vanguardistas: si para los primeros, en una posición que se semeja a la asumida por Arlt en el mismo periodo, “escribir bien” consiste en el fondo en “hacerse entender”, para los segundos la escritura sólo puede juzgarse a partir de cánones formales, internos a la literatura, desde los que la idea de “hacerse entender” sería un presupuesto absurdo. Es decir, en su concepto de “estilo” los vanguardistas reafirman también la autonomía literaria que es premisa de la nueva estética.

³⁷ Dirección de la revista *Los Pensadores*, apud M. L. Bastos, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*, p. 51.

Por último, con respecto a la declaración de *Los Pensadores*, era cierto que los integrantes de la segunda revista *Proa* (de agosto de 1924 a diciembre de 1925) y los de *Martín Fierro* constituían en verdad un grupo cultural más o menos homogéneo —por su formación, por sus orígenes, etcétera— e intercambiable que se leía y elogiaba recíprocamente.

Si los escritores del grupo Boedo creen que “hacerse entender” resulta central para su escritura, es porque desean llegar a un público lo más amplio posible. A principios del siglo veinte, debido al vigor de las clases medias motivado por el rápido crecimiento económico y poblacional de la nación, en Argentina se había pasado de un público de “señores” a uno de clases medias; por ello los integrantes del grupo Boedo dirigen su atención a captar a estos nuevos lectores. En contraste con el espectro cerrado y un tanto limitado de las revistas vanguardistas (producto de sus particulares intereses), los órganos difusores del grupo Boedo —*Claridad* (editorial y revista) y *Los Pensadores*— abastecen al lector medio, cuyos gustos son heterogéneos, de una gran diversidad de materiales capaces de cubrir todos los apetitos intelectuales: ficción europea, ensayo filosófico, político, etcétera. Su función dentro de la cultura de la época resulta muy concreta: proveer al lector de recursos limitados de una literatura responsable desde el punto de vista moral, útil por su valor pedagógico y accesible tanto intelectual como económicamente. El éxito de esta empresa puede comprobarse en los tirajes de diez mil ejemplares —que en la década siguiente alcanzaron incluso veinticinco mil— hechos por la editorial Claridad, de Antonio Zamora. En este sentido, puede decirse que la labor de esta corriente es central porque contribuye, junto con el creciente periodismo, a conformar y consolidar el nuevo tipo de lector medio, que quizá sin estos recursos permanecería iletrado.

La relación entre los escritores vanguardistas y el público se desarrolla en otros niveles. En verdad los nexos de éstos con el mercado literario y con el público son ambiguos y complejos. En principio, hay una fuerte tensión entre su vehemente rechazo del mercado como instancia de consagración literaria y su profundo e íntimo deseo de triunfar en este ámbito (esto resulta evidente en el caso de Güiraldes, quien en un gesto simbólico arroja al agua su primera publicación poética ante lo que él considera la “incomprensión” de los lectores). Los martinfierristas son cons-

cientes de que la estética que ellos proponen, precisamente por ser “nueva”, requiere un “nuevo” lector, y a esa tarea se abocan. En este sentido, parte de la función de las publicaciones vanguardistas consiste en “reformular” los gustos del público y crear canales alternos al entonces vigente mercado literario. Es decir, en las revistas de “renovación” se produce un doble proceso: por un lado, sirven para que los escritores jóvenes practiquen su estética; por otro, ayudan a preparar y definir el público que ésta requiere para ser descifrada.

Las imprecaciones directas al lector, acusándolo de poco sensible, de filisteo, etcétera, se convierten de hecho en uno de los temas predilectos de los escritores vanguardistas. González Lanuza, por ejemplo, precede su libro *Prismas* (1924), con un “Prólogo” en el que apela al lector en una forma agresiva y con el deseo de socavar las costumbres de lectura de éste:

Pero yo no he de proclamar mi corazón cual mercancía, ni menos he de piruetar para cautivar tu atención dispersa en el vacío kaleidoscopio de tu vivir; no enfundiré mi emoción en las consabidas prendas del guardarropa retórico i menos aún he de tratar de destruir asperezas en el encuentro de tu sensibilidad con la mía. No me importa saber si me equivoco con respecto a ti; pero quiero que desde ahora sepas a qué atenerte; si buscas la bazofia de todos los días, saca de tu bolsillo unos níqueles i compra cualquier revista; pero este libro está de más en tus manos.³⁸

Se trata, de hecho, de una *captatio benevolentiae* irónica. Toda esta retórica agresividad y fingido desprecio hacia el lector son, en última instancia, una desnuda expresión de la necesidad que tiene la vanguardia de hacer surgir un nuevo tipo de interlocutor. Las imprecaciones directas, finalmente, obligarían al lector a hacer consciente su selección del material de lectura, es decir, a acercarse más a la vanguardia estética.

El grupo Florida se plantea la labor de conformar un nuevo público como una misión artística que no tiene ninguna finalidad más allá de su auténtico interés por el arte mismo. Por ello, en respuesta al ataque del grupo Boedo respecto de la adopción del nombre de *Martín Fierro*, la directiva de esta revista reacciona esgrimiendo el tópico del materialismo para acusar

³⁸ Eduardo González Lanuza, *Prismas*, Eds. Samet, Buenos Aires, 1924, pp. 7-8. .

implícitamente a los miembros de Boedo de buscar el lucro: “Nuestra redacción está compuesta por jóvenes con verdadera y honrada vocación artística, ajenos por completo a cualquier afán de lucro que pueda desviarlos de su camino”.³⁹

Con la anterior declaración, los escritores vanguardistas trasladan al ámbito literario la típica acusación de materialismo en que los discursos nacionalistas del Centenario fundaban parte de su rechazo a la influencia inmigratoria. El eje lucro-arte propuesto por los vanguardistas divide entonces a los creadores de la cultura de la época en, por una parte, comerciantes del arte (léase grupo Boedo), y, por otra, artistas verdaderos (léase grupo Florida); lo espurio como elemento clasificatorio está presente de nuevo para reivindicar la legitimidad de unos y delatar lo advenedizo de los “otros” en el campo de la literatura: los martinfierristas sugieren así que el arte “verdadero” es preeminencia suya y que defenderán a la literatura de contaminaciones externas. Pero en otro sentido, el concepto de lucro, usado para aludir al interés materialista de los “otros”, delata también las excesivas alarmas de los vanguardistas ante los alcances de la difusión de la cultura durante este periodo.

En esta última línea debe leerse la reacción de Evar Méndez a la edición de las *Prosas profanas* de Darío hecha por la editorial Claridad. En un artículo cuyo significativo título es “Rubén Darío, poeta plebeyo”, el autor parodia el “Prefacio” del propio Darío a *Cantos de vida y esperanza*, para lamentar la edición popular de la obra de éste porque pone al alcance de las multitudes la excelsa poesía modernista: “Indefectiblemente se llega a las multitudes, fatalmente la plebe iletrada se adueña del tesoro mental y rítmico... Inútil, pues, la aspiración a una suprema maravilla de músicas desconocidas, el anhelo de asombrar bellamente a quienes comprenden. ¡Ya todos comprenden!”.⁴⁰ Aunque con un tono no exento de ironía, el sesgo clasista de la preocupación de Méndez se evidencia cuando se dirige ilusoriamente a Darío para decirle que tendrá que padecer que reciten sus poemas “los malevos y los verduleros en las pringosas pizzerías lo-

³⁹ “Suplemento explicativo de nuestro «Manifiesto». A propósito de ciertas críticas”, *Martín Fierro*, ago.-sept. de 1924, núms. 8-9, p. 2.

⁴⁰ Evar Méndez, “Rubén Darío, poeta plebeyo”, *Martín Fierro*, feb. de 1924, núm. 1, p. 2.

cales”, “en sus fábricas o cabarets”. De este modo, el director de la revista *Martín Fierro* se ubica en un polo diametralmente opuesto a los intereses de los escritores de Boedo: no sólo niega que el escritor deba intentar “hacerse entender”, sino que se angustia porque las más egregias composiciones poéticas puedan ser comprensibles para todos.

En principio, la defensa de Evar Méndez a la poesía de Darío puede parecer sorprendente, puesto que el modernismo es uno de los opositores de la vanguardia literaria argentina; sin embargo, al pugnar por la “no contaminación” de las *Prosas profanas*, más que defender al creador del modernismo, él defiende la posibilidad de una literatura elitista, para los menos, lejos del alcance de las multitudes; es decir, rechaza la masificación de la lectura que ya para entonces se muestra como uno de los productos culturales más palpables de la modernidad.

Así pues, para los escritores vanguardistas, la aprobación del naciente mercado literario, que valora los libros a partir del número de ejemplares que de éstos se vendan, resulta totalmente inaceptable porque se ubica fuera de los cánones internos de la literatura. El libro vanguardista estaría más bien hecho para distribuirse entre los amigos, y no para venderse en las librerías; por ello llega incluso a ser relevante la mención exacta del número de ejemplares que se ha impreso; así, por ejemplo, la página de derechos de autor de *Luna de enfrente* especifica: “El tiraje de este libro es limitado a trescientos ejemplares numerados de 1 a 300”, cantidad de ejemplares que coincide con la de su poemario anterior; del mismo modo, en *Cuaderno San Martín* se dice: “De esta obra se han impreso doscientos cincuenta ejemplares sobre papel pluma, numerados del 1 al 250, diez sobre papel de puro hilo, numerados del 1 al X, y veinte sobre papel de puro hilo ‘vergé’, marcados A a Q, fuera de comercio”.⁴¹

En las citas anteriores se observa también que la concepción del libro en cuanto objeto difiere en ambos grupos: mientras que a los escritores socializantes les interesa la reproducción tipográ-

⁴¹ La divergencia de criterios valorativos se percibe con nitidez en los juicios de Álvaro Yunque, quien afirma gozosamente que los primeros libros publicados por Claridad se vendieron por miles y que esta editorial alcanzó “volumen continental”; en cambio, dice que los libros editados por el grupo Florida “permanecieron inertes en las librerías y su editorial se extinguió” (*La literatura social en la Argentina*, p. 324).

fica del texto al menor costo posible, siempre y cuando éste sea legible, los vanguardistas conciben al libro como un objeto de arte en sí: con una edición cuidada y lujosa que incluya viñetas o dibujos; así sucede con los tres libros de poemas de Borges, que contienen: el primero, una cubierta con una ilustración de Norah Borges; el segundo, una cubierta ilustrada y cuatro viñetas de ella misma, y el último, un retrato a lápiz de Borges hecho por Silvina Ocampo.

La idea de la literatura fundada en el eje lucro-arte se completa con la inscripción de la vanguardia en la tradición nacional mediante el uso del simbólico nombre del poema gauchesco, como hemos mencionado. En su expresión verbal, este engranaje entre vanguardia y tradición nacional aparece imbricado a la perfección en el texto que podemos definir como el manifiesto vanguardista de la revista *Martín Fierro*. Publicado sin firma en el número cuatro de la revista, aunque se sospecha la autoría de Oliverio Girondo, el escrito recoge en realidad las preocupaciones comunes al grupo martinfierrista.

En principio, el texto se desenvuelve dentro de los lineamientos generales del vanguardismo. Así, intenta establecer primero un paradigma de identidad que diferencie entre la gran masa del público ignorante y los colaboradores principales de la revista. Además, con la típica actitud iconoclasta propia del vanguardismo, desafía a la academia, al Estado y al dilettante de las letras, es decir, a todo aquello que constituye una instancia de reconocimiento artístico en la época.

El manifiesto afirma que la novedad es el centro de la producción artística. Por ello postula, desde la perspectiva estética, una oposición básica entre tradición y modernidad, y opta por la segunda. Su preferencia por la modernidad se presenta disminuida, sin embargo, por una particular reafirmación de sus nexos con la tradición. En efecto, luego de describir algunos de los “nuevos” objetos artísticos descubiertos por la “nueva sensibilidad” (en especial, innovaciones tecnológicas), se dice que esta inclinación no impide a la revista *Martín Fierro* “poseer —como las mejores familias— un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse a través de algún antepasado, o reírse de su cuello y su corbata”.⁴²

⁴² “Manifiesto de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, 15 de mayo de 1924, núm. 4, p. 2.

¿Quiénes pueden recurrir a ese álbum de familia para reconocerse en él?: aquellos que viven la tradición cultural argentina como algo propio y natural, es decir, quienes están seguros de su pasado y pueden volver la vista a la tradición “argentina” para rearmar familiarmente su identidad cultural. Esto explica por qué quienes reclaman “lo nuevo” como fundamento del arte no son, como parecería lógico que sucediera, los recién venidos a la cultura argentina, o sea, los intelectuales de origen inmigratorio, como lo eran la mayoría de los miembros del grupo Boedo. Por el contrario, quienes centran su estética en la novedad son, para usar términos de la época, los “argentinos viejos” o “verdaderos argentinos” —en algunos casos, excepcionales, se trata de escritores de origen inmigratorio que, no obstante, se sienten ya profundamente argentinos. Al refrenar el ímpetu de modernidad estableciendo nexos con la tradición nacional, los vanguardistas excluyen de su movimiento a los “advenedizos” a la cultura argentina: si los nuevos intelectuales pueden también sumarse, hipotéticamente, al concepto de “lo nuevo”, carecen en cambio de raíces que les permitan entroncar con una legitimidad que se funda precisamente en un pasado (o tradición) que no pueden compartir, y del cual están excluidos por principio. La posibilidad de que los vanguardistas se burlen de sus antepasados (“reírse de su cuello y su corbata”) expresa incluso no una falta de respeto hacia la tradición, sino más bien una reafirmación de ésta: sólo ellos pueden mofarse de sus antepasados porque éstos les pertenecen, son su herencia cultural inalienable.

Dentro de esta perspectiva, el nombre propio, los apellidos, resultan importantes para establecer los nexos con la tradición nacional. Por ello, el saludo de *Martín Fierro* a la aparición de la segunda revista *Proa* funda parte de su exultación en la simple lectura de los nombres de quienes la componen: afirma que puede esperarse mucho de sus integrantes —Borges, Caraffa, Güiraldes y Rojas Paz— por su “adentramiento en la tradición, ya que sus nombres les enraizan en familias netamente argentinas”.⁴³ Con calificativos que ya también hemos visto funcionar en la cultura de la época, podría afirmarse entonces que los redactores de ambas revistas son “gente decente y bien nacida”.

⁴³ Evar Méndez, “La nueva revista *Proa*”, *Martín Fierro*, ago.-sept. de 1924, núms. 8-9, p. 9.

En suma, la característica esencial de la vanguardia argentina es que se particulariza por el cruce de dos tendencias que, en principio, parecen excluyentes: la modernidad esgrimida bajo el concepto central de “lo nuevo” y la reafirmación de pertenencia a la tradición nacional; por medio de ambos aspectos se define un nacionalismo cultural diferente. Los elementos ideológicos que conforman este nuevo nacionalismo son mixtos y pueden agruparse en los siguientes puntos a los que, con excepción del lenguaje (que estudiaremos después), nos hemos referido ya de algún modo:

Origen de clase, relación con la tradición nacional, relación con el lenguaje y desinterés frente al mercado literario forman una estructura ideológica de la vanguardia argentina. No todos los elementos de esta estructura, ni las formas literarias con que se manifiesta en los textos de la revista, tienen el mismo peso. La dinámica propia de la vanguardia corroe, por momentos, la importancia asignada a la tradición cultural o a la nacionalidad.⁴⁴

En contraste con este nuevo nacionalismo cultural estructurado por la vanguardia y en el cual no pueden participar, los escritores con preocupaciones de tipo social buscan legitimar su proyecto y encontrar su identidad cultural mediante fundamentos éticos e ideológicos no restringidos al ámbito exclusivo de la literatura. Por ello, a la reafirmación de la vanguardia de pertenecer a *la* tradición nacional, los intelectuales de izquierda en general (no sólo los del grupo Boedo) contraponen sus anhelos de reforma parcial o de transformación radical de la sociedad; estos escritores intentan fundar su legitimidad en el postulado ético de que las desigualdades sociales deben ocupar un primer plano en la labor de los intelectuales; al mismo tiempo, consideran que mediante esta tarea de enfoque social lograrán definir su identidad cultural en la Argentina de la época. En lo que respecta a sus recursos formales, este grupo esgrime, contra el “esteticismo” a ultranza de los vanguardistas, la validez estética y —sobre todo— ética del sencillismo y del realismo en sus varias vertientes.

Ya hemos visto que en esta eticidad se basan los *Versos de*

⁴⁴ Beatriz Sarlo, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, en C. Altamirano y B. Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, ed. cit., p. 152.

la calle de Álvaro Yunque para lograr una visión urbana diferente de la de Borges. Por otra parte, la especial mezcla de modernidad y tradición posibilita, dentro de la propia escritura vanguardista, dos poetizaciones urbanas que aunque en principio parecen disímiles, son, en última instancia, complementarias: la modernidad urbana presente en la poesía de González Lanuza y de Gironde, y la reconstrucción poética de una Buenos Aires mítica elaborada por Borges.

En efecto, en su poemario *Prismas* (1924), Eduardo González Lanuza construye una imagen de la ciudad que disiente de la procesada por Borges en *Fervor de Buenos Aires*. En su aspecto temático, este autor incluye en algunos de sus poemas elementos de la modernidad urbana de la década de 1920: la fábrica, el taller, el teléfono, incluso las multitudes. Además, en cuanto a la forma, él lleva más lejos su rechazo a la lírica modernista: no sólo repudia la rima y la métrica regulares y centra el valor de la poesía en el ritmo, sino que incluso experimenta con la tipografía de los poemas en un afán por imprimirles un significado diferente (como puede verse en “Poema de las fábricas”); es decir, en este sentido González Lanuza se muestra, sin lugar a dudas, más innovador o vanguardista que Borges.

Por su parte, en su primer libro, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), Oliverio Gironde suma al título mismo la marca de la modernidad urbana: no hay un símbolo más cabal que el tranvía para representar la modernidad de las ciudades hispanoamericanas de principios de siglo. En sus contenidos, puede distinguirse en *Veinte poemas* un obvio interés cosmopolita: su lírica no sólo describe algunos sitios de Buenos Aires, sino también de Río de Janeiro, Venecia, Sevilla, etcétera. Las composiciones que dedica a la ciudad bonaerense, en especial “Apunte callejero” y “Pedestre”, trabajan con el centro de la ciudad y con los elementos modernos de la urbe: los faroles, los escaparates, el tranvía, el automóvil, los transeúntes, etcétera. Por último, cabe señalar que formalmente Gironde lleva el verso libre hasta la eliminación absoluta de la rima y experimenta con una variedad de poesía en prosa, lo cual resulta sumamente innovador en la literatura argentina del momento. ✓

¿Por qué Borges, perteneciente a esta misma “nueva” sensibilidad estética, adopta ese tono nostálgico tan poco moderno que caracteriza su primera poesía? El propio Borges es totalmente

consciente de su “excentricidad” dentro del periodo y dentro de la corriente a la que se suma. En un artículo no desprovisto de ironía y agudeza, nuestro autor utiliza el pretexto de comentar *Calcomanías* (1925) para subrayar sus diferencias respecto de Girondo:

Es innegable que la eficacia de Girondo me asusta. Desde los arrabales de mi verso he llegado a su obra, desde ese largo verso mío donde hay puestas de sol y vereditas y una vaga niña que es clara frente a una balaustrada celeste. Lo he mirado tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de klaxon y un apartarse de viandantes, que me he sentido provinciano junto a él. Antes de empezar estas líneas, he debido asomarme al patio y cerciorarme, en busca de ánimo, de que su cielo rectangular y la luna siempre estaban conmigo.⁴⁵

Borges establece aquí un contraste entre la modernidad presente en la poesía de Girondo (con tranvías, automóviles y viandantes) y el “provincialismo” de su propia escritura. En el fondo, detrás de este reconocimiento nuestro autor reafirma también su seguridad de estar elaborando una poesía que no remite a lo contingente y circunstancial, a lo sujeto al tiempo, sino a lo esencial, como es para él esa luna eterna que ve desde el patio. Una lectura atenta de la poesía argentina de este periodo mostraría cómo Borges es el poeta vanguardista que utiliza menos elementos de la modernidad en su escritura; al hacer un muy posterior balance de la recepción de *Fervor de Buenos Aires* y de su afiliación al ultraísmo, Borges hace extensiva esta ausencia de modernidad a algunos poetas contemporáneos:

Were the poems in *Fervor de Buenos Aires* ultraist poetry? When I came back from Europe in 1921, I came bearing the banners of ultraism. I am still known to literary historians as “the father of Argentine ultraism”. When I talked things over at the time with fellow-poets Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Francisco Piñero, my cousin Guillermo Juan (Borges), and Roberto Ortelli, we came to the conclusion that Spanish ultraism was overburdened —after the manner of futurism— with modernity and gadgets.

⁴⁵ J. L. Borges, “Oliverio Girondo, *Calcomanías*”, *Martín Fierro*, 26 de junio de 1925, núm. 18, p. 4.

We were unimpressed by railway trains, by propellers, by airplanes, and by electric fans. While in our manifestos we still upheld the primacy of the metaphor and the elimination of transitions and decorative adjectives, what we wanted to write was essential poetry —poems beyond the here and now, free of local color and contemporary circumstances.⁴⁶

Se trata, a todas luces, de una falsa confluencia, como se deduce de inmediato de la comparación entre la poesía borgeana y la de González Lanuza; de cualquier modo, lo importante es observar que, desde esa época, Borges mismo es consciente de no compartir la inclinación hacia la modernidad que caracteriza a algunos de sus colegas vanguardistas.

La singularidad de que la poesía borgeana adopte un tono confesionalista, nostálgico y pasatista sólo puede explicarse por el hecho de que en su textualidad se cruzan y entrelazan dos tendencias que tensionan su escritura: vanguardismo y criollismo, es decir, renovación estética y tradición. Si por un lado su sistema de percepciones y recuerdos vincula a Borges con el pasado, con una Buenos Aires pretérita que él quiere convertir en mítica, por el otro, su proyecto se inclina hacia “lo nuevo”. Desde esta perspectiva, resulta válido concluir que durante este periodo Borges: “Trabaja bajo el impacto de la renovación estética y la modernización urbana: produce una mitología con elementos premodernos pero con los dispositivos estéticos y teóricos de la renovación”.⁴⁷

La difícil y oblicua inscripción de la primera escritura de Borges dentro del ultraísmo argentino de la década de 1920, una más de las vertientes que adoptó el vanguardismo, resulta obvia en su casi inmediato rechazo de esa corriente. Ya en 1925, en *Inquisiciones*, Borges habla del ultraísmo en tiempo pasado, como si fuera una escuela superada del todo. Así, al comentar *Prismas*, entonces el más reciente libro de González Lanuza, define

⁴⁶ J. L. Borges, “An Autobiographical Essay”, escrito en colaboración con Norman Thomas di Giovanni e incluido en el volumen de narraciones traducidas al inglés por ambos bajo el título de *The Aleph and Other Stories*, Dutton, Nueva York, 1970, pp. 225-226. Pese a las múltiples declaraciones de todo tipo que, sin ningún pudor, Borges solía hacer ante cualquier entrevistador, resulta extraño que nunca haya permitido la traducción al español de este riquísimo texto, el cual citaré aquí con frecuencia.

⁴⁷ B. Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, p. 103.

a su autor como la cifra de las posibilidades del ultraísmo: “González Lanuza ha hecho el libro ejemplar del ultraísmo y ha diseñado un meandro de nuestro unánime sentir. Su libro, pobre de intento personal, es arquetípico de una generación” (“E. González Lanuza”, *I*, p. 98). Desde el punto de vista literario, Borges utiliza un argumento central para sustentar lo que él define como el fracaso del ultraísmo: la comprobación de que, al igual que el repudiado modernismo, aquél había incurrido también en una retórica vinculada al prestigio verbal. Por ello dice refiriéndose a su grupo: “González ha logrado el libro nuestro, el de nuestra hazaña en el tiempo y el de nuestra derrota en lo absoluto” (*I*, p. 99): hazaña por haber reemplazado las palabras lujosas del rubenismo por las de “la distancia y el anhelo”, pero a la vez derrota porque no había en sus metáforas una “intuición entrañable”, es decir, la expresión de algo esencial y profundo.

En este último sentido se desarrolla también la comparación entre el ultraísmo español y el argentino que el autor efectúa en el mismo ensayo. Mientras en la primera corriente literaria percibe una “voluntad de renuevo” cuyos “emblemas —el avión, las antenas y la hélice —son decidores de una actualidad cronológica”, afirma que en Buenos Aires el ultraísmo “fue el anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma...” (*I*, p. 96); o sea, lo momentáneo y contingente *versus* lo absoluto e intemporal.

Esta rápida superación del ultraísmo en la poética borgeana refuta la imagen de “ultraísta” con la que suele asociarse en su conjunto la primera escritura de Borges. Sin duda, tal confusión proviene de la propia labor de difusor del ultraísmo realizada por nuestro autor; pero creo que resulta más pertinente hablar de algunos elementos ultraístas de la primera poesía borgeana que calificar toda su primera producción, en bloque, como ultraísta.

Asimismo, el distanciamiento de Borges del ultraísmo resulta significativo desde otro horizonte: al singularizar su poesía, renuncia *de facto* al trabajo de grupo emprendido por los vanguardistas. En este sentido, creo que la constante presencia de Borges en las revistas vanguardistas de la época —como fundador o colaborador permanente— resulta engañosa, puesto que él no comparte todas las preocupaciones grupales sino que más bien asume en su obra, cada vez con mayor fuerza, una empresa solipsista:

En el solitario Borges, si queda un residuo del afán vanguardista de renovación, adquirirá siempre un sesgo ambiguo, divergente, engañoso. Siempre con el residuo irracional de la memoria y el recuerdo: si hay repudio de las formas anquilosadas, hay al mismo tiempo la revalidación de una tradición cuyo comienzo se pierde: mito del origen, empeño en lo ahistórico.⁴⁸

Quizá la puesta en práctica de esta empresa solitaria explique también por qué Borges, pese a su gravitante poder en la cultura argentina de la época, nunca haya ocupado en verdad un lugar central en las revistas de vanguardia, de las cuales más bien se alejó periódicamente, como sucedió en su relación con la segunda revista *Proa*. Su nombre aparece en varios de los directorios de éstas, pero nunca ejerció en verdad una labor directiva que estableciera los cauces de desarrollo de esas publicaciones.

En escritos posteriores, Borges aludió a la primera etapa de su escritura como la “equivocación ultraísta”. La descalificación autoral a este periodo de su escritura no se limita a las declaraciones: en realidad el autor ejerce una efectiva y constante revisión de sus escritos —con modificaciones, supresiones y textos añadidos— sobre la que hablaremos ampliamente en el próximo capítulo.

UN DESPLAZAMIENTO FORMAL Y ESPACIAL

Si en sus líneas generales *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* completan la visión urbana de la poesía de Borges, no dejan de expresar ciertas diferencias formales y temáticas —algunas de las cuales ya se han podido apreciar— respecto de su primer volumen de poemas.

El primer párrafo del prólogo de *Luna de enfrente*, titulado “Al tal vez lector”, se inicia y cierra con una directa declaración en la que Borges pone en juego la figura de la *humilitas*: “Éste es cartel de mi pobreza, compuesto no en pasión, en contemplación... Es mi enterizo caudal pobre; aquí te lo doy” (*LE*, p. 7). Sin embargo, entre estas dos expresiones de humildad, se introduce una larga descripción de los contenidos donde prima la figura de la *anticipatio*; dice Borges: “Ensalce todo verseador los

⁴⁸ E. Pezzoni, *El texto y sus voces*, pp. 76-77.

aspectos que se avengan bien con su yo, que no otra cosa es la poesía. Yo he celebrado los que conmigo se avienen, los que en mí son intensidad. Son las tapias celestes del suburbio y las plazitas con su fuentada de cielo” (*idem*). Como sabemos, esta defensa de una escritura de carácter autobiográfico se ha beneficiado por el conocimiento autoral de las reacciones negativas suscitadas por la imagen de la ciudad borgeana que hemos descrito.

Una defensa extrema de su particular ejercicio literario se expresa un poco después de manera directa en un ensayo titulado “Profesión de fe literaria”, de *El tamaño de mi esperanza*. Ahí describe Borges cómo en sus poemarios había rememorado dos barrios de la ciudad y “cometido” algunas composiciones recordatorias de la época rosista, por lo que: “En el acto se me abalanzaron dos o tres críticos y me asestaron sofisterías y malquerencias de las que asombran por lo torpe” (*TE*, p. 145). Después enumera los, según él, “esfuerzos de incompreensión” que como poeta recibió: el calificativo de retrógrado, el juicio de “embusteramente piadoso”, la recomendación de visitar barrios más pintorescos, el reclamo por no haber incluido a los rascacielos o a los “rancheríos de latas”. Todos estos comentarios lo empujan a llegar a una conclusión definitiva: “Éste es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente” (*TE*, p. 146). En diferentes momentos, esta concepción a ultranza de una literatura de carácter autobiográfico fundamenta el rechazo de Borges a aceptar como válidas ciertas críticas enderezadas contra su visión bonaerense.

En su aspecto formal, en la “hechura” de los versos, se perciben diferencias importantes entre su primer poemario y los siguientes. Ya he mencionado cómo en “A quien leyere”, prólogo original de *Fervor de Buenos Aires*, el poeta se había disculpado por la presencia de ciertas asonancias —provocadas por la “inequívocabilidad y certeza de la pronunciación española”— y había justificado la frecuencia de versos endecasílabos en su poesía por el influjo de la tradición oral; obviamente, esta última afirmación tiene un sentido irónico, pues Borges es consciente de que el octosílabo es la forma métrica que predomina en la literatura popular, como se percibe en el ensayo “La aventura y el orden”, donde menciona que las composiciones de la lírica popular no “consienten versos al itálico modo” (*TE*, p. 71).

Un análisis detallado de la métrica de *Fervor* demuestra que

los metros predominantes son el endecasílabo (24%), el heptasílabo (22%), el dodecasílabo (12%) y el eneasílabo (10%).⁴⁹ Así, aunque los metros de los poemas van de las dos hasta las veintitrés sílabas, cuatro de ellos concentran un 68% del total. En las composiciones que casi son regulares, predomina la combinación de endecasílabos y heptasílabos blancos, la cual remite a una especie de silva moderna posdariana; además, en los poemas de este tipo, como “Ausencia” y “Sábados”, aparece un tono sentimental que contradice los postulados ultraístas.

Ya en el prólogo de *Luna de enfrente* se observa que Borges ha abandonado esa rigurosa oposición contra la rima y la métrica regulares que caracteriza sus concepciones poéticas de la época de *Fervor*. Dice entonces: “Hoy no quisiera conversarte de técnica. La verdad es que no me interesa lo auditivo del verso y que me agradan todas las formas estróficas, siempre que no sean barrulleras las rimas” (*LE*, p. 7).⁵⁰ El contraste con su primer poemario es evidente: si entonces consideraba a la rima casi como un “mal inevitable” de la lengua española y rechazaba la búsqueda de formas métricas, ahora acepta las formas estróficas y las rimas que no buscan ser sorprendentes. En la práctica, esta concepción se traduce en la aparición, desde los inicios mismos de *Luna de enfrente*, de “intencionales” y más frecuentes rimas asonantes, en el uso de formas métricas y en la estructuración de sus versos en estrofas.

Obviamente, el cambio formal entre su primer y su segundo poemarios no se efectúa de manera total y absoluta. De este modo,

⁴⁹ Véase: Eduardo López Morales, “Encuentro con un destino sudamericano”, en *Los vanguardismos en América Latina*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, pp. 71-88.

⁵⁰ Tampoco en estos aspectos formales dejan de presentarse contradicciones entre las declaraciones y la práctica poética de Borges. Así, por ejemplo, en su prólogo al *Índice de la nueva poesía americana*, afirma de la novísima poesía, en la cual está incluido: “Las dos alas de esta poesía (ultraísmo, simplismo: el rótulo es lo de menos) son el verso suelto y la imagen. La rima es aleatoria. Ya don Francisco de Quevedo se burló de ella por la esclavitud que impone al poeta; ya otro más poderoso Quevedo, Milton el puritano, la tachó de invención de una era bárbara y se jactó de haber devuelto al verso su libertad antigua, emancipándolo de la moderna sujeción de rimar (“modern bondage of riming”)” (p. 16). Como veremos, es obvio que este radical rechazo a la rima, expresado en 1926, no concuerda con su propia poesía (ni con la actitud conciliadora que asume en el prólogo de *Luna de enfrente*).

muchos de los poemas de *Luna de enfrente* siguen utilizando el verso libre, aunque se puede ya apreciar una menor diversidad en cuanto a la extensión de los versos individuales de cada composición; pero incluso en esta versificación libre, la rima asonante, de la cual huía Borges en *Fervor*, aparece de una manera natural y más frecuente.

Además, varios de los poemas acentúan el uso de algunos recursos formales, en especial la anáfora y el polisíndeton. Así, por ejemplo, "Casi Juicio Final" y "Mi vida entera" se estructuran mediante la expresión verbal "He" más algún verbo en participio que se repite anafóricamente al inicio de varios versos; por su parte, el poema "Patrias" repite trece veces, al inicio de los versos, el volitivo verbo quiero por medio del cual se construye la anhelada patria del poeta.

El aspecto formal más significativo de *Luna de enfrente* se presenta en varios poemas que implican una sustancial modificación de las previas concepciones formales de Borges. Se trata de las composiciones "El general Quiroga va en coche al muerte", "Tarde cualquiera", "En Villa Alvear" y "Versos de catorce". En el título de ese último, se alude a una de las características principales de estos poemas: sus versos alejandrinos. Además de este metro específico, los versos se agrupan en estrofas y poseen una rima asonante totalmente regular, ya no sujeta a la "inequívocabilidad" de las vocales españolas, como había dicho Borges en *Fervor de Buenos Aires*.

En cuanto al metro, cabe mencionar que las construcciones regulares de su segundo poemario utilizan los versos alejandrinos, a excepción de "Soleares", texto en cuyos octosílabos asonantados intenta crear el poeta un auténtico sabor andaluz. Esta preferencia por los alejandrinos no es asumida por Borges como una herencia modernista sino como una necesidad motivada por la particular realidad americana; así se percibe en el poema "Tarde cualquiera", donde al recordar los atardeceres compartidos con un amigo en la visión de la pampa y su deseo por cantarle a ésta en endecasílabos, concluye: "Al campo le pusimos versos de Garcilaso/ ¡Versos italianos, chiquitos en América!" (*LE*, p. 23); es decir, por su brevedad, los endecasílabos no se avienen con la grandeza del campo argentino en particular y de América en general.

Las más bien escasas rimas propias de la primera poesía de

Borges son siempre asonantes; así, las cuartetas alejandrinas de los poemas mencionados poseen rimas asonantes *A, B, A, B*. Sólo a partir de la década de 1940 empieza el poeta a versificar con rimas consonantes, así como a utilizar con mucho mayor frecuencia una métrica regular, en especial endecasílabo. Esta recurrencia a las formas regulares se convierte en una necesidad del poeta con la acentuación de su paulatina ceguera.⁵¹

Si bien en *Cuaderno San Martín* puede notarse una sensible disminución en el uso de cuartetas alejandrinas asonantadas, el único poema con esta estructura, “La fundación mitológica de Buenos Aires”, es sin duda la mejor composición del poemario. Además, no debemos olvidar que el volumen poético de 1929 posee un muy escaso número de textos, por lo que resultaría difícil una mayor presencia de una métrica y rima regulares. De todos modos, puede afirmarse que los recursos formales del poeta de fines de la década son muy similares a los expuestos en *Luna de enfrente*. Así, por ejemplo, en *Cuadernos San Martín* la división estrófica se conserva de manera general, y cuando no es así, como en el poema “Arrabal en que pesa el campo”, fechado en 1925, se debe a que el texto había sido elaborado antes.

He dejado hasta el final de este breve recuento de algunos recursos poéticos borgeanos el tema de la metáfora porque su uso en la primera poesía del autor contradice, de hecho, los postulados ultraístas y apunta hacia una de las características centrales de la poesía de Borges: su carencia casi absoluta de metáforas.

Como bien sabemos, en su descripción del ultraísmo Borges había incluido el uso de la metáfora como uno de los rasgos significativos de esta corriente. Sin embargo, al lado de esa afirmación enfática, aparece con frecuencia en sus ensayos una posición que socava la funcionalidad de la metáfora en la poesía. Así, luego de reconocer en este recurso uno de los hallazgos de la estética ultraísta, propone la superación de la metáfora: “Pero no quiero que descansemos en ella y ojalá nuestro arte olvidándola

⁵¹ “One salient consequence of my blindness was my gradual abandonment of free verse in favor of classical metrics. In fact, blindness made me take up the writing of poetry again. Since rough drafts were denied me, I had to fall back on memory. It is obviously easier to remember verse than prose, and to remember regular verse forms rather than free ones. Regular verse is, so to speak, portable” (J. L. Borges, “An Autobiographical Essay”, p. 250).

pueda zarpar a intactos mares, como zarpa la noche aventurera de las playas del día” (“Después de las imágenes”, *I*, p. 28).

Las reflexiones en torno a la metáfora estructuran varios de los ensayos del autor en este periodo.⁵² No considero que sea éste el lugar para detenerme a analizar en detalle estos escritos; para mis propósitos, basta con decir que en ellos priva una actitud escéptica hacia la metáfora, en especial en lo que respecta a su funcionalidad estética. De manera general, esta posición dubitativa se confirma en la propia práctica literaria de Borges, en cuyos tres primeros poemarios las metáforas aparecen esporádicamente, lo cual contradice los postulados del ultraísmo; esta figura aparece más bien como el aspecto de su poesía mediante el cual se pretende alcanzar una de las características propias de los movimientos de vanguardia: la novedad y la originalidad, las cuales, por cierto, no concuerdan con el tono nostálgico o elegíaco asumido por la poesía de Borges.

En “Otra vez la metáfora”, el autor afirma que una de las “menos imposibles” concepciones de la metáfora es la clásica, la cual consideraba a esta figura, según él, como un adorno. Al margen de que ésta es una definición reduccionista del concepto clásico de metáfora, me interesa destacar aquí cómo Borges, aunque acepta como posible ese lujo implícito en la metáfora, lo siente como algo ajeno a su idiosincrasia:

Hablar de adorno es hablar de lujo y el lujo no es tan injustificable como pensamos. Yo lo definiría así: el lujo es el comentario visible de una felicidad. Gracias a Dios, no soy adverso a avenidas embanderadas, a quintas con terrazas, a terrazas con puestas de sol, a jugar con lindas piezas al ajedrez. Lo que pasa es que casi nunca me siento merecedor de esas munificencias (*IA*, p. 62).

⁵² La metáfora cautivó el pensamiento crítico de Borges desde sus inicios como escritor, como puede apreciarse en un artículo que publicó en la revista española *Cosmópolis* en 1921: “Apuntaciones críticas: la metáfora”; más tarde, incluyó en sus libros de ensayos varios textos dedicados íntegramente a la metáfora: “Examen de metáforas” (*I*), “Otra vez la metáfora” (*IA*), *Las kenningar* (folleto de 26 páginas publicado en 1933). “La metáfora” (*HE*). Pero además de estos escritos, en muchos de sus ensayos de la década de 1920 aparecen frecuentes reflexiones en torno a la metáfora: “Después de las imágenes” (*I*), “Menoscabo y grandeza de Quevedo” (*I*), “Interpretación de Silva Valdés” (*I*), etcétera, lo cual demuestra el permanente interés que el tema suscitó en nuestro autor.

Esa idiosincrasia que parece alejarlo del uso de la metáfora es paralela a su oposición a la lengua ornamental y lujosa del modernismo, que se aviene mal con las calles del arrabal, o a su idea de que los versos endecasílabos le quedan “chiquitos” a la grandeza americana.

Además de esta declarada inadecuación borgeana al lujo de la metáfora, su distanciamiento respecto de este recurso poético tiene raíces más profundas. Su permanente escepticismo hacia la metáfora es producto de una inteligente lectura de la tradición literaria. Conocedor profundo de la poesía clásica española, durante este periodo Borges dedica varios ensayos a autores como Góngora y Quevedo, en quienes reconoce una cima de la expresión literaria. En “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, elogia hasta el extremo la habilidad literaria de este autor: “Todo lo anterior es señal del intelectualismo ahincado que hubo en la mente de Quevedo. Fue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia” (*I*, p. 42). La anterior es una curiosa y lograda descripción que alaba a Quevedo al mismo tiempo que mina sus virtudes literarias al adscribirlas a una mera labor intelectual: su literatura es producto de una labor intelectual y por lo tanto es también descifrable por medio del intelecto. Esta comprobación lleva a Borges a concluir con vehemencia:

La vialidad de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea, cosa que no les acontece a los versos que un anchuroso error llama sencillos y en cuya eficacia hay como un fiel y cristalino misterio. Un preceptista merecedor de su nombre puede dilucidar, sin miedo a hurañas trabazones, toda la obra de Quevedo, de Milton, de Baltasar Gracián, pero no los hexámetros de Goethe o las coplas del Romancero (*I*, p. 43).

Según esta concepción, el ejercicio de la metáfora sería estéril porque no garantiza alcanzar la eficacia literaria, la cual, en cambio, puede lograrse mediante versos que sólo son “sencillos” en apariencia. La posición de Borges no puede considerarse como reduccionista, puesto que no afirma la absoluta ineficacia literaria de la metáfora, sino tan sólo su escasa o improbable productividad estética. En la lírica popular encuentra él la prueba de lo superfluo que puede ser que el poeta se afane en producir

metáforas: en su lectura de la lírica popular hispánica, según él una de las cimas de la literatura, observa la carencia casi total de metáforas; es decir, la metáfora no ha sido necesaria para construir el abundante y logrado corpus literario de la lírica popular.

Por otra parte, habría que considerar que la poesía de Borges se plantea, teórica y prácticamente, como una mirada nueva y distinta a la realidad argentina, en particular a la urbe bonaerense. En su anhelo por construir leyendas paralelas a la grandeza de su ciudad, el poeta se propone conformar nuevos sentimientos, es decir, nuevas funciones literarias. A su comprobación de que en la lírica popular escasean las metáforas, añade Borges de inmediato el concepto literario de que a una idea nueva le corresponde la “drechura” expresiva y no la complejidad propia de la metáfora: “A un sentimiento nuevo no le conviene la línea curva de la imagen y sí la drechura del cotidiano decir. En cambio, ¡qué grato es entretejer guirnaldas de imágenes alrededor de un tema ya adentrado en la intimidad de las letras!” (“Interpretación de Silva Valdés”, I, p. 63). Pero como la visión poética de la ciudad que él propone no está aún “adentrada en la intimidad de las letras”, mal se avendrían las metáforas con su poesía.

Pues bien, considero que tanto la actitud escéptica hacia las virtudes literarias de la metáfora como el escaso uso de este recurso en la primera poesía de Borges provienen de los aspectos que he descrito. En última instancia, la poesía borgeana presenta desde sus orígenes una estructuración verbal que, pese a sus obvias experimentaciones léxicas, rehúye en el fondo las complejidades y tiende más bien a cierta sencillez; cualquier lector de la primera poesía borgeana percibirá cómo sus escasas dificultades residen en el nivel léxico, pero que una vez superadas éstas, su poesía se semeja más a la “drechura” y profunda complejidad de la literatura popular y tradicional que a los modos de expresión y usos literarios propios de una literatura compleja. Eventualmente, los mejores poemas de Borges, como “Límites”, “Poema conjetural”, “Poema de los dones”, etcétera, se construirán con los recursos de la primera vertiente.

En uno de los prólogos añadidos posteriormente, Borges mismo menciona otra sustancial diferencia entre su primer y su segundo poemarios: “La ciudad de *Fervor de Buenos Aires* no deja nunca de ser íntima; la de este volumen tiene algo de ostentoso y público” (“Prólogo” a *LE*, en *OC*, p. 55). Creo que en esta

cita el autor se refiere a una disminución del tono intimista por medio del cual el yo lírico estructura su visión de la ciudad en *Fervor*. Sin embargo, lo “ostentoso y público” puede remitir también, desde otro horizonte, a cierto desplazamiento espacial visible en *Luna de enfrente*.

En efecto, si en su primera obra el yo errante construye su imagen de la ciudad alejándose del centro de ésta y del puerto y refugiándose en la “íntima” y “dulce calle de arrabal”, en el segundo poemario de Borges este alejamiento se acentúa y conduce al yo lírico hasta los límites de la geografía abierta de la pampa.

Por primera vez en la literatura borgeana, *Luna de enfrente* contiene poemas dedicados exclusivamente a loar ciertas características de la campiña; es decir, su escritura empieza a “endiosar” al campo del mismo modo como lo había hecho antes con las calles del arrabal. De esta misma época es un ensayo titulado “La pampa y el suburbio son dioses” (*TE*, pp. 18-24), cuyo título sugiere cómo valora el poeta estos dos ámbitos.

Las tres primeras composiciones del volumen, “Calle con almacén rosao”, “Al horizonte de un suburbio” y “Los llanos”, son ilustrativos ejemplos de esta nueva tendencia de la poesía de Borges. En el segundo de ellos se lee un par de versos que hubieran sido impensables en su poemario previo, tan centrado en la configuración de la ciudad: “Pampa sufrida y macha que ya estás en los cielos,/ No sé si eres la muerte. Sé que estás en mi pecho” (*LE*, p. 11).

Así, además de las particularidades formales que ya hemos examinado, *Luna de enfrente* se diferencia de *Fervor de Buenos Aires* porque en él la poesía borgeana se asoma a la pampa viniendo del suburbio. Una muestra de esto la encontramos en el citado poema “Calle con almacén rosao”, cuyo *flânerie* inicia su vagabundeo en los suburbios (“Toda la santa noche he caminado”) para desembocar finalmente en el horizonte ilimitado de la pampa: “Aquí otra vez la eventualidad de la pampa en algún horizonte/ I el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres/ I el almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde” (*TE*, p. 9).

Ese asomarse a la visión infinita de la pampa se convierte en la contemplación misma de este espacio geográfico en el poema “Al horizonte de un suburbio”. Mediante la anáfora “Pam-

pa:”, que se repite como verso individual al inicio de cada una de las cinco estrofas de la composición, el poeta se dirige a la pampa en primera persona para expresar la sorpresa que le causa la vastedad de su ámbito, después de lo cual manifiesta un íntimo regocijo: “Pampa:/ Eres buena y de siempre como un Avemaría;/ La llaneza de un patio colorado me basta/ Para sentirte mía” (*TE*, p. 11).

De este modo, la escritura borgeana empieza a construir un espacio ambiguo y fronterizo entre el suburbio y la pampa, pero que no es, después de todo, ninguno de los dos. Como analizaremos luego, este espacio, cuya fundación se inicia en *Luna de enfrente*, constituirá el ámbito geográfico-literario en que se desenvolverá la posterior producción literaria de Borges, en especial su narrativa. Pero como ese lugar estético sólo se define de manera definitiva por medio del aporte esencial de *Evaristo Carriego*, tendremos que posponer hasta el quinto capítulo el examen de este aspecto.

Por último, hemos postergado hasta este momento la mención de la diferencia más inmediatamente perceptible entre *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*: la lengua que se utiliza en este último volumen contiene inflexiones lingüísticas muy particulares —rosao, eventualidá, intensidá, etcétera—, como puede comprobarse en los escasos versos de éste transcritos aquí. Este uso lingüístico, que coincide con el de algunos textos de *Inquisiciones* y con el de *El tamaño de mi esperanza* en su conjunto, está motivado por la fuerte agudización de la tendencia nacionalista del criollismo en la escritura de Borges a mediados de la década de 1920, a la cual hemos aludido ya. La especial inflexión lingüística de su segunda colección de poemas y de su segundo libro de ensayos, discernible en sus evidentes vocablos “criollos”, ejemplifica la tentativa borgeana de fundar una nueva estética, un criollismo literario que propone innovaciones y experimentaciones en la escritura. Para ver en qué consiste esta serie de propuestas, empecemos por analizar la lengua de la literatura de Borges desde sus inicios.

LA DEFINICIÓN DE LA LENGUA

—Guansito, fachéme uno favore... Hó una gusion gon Basquale... ¿Guerés hacere la barte de cuez?

—¡Ah, tano lengua'é trapo! ¿Cuándo vas'aprender hablar en castiya? ¿Que no sabés que áura no se puede barbariar d'esa manera?... Vos no t'instruís, ché, no sabés un pito, y ahí tenés lo que sucede... Andás corrompiendo el idioma y ya estamos cerquita'é que nadie se va'entender en Buenos Aires...

CARLOS CORREA LUNA,
“La cuestión del criollismo”

LA LENGUA COMO PROBLEMA

El proceso mediante el cual un escritor determina la lengua que plasmará en su escritura no puede desligarse, de ningún modo, de las concepciones lingüísticas que la sociedad en su conjunto posee en ese momento específico. Esta intrínsecamente compleja decisión se vuelve aún más complicada cuando además de las opciones propias de una tradición literaria, hay fuertes consideraciones de tipo social e ideológico relacionadas con la lengua que muchas veces deben preceder cualquier selección de “estilo” literario. Ésta es precisamente la situación cultural de Argentina durante los años veinte.

A este respecto, cabe mencionar que lo primero que destaca en la cultura de la época es la concepción de la lengua más como un “problema” a resolver, es decir, como una institución que necesita precisarse y redefinirse, que como un instrumento totalmente cincelado y a disposición del usuario (hablante o escritor). Esta relación “problemática” con la lengua alcanza una mag-

nitud tan grande que incluso se refleja en el nivel más superficial: debido a la coexistencia de varios idiomas en el heterogéneo ambiente cultural del periodo, la primera opción que se presenta al escritor es escoger *una* lengua particular (español, italiano, inglés, etcétera), lo cual implica, naturalmente, la selección de un público específico.

Por la heteroglosia característica del periodo, hacia la década de 1920 la discusión sobre la lengua se ha convertido en uno de los temas centrales de la cultura letrada. Sin duda, la particular situación geográfica de Buenos Aires, capital de la nación y centro de gravitación cultural y económica de ella, propicia esta importancia: por su condición de puerto franco de entrada de grandes masas inmigratorias que portan sus propias culturas y lenguas, la ciudad se transforma con rapidez en un enorme mosaico compuesto por diferentes registros culturales y lingüísticos. Y para observar esta mezcla, no es necesario acudir a apartados *ghettos*, ya que en Buenos Aires, a diferencia de otras ciudades americanas que durante el mismo periodo habían recibido un ingente flujo de inmigrantes, no hay una clara delimitación geográfica de los barrios por orígenes raciales o nacionales. Esta situación tan compleja provoca un amplio espectro de posiciones respecto de la lengua, por lo que trataremos de resumir aquí las más significativas.

En 1900 el lingüista francés Luciano Abeille publicó un libro, *El idioma nacional de los argentinos*, que concitó hondas disensiones entre numerosos intelectuales argentinos y que puede servirnos de punto de partida. El argumento principal de Abeille era que la *sui generis* situación lingüística de Argentina desembocaría, eventualmente, en la constitución de un "idioma nacional" argentino, diferenciado de la lengua española.

Ernesto Quesada y Miguel Cané opinaron inmediatamente en contra del texto de Abeille: para ellos, resultaba absurdo considerar como posible la formación de un nuevo idioma a partir de la caótica lengua de la época. Además, Quesada enfatiza que el lingüista francés quiere derivar un idioma "argentino" del habla popular, es decir, de la, según él, reprensible jerga "criollo-cocoliche" descrita en el segundo capítulo de este libro. Al defenderse de sus detractores, Abeille afirma que éstos habían interpretado erróneamente sus postulados: dice que Quesada y Cané confunden el "idioma nacional" del que Abeille ha-

bla con el “gaucho”, pero que en su libro había dividido la lengua argentina en lengua literaria, lengua familiar y lengua popular, niveles que en su conjunto conformarían lo que él entiende por *idioma nacional*.

Por su parte, Carlos Pellegrini, a quien Abeille dirige su carta de queja debido a la desviada interpretación de sus ideas por Quesada y Cané, apoya a aquél en lo que respecta al futuro de la lengua argentina basado, más que en un análisis concreto de los fenómenos lingüísticos, en una profesión de fe nacionalista. En su misiva de respuesta a Abeille, dice: “Habrá un idioma argentino, y pretender lo contrario es pedir que un pueblo que se transforma en una raza, en sus instituciones, en sus ideas, sus usos, y sus costumbres, sólo no se transforme en su idioma”.¹

Estas opiniones encontradas en relación con la obra de Abeille demuestran que para entonces se ha diluido ya el anhelo de construir un idioma *propio*, aspecto que en la época de la Independencia había alcanzado un consenso general. La presencia de nuevas variantes culturales ha producido una diversificación lingüística que repercute en las concepciones sobre la lengua.

Así, según los escritores nacionalistas del Centenario, como hemos visto antes, la llegada de los inmigrantes y de sus respectivas lenguas había provocado la “contaminación” del idioma español; con ello, los discursos nacionalistas agregaban el nivel lingüístico al conjunto de “tradiciones nacionales” de cuya paulatina pérdida se responsabiliza a los recién llegados a la nación. Por ejemplo, Ricardo Rojas insiste en señalar la negativa influencia lexical de la “horda” cosmopolita, en su mayoría analfabeta, y exige que uno de los objetivos de la educación sea defender las palabras castizas de la deformación de que son objeto: “No olvidemos además que la enseñanza gramatical debe defender, en un país como el nuestro, la persistencia del idioma nacional, acechado por la corrupción cosmopolita...”²

Aunque la existencia de lenguas diferentes del español no es nada nuevo en el ámbito cultural argentino, la perspectiva se ha desplazado: en el siglo XIX había incluso diarios en lengua inglesa, pero su existencia no afectaba a la lengua española, pues-

¹ C. Pellegrini, “Carta al Sr. Abeille”, en Alfredo V. E. Rubione (comp.), *En torno al criollismo*, p. 250.

² R. Rojas, *La restauración nacionalista*, p. 96.

to que se trataba de publicaciones leídas por personas de cultura letrada que no mezclaban los registros idiomáticos. En cambio, la “corrupción cosmopolita” de que habla Rojas es, en el nivel lingüístico, el contacto de dos lenguas —por lo general español e italiano— que produce obvias modificaciones fonéticas y lexicales en la lengua de sustrato, es decir, el español de Argentina; es la confluencia de dos culturas orales, la expresión de clases medias y bajas.

En el ambiente literario, la figura de Rafael Obligado simboliza a la perfección el desplazamiento de las nociones lingüísticas de un sector de escritores en el último cuarto del siglo diecinueve. En 1876, este escritor ataca a los promotores de un arte cosmopolita sin raíces nacionales e intenta demostrar el profundo carácter nacional de las grandes obras universales; asimismo, en materia de lengua predica la libertad de giros idiomáticos, niega autoridad a la Academia española y se jacta de no buscar palabras en el diccionario sino más bien de saber el nombre del “más insignificante yuyo”, es decir, de manejar su propia realidad nacional. Esta fuerte y bien estructurada posición en defensa de una lengua autóctona y útil para la literatura puede leerse como una expresión más del característico rechazo a lo hispano propio del pensamiento de la Revolución de mayo. No obstante, la posición independentista de este autor varía unos años después.

En efecto, en 1890, luego de la propuesta de España para fundar academias de la lengua correspondientes a la española, Obligado acepta ser miembro correspondiente. A quienes le critican ese cambio basados en su anterior postura de rechazo a la Academia, el autor responde que no admite “soberanía” en cuestiones lingüísticas, pero sí “autoridad” española. Los argumentos con que Obligado fundamenta su defensa traslucen un profundo cambio de perspectiva: dice que es un deber mantener la lengua de los antepasados y de los héroes nacionales porque ésta constituye una fuerza de cohesión, de “argentinización”. Es decir, si sus nociones de la década de 1870 evidencian un genuino interés por *crear* una literatura “nacional” mediante el uso de una lengua autóctona, en 1890, por el contrario, Obligado está más preocupado por *preservar* una tradición que se diluye; por ello ahora asigna a la lengua una función extraliteraria: la de conservar las “esencias” y “valores” legados por los antepasados;

así pues, vemos con claridad que el énfasis ha pasado de lo artístico, literario, a lo ideológico, social.

La explicación de este diametral cambio reside, en última instancia, en la idea, compartida por muchos letrados, de que los inmigrantes constituyen una fuerza disolvente de la “nacionalidad” en todos sus niveles, en especial el más inmediato y evidente: el lingüístico. En otras palabras, hacia la década de 1870 Obligado postula la posibilidad de construir una lengua y una literatura autónoma, diferenciadas de la española, porque no percibe entonces la apremiante necesidad de defender la tradición nacional, la cual, por el contrario, siente amenazada hacia fines del siglo, cuando la influencia inmigratoria es insoslayable.

En los ensayos literarios de la época, el criterio de valoración de los textos también se desplaza: la crítica empieza a efectuarse con base en la medida en que las obras contribuyan a preservar el “alma nacional” que se considera en peligro; cuanto más aporte un texto a este propósito, más valor “estético” se le reconocerá. Una ilustre muestra de este nuevo enfoque crítico la encontramos en las reprensiones que Quesada hace a Francisco Soto y Calvo en relación con su poema *Nostalgia*; a juicio de Quesada, el poema de Soto y Calvo no ayuda a rescatar a la lengua “nacional” del proceso de disolución en que se halla inmersa:

En resumen: creo que el error fundamental de *Nostalgia* consiste en no mirar por su corazón y su lengua, olvidando que, en un país como el nuestro, de índole exageradamente cosmopolita, donde ideas y costumbres andan en revuelta confusión, es deber de los cultores de las letras tratar de salvar el lenguaje literario —el cual, precisamente, es el depositario del espíritu de la raza, de su genio mismo—, de la contaminación y corruptela de aquel entrevero de gentes y de idiomas; de ahí que sea menester que, por sobre nuestro cosmopolitismo, se mantenga incólume la tradición nacional, el alma de los que nos dieron patria, el sello genuinamente argentino, la pureza y gallardía de nuestra lengua.³

Esta exigencia nacionalista de carácter lingüístico para mantener “incólume la tradición nacional” tiene su correlato en la fundación de la Academia Argentina de la Lengua, que finalmente se efectúa en 1910. Aunque en principio esta fecha pudiera parecer muy tardía para implantar una instancia de normati-

³ E. Quesada, “El criollismo en la literatura argentina”, pp. 228-229.

vidad en el lenguaje, hay que considerar también que no resulta casual que el despegue de esta institución coincida con la celebración del Centenario: al proponerse presevar las raíces “genuinas” de la lengua española y depurarla de contaminaciones, sobre todo las producidas por los inmigrantes, la Academia coadyuva también a estructurar el pensamiento nacionalista argentino.

La defensa de la lengua española es una vertiente más del pensamiento hispanófilo. Durante este periodo la hispanofilia se manifiesta no sólo en los discursos ensayísticos —como en el de Gálvez— que reivindicaban la procedencia española de la raza argentina, sino también en la narrativa; por ejemplo, en *La jofaina maravillosa* (1924), de Gerchunoff, donde se pretende definir al castellano castizo como la lengua tradicional argentina. Esta posición privilegiada que alcanzó entonces la lengua española fue precedida por un lento proceso de aceptación y adopción (quizá más en los propósitos que en el uso) por parte de los letrados.

Naturalmente, no todos los participantes en el campo literario coinciden en la preocupación por preservar la lengua española. Un ejemplo de esta tendencia lo hallamos en el propio Soto y Calvo, quien en respuesta a la reprensión de Quesada, asegura que no existe una entidad que pueda denominarse “lengua literaria”, a la cual deban plegarse los escritores; para fundamentar su argumento, remite a reconocidas obras literarias universales en que la lengua utilizada estaba en su momento en una situación tan inestable como el español de Argentina a principios del siglo XX. Con base en ello, Soto y Calvo reafirma su convicción de que la lengua que el arte contemporáneo debe plasmar tiene que considerar la multiplicidad de inflexiones lingüísticas presentes en la sociedad:

Queda dicho con esto qué lenguaje y qué costumbres ambiciono para nuestra exégesis artística: ¡los nuestros!... Con gringuería, gauchoismo y acicalamiento eufémico francés y restos de hurañía española; con el encantador variar con que transfórmalo todo el torrente de las edades; con nuestros inútiles galicismos (si el señor Cané nos deja alguno); con nuestros italianismos arrabaleros; con nuestros criollismos y cocolichismos, que por ley natural hubieran de perpetuarse en el lenguaje y la acción.⁴

⁴ Francisco Soto y Calvo, “De la falta de carácter en la literatura argentina”, *Estudios*, 1903, t. iv, p. 299.

Aunque la heterogeneidad que Soto y Calvo reivindica como una posibilidad literaria no llega hasta el extremo de prever, como lo hace Abeille, la formación de una lengua “nacional”, es claro que su postura se distancia de los prejuicios lingüísticos —que en el fondo son ideológicos y sociales— de muchos intelectuales de la época. En este sentido, su visión comparte la simpatía con que otros escritores elaboran entonces una nueva imagen del inmigrante (aunque nunca exenta de ironía, como resulta evidente en el caso de José Sixto Álvarez, alias Fray Mocho).

En suma, cuando Borges se inicia en la profesión literaria, hay dos respuestas globales de los letrados al “problema” de la lengua: por un lado, la de los puros y casticistas, quienes, con la finalidad de defender la “lengua nacional”, desean un idioma carente de las inflexiones lingüísticas traídas por los inmigrantes; por otro, la de quienes consideran que incluso en la literatura debe plasmarse esta lengua viva, coetánea, sin discriminaciones previas de ningún tipo. /

LA LENGUA DE BORGES: ENTRE EL CRIOLLISMO Y EL CASTICISMO

En sus textos, Borges expresa también esta “problemática” relación con la lengua.⁵ Su primera y explícita reacción es de franco repudio a la multiplicidad idiomática presente en Buenos Aires: en el ya citado pasaje de “Queja de todo criollo”, de *Inquisiciones*, lamenta que el “progreso” sea culpable también de que “nuestra ciudad se llama Babel”. Al margen de esta declaración, los textos de Borges van modulando, en su propia materialidad lingüística, diversas inflexiones que particularizan su escritura y cuyo análisis resulta muy fructífero para descubrir cómo define su estética.

Los primeros poemas vanguardistas del autor, publicados en revistas ultraístas españolas de 1920 y 1921, revelan ya una

⁵ Restringiremos aquí nuestro análisis a las concepciones lingüísticas de Borges que inciden directamente en su escritura del periodo. Dejamos pues de lado las constantes reflexiones generales, más bien de tipo filosófico, que nuestro autor realiza con frecuencia respecto del lenguaje. Para un estudio de esta última vertiente, véase: Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges*, Ariel, Barcelona, 1983.

leve nostalgia del poeta por su lejana patria. Esto resulta obvio en el nivel lexical, ya que Borges usa entonces expresiones que, en su conjunto, pretenden construir un ambiente con sabor argentino: “La luna nueva fue una *vocecita* en la tarde...”, “El sol con sus *espuelas desgarran* los espejos”, “la caravana lanza un ebrio *lazo*... y en el prado *relinchan* los luceros”.⁶ A la luz de su posterior “fervor” por Buenos Aires al volver a su lugar de origen, resulta curioso que en sus poemas españoles se perciba sobre todo una apetencia por las imágenes del campo y no de la ciudad.

Desde el punto de vista lingüístico, el regreso de Borges a su ciudad natal no implica una inmediata acentuación de las voces de resonancia argentina en su poesía. Si bien es cierto que *Fervor de Buenos Aires* expresa una inconfundible inclinación por una temática local, no recurre a un lenguaje particularmente “localista” que difiera en forma sustancial del usado en sus poemas tempranos. Puede así afirmarse que los giros idiomáticos “argentinos” de su primer poemario no resultan especialmente ostensibles. Se reducen, como en sus composiciones publicadas en España, al nivel léxico: diminutivos (“austeras casitas”, “pastito precario”, “manojito de patio”), sustantivos o adjetivos “criollos” (“gauchaje”, “chacotera”, “barullero”), y a alguna imagen con sabor local (la noche “olorosa como un mate curado”). En cuanto a su ortografía, cabe mencionar que estas voces aparecen escritas siempre con la grafía normativa y regular de la lengua española; es decir, su particularidad “argentina” se restringe al nivel lexical, ya que no se suman a la escritura las variantes fonéticas propias del español de Argentina.

Su segundo poemario, en cambio, se desliza por otros cauces. En *Luna de enfrente* hay un notorio deseo de realizar innovaciones lingüísticas en distintos estratos. Esto resulta obvio en el nivel más superficial de la lengua: sus poemas disienten de las normas académicas de la escritura. La reforma ortográfica que Borges efectúa en estos poemas refuta tácitamente la norma lingüística asociada a la propuesta de España como el “meridiano cultural” de América Latina —polémica de la época en que él participa muy activamente. En efecto, Borges intenta ajustar aquí

⁶ Cf. Gloria Videla, *El ultraísmo; estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid, 1963.

la grafía de sus textos a la pronunciación “argentina”: por ejemplo, en los títulos de sus poemas “Calle con almacén *rosao*” y “*Dualidá* en una despedida”. Incluso no es indispensable leer el libro para percibir los propósitos del autor: el lector puede captar de inmediato las intenciones de éste con sólo mirar las cornisas del libro, donde el nombre de pila de Borges aparece como “Jorje Luis”, con una ortografía particular que sería absurdo atribuir a un simple error tipográfico y no al propósito expreso de escribir como se pronuncia, asimilando la grafía a la fonética.

Desde el prólogo mismo de su texto advierte Borges al probable lector sobre la tendencia verbal de algunos de sus poemas: “Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo; no en gauchesco ni arrabalero, sino en heterogénea lengua vernácula de la charla porteña” (“Al tal vez lector”, *LE*, p. 7). Según estas palabras, habría entonces tres niveles lingüísticos discernibles: lengua criolla, lengua gauchesca y lengua arrabalera. ¿Pero cómo define en este periodo cada una de estas variantes, en especial las dos que no conforman su escritura —el gauchesco y el arrabalero?

El arrabalero ocupa entonces una posición privilegiada en las disquisiciones filológicas de Borges. A esta habla dedica uno de sus ensayos de *El tamaño de mi esperanza*, cuyo título, “Invectiva contra el arrabalero”, informa ya sobre la visión negativa del autor hacia esta variante lingüística. Según su juicio, el arrabalero es la “simulación” del lunfardo, al cual a su vez describe como “jerga artificiosa de los ladrones”, “vocabulario gremial” de éstos para referirse en clave a la “tecnología de la furca y la ganzúa”. La invectiva de Borges está basada en la comprobación de que en la ciudad el hombre común imita al canalla en su lenguaje:

Lo que sí parece asombroso es que el hombre corriente y morigerado se haga el canalla y sea un hipócrita al revés y remede la gramática de los calabozos y los boliches. Sin embargo, el hecho es indesmentible. En Buenos Aires escribimos medianamente, pero es notorio que *entre las plumas y las lenguas hay escaso comercio*. En la intimidad propendemos, no al español univeral, no a la honesta habla criolla de los mayores, sino a una infame jerigonza donde las *repulsiones* de muchos dialectos conviven y las palabras se *insolentari* como empujones y son *tramposas* como naipe raspado (“Invectiva contra el arrabalero”, *TE*, p. 137; las cursivas son mías).

Hay en este pasaje, entremezcladas, dos nociones lingüísticas y sociales que es indispensable diferenciar. La primera es el puro sentimiento de repudio que provoca en el autor el “indesmentible” hecho de que la gente “honesta” copie la germanía usada por las clases bajas, en especial el lunfardo; con esta declaración, Borges se separa de quienes durante el mismo periodo empiezan a interesarse —y en algunos casos hasta a fascinarse— por ciertas tendencias del habla popular que remiten a conductas sociales repudiadas. La segunda es el rechazo absoluto a la heterogeneidad lingüística, cuya influencia el autor percibe ya en el habla familiar bonaerense; las frases con las que Borges alude a este fenómeno poseen, en todos los casos, connotaciones peyorativas referidas al estrato lingüístico con el que contrasta fuertemente la “honesta habla criolla”: la otra lengua es “infame jerigonza” donde conviven “las repulsiones de muchos dialectos” y “las palabras se insolentan” y “son tramposas”. En suma, la “honesta habla criolla de los mayores” que el escritor añora con profunda nostalgia se diferencia radicalmente tanto del arrabalerero como de la multiplicidad lingüística que constituye una de las características culturales del periodo.⁷

Respecto de la lengua gauchesca, no existe en la ensayística borgeana de la época una formulación concreta de sus rasgos. En parte, esta ausencia estaría motivada por la poética particular que en principio practica Borges: una poética centrada en la ciudad, donde el lenguaje gauchesco, típico del *Martín Fierro* y

⁷ Nada más opuesto a esta posición entonces que el trabajo de Roberto Arlt con la lengua. Así, en su primera novela, *El juguete rabioso* (1926), Arlt incluye distintas voces provenientes del lunfardo; no cabe discutir aquí, a este respecto, dos debatidos puntos de la crítica arltiana: primero, si esas voces del lunfardo están bien imbricadas en el texto y, segundo, si en la versión original el autor las entrecomilló o no con la intención de señalar su “ajenidad”; simplemente quiero recalcar aquí que en la narrativa arltiana se proporciona un espacio literario a esta habla divergente. Asimismo, en las *Aguafuertes porteñas*, el interés de Arlt por la vida cotidiana bonaerense lo conduce, en una actitud exenta de prejuicios sociales (quizá por sus propios orígenes), al análisis de algunas palabras de origen italiano que ya forman parte del español de Argentina. Es decir, sin duda Roberto Arlt es uno de los escritores de la época a quienes fascina la lengua viva, desde el habla germanesca del hampa hasta el lenguaje cotidiano con el que se comunica el porteño. En la procedencia inmigratoria de la familia de Arlt, de raíces europeas, podríamos encontrar una explicación a esta actitud.

tradicional y literariamente adscrito al campo, no tiene cabida. Sin embargo, creo que para explicarse esta ausencia resulta más revelador estudiar el estatus que había adquirido la lengua gauchesca en la literatura argentina.

¿Qué se entendía, desde el punto de vista lingüístico, por obra “argentina” en el siglo XIX? La convicción de que lo típicamente argentino, lo autóctono, residía en los temas campiranos fundamentaba el uso de expresiones relativas al campo. Al ubicar al gaucho, el personaje típico de la campiña argentina, en el centro de esta temática, la cultura letrada trabaja literariamente el habla peculiar de éste y construye el corpus que se ha denominado literatura “gauchesca”. En su conjunto, estas experimentaciones conforman la lengua “gauchesca”, la cual incluye variantes diversas: desde el uso cuasi directo del léxico más gauchesco hasta el trabajo depurado de la oralidad gaucha, como en el caso del poema de José Hernández. Sin embargo, el surgimiento de un nuevo tipo de literatura “gauchesca” o “gaucha”, o sea la literatura “criolla” que he analizado en el segundo capítulo, producida y consumida sobre todo por la población de origen inmigratorio, provoca entre los intelectuales de “abolengo” el descrédito total de esa literatura y, por ende, de la lengua “gauchesca”. Una palpable muestra de esta reacción la encontramos en las varias veces citadas opiniones de Quesada.

En *El payador*, Lugones completa y precisa este proceso de descrédito de la lengua gauchesca. Si por un lado el mito de la nacionalidad propuesto por este autor se funda en el gaucho, por el otro, en su escritura renuncia expresamente a la lengua gauchesca; por ello se vanagloria en ese texto de haber podido hacer obra “nacional” sin recurrir “sistemáticamente a la fraseología gauchesca”. Su libro se convierte pues en la comprobación de que la lengua gauchesca ha sido superada en la literatura, de que lo “nacional” debe y puede expresarse mediante otras variantes lingüísticas.

A partir de estas ideas, resulta totalmente congruente que Lugones se haya apresurado a manifestar su absoluta aprobación a *Don Segundo Sombra* casi en el momento mismo de publicada la novela de Güiraldes.⁸ Para Lugones, la obra de Güiraldes

⁸ Véase el artículo respectivo en *La Nación*, 12 de septiembre de 1926.

ejemplifica a la perfección en la narrativa que se podía escribir sobre un tema gauchesco utilizando una lengua “cult”, sin paralelos con la lengua gauchesca. Pero ya tendremos ocasión de referirnos a la labor de Güiraldes. Por el momento, sólo me interesa afirmar que para la década de 1920 la lengua “gauchesca” no constituye ya un instrumento pertinente para la escritura, que ha sido totalmente superada, puesto que sólo permanece en esa “seudoliteratura gauchesca” inaceptable para los cánones de la “alta” cultura. Quizá por ello Borges considera innecesario definirla; basta con aludir a su distanciamiento respecto de ella para que en la cultura de la época se comprenda la referencia; en otras palabras, ningún escritor perteneciente al circuito de la alta cultura se sentiría entonces seducido por la lengua “gauchesca”.

En cuanto a la lengua por la que pugna Borges, es decir, la que él define como lengua “criolla”, sus propios poemas, como hemos empezado a ver, informan sobre sus características con mayor precisión que sus declaraciones. En realidad, la lengua de las composiciones de *Luna de enfrente* adquiere rasgos peculiarísimos mediante los cuales empieza a fundarse una nueva poética.

Como se estudió en el segundo capítulo, la prédica criollista de Borges alcanza su clímax hacia mediados de la década de 1920. Si en su ensayística *El tamaño de mi esperanza* representa ese máximo momento, en su poesía *Luna de enfrente* desempeña una función semejante, con un criollismo que se refleja directamente en el nivel lingüístico.

En primer lugar, es evidente que el léxico mediante el cual se desea imprimir un genuino sello “argentino” a la escritura ha ganado considerable terreno en relación con su primer poemario. Los términos “criollos” que aparecen en *Luna de enfrente* no son ya esporádicos como en *Fervor de Buenos Aires*; basta con recorrer al azar sus composiciones para toparse a cada instante con expresiones dirigidas a crear un típico sabor criollo, o sea, argentino: “mañaneras guitarras sentenciosas”, “malezales”, “pampa sufrida y macha”, ir “al muere”, “atorrando”, “manso como un yuyal”, “carretas bajonas”, “barrio guarango, corazonero”, “tristona gustación”, “almacén malevo”, “calesitas”, “patriada”, “vagos campitos”, etcétera. Para comprender en su verdadera dimensión la importancia de esta práctica verbal, basta con invocar el testimonio del escritor uruguayo Felisberto Hernández, quien al rememorar la publicación de sus

cuentos en las revistas literarias argentinas de la época, se quejaba de que los correctores de estilo de éstas pusieran “hierbas” donde él había escrito “pastitos”.

Además de la caudalosa incorporación de palabras identificadas como “argentinas”, Borges ensaya en su obra una nueva variante lingüística: la pretensión de sumar a la escritura, dentro de la propia materialidad gráfica de los poemas, las particulares inflexiones fonéticas porteñas. Aunque sin duda se trata de un método ya para entonces ejercitado en la narrativa argentina —sobre todo en la reproducción de diálogos—, en la poesía resulta una novedad peligrosa y, por supuesto, carente de prestigio literario. Por ello puede afirmarse que en su segundo poemario Borges no sólo acentúa cuantitativamente los regionalismos, sino que además inicia una nueva y riesgosa propuesta que pretende fundar “otra” lengua literaria.

Los recursos más persistentes de esta propuesta pueden resumirse en los siguientes aspectos. Primero, en un nivel muy obvio, se elide la “d” final en las voces agudas, especialmente en las terminadas con la sílaba “dad”, y se reducen algunos participios: “soledá”, “sé[d]”, “claridá”, “oscuridá”, “crueldá”, “eventualidá”, “verdá”, “nombrao”, “rosao”, “soltao”, etcétera. En segundo lugar, por vez primera aparece en la escritura de Borges el voseo característico del habla argentina, rasgo perceptible de inmediato en la apertura de la colección, cuyo poema inaugural dice: “sólo a vos el corazón te ha sentido, calle dura y rosada.../ Calle grande y sufrida/ Sos el único verso de que sabe mi vida” (“Calle con almacén rosao”, *LE*, pp. 9 y 10). Por último, hay grafías especiales que imitan la fonética de alguna palabra —como “güellas”— o representan una extendida tendencia del habla coloquial —como la supresión del hiato en “menudiaron”.

Pero como se trata de un experimento lingüístico, de una propuesta para una nueva escritura, también se producen vacilaciones, inconsistencias, e incluso incongruencias. Por ejemplo, aun cuando se efectúa con regularidad en el habla argentina, la elisión de la “d” final no es un rasgo constante de sus poemas. Igualmente, aparece el caso extremo de que en una misma composición convivan dos formas que en principio son inconciliables en la realidad oral, como la confluencia de “tú” y “vos”: “En ti, villa de antaño, hoy se lamenta mi soledad pordiosera.../ Acaso

todos me dejaron para que te quisiese sólo a vos” (“La vuelta a Buenos Aires”, *LE*, p. 54).

Casos como los anteriores propiciaron juicios negativos de algunos de sus contemporáneos. Así, en un artículo publicado en la revista *Nosotros* se le critican estas tendencias lingüísticas, las cuales venía ya manifestando en sus ensayos:

Jorge Luis Borges, en su primer libro de prosa, *Inquisiciones*, insinúa con el ejemplo la supresión de letras al final de algunas palabras agudas —apócope; en el medio —síncopa— y el cambio de la x, tan pedante, por la suave s. En su último libro, *El tamaño de mi esperanza*, también predica con el ejemplo, en el sentido indicado. Pero, ya sea en el primer libro, como en el segundo, la contradicción aparece frecuentemente.⁹

La contradicción a la que alude el crítico ya la hemos mencionado: que en algunos casos se escribe “verdá”, “seguridá”, y en otros, en cambio, “verdad”, “amistad”, “ubicuidad”; por un lado, “estendido”, pero por otro “examen” y “excelencia”; sin embargo, como veremos después al hablar sobre *Inquisiciones*, resulta equivocada la afirmación del crítico de que Borges utiliza esa lengua desde su primer libro de ensayos.

En el número siguiente de la revista, se publica una carta enviada por Borges, donde éste centra el problema en sus justas dimensiones e informa con exactitud sobre sus verdaderos propósitos.¹⁰ Nuestro autor reconoce ahí que el crítico acierta en cuanto al primer grupo de palabras en que nota la contradicción; sin embargo, arguye que en el resto de los ejemplos él se ha limitado, como escritor, a seguir la pronunciación argentina, la cual presenta ciertas vacilaciones: afirma, por ejemplo, que en Buenos Aires se dice “estendido” y “esplicable”, pero en cambio se pronuncia “examen” y “excelencia”.

Creo que la anterior aclaración de Borges resulta esencial porque refuta la errónea y fácil tendencia a interpretar que su propuesta de renovación lingüística consiste en cambiar en bloque la ortografía para “argentinar” la lengua, contra los preceptos de la Academia. Por el contrario, reafirma que su interés re-

⁹ Tobías Bonesatti, “Lápiz y margen”, *Nosotros*, feb.-marzo de 1928, núms. 225-226, p. 247.

¹⁰ J. L. Borges, “Sobre pronunciación argentina”, *Nosotros*, abr.-mayo de 1928, núm. 227, p. 152.

side, exclusivamente, en llevar la oralidad, con sus inherentes vacilaciones, a la literatura. En este sentido, el autor se distancia de las propuestas extremas de algunos escritores contemporáneos que desean modificar a fondo las normas de la lengua escrita en su conjunto.

Así, por ejemplo, en su *Idioma nacional rioplatense* (Folletos Lenguaraces, 6), publicado en 1928, Vicente Rossi difunde la tesis, muy cercana a la de Abeille, de que la lengua hablada en Argentina y Uruguay debe ser considerada el “idioma nacional rioplatense”, puesto que es característica del pueblo y se deriva del habla de éste. Por ello pugna por desembarazarse de la sujeción al diccionario de la Real Academia y por generalizar algunas modificaciones ortográficas a la lengua, tales como la sustitución de la *ge* castellana por la *jota*. Al referirse a las propuestas de Rossi, Borges comenta con ironía que la corrección o incorrección ortográfica no incide en absoluto para promover o impedir la gloria literaria; y pese a que critica el patriotismo y la parcialidad de Rossi, también juzga limitada la visión de los casticistas y académicos, por lo que concluye con un juicio global y comparativo: “Divisa por divisa me quedo con la de mi país y prefiero un abierto montonero de la filología como Vicente Rossi a un virrey clandestino como lo fue D. Ricardo Monner Sans”.¹¹ La final inclinación de Borges a favor de Rossi se debe a que, en última instancia, en su propia práctica lingüística, él se semeja más a este “montonero de la filología” que a los casticistas académicos.

El prólogo de *Luna de enfrente*, cuyo párrafo central hemos citado unas páginas atrás, abunda sobre este matiz oral que el autor desea imprimir a su escritura. Recordemos que ahí Borges declara que varias composiciones del mencionado poemario “hay habladas en criollo”, que es la “heterogénea lengua vernácula de la charla porteña”. Por ello puede deducirse que esa lengua “criolla” por la que pugna se define por su oralidad (poemas “hablados”, “charla”) y por delimitarse al ámbito bonaerense (charla “porteña”).

Pero si el modelo lingüístico de Borges hacia mediados de los años veinte es la oralidad, porteña, cabe preguntarse de in-

¹¹ J. L. Borges, “*Idioma nacional rioplatense*, por Vicente Rossi”, *Síntesis*, nov. de 1928, núm. 18, p. 361.

mediato a cuál oralidad urbana remite. Porque resulta obvio que la heterogeneidad de registros lingüísticos de la cultura argentina ofrece entonces varias posibilidades. A este respecto, puede afirmarse sin lugar a dudas que, de acuerdo con su voluntario alejamiento de la “chusma dolorosa” de los puertos y de la “vocinglera energía de algunas calles centrales”, nuestro autor comparte los prejuicios lingüísticos expresados en la revista *Martín Fierro*: un fuerte rechazo al habla “infestada” de giros idiomáticos provenientes de los inmigrantes.

En efecto, en la polémica desatada por la carta de Roberto Mariani a la revista *Martín Fierro*, de la cual ya hemos hablado, los integrantes del grupo Florida esgrimen la lengua como uno más de los elementos que permiten descalificar a los de Boedo. A la afirmación de Mariani de que más cerca del poema de Hernández se hallaban quienes hacían literatura realista —que él prefería llamar “humana”—, la dirección de la revista responde que no conoce a esos escritores, pero que sí conoce una subliteratura guiada por el lucro, la cual satisface los gustos de un público semianalfabeto, y agrega: “Cuando por curiosidad ha caído en nuestras manos una de estas ediciones, nos hemos encontrado con la consabida anécdota de conventillo, ya clásica, relatada en una *jerga abominablemente ramplona, plagada de italianismos...*”.¹² Además, el eje lucro-arte (léase Boedo-Florida) se diferenciaría en cuanto al público lector: según *Martín Fierro*, la “subliteratura” de Boedo tiene como propósito final complacer a un público de clase baja. Al calificar a este público como “semianalfabeto”, la revista se basa en un hecho irrefutable: aunque los inmigrantes que conforman el nuevo público poseen una lengua extranjera, el italiano por ejemplo, en su mayoría no conocen la “cultura letrada” asociada a esa lengua, lo cual resulta totalmente lógico si se consideran sus humildes orígenes económico-sociales.

En otra vertiente de la oposición lucro-arte, *Martín Fierro* defiende la verdadera vocación artística de sus integrantes, de quienes afirma: “Todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna ‘pronunzia’ exótica...”.¹³ Según este

¹² “Suplemento explicativo de nuestro «Manifiesto»”, *Martín Fierro*, ago.-sept. de 1924, núms. 8-9, p. 2.

¹³ *Idem*.

criterio, mientras los del grupo Boedo poseen una relación exterior con la lengua —manifiesta en su necesidad de ocultar una pronunciación extranjera—, la proximidad con la lengua “vernácula” funciona, para los miembros de Florida, como condición y garantía de una escritura “verdaderamente argentina”. En el fondo, esa supuesta deformidad de pronunciación plantea la oposición entre argentinos legítimos e inmigrantes advenedizos, la cual se formula ahora como un nacionalismo lingüístico.

Puede concluirse pues que hacia principios del siglo XX se ha operado un viraje total respecto de la manera como se concibe una lengua extranjera. En el uso de una lengua extranjera (en especial la francesa), veía la cultura letrada del siglo previo una muestra del anhelado paso a la modernidad, es decir, a la civilización. Mansilla y Cané, y aun Sarmiento, recurren a frases en otro idioma como un guiño al lector (de la misma clase y cultura que el escritor), es decir, usan un código cifrado para los pares. En cambio, en el periodo que estudiamos, el dominio de una lengua extranjera no es ya un signo directo de la civilización y la cultura; desde la perspectiva de la alta cultura, la posesión de otro idioma se asocia entonces con la barbarie. Al no ser ya un acto exclusivo de la cultura letrada, el uso de una lengua extranjera se convierte más bien en un elemento de distinción clasista.

Naturalmente, muchos de los intelectuales de la clase alta son bilingües. Pero, en primer lugar, su bilingüismo tiene como segunda opción lenguas de reconocido prestigio cultural, como el francés o el inglés, y no lenguas que se consideran marginales. En segundo lugar, y aquí reside la diferencia básica, ese bilingüismo funciona como instrumento para la lectura y la escritura, y no se restringe al nivel oral, como sí sucede con la lengua de gran cantidad de inmigrantes analfabetos. Es decir, la perspectiva desde la cual se juzga a las lenguas extranjeras se ha desplazado de la escritura al habla; en otras palabras, se puede ser “culto” si se lee en inglés o francés, pero no si se pronuncia como italiano o como ruso.

La figura literaria de Victoria Ocampo, quien fundó y dirigió la central revista *Sur*, es un excelente y extremo ejemplo de las implicaciones literarias de esta concepción de la lengua. En su artículo “Palabras francesas” —publicado originalmente en 1931 en el número 3 de *Sur* y que después precedió la

colección de ensayos titulada *Testimonios*—, Victoria Ocampo explica su conflictiva relación con la lengua española y sus motivos para escribir en francés.

El texto de Ocampo es una respuesta a ciertas afirmaciones del crítico francés Max Daireaux en su libro *Panorama de la littérature Hispano-Américaine*. Ahí Daireaux había dicho que los escritores nacionales no encontraban resonancia ni apoyo en el ámbito literario argentino, pues los miembros de la élite cultural, en especial las mujeres, afectaban no poder leer más que en francés, lengua en la que también escribían; como ejemplo de esto, Daireaux mencionaba los casos de Delfina Bunge de Gálvez y de Ocampo, quien llevaba su coquetería al extremo de hacer traducir por otros al español lo que antes publicó en francés.

En un tono autobiográfico, Victoria Ocampo declara con energía que lo que Daireaux presenta como una comedia es en verdad un drama al cual no vacila en calificar como “violentamente americano”. Luego de afirmar que un escritor está condenado a hablar de sus propias experiencias, describe su estrecha y permanente relación con la lengua francesa:

Todos los libros de mi infancia y de mi adolescencia fueron franceses o ingleses; franceses en su mayoría. Aprendí el alfabeto en francés, en un hotel de la avenida Friedland. Desde entonces, el francés se me ha pegado en tal forma, que no he podido desembarazarme de él. Mi institutriz era francesa. He sido castigada en francés. He jugado en francés. He rezado en francés.¹⁴

Según ella, estos íntimos nexos con la lengua francesa presiden toda su formación literaria. Así, por ejemplo, dice que en su medio y en su generación las mujeres leían casi exclusivamente en francés. Por ello explica su uso literario de esta lengua como una necesidad a la que se ve impelida: no se trata de una selección voluntaria sino de una necesidad interior, puesto que las palabras francesas son para ella las únicas plenas de imágenes. Esto motiva también que su valoración de la literatura en lengua española esté anclada en sus previas experiencias francesas: “Alguien me hizo leer en aquellos años a Rubén Darío. Sus poesías

¹⁴ Victoria Ocampo, “Palabras francesas”, *Sur*, 1931, núm. 3, p. 15.

me parecieron de un mal gusto intolerable: una parodia de Verlaine".¹⁵

Pero esta relación interna con la lengua francesa y con la literatura europea está también ligada a vitales experiencias infantiles: sus memorias provenientes de la lectura han quedado permanentemente asociadas a los "mugidos de vacas y balidos de carneros" que escuchaba en la estancia en que pasaba periodos de su niñez. Al recordar la época de la esquila en el campo, confiesa que el espectáculo, lleno de las heridas que se infligían a las ovejas, la impresionaba y la fascinaba a la vez, y que este encanto sólo podía ser roto con el recuerdo de que textos como "El escarabajo de oro", de Poe, la esperaban en casa. La lengua utilizada por los peones de la estancia durante la esquila de las ovejas era el español, al cual sólo reconocía un uso instrumental alejado de la cultura:

Palabras francesas, entonces y siempre. Helas aquí confundidas con el olor del alquitrán, de la lana, el ruido de las tijeras, los gritos de los peones. Esas exclamaciones sólo las percibía como un género especial de mugidos. *No eran las palabras con que se piensa.* Y mi habla, mi español —la expresión verbal me fue siempre difícil— era, en otro plano, casi tan primitiva y salvaje.¹⁶

En suma, hay aquí una concepción dicotómica de la lengua que contiene resabios de la idea decimonónica de civilización y barbarie: la lengua extranjera es el medio de la cultura letrada, de la literatura, del pensamiento, mientras que el español sólo se concibe como instrumento de comunicación cotidiana. Con base en este tipo de ideas, resulta lógico que los miembros de su generación y su entorno social hayan llegado a creer, como ella afirma, que "el español era un idioma impropio para expresar lo que no constituía el lado puramente material, práctico, de la vida; un idioma en que resultaba un poco ridículo expresarse con exactitud —esto es, matiz".¹⁷

Como se deduce de los pasajes de Borges transcritos aquí, él también expresa cierto repudio a la influencia verbal de los

¹⁵ *Ibid.*, pp. 19-20.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 18-19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

inmigrantes; sin embargo, no coincide con Victoria Ocampo en su menosprecio hacia las posibilidades de la lengua española como vehículo de la cultura. Éste sería uno más de los aspectos que servirían para refutar esa excesiva cercanía que suele atribuirse a Borges en relación con la cúpula de la revista *Sur*. La profunda fe borgeana en el español como instrumento literario es inquebrantable, pese a las reiteradas afirmaciones autobiográficas del autor sobre su primigenia relación con la lengua inglesa, las cuales sólo sirven para reforzar el mito de su destino literario que a él le gustaba alimentar.

El caso de Victoria Ocampo remite también a otro significativo cambio relacionado con la lengua: la funcionalidad que la traducción adquiere en el espacio cultural de la época. En el siglo XIX, y aun a principios del XX, no había necesidad de traducciones, puesto que el restringido público manejaba las ediciones originales; la labor de los “traductores” de la clase alta consistía en “traducir” las ideas europeas, no los textos. En cambio, al diversificarse y ampliarse masivamente el público, la traducción empieza a tener un lugar central en la sociedad: tanto por razones económicas como culturales, esos lectores de clase media e incluso baja sólo pueden tener acceso a las culturas extranjeras por medio de las traducciones; por ello la editorial Claridad obtuvo un resonante éxito al difundir masivamente traducciones de novelas rusas, por ejemplo.

Para ese nuevo público ampliado, que se inicia entonces en la cultura letrada, las frases francesas de las obras de Mansilla o Cané son un lastre para su lectura. En cambio, los escritores que durante este periodo deciden trabajar con la lengua cotidiana —en particular con la jerga italo-argentina— cautivan a esos lectores, quienes comprenden esa lengua y se reconocen en ella; además de Roberto Arlt (sobre todo en sus *Aguafuertes porteñas*), Fray Mocho capta a este nuevo público dirigiéndose a él en su propia lengua y narrándole sus propios problemas ciudadanos y cotidianos. Hay que decir pues que la labor de estos escritores con la oralidad urbana de las clases medias y bajas, de nulo prestigio cultural, constituye una novedad en la literatura.

Como hemos visto, Borges también desea trabajar literariamente la oralidad bonaerense, pero debido a sus profundas raíces criollas, rechaza cualquier influencia “extranjeriza”; por ejemplo, hay que buscar minuciosamente para encontrar algún

“italianismo” en su escritura. Como se deduce del prólogo a *Luna de enfrente*, donde define varias de sus composiciones como “habladas en criollo”, la oralidad que maneja remite, más bien, a la lengua criolla, no contaminada con expresiones foráneas.

En “El idioma infinito” (*TE*), podemos ver cómo practica Borges en sus ensayos su política del idioma. Este texto, como su título lo indica, versa sobre una de las “obsesiones” permanentes del autor: la posibilidad de “multiplicar y variar” el lenguaje. Pese al tema universal, en su texto Borges utiliza expresiones muy particulares, tales como “zonzera”, “agüería”, “farolería”, “cambalache”, “se le viene encima”, “le tapa la boca”, que evidentemente son palabras y giros matizados por el español coloquial argentino, e incluso porteño. Al evitar conscientemente tanto el léxico lunfardo como el gauchesco, Borges elige un corpus un tanto borroso, con expresiones que a veces pueden “rastrearse” en la gauchesca, “pero casi siempre en la lengua oral de los criollos viejos urbanos. Este corpus es familiar y masculino, nunca vulgar o canalla”.¹⁸ En este sentido, puede concluirse que esta vertiente lingüística de Borges tiene tres características principales: su oralidad, su urbanismo y su criollismo. Pero su búsqueda de una lengua literaria durante la época no se agota en esta tendencia criollista.

Sin duda, la década de 1920 fue el periodo en que la escritura de Borges experimentó más rápidos y constantes cambios en todos sus niveles; y en este sentido el aspecto lingüístico no es una excepción: entre los escasos “argentanismos” de *Fervor de Buenos Aires* y la obvia pretensión de acriollar totalmente la lengua de *Luna de enfrente* o *El tamaño de mi esperanza*, median las tentativas lingüísticas de *Inquisiciones*.

En efecto, si bien en este último volumen aparecen ya algunos temas criollistas (“Ascasubi”, “La criolledá en Ipuche”, “Interpretación de Silva Valdés”, “Queja de todo criollo”), éstos se exponen en un español general en el que apenas aparecen escasos localismos, si acaso algunos adjetivos (“querencioso”, “tristona”, “tupida”, etcétera) y sustantivos (“zanjón”, “burlería”, “criolledad”, “yuyito”, etcétera), pero en ningún momento se trasciende este nivel lexical.

¹⁸ B. Sarlo, *Una modernidad periférica...*, p. 118.

En su nivel lingüístico, la prédica criollista de Borges tiene etapas muy bien definidas durante los años veinte. Como he descrito, el escaso léxico local de su primer poemario se convierte en una franca búsqueda de criollismos, en su poesía en *Luna de enfrente* y en sus ensayos en *El tamaño de mi esperanza*. Aunque *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza* fueron editados en el mismo año, 1925, sus fechas exactas de publicación pueden informar sobre la evolución seguida por la escritura de Borges.

En el capítulo segundo mencioné cómo el ensayo de *Inquisiciones* en cuya primera página aparece el título “La criolledad en Ipuche” —con el cual se había publicado también en su versión previa (*Proa*, núm. 3, oct. de 1924)—, se enlista ya como “La criolledá en Ipuche” en el índice respectivo. Si consultamos el colofón de esta obra, veremos que se acabó de imprimir en abril de 1925, mientras que *Luna de enfrente* se imprimió en noviembre del mismo año. Pues bien, como la elaboración de un índice siempre es posterior a la escritura de los textos, es obvio que al organizar el índice de *Inquisiciones* Borges se decidió por la forma “criolledá” porque estaba ya imbuido del extremo criollismo lingüístico que caracterizaría sus dos siguientes libros.

Las dos líneas verbales en que, de manera general, se desarrolla *Inquisiciones* se presentan ya desde su primer ensayo, titulado “Torres Villarroel”, donde Borges comienza a practicar una escritura plagada de neologismos y cultismos.¹⁹ Aunque diferenciaré estas dos tendencias, cabe aclarar que ambas conviven en la mayoría de los textos, cuya estructura verbal organizan de forma conjunta.

En cuanto a los neologismos, Borges defiende su existencia con base en su preocupación del periodo de, como él mismo dice usando un neologismo, “amillonar” el idioma. La creación de neologismos se fundamenta en las posibilidades propias de una lengua: “los neologismos que ha entrometido Unamuno (ateólogos, irresignación, hidetodo) son plausibles, pues hay en ellos una probabilidad ideológica” (“Acerca de Unamuno, poeta”, *I*, p. 106). Del mismo modo, los neologismos que Borges utiliza (“banderiza”, “desbravecer”, “desustancia”, “imbelleza”, “impoético”, “indesmentible”, “inestudioso”, “inliterarios”, “va-

¹⁹ A este respecto, véase el artículo de Ana María Barrenechea, “Borges y el lenguaje”, *NRFH*, 7 (1953), pp. 551-569.

gamundear”, etcétera) —algunos de los cuales han aparecido en las citas transcritas—, se basan siempre en su posibilidad lógica y en la carencia de la lengua española de una palabra que pueda suplirlos; así pues, los neologismos de su escritura no son copias directas de voces extranjeras, con una deficiente adaptación a la escritura del español, sino innovaciones basadas en las raíces griegas o latinas de la lengua española: ahí donde piensa Borges que se requiere un vocablo, busca la raíz castiza y crea el neologismo. En su momento más criollista, incluso combina esta “factibilidad” de los neologismos con su propensión al criollismo lingüístico, proceso mediante el cual en *El tamaño de mi esperanza* inventa híbridos como “sinvergüencería”, “bostezabilidad”, “tupidez”, “forasteridá”, etcétera.

Por su parte, los cultismos son quizá el elemento lingüístico que caracteriza con mayor fuerza a *Inquisiciones*, en especial en los ensayos que estudian temas o autores de la literatura española. Así, por ejemplo, en el estudio que dedica a Unamuno, encontramos en convivencia, en un mismo párrafo, las siguientes voces: “enmarañamiento”, “relumbrón”, “corvaduras”, “rebuscas”; sin duda, se trata de una escritura hecha al amparo del diccionario. Basta con leer cualquier ensayo del libro para toparnos a cada momento con formas cultistas e incluso arcaicas, como “arraigadura”, “comentación”, “incantación”, “inquietaación”, “nocharniega”, etcétera. Esto provoca que en muchos pasajes la lectura de este volumen se vuelva difícil: el afán cultista del escritor lo lleva, siempre dentro del más genuino espíritu casticista, a abusar de los giros rebuscados.

Dentro de esta misma línea cultista se ubica un ejercicio verbal de Borges al que ya hemos hecho referencia: el uso de las palabras en su sentido original. Él encuentra en la lengua española dos posibilidades de uso: “Dos acepciones hay en las palabras de las lenguas romances: una, la consentida por el uso, por sus caprichos regionales, por los vaivenes del siglo; la otra, la etimológica, la absoluta, la que se acuerda con su original latino o helénico” (“Sir Thomas Browne”, *I*, p. 37). Dice que mientras los latinistas del siglo XVII se atuvieron a la segunda y primordial acepción, los “académicos de hoy” se preocupan por lo privativo del lenguaje: los refranes, los modismos, los idiotismos. De este modo, palabras como adunar, atarearse, beneficencia, decurso, urdidura, etcétera, recobran en su escritura sus

acepciones originales, mediante un ejercicio verbal que Borges no abandonará nunca.

En cuanto respuesta coyuntural centrada en la cultura argentina del periodo, cabe afirmar que las diversas experimentaciones lingüísticas de Borges pueden leerse también como una interpelación indirecta a la presencia inmigratoria, puesto que ya sea en su tendencia criollista o bien en la casticista, hay en el fondo de su escritura la implícita negativa a aceptar cualquier influencia verbal inmigratoria.

Como síntesis de esta primera etapa de Borges respecto de la lengua que maneja, resulta apropiada la siguiente afirmación:

Los diez o doce primeros años de la producción de Borges revelan a un autor en procura de su estilo, tentado alternativa o simultáneamente por el uso y abuso de cultismos, neologismos y regionalismos. Se percibe con frecuencia un esfuerzo de ser original o una jactancia de escritor joven que exhibe su diestro manejo de la lengua, conocedor de todos sus trucos, jergas y matices.²⁰

En la figura de Quevedo encuentra Borges un antecedente literario para sus múltiples experimentaciones lingüísticas. Con un fervor que disminuirá ostensiblemente después, durante los años veinte Quevedo simboliza para Borges la cima de los logros verbales en lengua española; por ello, aunque critica la cotidianidad de los argumentos quevedianos, ensalza exultante la grandiosidad verbal del escritor español: “Nadie como él ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y sus alcázares. Todas las voces del castellano son tuyas y él, en mirándolas, ha sabido sentir las y recrearlas ya para siempre” (“Menoscabo y grandeza de Quevedo”, *I*, p. 43). Por la variedad verbal perceptible en los primeros textos de Borges, puede concluirse que, al igual que su modelo, él deseaba conocer y ensayar cada rincón de la lengua española.

La heterogeneidad lingüística de Borges motiva diferentes juicios de sus contemporáneos. Así, Erwin Rubens, codirector de la revista *Megáfono* —que fue la primera publicación en realizar, en 1933, una encuesta sobre la obra de Borges— alaba las

²⁰ Mario Humberto Rasi, *Lo argentino en la obra de Jorge Luis Borges*, Tesis Doctoral, Stanford University, 1971, p. 204.

características de su escritura; Rubens percibe y aprueba la faceta oral del escritor: “El estilo de Borges es literaturización del estilo de la conversación porteña. Hay en el estilo de Borges la aspiración a elevar a jerarquía literaria la lengua vernácula”.²¹ Por su parte, luego de deplorar la escritura periodística propia de la época, Carlos Erro elogia el estilo de Borges, al que considera como el inicio de una “renovación urgente”; con un tono parecido al del propio Borges, dice:

Su prosa es arcaica. Su prosa tiene la diversidad, el remansamiento y la tupidez, del estilo español del seiscientos. Hay en ella la cita preciosa, denotadora de una riquísima erudición en antigüedades; hay el giro flamante y la sorpresa difícil; hay esas palabras olvidadas, que uno pronuncia gustosamente, moviendo los labios con lentitud, como quien saborea un vino añejo. Allí no se refleja la urgencia del vivir moderno, allí no transcurre el tiempo.²²

Para otros, en cambio, esta mezcla de registros lingüísticos elogiada por Erro constituye uno de los defectos de Borges; así, por ejemplo, Ramón Doll resume en una irónica frase la sensación que le provoca la lengua utilizada por Borges: “...este argentino habla como un español del siglo XVI que tratara de imitar a un compadrón porteño de 1900”.²³ Sin duda, esta última crítica se basa en la lectura de *Inquisiciones*, en cuyas páginas efectivamente confluyen y se entremezclan las prácticas verbales que hemos mencionado: cultismos, neologismos y, en menor escala, “argentinismos”.

La variedad de las experimentaciones lingüísticas de Borges no resulta sorprendente si consideramos que se trata de un joven escritor en busca de su estilo. En última instancia, el propio autor fue consciente de sus excesos. Así, en el prólogo que tiempo después agrega a *Luna de enfrente*, dice: “Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: madrejón,

²¹ Apud M. L. Bastos, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*, p. 87.

²² C. Erro, “Conversación sobre *Inquisiciones*”, p. 99.

²³ Ramón Doll, “Discusiones con Borges”, en *Policía intelectual. Críticas*, Tor, Buenos Aires, 1933, p. 87.

espadaña, estaca pampa...” (*LE*, en *OC*, p. 55). Y, en efecto, estas palabras aparecen en varios poemas del volumen referido.

Sin embargo, sería falso afirmar que Borges sólo alcanzó conciencia de su fallida experimentación lingüística muchos años después de ejercitar un criollismo extremo. De hecho, casi de inmediato adquirió nuestro autor la certeza de su parcialmente fallida práctica verbal. En efecto, la concepción de la lengua que exhibe en 1928 en *El idioma de los argentinos* refuta de modo implícito sus creencias anteriores.

El ensayo central de este libro, que da título a toda la colección, intenta definir cuál es “el idioma de los argentinos” o, más bien, cuál debe éste ser. El argumento principal del texto es que ni la lengua arrabalera ni la casticista constituyen una verdadera “habla argentina”, sino que más bien actúan contra ella; por eso critica que la escritura de entonces esté dirigida por esas dos tendencias, a las cuales define como la seudoplebeya y la seudohispánica. El idioma argentino que él propone debe ser, en cambio, más íntimo y familiar: “el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad” (“El idioma de los argentinos”, *IA*, p. 176). Su propuesta de un “idioma argentino” se basa en la seguridad de que éste posee rasgos propios que se pueden añadir a la lengua general española; esto se percibe ya en un ensayo en que afirma que, pese a que la mayoría de las coplas criollas son de raíz peninsular, las coplas argentinas de broma y de jactancia son “bien nuestras”, por lo que concluye: “Todavía queremos y padecemos en español, pero en criollo sabemos alegrarnos y hombrear” (“Las coplas acriolladas”, *TE*, p. 75).

En la enumeración de la genealogía de escritores argentinos con la que tácitamente desea entrocarse, Borges indica el “habla” hacia la cual la literatura debe propender y, de hecho, critica su propia práctica lingüística hasta el momento:

Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso. No precisaron disfr-

zarse de otros ni dragonear de recién venidos, para escribir. Hoy, esa naturalidad se gastó (“El idioma de los argentinos”, *IA*, pp. 176-177).

Respecto de la confluencia escritura-habla que él percibe en sus “mayores”, resulta obvio que esto nunca se produjo en realidad en la Argentina del siglo XIX, ya que la cultura “letrada” trabaja siempre desde una perspectiva distinta de la propia de la cultura oral. Borges inventa esta coincidencia motivado por su gran aprecio hacia el habla porteña (no olvidemos que uno de sus anhelos es transportar a la escritura la oralidad bonaerense). La unidad que él percibe entre escritura y habla durante el siglo pasado puede ser válida desde otra perspectiva: si consideramos que entonces *sólo* existía *una* lengua activa, cualquiera que sea el calificativo que ésta reciba: española, criolla, argentina; es decir, no han aparecido aún como una presencia gravitante, en todos los niveles culturales, las lenguas “extranjeras” de los inmigrantes.

El párrafo transcrito más arriba se semeja a la expresión “argentinos sin esfuerzo” esgrimida por el grupo Florida para denigrar a los escritores de origen inmigratorio, a quienes se acusaba de su “pronunzia” exótica. En efecto, esta “naturalidad” de la prosa conversada que anhela Borges alude también a la idea de que el ejercicio literario no es un trabajo profesional relacionado con la necesidad de producir dinero. En numerosos pasajes borgeanos de la época, se reitera la idea de que la literatura se identifica con el ocio, puesto que no sólo se aleja de cualquier finalidad material, sino que además debe producirse sin esfuerzo: son los otros, en especial los inmigrantes, quienes necesitan efectuar un trabajo productivo en el sentido materialista. Como expondremos al final de este libro, la concepción definitiva de estilo por la que pugna Borges juzga que el texto no debe mostrar el “trabajo” con el que fue compuesto.

Independientemente de su sentido ideológico, el concepto de “naturalidad” resulta productivo estéticamente porque Borges lo ubica en el ámbito de la literatura. Para nuestro autor, “ser argentino” significa, desde la perspectiva literaria, escribir sin afectación alguna, con total y absoluta “naturalidad”; esta naturalidad implica que cualquier propósito previo a la escritura en sí, ajeno a ella, debe considerarse *literariamente inaceptable*. Des-

de el punto de vista de la constitución de una “estética borgeana”, creo que la etapa de los años veinte resulta esencial porque en ella empieza a perfilarse uno de sus pilares: la idea de que el escritor no debe partir nunca de ningún prejuicio (literario, ideológico, lingüístico, etcétera) que anteceda a la escritura. Como bien sabemos, este concepto de la “naturalidad” estética se refuerza en Borges mediante su posterior comprobación, a través del análisis de la historia de la literatura universal, de que muchas veces la obra en sí rebasa los propósitos específicos del escritor o difiere de ellos. /

La “naturalidad” en la escritura adquiere entonces un lugar preponderante en la crítica borgeana. Así, al hablar de otros escritores argentinos, Borges insiste con frecuencia en la importancia de ese concepto; por ejemplo, elogia a Eduardo Wilde y dice de él: “Pertenebió a esa especie ya casi mítica de los prosistas criollos, hombres de finura y fuerza, que manifestaron hondo criollismo sin dragonear jamás de paisanos ni compadres, sin amaleverse ni agaucharse, sin añadirse ni una pampa ni un comité” (“Eduardo Wilde”, *IA*, p. 159). En última instancia, estas cualidades que Borges adscribe a Wilde bien podrían revertirse como críticas contra su propia escritura de la década de 1920. Es decir, considero que con estos juicios nuestro autor descalifica implícitamente su previa producción literaria, ya que en ella lo había impulsado un deseo expreso de “ser argentino”, aspecto evidéntísimo en su temática y en su lengua. Este abierto anhelo se percibe en su enfática afirmación de *Inquisiciones*: “Creo que deben nuestros versos tener sabor a patria”.

Así pues, Borges descubre, finalmente, que él mismo ha incurrido en una retórica tan superflua y fallida como la del criticado modernismo. Por ello, además de efectuar modificaciones a sus textos con la intención de limar lo que él denomina sus “excesos”, de un modo casi obsesivo reitera su autocrítica a las experimentaciones lingüísticas practicadas entonces:

No me propongo escribir como español; al mismo tiempo sería un error terrible tratar conscientemente de escribir como argentino. ¡Eso no querría decir mucho! Una vez quise escribir como argentino. Hay un libro mío —intenté suprimir todas las copias— hecho con un diccionario de argentinismos. Usé todas las palabras que pude encontrar y desde luego resultó un galimatías. ¡*Antinatural!*

Era muy joven entonces. Después quise escribir como español del siglo XVII.²⁴

Más concretamente, en otra entrevista descalifica las dos principales vertientes lingüísticas sobre las que entonces trabaja, las cuales se encuentran cifradas, según el propio autor, en *Luna de enfrente* y en *Inquisiciones*: “Escribí ese libro [LE] e incluso cometí un error capital, que fue el de ‘hacerme’ argentino, y siendo argentino no tenía por qué *disfrazarme*. En aquel libro me *disfracé* de argentino del mismo modo que en *Inquisiciones* me *disfracé* de gran escritor clásico español latinizante, del siglo XVII, y ambas *imposturas* fracasaron”.²⁵

Su “impostura” latinizante, cultista, contraria a la estética de lo “natural”, produjo en *Inquisiciones* una prosa densa e incómoda para los lectores. En muchos pasajes de este texto es notable el deseo del autor de singularizarse por medio del estilo, el cual asume entonces una forma densa, barroca, rebuscada, como lo atestiguan a la perfección los dos siguientes párrafos que creo necesario transcribir:

Con el ambicioso gesto de un hombre que ante la generosidad vernal de los astros, demandase una estrella más y, oscuro entre la noche clara, exigiese que las constelaciones desbarataran su incorruptible destino y renovaran su ardimiento en signos no mirados de la contemplación antigua de navegantes y pastores, yo hice sonora mi garganta una vez, ante el incorregible cielo del arte, solicitando nos fuese fácil el don de añadirle imprevistas luminarias y de trenzar en asombrosas coronas las estrellas perennes (“Después de las imágenes”, I, p. 26).

Intencionario.

Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño á cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. Pienso probar que la

²⁴ Apud Keith Botsford, “Sobre y al margen de Jorge Luis Borges”, *Revista Mexicana de Literatura*, 1964, núms. 5-6, p. 52; las cursivas son mías.

²⁵ Apud María Esther Vázquez, “Entrevista con Borges”, incluida en J. L. Borges, *Veinticinco Agosto de 1983 y otros cuentos*, Siruela, Madrid, 1977, pp. 69-70; las cursivas son mías.

personalidad es una trasoñación, consentida por el engrimiento y el hábito, mas sin estribaderas [sic] metafísicos ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas... (“La nadería de la personalidad”, I, p. 84).

Se trata, a todas luces, de un estilo ampuloso, exagerado, ineficaz, lleno de pura verbosidad, y que no va directamente al punto sino que se complace en largos y tortuosos circunloquios.²⁶ Así pues, las preferencias barrocas de Borges no se limitan al aspecto léxico de su prosa, en la selección de adjetivos o sustantivos, sino que afectan también la sintaxis de sus frases; aunque este estilo se manifiesta con claridad hasta 1925, con la publicación de *Inquisiciones*, Borges expresa sus gustos desde antes, en una declaración en que se muestra consciente de su singularidad: “En lo atañente a la lírica, hermáname con un conjunto de poetas la tendencia ultraísta, ya por mí bastante voceada y apuntalada de teorías. Acerca de la prosa, estoy más solo. Confieso mi dilección por la sintaxis clásica y las frases complejas como ejércitos: antiguallas que a pesar de su riguroso esplendor, son reverencia de pocos”.²⁷

Resulta evidente que esta “trabajosa” aunque trabajada prosa que hemos citado está muy alejada del estilo en apariencia directo pero rico y polisémico que el escritor utilizará en sus mejores ensayos. Desde la estricta perspectiva verbal, no sorprende entonces que nuestro autor haya renegado después de estos libros de ensayos. Pues el estilo definitivo de Borges —y aquí adelantamos una de nuestras conclusiones— abandona lo barroco —término con el que definió su primera escritura— y complicado, aquello que pretende ser totalmente expresivo, para alcanzar un estilo aparentemente simple basado en la alusión más que en la expresividad.

²⁶ Esta prosa cuyo estilo ahora consideramos fallido no recibió, empero, la crítica negativa de todos sus contemporáneos. Así, C. Erro se dirige al propio Borges para decirle: “Su prosa es lírica. Ud. exhibe las ideas a través de una veste lujosa, de imágenes raras, audaces y profundas” (“Conversación sobre *Inquisiciones*”, p. 101).

²⁷ J. L. Borges, Respuesta a “Una encuesta sobre la nueva generación literaria”, *Nosotros*, mayo de 1923, núm. 168, p. 16.

El reconocimiento *a posteriori* de que también él ha incurrido en una retórica falsa e ineficaz lleva a Borges a modificar sustancialmente sus poemas, e incluso a intentar eliminar, valiéndose de sus funciones* como director de la Biblioteca Nacional argentina, todos los ejemplares de las obras que se negó a reeditar, tal como confiesa en una de las citas anteriores. Me parece que éste es un punto sustancial de su escritura que merece una atenta consideración.

LAS MODIFICACIONES TEXTUALES

El estudio de las enormes y diversas modificaciones que Borges hizo a sus textos de la década de 1920 resulta imprescindible porque sirve para descubrir parte del proceso mediante el cual define su estética.²⁸ A este respecto, rechazo totalmente las explicaciones simplistas cuyo argumento único y exclusivo es que los numerosos cambios sufridos por la obra de Borges se basan en el afán perfeccionista del escritor.²⁹

En lo personal, creo que en la literatura hispanoamericana contemporánea ha habido pocos escritores que de una manera tan consciente como Borges hayan forjado su propia *persona literaria*, el mito de escritor con el que desean ser leídos: declaracio-

²⁸ El campo de los estudios críticos cuyo propósito es comparar los textos originales de Borges con sus posteriores ediciones está casi desierto. El más completo de ellos es: Tommaso Scarano, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardini, Pisa, 1987. En este libro, Scarano parte de las ediciones originales de los tres primeros poemarios del autor para compulsar en total catorce ediciones de *Fervor de Buenos Aires*, quince de *Luna de enfrente* y quince también de *Cuaderno San Martín*, además de incluir las versiones previas de los poemas que Borges había publicado en revistas como *Nosotros*, *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro*, *Criterio*, e incluso la española *Ultra*. Una de las tesis centrales de este estudio es que existen dos "manuscritos" poéticos de los cuales se derivarían las variantes: por un lado, las ediciones príncipe de cada una de las tres colecciones de poemas estudiados y, por el otro lado, la edición de las poesías borgeanas publicada por Emecé en 1969, la cual, según Scarano, no fue hecha con base en un ejemplar anterior, sino en un nuevo original.

²⁹ Por ejemplo, esta tesis la plantea Thorpe Running en su libro *Borges Ultraist Movement and its Poets* (International Books Publishers, Michigan, 1981) para explicar el abandono borgeano de la corriente ultraísta: según él, las supresiones de Borges a su obra son comprensibles en un escritor maduro que vuelve a su primera producción y que, además, siempre ha pulido su estilo.

nes, entrevistas, prólogos, etcétera, pretenden limar las contradicciones del escritor para construir, finalmente, la imagen de un arte “integral”, sin fisuras; por ello no considero gratuita la reiterada afirmación borgeana de que, aun antes de haber escrito su primera línea, sabía que su destino sería literario: ahí se ubica la gestación del mito del escritor.

Como parte del proceso de conformación de su imagen literaria, Borges efectúa una permanente y obsesiva revisión de sus textos: abundan los cambios de versos en sus poesías, así como las supresiones de poemas completos y, muy especialmente, de sus primeros ensayos. Dentro de este proceso, distingo tres instancias básicas que confluyen a este fin.

En un primer nivel, se ubican las modificaciones a su obra que intentan anular aspectos temáticos o formales de ésta rechazados con posterioridad. El más obvio ejemplo de este procedimiento es la “limpieza” de sus tres primeros poemarios, de donde elimina sobre todo elementos criollistas (tanto lingüísticos como temáticos) y recursos poéticos ultraístas. El argumento en que se basa este proceso no posee tan sólo una dimensión estético-formal, puesto que con los cambios realizados Borges anula también la significación estético-ideológica de las versiones originales: el hecho de que su presencia había sido motivada por una coyuntura específica dentro de la cultura y la literatura argentinas.

Un segundo método consiste en la supresión total de algunos de sus primeros libros: salvo dos o tres escritos, el autor condena a la no reedición sus tres primeros volúmenes de ensayos. Creo que ante la imposibilidad de “limar” estas obras para hacerlas concordar con sus nuevas concepciones —tanto temáticas como formales—, Borges opta por la eliminación absoluta. El uso en estos textos de una prosa densa e incómoda para el lector, así como la presencia de una lengua y una prédica criollistas, provocaron sin duda esta decisión autoral.

El tercer y último procedimiento, que es el más sutil y consciente porque implica la voluntad de manipular la lectura, se basa en la inserción de nuevos prólogos a obras antiguas. La característica central de estos nuevos prólogos es que por medio de ellos el autor intenta dirigir la atención del lector hacia las analogías entre su obra inicial y la posterior. Tal vez el motor de esta labor sea la propensión a crear el mito de un autor único e indivisible, no sujeto a las transformaciones propias del tiempo. Un exce-

lente ejemplo de este tipo de prólogos es el que añade a *Fervor de Buenos Aires* en la edición de sus supuestas obras completas hecha en 1974, cuando dice:

No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el curso de esta labor a veces grata y otras incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo... Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después (*FBA*, en *OC*, p. 13).

Aunque no podemos olvidar que en esta cita sus afirmaciones se presentan minadas por su ya clásico escepticismo (“¿qué significa esencialmente?”), hasta el lector más ingenuo dudaría de la aseveración de que Borges no ha reescrito *Fervor* si compara las ediciones de 1923 y 1974. Una simple comparación numérica indica que la primera edición incluía 46 composiciones, mientras que la de 1974 sólo tiene 33; si a ello se añade que varios de los poemas de la última edición son en realidad posteriores a la edición de 1923 y que muchos de los que permanecen han sido sustancialmente modificados, no puede menos que afirmarse que en verdad el texto ha sido reescrito.

La profundidad de este proceso de cambios y supresiones puede percibirse mejor mediante la comparación global y cuantitativa de los versos individuales pertenecientes a sus tres primeros poemarios que permanecieron en las ediciones posteriores:

Ma l'aspetto demolitivo dell'intervento borgesiano si misura meglio verificando che attraverso riduzioni, espunzioni di singoli versi ed intere strofe, oltre che di poesie, la totalità dei versi soppressi raggiunge il 40%. L'ultima edizione cioè non reca traccia di ben 800 versi presenti in quella originaria. Accanto a questo dato va considerato poi quello relativo ai versi variati che, a voler tenere conto solo delle correzioni sostanziali, corrisponde al 46% dei versi sopravvissuti.³⁰

Los resultados de la revisión de los textos originales de sus primeros poemarios y sus subsecuentes ediciones son abruma-

³⁰ T. Scarano, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, p. 15.

dores: de sus dos primeras colecciones sólo permanecen en su lección original el 24 y el 23% de los versos, respectivamente, mientras que de *Cuaderno San Martín* se conserva íntegro el 65% de los versos originales. Si bien esta sustancial diferencia entre *Cuaderno San Martín* y los dos poemarios previos demuestra que ya hacia fines de la década de 1920 Borges posee una escritura más acorde con sus posteriores concepciones literarias, también es cierto que, debido a su brevedad, el tercer poemario era menos susceptible de amplias modificaciones: contenía escasos doce poemas (contando como dos el díptico “Muertes de Buenos Aires”) contra veintisiete de *Luna de enfrente* y cuarenta y seis de *Fervor*.³¹ En la edición de las poesías de Borges hecha en 1974, se conservan treinta poemas del texto original de *Fervor*, dieciséis de *Luna de enfrente* y diez de *Cuaderno San Martín*, aunque no debemos olvidar que estos poemas habían sufrido ya las modificaciones de versos individuales que hemos indicado.

El caso del primer poemario de Borges resulta muy ilustrativo. He mencionado que la edición original de *Fervor de Buenos Aires* tenía cuarenta y seis poemas, mientras que la de 1974 contiene nada más treinta y tres, de los cuales tres habían sido añadidos en 1969; es decir, entre 1923 y 1974, Borges elimina dieciséis composiciones. Una fuerte supresión de los textos de *Fervor*

³¹ La práctica poética de Borges no sólo se singularizó, como he mencionado, por la presencia de prólogos en los que se privilegia la función de la *anticipatio*, sino también por las explicaciones epilógicas a sus textos. Así sucede en *Cuaderno San Martín*, libro que concluye con un apartado titulado “Anotaciones”, donde Borges explica los orígenes de varios de sus poemas. Dentro de las “Anotaciones”, hay una titulada “El ángel de la guarda en Avellaneda” que no remite a ningún poema presente en *Cuaderno*; ignoro si este poema simple y sencillamente no se incluyó en el poemario, o bien si, como parece sugerir la explicación, su texto sólo se quedó en mero proyecto: “No se puede indagar fuera de esta nota la trabajada composición que se llama así. Básteme indicar su proyecto, por fidelidad a la ocasión hermosa en que se entrevió” (CSM, p. 58); después de esta introducción, Borges describe cómo se enteró, por medio de Carlos Mastronardi, de que Francisco Luis Bernárdez deseaba escribirle un poema al ángel de su guarda, y expone cómo desarrollaría él el tema, luego de lo cual concluye: “Así tal vez, podría ser la prelucción del poema” (*idem*). “El ángel de la guarda en Avellaneda” es pues la descripción en prosa de un poema antes de ser poema, la palpable presencia escrita del (pre)texto, es decir, de lo que antecedería al poema mismo: un típico juego borgeano con las múltiples posibilidades de la escritura que se desarrollará plenamente en su etapa de madurez literaria.

se aprecia ya en la edición de sus poemas publicada por Losada en 1943, donde había decidido sacar ocho de los poemas originales: “Alba desdibujada”, “Caña de ámbar”, “Ciudad”, “Dic-tamen”, “Hallazgo”, “Inscripción sepulcral” [A Francisco Bor-ges], “Llamarada” y “Música patria”. Los ocho poemas restantes fueron eliminados poco a poco entre 1954 y 1974: “Villa Urqui-za” (1954), “Judería” (1958), “Alquimia” (1964), “La guita-rra” (1966), “El jardín botánico” (1969), “El sur” (1969), “Va-nilocuencia” (1969) y “Forjadura” (1974).

La importancia de este recuento numérico se potencia con la forma como se insertan los significativos nuevos poemas y con las características de éstos. En primer lugar, hay un nuevo poema titulado “El sur”, cuyo comienzo dice “Desde uno de tus patios haber visto”, que toma el nombre del eliminado poema original “El sur”, que comenzaba “Juntamente/ caducan el sol y la tarde”; la finalidad de esta confluencia de títulos entre el poema nuevo y el suplantado es lograr que el lector no perciba el sustancial cambio introducido. Además, otro de los poemas añadidos en 1969 asume el significativo título “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, con el cual se construye una ubicación temporal que pretende fechar al nuevo texto dentro del periodo del poemario original. “La rosa”, el tercer poema introducido en 1969, se particulariza, al igual que el nuevo “El sur”, por poetizar la teoría literaria del escritor maduro, lo cual constituiría un flagrante anacronismo para el Borges de 1923. Como vemos, en la literatura borgeana funciona una profunda conciencia de escritor que pretende conformar la imagen de un poeta excelso desde sus orígenes, un escritor no sujeto al tiempo. En suma, y para retomar el citado prólogo de 1974 a *Fervor de Buenos Aires*, desde ninguna perspectiva puede avalarse la afir-mación borgeana de que no ha “reescrito” el libro.

Desde una estricta perspectiva formal, todo este proceso de corrección atestigua que Borges modifica su estilo conforme su escritura va madurando: el concepto de eficacia literaria que maneja en la década de 1920 no es el mismo que posee el escritor maduro. En la “teoría literaria” borgeana hay un inmanente concepto de “perfección literaria”. Por medio de su experiencia artesanal, nuestro autor toma conciencia de que no existe texto que, a fuerza de reescribirlo, no pueda mejorarse. ¿Cómo lograr entonces la “perfección”? Su idea de lo que es un “clásico” nos

orienta a este respecto: para él, “clásica” es una obra susceptible de múltiples e ilimitadas interpretaciones que cambian con el paso del tiempo. Para alcanzar esta “perfección” de los clásicos, el estilo literario definitivo de Borges se propone hacer interactuar en un mismo texto todas las contradicciones semánticas posibles. Pero volveremos después sobre este punto en nuestro análisis.³²

En *Fervor de Buenos Aires*, las modificaciones y supresiones tienen como finalidad central depurar al poemario de concepciones estético-ideológicas ya superadas por el poeta maduro. A este respecto, concuerdo con la tesis expresada por Gloria Videla, quien al comparar las diferentes versiones del libro publicadas en 1923 y 1974, plantea como hipótesis que los cambios en los poemas tienden a cuatro objetivos primordiales:

1º) a depurarlos de sus rasgos ultraístas prescindibles; 2º) a depurarlos de un “criollismo” intencional; 3º) a reemplazar expresiones que denotan una captación juvenil de la realidad por otra más madura y decantada, y 4º) a perfeccionarlos poéticamente en orden a una mayor concentración lírica y de acuerdo con la evolución de las teorías del autor.³³

En su aspecto formal, por ejemplo, Borges elimina algunas imágenes sinestésicas (“se acalla el simulacro de los espejos”, “Sombra sonora de los árboles”) que correspondían a sus teori-

³² Dentro de este complejo proceso de lectura-escritura del que parte la producción literaria de Borges, Juan Carlos Tealdi lee la “perfección” en éste de un modo desasosegante que no puedo dejar de citar: “Los libros de Borges son perfectos y no necesitan del lector para corroborarlo. Son, y allí no caben peros. Por eso el verdadero lector es Borges. Porque es él quien, con su celo excesivo por cada línea, ha transformado su literatura en algo que pretende estar más allá de la aceptación o la crítica. Por ello, los múltiples borradores de Borges implican un proceso de escribir, leer y corregir, para empezar otra vez hasta que la obra sea un bloque sin aristas. Y la literatura perfecta, sin fisuras, significa que el lector no existe: Borges ha ejecutado la tarea de los dos. Ésta es la más rotunda negación del carácter social de la literatura” (Juan Carlos Tealdi, *Borges y Viñas (literatura e ideología)*, Orígenes, Madrid, 1983, p. 39).

³³ Gloria Videla de Rivero, “El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de J.L. Borges”, *Revista Chilena de Literatura*, abr. de 1984, núm. 23, p. 68. En este artículo, la autora examina comparativamente, verso por verso, algunos de los poemas de *Fervor* para corroborar la hipótesis que hemos citado.

zaciones ultraístas de centrar la lírica en la elaboración de imágenes. Del mismo modo, el escritor modifica ciertas expresiones lexicalizadas en la práctica de los poetas ultraístas argentinos de la década de 1920; así, los versos “aurora en jirones” y “rosario de los astros”, del poema “Benarés” (*FBA*), se parecen a “jirones de silencio”, “lento rosario de agonías” y “rosario de besos” de González Lanuza, o bien a “jirones de música”, “la tarde hecha jirones”, “rosario de pasos” y “rosario de recuerdos” de Norah Lange.

En cuanto a la vertiente criollista de su lengua, entre los textos que no se eliminaron de manera total, como sí sucedió con sus ensayos, *Luna de enfrente* fue el poemario que más modificaciones sufrió. Ya en la edición de Losada de 1943 los obvios títulos “Calle con almacén *rosao*” y “*Dualidá* en una despedida” se habían convertido en “Calle con almacén rosado” y “Una despedida”; del mismo modo, se habían corregido todas las gráficas criollistas propias de mediados de la década de 1920.

Aunque de manera general puede afirmarse que los cambios decididos por Borges mejoraron “literariamente” los textos, en algunos casos el poeta renunció a ciertos logros alcanzados durante el periodo. Así me parece que sucede en el poema que terminaba “*Lindo* es vivir en la amistad oscura/ de un zaguán, de un alero y de un aljibe” (“Un patio”, *FBA*), con ese acertado adjetivo de sabor argentino que después se convierte en el hispánico y neutro calificativo “grato”.

Una digresión última. En cuanto a su temática, los poemarios de los años veinte incluían varias composiciones sobre un asunto que después desaparece casi totalmente de la poesía de Borges: el amor. En efecto, en ellos había varios poemas que no sólo desarrollaban temas amorosos, sino que incluso estaban dedicados a mujeres identificadas con nombre y apellido: “Ausencia” (*FBA*), “Despedida” (*FBA*), “Sábados” (*FBA*) [bajo el epígrafe “Para mi novia, Concepción Guerrero”], “Antelación de amor” (*LE*), “Dualidá en una despedida” (*LE*), “A la doctrina de pasión de tu voz” [dedicado a Wally Zenner] (*CSM*).

LA LENGUA GENERAL HISPÁNICA

Al margen tanto de las posteriores declaraciones de Borges como de su extenso proceso de cambios textuales, ya hacia fines de la

década de 1920, es perceptible en su escritura el abandono gradual del criollismo y del casticismo lingüístico. En efecto, si el clímax de ambas tendencias se produce a mediados de dicha década, al concluir ésta la escritura borgeana empieza a rehuir los extremos.

Así, por ejemplo, en su nivel léxico, el breve poemario *Cuaderno San Martín* contiene una mucho menor cantidad de regionalismos que *Luna de enfrente* y está más bien escrito mediante una lengua en la que predomina el español general. Incluso un poema de tema tan argentino como “La fundación mitológica de Buenos Aires” utiliza una lengua hispánica marcada tan sólo por unos cuantos rasgos regionales: el uso de los diminutivos (“barquitos”, “estrellita”, “nohecita”) y, excepcionalmente, una grafía de imitación fonética (“mitá”).

En cuanto a este último aspecto, la diferencia más obvia entre su tercer y su segundo poemarios es que en aquél abandona casi definitivamente la exagerada intención del anterior de reproducir en la escritura la fonética porteña. De hecho, los únicos restos lingüísticos de esta práctica son la grafía de “mitá” en lugar de “mitad” que hemos mencionado y el diminutivo “parecita”, formado de “paré”[d].

Ya para 1930, año de aparición de *Evaristo Carriego*, su cuarto libro de ensayos, Borges ha desechado totalmente el casticismo y el criollismo extremos. En contraste con sus dos primeros libros de ensayos, caracterizados, respectivamente, por una práctica verbal casticista y por un exagerado criollismo lingüístico, *Evaristo Carriego* está trabajado con una prosa española no muy rebuscada; esta selección lingüística resulta más significativa si pensamos que la obra en su conjunto desarrolla una temática local: la evocación biográfica de un poeta menor argentino al que Borges ubica en el barrio mítico de Palermo. Como en el siguiente capítulo hablaremos en detalle sobre este libro, baste con reiterar su uso de una lengua española más directa y comprensible.

El mismo abandono de un estilo verbal fallido se encuentra en *Discusión* (1932), que contiene textos que aunque están trabajados con una prosa densa, no caen en ninguno de los extremos lingüísticos previos. Paralelamente, hay aquí una muy sensible disminución en el número de ensayos dedicados a temas locales —aspecto que tanto había atraído antes a nuestro autor.

De hecho, fuera de tres textos con una temática argentina (“Nuestras imposibilidades”, “El coronel Ascasubi” y “El *Martín Fierro*”), el resto de ellos se centra más bien en aspectos literarios, teológicos y filosóficos de carácter e interés universales. Como veremos, en la lenta transición borgeana hacia la narrativa, los ensayos de este volumen dedicados al análisis de los procedimientos y recursos del arte narrativo son los que más contribuyen a preparar el terreno del Borges narrador. ‘

Dentro de los mismos lineamientos, tanto temáticos como lingüísticos, se desenvuelve *Historia de la eternidad* (1936), donde no aparece ningún ensayo con tema local; los materiales del texto son más bien reflexiones en torno al tiempo, a la metáfora, a los problemas de la traducción, etcétera. En gran medida, parece que en éste y en su previo libro de ensayos, Borges acentúa intencionadamente sus preocupaciones literarias, filosóficas y teológicas generales con el propósito de alejarse de sus excesivas inclinaciones localistas de la década previa.

Mediante el uso ensayístico de ciertos recursos retóricos y formales propios de la poesía, logra Borges en algunos de los escritos de *Historia de la eternidad* un estilo literario que se caracteriza por ser económico, directo y, a la vez, polisémico. Se trata del estilo breve y sucinto que, valiéndose de un español general y neutro, describe en unas cuantas oraciones lo que antes hubiera llevado al autor páginas enteras. Un magnífico ejemplo de este estilo lo constituye el párrafo inicial de uno de los más logrados ensayos del libro:

En Trieste, en 1872, en un palacio con estatuas húmedas y obras de salubridad deficientes, un caballero con la cara historiada por una cicatriz africana —el capitán Richard Francis Burton, cónsul inglés— emprendió una gloriosa traducción del *Quitab alif laila ua laila*, libro que los rumíes llaman también de las *1001 Noches*. Uno de los queridos fines de su trabajo era la aniquilación de otro caballero (también de barba tenebrosa de moro, también curtido) que estaba compilando en Inglaterra un vasto diccionario y que murió mucho antes de ser aniquilado por Burton. Ése era Eduardo Lane, el orientalista, autor de una versión harto escrupulosa de las *1001 Noches*, que había suplantado a otra de Galland. Lane tradujo contra Galland, Burton contra Lane; para entender a Burton hay que entender esa dinastía enemiga (“Los traductores de las *1001 Noches*, *HE*, p. 73).

Creo que este estilo expositivo se afinó con la práctica de reseñista que Borges ejerció de 1936 a 1940 en la revista *El Hogar*, cuyo público mayoritariamente femenino recibía las noticias literarias de una manera breve y sencilla, aunque siempre con el sello característico de su autor. En ese nuevo ejercicio de divulgador de la literatura (de lengua española, inglesa, francesa e incluso alemana), tuvo que sujetarse Borges a dos necesidades básicas de este tipo de escritura que sin duda sirvieron para definir el estilo que hoy denominamos borgeano: la exigente periodicidad regular de una revista y el limitado espacio tipográfico de una columna asignada.

La época de las experimentaciones lingüísticas variadas y extremas había quedado atrás. Del mismo modo, por ejemplo, hacia fines de los años treinta, Borges abandona ese fervor por la grandiosidad verbal que había mostrado en relación con Quevedo y Joyce. En su temprana noticia sobre el *Ulises* (“El *Ulises* de Joyce”, I), Borges había elogiado la variedad lingüística de Joyce; en cambio, al comentar en el siguiente decenio la más reciente obra del escritor dublinés, afirma con un tono desencantado:

Es indiscutible que Joyce es uno de los primeros escritores de nuestro tiempo. Verbalmente, es quizá el primero... En este amplio volumen, sin embargo, la eficacia es una excepción.

Finnegans Wake es una concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes.³⁴

Sin duda, durante la década de 1930, Borges empieza a definir el estilo y los usos lingüísticos acordes con su posterior teoría literaria. En su aspecto verbal, el escritor maduro termina por desdeñar las prácticas que sólo atienden a las particularidades de la lengua y opta por la utilización de un español general y neutro, sin marcas visibles; esta idea se percibe en el prólogo a *Elogio de la sombra*, donde dice: “No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos,

³⁴ J. L. Borges, “El último libro de Joyce”, *El Hogar*, 16 de junio de 1939, apud *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*, eds. Enrique Sacerio-Gari y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona, 1986, p. 328.

que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas” (OC, p. 975).

Esta muy posterior conclusión aparece en los años treinta como un temor a reincidir en sus ensayos en el uso de temas o modalidades lingüísticas que precisamente por ser tan especiales siente que no han funcionado. No sucede lo mismo, sin embargo, en su paulatina y precavida entrada en la narrativa, la cual se concreta con la publicación de *Historia universal de la infamia* en 1935; paralelamente, en su escritura se opera entonces el abandono de la poesía, que sólo será reasumida hasta la década de 1940.

En su primer libro de relatos, retoma Borges su anhelo de reproducir en la escritura las particulares inflexiones del habla porteña, a lo cual de hecho ya había renunciado en su poesía y sus ensayos. La que a mi juicio es la narración central de este libro, “Hombre de la esquina rosada”, se inicia con una prosa narrativa mediante la cual pretende reproducirse el habla de un especial personaje bonaerense: el compadrito del suburbio.

Pero si en el aspecto verbal nuestro autor retorna aquí a trabajar con la oralidad, lo hace ya desde una perspectiva distinta: no en la poesía ni en el ensayo, sino en la narrativa, lo cual no significa únicamente un cambio de género, sino también la fundación de una nueva estética, puesto que implica la construcción de un nuevo espacio literario y la aparición de nuevos personajes. Por ello no es posible hablar de la lengua de su narrativa sin examinar antes cómo se estructura esta nueva estética, cuyos inicios se hallan en la vertiente denominada “estética de las orillas”, a la que dedicaremos las primeras páginas del siguiente capítulo.

HACIA UNA NUEVA ESTÉTICA

Tomaba las posturas que me cuadraban mejor, y calculando que lo que iba a hacer produciría buen efecto en el dueño de la casa y en los convidados, me quité las botas y las medias, saqué el puñal que llevaba a la cintura y me puse a cortar las uñas de los pies, ni más ni menos que si hubiera estado solo en mi cuarto, haciendo la policía matutina. Mi compadre y los convidados estaban encantados. Aquel coronel cristiano parecía un indio. ¿Qué más podían ellos desear? Yo iba a ellos. Me les asimilaba. Era la conquista de la barbarie sobre la civilización.

LUCIO V. MANSILLA,
Una excursión a los indios ranqueles

A. LA ESTÉTICA DE LAS ORILLAS

La perspectiva criolla de las orillas

A finales del capítulo tercero, expuse cómo en *Luna de enfrente* empezaba Borges a fundar un espacio ambiguo y fronterizo entre el suburbio y la pampa en el que se desarrollará su posterior producción literaria. Pues bien, si en ese volumen de poesías se anuncia ya una nueva geografía literaria, en el decenio siguiente, y sobre todo con el aporte fundamental de *Evaristo Carriego*, se precisará este aspecto que es parte central de lo que denominamos “estética de las orillas”.

Evaristo Carriego (1930), la “apócrifa” biografía del poeta del mismo nombre, resulta básica para esta primera etapa borgeana por dos importantes razones. La primera, porque en este texto el autor —alejado de prédicas vacías— precisa y practica

un criollismo que por fin encuentra una expresión estética más lograda. La segunda, porque este libro constituye el nexo estético indispensable para el pasaje borgeano de la poesía a la narrativa. En suma, como intentaré explicar en este capítulo, *Evaristo Carriego* fundamenta la “estética de las orillas” del escritor, teoría en la que se basa su más lograda narrativa de los años treinta.

Pese a su obvio título, esta colección de ensayos no es exclusivamente una obra sobre la vida y poesía de Evaristo Carriego, sino que incluye además diversos materiales: desde el primer capítulo, dedicado al barrio de Palermo, hasta las adiciones finales, que no tienen una relación directa con Carriego. Por ello afirmo que se trata de una biografía “apócrifa”, como lo prueba también la profunda conciencia autoral de Borges, quien sabe que está escribiendo algo parcial, dirigido: “Yo pienso que la sucesión cronológica es inaplicable a Carriego, hombre de conversada vida y paseada. Enumerarlo, seguir el orden de sus días, me parece imposible: mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvé^{rnoslo}” (“Una vida de E. Carriego”, *EC*, p. 36). Consecuente con esto, el capítulo que recrea algunos rasgos biográficos de Carriego se titula “Una vida de E. Carriego”.

Para empezar, cabe preguntarse qué es lo que encuentra Borges en este poeta menor que en realidad fue Carriego. Adelante mos que éste sirve a la perfección como “pretexto” (es decir, como motivo y antecedente del texto) de su escritura, pues le ayuda a construir y fundamentar su “estética de las orillas”. Al leer y reinterpretar la figura de Carriego desde su muy personal perspectiva, Borges logra hacerla productiva para definir su propia estética.

El primer movimiento es el de la precisión del espacio literario. “Palermo de Buenos Aires”, capítulo inicial de *Evaristo Carriego*, elabora más concretamente la significación del vocablo “las orillas”. Hasta ese momento de su escritura, Borges ha usado diferentes palabras —a veces indistinta y confusamente— para referirse a la geografía que se aparta tanto del centro de la ciudad como del puerto: “suburbio”, “arrabal”, “barrio”. En *Evaristo Carriego*, en cambio, el barrio, suburbio o arrabal se convierte en las orillas, que son el margen de la llanura y a la vez la inclusión de la pampa dentro del entonces impreciso tra-

zado urbano: “Hacia el poniente [de la ciudad] quedaba la miseria gringa del barrio. El término *las orillas* cuadra con sobrenatural precisión a esas puntas ralas, en que la tierra asume lo indeterminado del mar...” (“Palermo de Buenos Aires”, *EC*, p. 21).

Esta cualidad de lo “indeterminado” de las orillas se complementa con lo que Borges llama su “irrealidad”: “La irrealidad de las orillas es más sutil: deriva de su provisorio carácter, de la doble gravitación de la llanura chacarera o ecuestre y de la calle de altos, de la propensión de sus hombres a considerarse del campo o de la ciudad, jamás orilleros.” (“La canción del barrio”, *EC*, p. 90). Las orillas son pues el espacio de la imprecisión, de la ambigüedad, de la irrealidad; así, mediante el ideograma de “las orillas”, Borges llega a construir finalmente en su literatura un lugar que pretende ser el no-lugar:

La utopía de Borges es una radical atopia: reclamo del sitio impreciso, del límite imposible de trazar. No al centro, no al puerto. El sitio elegido es la orilla, el arrabal, las calles que desdibujan la frontera entre la ciudad y el campo y que se vuelven documento doblemente autobiográfico: del regreso desde Europa y del designio de “literaturizarlo” como espacio del Yo: simulacro y negación de simulacro.¹

En el Palermo orillero condensa *Evaristo Carriego* la ciudad de Buenos Aires, la cual ya se había fundado míticamente en ese mismo barrio en el poema “Fundación mitológica de Buenos Aires” (*CSM*). El privilegiado lugar de Palermo dentro de la escritura borgeana se basa, en primer lugar, en la memoria autobiográfica del autor, quien evoca con nostalgia que ahí —entre las calles Serrano y Guatemala— se ubica la casa en donde pasó buena parte de su niñez. En segundo lugar, Palermo es central para su escritura porque en ciertas características del barrio descubre Borges los fundamentos de una nueva estética.

En su aspecto real, concreto, la definición de Palermo como parte de las orillas alude a la mezcla o fusión de dos espacios geográficos y culturales, ya que en el barrio de principios de siglo que Borges mitifica confluyen en verdad la ciudad y el campo

¹ E. Pezzoni, *El texto y sus voces*, p. 81.

A fines de siglo, Buenos Aires tenía sus zonas ambiguas: el arrabal, “las orillas” donde la ciudad se mezclaba con el campo y cuya caótica organización hacía difícil la individualización de sus habitantes y las convertía en refugios de aventureros y fugitivos, dándoles la atmósfera peculiar de un pueblito de fronteras.²

La población real de Palermo era entonces heterogénea: criollos que se asimilaban paulatinamente a la vida citadina, inmigrantes italianos expulsados del centro de la urbe, e incluso familias de clase media que disfrutaban de una casa de campo en esa zona.³ Como veremos, *Evaristo Carriego* sólo rescata unos cuantos elementos de la realidad múltiple del Palermo finisecular.

Según la lectura de Borges, Carriego simboliza a la perfección al cantor de las orillas: “Carriego, muchacho de tradición entrerriana, criado en las orillas del norte de Buenos Aires, determinó aplicarse a una versión poética de esas orillas... Las páginas de observación del barrio son las que importan” (“Un posible resumen”, *EC*, p. 97). De este modo, el valor poético de Carriego residiría en su vertiente de cantor de la zona orillera de Palermo, a la cual la mitología borgeana ha elevado a un sitio privilegiado: lugar de la fundación originaria de Buenos Aires y símbolo de esta ciudad. Desde *El tamaño de mi esperanza* había expresado el autor su idea de que las orillas eran un símbolo en gestación: “Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va añadiéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer” (“La pampa y el suburbio son dioses”, *TE*, p. 21); además de Carriego, Borges se autodefinía dentro de la genealogía poética de quienes habían contribuido a la formación de ese símbolo incompleto: “Después vine yo... y dije antes que nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras; el almacén rosado como una nube, los callejones” (*ibid*, p. 22). Esta confluencia explica la positiva valoración de Carriego hecha por Borges, para la cual es secundario que aquél haya sido

² Juan José Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1969, p. 113.

³ Esta heterogeneidad racial y cultural de Palermo provocaba cierto sentimiento de vergüenza entre quienes vivían allí; como recuerda Borges: “Palermo at that time —the Palermo where we lived, Serrano and Guatemala— was on the shabby northern outskirts of town, and many people, ashamed of saying they lived there, spoke in a dim way of living on the Northside” (“An Autobiographical Essay”, pp. 203-204).

en realidad un poeta menor, como lo prueban algunos de los versos citados por nuestro autor para ensalzar su figura.

La posición de Borges no deja, sin embargo, de ser ambigua, ya que si bien alaba a Carriego por ser el cantor del barrio, manifiesta un profundo rechazo por su estética. Describamos primero el carácter general de la obra de éste. En su distanciamiento de las "exquisiteces" del modernismo, la poesía de Carriego prefiere cantar la realidad cotidiana del barrio, con profusión de sus personajes típicos: obreros, costureras, etcétera. En este sentido, se semeja al sencillismo de Baldomero Fernández Moreno, quien en composiciones como "Versos a un montón de basuras", "La calle", "Figón", "Linyera" [hombre sin ocupación ni domicilio estable], etcétera, poetiza aspectos cotidianos de la ciudad. Carriego y Fernández Moreno coinciden con Álvaro Yunque en ser cantores de las miserias urbanas, pero se diferencian en que el primero toma el barrio y los otros dos la ciudad en su conjunto; además (y pese a la cita borgeana que transcribiremos más adelante), no hay en Carriego y Fernández Moreno la directa prédica "socializante" de Yunque, puesto que la estética de los primeros pretende más bien apelar al general sentimiento "humanitario" de los lectores.

Es esta última vertiente de la poesía de Carriego la que otros de sus críticos del momento rescatan como esencial. Así, Juan Mas y Pi, en una locución pronunciada durante el entierro del poeta (muerto el 13 de octubre de 1912), destaca el "humanismo" de la poesía de Carriego, su identificación con los desposeídos:

El alma del suburbio, alma triste porque vive en el trabajo y en la miseria, no ha tenido cantor más digno que este noble muchacho que se nos acaba de ir para siempre. En su espíritu de poeta, sensible a la angustia y al dolor, repercutían las hondas desolaciones morales del barrio pobre, donde el cosmopolitismo acumula sus miserias, comprendiendo en toda su intensidad la injusticia social que se oculta como una llaga en el fondo de esa tristeza.⁴

En efecto, la dolida relación de las contingencias del barrio fue uno de los temas de Carriego. Borges no ignora que esa in-

⁴ Juan Mas y Pi, "Evaristo Carriego", *Nosotros*, nov. de 1912, núm. 43, p. 52.

interpretación es posible, pero como desea refutarla, exagera y ridiculiza esta práctica del poeta: “Carriego se estableció en esos temas, pero su exigencia de conmover lo condujo a una lacrimosa estética socialista, cuya inconsciente reducción al absurdo efectuarían mucho después los de Boedo” (“Un posible resumen”, *EC*, p. 98). Como se aprecia, en este juicio está implícito el concepto de “naturalidad” artística que he mencionado antes: esa “exigencia de conmover” previa a la escritura produce una estética fallida.

Con la conciencia pre-textual de que su interpretación disiente de la imagen del poeta compartida por sus contemporáneos, en la “Declaración” con que se inicia el libro, Borges afirma que la entrada de Carriego en las letras argentinas “no se deberá a la fracción de llanto de su palabra” (*EC*, p. 9); más tarde desarrolla con argumentos estéticos por qué se niega a aceptar que lo “humanitario” sea virtud central de esa poesía:

Carriego apela solamente a nuestra piedad. Aquí es inevitable una discusión. La opinión general, tanto la conversada como la escrita, ha resuelto que esas provocaciones de lástima son la justificación y virtud de la obra de Carriego. Yo debo disentir, aunque solo. Una poesía que vive de contrariedades domésticas y que se envicia en persecuciones menudas, imaginando o registrando incomodidades para que las deplora el lector, me parece una privación, un suicidio (“La canción del barrio”, *EC*, pp. 79-80).

Como propuesta complementaria de su rechazo a la “lacrimosa estética socialista”, Borges reivindica un rasgo del Palermo de Carriego que aparece por vez primera en *El tamaño de mi esperanza*: “El barrio era peleador en ese anteayer: se enorgullecía de [que] lo llamaran Tierra del Fuego y el punzó mitológico del Palermo de San Benito aún perduraba en los cuchillos de los compadres” (“Carriego y el sentido del arrabal”, *TE*, p. 25). Del mismo modo, diversos pasajes de “Palermo de Buenos Aires”, primer capítulo de *Evaristo Carriego*, rememoran el carácter peleador y cuchillero del barrio, en el cual hay un “compadraje cuchillero y soberbio”, así como esquinas que no se caen “porque están apuntalándolas todavía los compadritos muertos” de ese “ayer cuchillero”; este proceso culmina al final del capítulo con la descripción de la emblemática Tierra del Fuego:

El barrio era una esquina final. Un malevaje de a caballo, un malevaje de chambergo mitrero sobre los ojos y de apaisanada bombacha, sostenía por inercia o por impulsión una guerra de duelos individuales con la policía. La hoja del peleador orillero, sin ser tan larga —era lujo de valientes usarla corta— era de mejor temple que el machete adquirido por el Estado, vale decir con predilección del costo más alto y del material más ruin (“Palermo de Buenos Aires”, *EC*, pp. 25-26).

Así pues, en la literatura de Carriego encuentra Borges dos facetas contrapuestas del barrio de Palermo: por un lado, la “estética lacrimosa” basada en las miserias cotidianas y, por el otro, la realidad peleadora del compadrito cuchillero. Ambos elementos derivan de la tradición gauchesca, la cual desde sus orígenes poseía dos tonos diferenciados pero complementarios: “La literatura gauchesca dio dos tonos: el desafío de la lengua violenta y la guerra, y también el lamento por el despojo, la injusticia y la desigualdad ante la ley”.⁵ Estos dos tonos se presentaban juntos en el poema de Hernández, como se lee en el personaje Martín Fierro, en quien alternan la queja por la injusticia social y la voz provocativa del desafío; es decir, no había separación entre poética y política. Pero después de esta etapa, los dos tonos clásicos empiezan a separarse, en un proceso que culmina con Borges, para quien las estéticas que derivan de ambos tonos son totalmente contrapuestas; por ello “el lamento, pérdida y queja social que precede siempre a una decisión política (de desertar, de enfrentar, de exiliarse, de resistir), queda reducido en el Carriego de Borges contra Boedo a la piedad individual por la desgracia del otro, de la costurerita y la tía solterona: *queda feminizado, despolitizado y cotidianizado*”.⁶ Borges reduce e incluso ridiculiza la dimensión del tono político del género; al distanciarse de ese tono, opta por construir su literatura alrededor de la otra orilla, la del tono del desafío, con lo cual trabaja uno de los signos de la tradición clásica gauchesca, pero desde una perspectiva innovadora.

El rechazo crítico de Borges a una “estética lacrimosa” se confirma en la práctica, ya que su escritura no apela nunca a los sentimientos de conmiseración o de solidaridad de sus lectores

⁵ J. Ludmer, *El género gauchesco*, p. 224.

⁶ *Idem*.

mediante la relación de las miserias humanas; no es pues la suya una estética que busque “conmover”. Por ejemplo, la moral “humanitaria” estaría en absoluto desacuerdo con la estética en que se basa el personaje borgeano que puebla el espacio de las orillas: el compadrito, quien es capaz de morir en un duelo a cuchillo para demostrar su coraje y hombría. Pero ya tendremos tiempo de analizar este tema en relación con su entrada en la narrativa.

Otro aspecto de Carriego que Borges no ubica dentro del lado “humanitario” del poeta es su criollismo, al cual rescata y reivindica por considerarlo un encomiable ejemplo del criollismo que él mismo anhela. El primer paso es establecer la filiación criolla de Carriego. Según Borges, por ser ésta más bien una elección consciente y no un mero accidente natural, resulta mucho más significativa:

A las razones evidentes de su criollismo —linaje provinciano y vivir en las orillas de Buenos Aires— debemos agregar una razón paradójica: la de su alguna sangre italiana, articulada en el apellido materno Giorello. Escribo sin malicia; el criollismo del íntegramente criollo es una fatalidad, el del mestizado una decisión, una conducta preferida y resuelta (“Una vida de E. Carriego”, *EC*, p. 34).

Al igual que había hecho al alabar al escritor argentino-inglés Guillermo Hudson en *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*, el criollismo que Borges retoma aquí no es de “pura cepa criolla”. Sin embargo, este criollismo “impuro” resulta ser el más completo, ya que en él se mezclan dos tendencias: “Carriego sabía por tradición ese criollismo romántico y lo misturó con el criollismo resentido de los suburbios” (*idem*). El criollismo romántico, “grave” y “dulce”, es el oriental o uruguayo, al cual tuvo acceso el poeta por sus orígenes entrerrianos, y se completa con el criollismo del barrio.

—El espacio criollo de las orillas que Borges construye a partir de Carriego fundamenta una estética porque, como veremos en detalle, proporciona un ámbito, un personaje y una lengua propios para la creación literaria; es decir, al interpretar a Carriego, Borges define ciertos elementos que le permiten construir su propia estética. El primer movimiento consiste en la utilización del ideograma de las orillas como el horizonte cultural del que parte su escritura, pues de inmediato se transforma en la perspectiva cultural desde la cual se lee y escribe. En los añadidos a *Evaristo*

Carriego que carecen de nexos directos con el poeta del mismo nombre, y que apoyan mi afirmación de que se trata de una biografía “apócrifa”, se nota que la construcción de la “estética de las orillas” resulta tan importante para el autor como el personaje supuestamente biografiado. El libro concluye con la misma estrategia discursiva con la que empezó: con la inserción de un capítulo que sólo tangencialmente se relaciona con el poeta. Bajo el rubro de “Temas de las orillas”, el autor incluye dos textos —“El truco” y “Las inscripciones de los carros”— que plantean su concepción de las orillas como un nuevo modo de ver y apreciar los fenómenos culturales.

Borges había dedicado ya dos composiciones al típico y criollo juego de cartas denominado “truco”: un poema de *Fervor de Buenos Aires* y un ensayo de *El tamaño de mi esperanza*. Este último se repite literalmente como anexo a *Evaristo Carriego*; como sabemos, el reacomodo de textos es una práctica común del autor, quien en este caso consideró que, pese a no tratar de Carriego, el lugar más adecuado del artículo era el libro de 1930. El ensayo empieza por definir al truco como una práctica netamente criolla: “los jugadores, acriollados de golpe” (p. 107), “están como escondidos en el ruido criollo del diálogo” (p. 109). Pero después de percibir el carácter criollo y local del truco, Borges propone utilizarlo como punto de partida para elaborar una reflexión más profunda, puesto que: “Pensar un argumento local como este del truco y no salirse de él o no ahondarlo —las dos figuras pueden simbolizar aquí un acto igual, tanto en su precisión— me parece una gravísima fruslería” (“El truco”, *EC*, p. 109).

Con el objeto de “ahondar” este “argumento local” y evitar incurrir en una “fruslería”, el autor usa sus reflexiones sobre el truco para llegar a un tema universal: el tiempo. Dos aspectos de su interpretación del juego fundamentan esta posibilidad: la ubicación de los jugadores del truco en un mundo aislado, fuera del “vivir común”, y la comprobación de que las permutaciones posibles de las cuarenta cartas tienen necesariamente que repetirse con la experiencia. Con base en estas repeticiones inevitables, concluye que el pretendido fluir temporal no existe, que el tiempo es una irrealidad: “Se trasluce que el tiempo es una ficción, por ese pensar. Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica:

única justificación y finalidad de todos los temas” (“El truco”, *EC*, p. 110). Se deduce pues que su método analítico consiste en partir de lo criollo para alcanzar lo universal; con ello, su pensamiento tiende un puente entre las orillas criollas y la cultura universal.

Este mismo paso de imbricar lo local con lo universal se aplica al proceso de lectura. El texto “Las inscripciones de los carros” es un magnífico ejemplo de ello. El autor estudia aquí las frases que los carreros escriben en sus vehículos: “Hace tiempo que soy cazador de esas escrituras; epígrafe de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionables, que en estos italianados días ralean” (“Las inscripciones de los carros”, *EC*, p. 112).

En principio, nada más alejado de la “cultura letrada” que esas inscripciones sentimentaloides, a veces meramente recordativas de una topografía, que los dueños de los carros o sus conductores graban en éstos con el afán de perpetuarse. Sin embargo, Borges propone leer estas inscripciones desde una estricta perspectiva estética, despojándolas de su inmediatez y cotidianidad e insertándolas más bien en el ámbito literario. Por ello lee las inscripciones como literatura y reclama la aceptación de la frase carrera, en cuanto figura expresiva, en el extenso y heterogéneo censo mundial de la retórica. Así, basado en el hecho de que incluso la “empresa”, pese a no ser expresión verbal, ha sido sumada a la lista de las figuras expositivas, argumenta: “Si esta última, que es figura simbólica y no palabra, ha sido admitida, entiendo que la inclusión de la sentencia carrera es irreprochable. Es una variante indiana del lema, género que nació en los escudos” (“Las inscripciones de los carros”, *EC*, p. 113). Al colocar este elemento orillero en un sistema cultural y de lectura más amplio, Borges empieza a derruir las instituciones culturales en que se basan las concepciones literarias del momento.

Estas operaciones de desplazamiento de lo local hacia lo universal amplían el significado del término “las orillas”: éstas no sólo son un espacio geográfico-literario con un referente real concreto, sino que aluden además a todo lo que tiene una posición “marginal”, “desplazada”. En efecto, Borges inventa una proyección universal para un conjunto de elementos marginales, carentes de prestigio dentro de la cultura letrada; coloca pues al “margen” en el centro de la cultura letrada. Sin duda, en esta

práctica cultural puede percibirse la concreción de un anhelo que Borges había expresado en *El tamaño de mi esperanza*: “enancharle” el significado al criollismo, el cual deja entonces de ser una prédica vacía. De este modo, su escritura empieza a proponer soluciones textuales a algunas de las paradojas con que se había iniciado su labor intelectual.

Con esta misma perspectiva comienza la participación de Borges en la revista *Sur*. Esta publicación, patrocinada por Victoria Ocampo y nacida bajo el influjo de Waldo Frank y de José Ortega y Gasset, es en gran medida heredera de la revista vanguardista *Martín Fierro*, pues de hecho recibe el campo intelectual, y por lo tanto los lectores, que ésta había ayudado a formar. El programa cultural que *Sur* se plantea en su primer periodo puede resumirse en dos operaciones básicas y complementarias: la búsqueda de las “esencias americanas” y la incorporación a la cultura argentina de un conjunto específico de textos europeos.⁷

En una serie de artículos publicados en *Sur* a partir de 1931, año de fundación de la revista, afina Borges su novedoso método de lectura.⁸ Su labor crítica de este periodo se inaugura con un texto titulado “Séneca en las orillas” (*Sur*, 1931, núm. 1), el cual, pese a ser una versión con leves variantes de “Las inscripciones de los carros”, recupera el significativo título original del artículo, que se había publicado por primera vez como “Séneca en las orillas” en la revista *Síntesis* (dic. 1928, núm. 19, pp. 29-32). Dentro del contexto general de la revista, más interesada en la difusión de la cultura europea y en la búsqueda de ciertas “esencias” americanas, las contribuciones de Borges se singularizan desde un principio por la “excentricidad” de sus temas, como se aprecia en el texto citado; quizá debido a ello aparecen marginadas tipográficamente, pues rara vez se incluyen en las páginas centrales de *Sur*. Sus ensayos se caracterizan porque, más que una preocupación de tipo “contenidista”, manifiestan una inclinación por el análisis de aspectos “formales”; sus

⁷ Para un estudio completo de la significación cultural de esta revista, véase el excelente análisis: John King, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, tr. Juan José Utrilla, FCE, México, 1989.

⁸ Un logrado ensayo sobre esta primera inserción de nuestro autor en *Sur* lo encontramos en Beatriz Sarlo, “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de Vista*, nov. de 1982, núm. 16, pp. 3-6.

artículos son una profunda indagación sobre los procedimientos literarios: no le interesa saber *de qué* está hecha la literatura, sino más bien *cómo* se estructura ésta.

En el texto “Elementos de preceptiva” cifra Borges su visión estética. El autor intenta analizar los elementos retóricos y, por lo tanto, el carácter literario, de materiales verbales que se singularizan por su diversidad: una milonga, un tango, un verso del *Paraíso perdido* de Milton, una estrofa lírica de Cummings y, por último, una frase perteneciente a un cartel callejero. Luego de describir los goces o frustraciones literarios que estos textos pueden suministrar al lector, Borges dice:

Los evidentes y morosos análisis que acabo de indicar, justifican dos conclusiones. Una la validez de la disciplina retórica, siempre que la practiquen sin vaguedad; otra, la imposibilidad final de una estética. Si no hay palabra en vano, si una milonga de almacén es un orbe de atracciones y repulsiones ¿cómo dilucidar ese *tide of pomp, that beats upon the high shore of this world*: las 105 páginas en cuarto menor atribuidas a un Shakespeare? ¿Cómo juzgar en serio a quienes las juzgan en masa, sin otro método que una maravillosa emisión de aterrorizados elogios, y sin examinar una línea?...

La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico. Es accidental, lineal, esporádica y de lo más común.⁹

Antes de continuar, cabe hacer una breve digresión. Aquí, al igual que en otros textos en que Borges rechaza poseer una estética, su concepción de ésta se identifica plenamente con una preceptiva literaria, es decir, con una serie de normas retóricas y poéticas que preceden al texto. En cambio, cuando hablo de una estética borgeana, me refiero al conjunto de conceptos literarios que estructuran su obra y que sólo pueden deducirse del análisis de ella; es obvio que en este sentido, y pese a las declaraciones del autor, Borges sí posee una estética.

La demoledora conclusión a la que llega Borges después del examen de sus heterogéneos materiales —“la literatura es esencialmente un hecho sintáctico”— implica una no menos fuerte deducción: puesto que el valor estético se origina en los procedimientos formales de los textos, el origen de ellos es absolutamente secundario, como se aprecia en la propia selección textual del

⁹ J. L. Borges, “Elementos de preceptiva”, *Sur*, 1933, núm. 7, p. 161.

autor. Porque para el sistema cultural que Borges construye durante el periodo: “El asunto reside en cómo leer, y, en consecuencia, cómo escribir: leer del mismo modo todos aquellos textos que hayan sido producidos desde la preocupación estética por el procedimiento...”.¹⁰

En la propuesta metodológica de Borges de leer todos los materiales verbales desde la misma perspectiva, encuentro una concepción de la literatura que yo llamaría “democrática”: cualquier texto puede pertenecer a la literatura si ha sido construido con un procedimiento que propicie su lectura literaria. Desde esta posición, resulta intrascendente que algunos materiales tengan el reconocimiento de la “alta” cultura y otros sean más bien marginales a ella; así, un poema de Milton no es intrínsecamente superior a una milonga por el solo accidente de pertenecer a un registro cultural prestigiado; lo que determinaría su “valor” es el procedimiento formal, lingüístico, por medio del cual está construido. Se trata, sin duda, de una política estética subversiva, revolucionaria, puesto que socava los cánones tradicionales con que hasta entonces se define la institución literaria: al buscar el “hecho estético” de los textos que no poseen prestigio “literario”, Borges trasciende las fronteras de una concepción decimonónica y apunta hacia un muy moderno concepto de literatura, según el cual la literatura no se agota en los textos de la cultura letrada.

Además, en la seguridad borgeana de que la literatura “es accidental, lineal, esporádica”, se ubica el germen de una labor crítica que no concibe al texto como un todo global y homogéneo. El método de análisis utilizado por Borges es sutil y desviado, puesto que la unidad formal y semántica de la que parte es el fragmento: un verso, una estrofa, una frase, etcétera. Como sabemos, esta perspectiva “fragmentaria” aplicada a los objetos culturales se convierte en uno de los pilares de su posterior producción literaria; en ella se basan muchas de las más agudas percepciones del Borges lector, pero también algunos de sus juicios más parciales.

En mi estudio de la poesía borgeana, arriesgué la afirmación de que, si se compara su escritura con la de sus contemporáneos, él es mucho menos vanguardista de lo que suele pensar-

¹⁰ B. Sarlo, “Borges en *Sur...*”, p. 5.

se. Esa idea puede completarse ahora, una vez descrito su particular método de lectura, con la conclusión de que el “vanguardismo” de Borges, si es que deseamos usar el término, se manifiesta más bien en su revolucionario sistema de lectura:

La vanguardia entendida no tanto como una práctica de la escritura, y en esto es muy inteligente, sino como un modo de leer, una posición de combate, una actitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes. Una política respecto a los clásicos, a los escritores desplazados, una reformulación de las tradiciones.¹¹

Este rasgo “vanguardista” de su lectura se muestra en diferentes niveles: en cuanto a lo textual, en su valoración de las inscripciones de los carros, de las milongas, de los tangos, materiales todos que se ubican fuera de los cánones de la cultura letrada; respecto de los autores, en su afirmación de que Eduardo Gutiérrez es el mejor novelista argentino y en su rescate de la olvidable figura de Evaristo Carriego.

Si la lectura tal como la practica Borges constituye, en primer lugar, una propuesta cultural revolucionaria y subversiva, es además un elemento indispensable para la construcción de su propia escritura: su desplazamiento de la poesía a la narrativa no hubiera sido posible sin la lectura en cuanto proceso intermedio y motivador. Todo se inicia con *Discusión*.

Como he mencionado en el capítulo previo, en el libro de ensayos de 1932 hay una sensible disminución de textos dedicados a temas locales. Aunque en este periodo persisten las habituales preocupaciones literarias y filosóficas de Borges, hay en *Discusión*, entre otras, dos novedades que cabe destacar. La primera es la presencia de toda una breve aunque sustancial sección de reseñas cinematográficas; el cine ejerció desde un principio una gran fascinación en Borges, quien finalmente tuvo que abandonar esta afición debido a sus problemas visuales; en las reseñas referidas destaca sobre todo su interés por las películas en las que prima la “narratividad”, como diríamos hoy. La segunda novedad, que es la importante para nuestros propósitos, es el creciente interés del autor por los procedimientos o recursos propios de

¹¹ R. Piglia, “Sobre Borges”, p. 55.

la narrativa. Ya que Borges siempre fue un teorizador práctico, es obvio que este interés se debe a su latente deseo de iniciarse en la narrativa.

“La postulación de la realidad”, uno de los ensayos, se inicia con la discusión sobre la famosa fórmula de Croce que postula la identidad entre lo estético y lo expresivo. Para refutar esta idea, Borges afirma desde el principio que los escritores de hábito clásico rehúyen la expresión, como pretende probar al transcribir *in extenso* a Gibbon, en quien dice no encontrar esa expresividad: “No es realmente expresivo: se reduce a mencionar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él” (D, p. 91).

No hay tiempo aquí para analizar la validez de la lectura borjeana de Croce, sobre todo en lo que respecta al concepto de “expresión” del pensador italiano. Lo que interesa destacar es que de la cita anterior se deduce que Borges posee un particular concepto de expresión, según el cual ésta se identifica con la “representación” de la realidad; es decir, en literatura es “expresivo” todo aquello que logra “representar” los hechos dentro del texto. (Se trata, a todas luces, de una idea muy diferente del análisis de las capacidades “expresivas” de la lengua en que se basa la estilística.) En el otro extremo de los recursos literarios, la misma cita apunta ya hacia el concepto de alusión, al cual define como la posibilidad de referir a un hecho sin representarlo plenamente. Esta diferencia entre *expresión* y *alusión* tal como las maneja el autor resulta fundamental porque en ella se basa Borges cuando encuentra su estilo, como veremos al final de este trabajo.

En su ensayo, Borges plantea que en la literatura existen tres modos clásicos de postular la realidad. El primero y más fácil de ellos es la “notificación general de los hechos que importan” (D, p. 95). El segundo consiste “en concebir una realidad más compleja que la declarada al lector, y en mencionar sus derivaciones y efectos” (*idem*). El tercer método, el más difícil y eficiente de todos, se basa en la invención circunstancial, y su ejemplo proviene de *La gloria de Don Ramiro*, de Larreta, donde se habla, dice Borges, de: “ese aparatoso ‘caldo de torrezno, que se servía en una sopera con candado para defenderlo de la voraci-

dad de los pajes', tan insinuativo de la miseria decente, de la chismosa retahíla de criados, del caserón lleno de escaleras y vueltas y de distintas luces" (*D*, p. 97).

El interés del autor por los procedimientos narrativos de la novela se manifiesta en "El arte narrativo y la magia", donde estudia el problema principal del género: cómo concebir de una manera literariamente verosímil los hechos narrados. Al describir el proyecto de Morris en *The life and death of Jason*, dice: "El proyecto de Morris era de casi imperceptible, íntima valentía. Era la relación auténtica de las aventuras apócrifas de Jásón, rey de Iolcos" (*D*, p. 110). Luego de analizar varios pasajes de Morris y uno de Edgar Allan Poe donde este objetivo se logra, concluye: "Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad" (*D*, p. 117). Borges distingue dos posibles tipos de causalidad: la causalidad narrativa que pretende reproducir fielmente los hechos de la realidad y una causalidad de carácter "mágico", cuya base es la simpatía que, por diversas razones (semejanza, contigüidad previa, etcétera), "postula un vínculo inevitable entre cosas distantes". En una conclusión que presagia la "preceptiva" literaria del prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, dice Borges: "En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo [método]. Quede el primero para la simulación psicológica" (*D*, p. 122).

Estas preocupaciones teóricas y críticas sobre la narrativa se concretarán en 1935 con la publicación de *Historia universal de la infamia*. Como en sus primeros libros de poesía, Borges antecede esta serie de relatos con un prólogo que, al establecer la filiación de éstos, pretende construir su contexto de lectura. Así, en este prólogo el autor afirma enfáticamente que sus relatos: "No son, no tratan de ser, psicológicos" (*HUI*, p. 5), con lo cual se distancia de esa "simulación psicológica" que había criticado en "El arte narrativo y la magia". Asimismo, especifica cuáles fueron los motivos de su narrativa: "Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de Von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego" (*idem*, p. 5).

Este volumen se estructura entonces, formal y temáticamente, por medio de la lectura, como se atestigua en el hecho de que

las “historias” concretas de esta colección de relatos, las tramas específicas, hayan sido extraídas de las múltiples lecturas de nuestro autor; así lo reconoce cuando, en el prólogo a la edición de 1954, se disculpa frente al lector por “falsear y tergiversar” historias “ajenas”. En la edición primigenia Borges dirige también una implícita disculpa al lector: la inclusión de una lista de las fuentes originales en donde se encuentran las tramas de sus cuentos, con la cual cierra el libro.

Al recurrir a la lectura como motor de su narrativa, el autor demuestra que su modelo no es la realidad, sino la propia literatura. En contraste con la prolija representación realista que tanto critica, su producción literaria encuentra su referente dentro de la literatura misma. Este rasgo impulsó a algunos de sus críticos a llegar a la equivocada conclusión de que él hacía literatura para escritores; mucho más correcta me parece la afirmación de que Borges hace literatura con la literatura misma. Más adelante veremos cuáles son las dos vertientes de esta práctica textual.

En la desprejuiciada utilización borgeana de las fuentes, hay implícita también una muy moderna concepción de autoría literaria: no existe “propiedad privada” porque la “novedad” de los textos reside en su aspecto verbal y no en la originalidad de sus temas. Es una visión “populista” de la literatura para la cual, incluso, el concepto de plagio literario es un absurdo: aunque pudieran coincidir en sus argumentos, todos los textos serían distintos porque su “originalidad” reside en sus recursos formales y en el modo en que puedan leerse.¹² De ahí la pertinente afirmación de Borges de que la literatura es, esencialmente, un hecho sintáctico.

Cabe preguntarse ahora sobre las características de los textos en que abreva Borges, a quien se ha juzgado como erudito precisamente por su excesivo uso de citas bibliográficas. Lo primero que destaca al revisar el índice de las fuentes de *Historia*

¹² Al comentar en *Discusión* cómo sus defensores vindicaban a Góngora de la acusación de innovador probando la buena ascendencia erudita de sus metáforas, Borges critica el concepto de personalidad, es decir de originalidad, producto del romanticismo: “El vigente hallazgo romántico de la personalidad, no era ni sentido por ellos. Ahora, todos estamos tan absortos en él, que el hecho de negarlo o de negligirlo, no es más que una de tantas habilidades para «ser personal»” (“La postulación de la realidad”, *D*, p. 94).

universal de la infamia es que se trata de materiales muy especiales: en contra de lo que generalmente suele pensarse, Borges no se basa siempre en los textos culturalmente más prestigiosos, ya que a veces recurre a referencias enciclopédicas (en primer lugar, siempre, la *Encyclopedia Britannica*), a manuales de divulgación, a antologías, etcétera. Además, su peculiar manera de citar no es nunca académica, pues rara vez proporciona al lector la referencia bibliográfica exacta de donde extrae sus citas, las cuales tampoco suelen ser versiones literales.

Se trata pues de un doble movimiento excéntrico y marginal de su escritura: por un lado, en cuanto al singular origen de sus fuentes escritas y, por otro, en cuanto a su uso “desviado” de ellas. A este aspecto debe sumarse una faceta de la obra de Borges hasta ahora muy poco estudiada: su labor de divulgador o difusor de la cultura. En efecto, como ya he mencionado, en la década de 1930 él no desdeña participar en revistas marginales, carentes del prestigio de la “alta” cultura. Así, por ejemplo, paralelamente a la crítica literaria que practica en *Sur*, de 1936 a 1939 publica artículos diversos en *El Hogar*, revista que, como su nombre lo indica, está dirigida a un público lector formado mayoritariamente por amas de casa.¹³ Todas estas características temáticas y formales en su conjunto señalan hacia una imagen del Borges escritor de la década de 1930 diferente de lo que suele afirmarse de él.

Con su especial uso de las fuentes escritas, *Historia universal de la infamia* inaugura también los mecanismos literarios que conformarán gran parte de las ficciones futuras del autor, en especial a fines de los años treinta y durante toda la década siguiente: citas, traducciones, versiones desviadas, falsificaciones. Se trata del campo de su narrativa quizá más conocido, el cual se construye con una fuerte presencia de “referencialidad” literaria; sus

¹³ Una muy útil selección de las reseñas y noticias literarias publicadas por Borges en esta revista de divulgación y entretenimiento está ya disponible en su libro póstumo titulado *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*, ed. cit. A partir de estos textos, podría hacerse un minucioso análisis de las relaciones de esta literatura “menor” de Borges con el resto de su producción literaria. Sospecho que una de las conclusiones de este estudio sería descubrir que no existe una sustancial diferencia entre las dos prácticas literarias, sino que más bien ambas constituyen aspectos complementarios de un mismo proceso creativo.

recursos: hablar de libros que no existen, usar citas apócrifas, mencionar traducciones desviadas, etcétera.

En el índice de *Historia universal de la infamia* aparece un primer rubro que agrupa, bajo ese mismo título, siete relatos enlistados con números romanos; luego se presenta “Hombre de la esquina rosada” y finalmente, bajo el título de “Etcétera”, cinco microrrelatos de los cuales dice Borges: “En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector” (*HUI*, p. 6), con lo que alude a la absoluta referencialidad literaria de ellos.

Los siete primeros relatos narran historias de personajes marginales y cuyas acciones, en general, merecerían la reprobación de una moral burguesa; la galería de sus personajes: un “filántropo” traficante de esclavos, una viuda china dedicada a la piratería, un gángster neoyorquino, un pistolero del oeste estadounidense, un falso profeta velado, un hijo pródigo pero apócrifo, etcétera. Lo que hermana a estos protagonistas de procedencias geográficas tan diversas —Estados Unidos, China, Inglaterra, Persia, etcétera— es su común valor y coraje, la amoralidad con la que ejercitan el crimen en sus diversos grados, desde la simulación y la falsificación hasta el asesinato.

Mediante la “infamia” propia de sus caracteres, se distancia Borges del realismo que tendía entonces hacia una representación romántico-humanitarista, elaborada sobre todo por los escritores relacionados con el grupo Boedo. Nuestro autor escribe así en contra de una literatura didáctica: sus historias se oponen a cualquier moralización, en el sentido de que no son ejemplares (como sí lo son, en cambio, todas las novelas de Gálvez, pongamos por caso). Es obvio que la única lectura que Borges aceptaría como válida para sus textos es la estética, es decir, una lectura no contenidista, que se fije más en los procedimientos literarios del texto que en el probable mensaje (moral, social, etcétera) que éstos contengan; él desearía pues que se aplicara a sus cuentos el mismo tipo de lectura crítica de sus ensayos de este periodo: desde la perspectiva de un arte literario autónomo, no existe otro camino para evaluar el “hecho estético”.

En sus relatos completa Borges una propuesta cultural cuyos comienzos se remontan a *Evaristo Carriego*. Si en éste se partía de lo criollo, lo local, para alcanzar una reflexión con validez universal, el proceso se exagera ahora: el matiz criollo, ejercido

sobre todo por medio de los recursos verbales, permea la perspectiva de juicio; de este modo, la mirada inquisitiva hacia lo “universal” se realiza desde la óptica criolla, es decir, argentina.

En lo estructural, este proyecto es visible en la organización formal de los textos: son relatos que no van a su trama, sino que se complacen “en fintas graduales”, en digresiones de eminente carácter criollo. El cuento titulado “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, por ejemplo, se inicia con la excéntrica descripción de un duelo criollo a cuchillo. Borges quiere establecer así un paralelo entre los hombres de pelea de Argentina y los de Estados Unidos (a quienes pertenece Eastman); por ello el primer apartado se titula “Los de esta América” (es decir, los peleadores de Argentina), luego de lo cual sigue la historia de “los de la otra” (es decir, los peleadores de la otra América: Estados Unidos): “Ésa es la historia detallada y total de nuestro malevaje. La de los hombres de pelea de Nueva York es más vertiginosa y más torpe” (*HUI*, p. 51).

Pero en el nivel descriptivo, lingüístico, es donde más se aprecia este matiz criollo. Con recursos literarios atenuados en las posteriores ediciones —seguramente por la obviedad de su programa—, Borges “acriolla” el universo mediante su uso de la lengua. Las marcas lingüísticas, que se indicarán con cursivas, son abundantes, por lo que tomaremos sólo los ejemplos de “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”. Los métodos para acercar lo universal a lo criollo son diversos en este relato. En algunos casos se trata de meras comparaciones: de las correrías neoyorquinas del gángster Monk Eastman se dice: “Éste solía recorrer su imperio forajido con una paloma de plumaje azul en el hombro, *igual que un toro con un benteveo en el hombro*” (p. 56); a los participantes en una sangrienta lucha librada para obtener el control del crimen, se los describe como: “...unos cien héroes tan insignificantes o espléndidos como los de *Troya o Junín*, libraron ese renegrado hecho de armas...” (p. 59). En otros párrafos, las descripciones físicas se efectúan siempre desde el horizonte criollo: “Sótanos de antiguas cervecerías habilitadas para *conventillos* de negros...” (p. 52), “...faldones de la camisa ondeados por el *viento del arrabal*” (p. 52), “Cosa extraña, este *malevo* tormentoso era hebreo” (p. 55), “Ciento cuarenta espectadores lo vieron, entre *compadres de galera torcida* y mujeres de frágil peinado monumental” (p. 61). Por último, las

labores delictuosas de Eastman, el forajido neoyorquino, se describen como si éste fuera un “caudillo” criollo ejerciendo el poder dentro de lo que, en la cultura argentina, se ha dado en llamar “política criolla”: “Desde 1899, Eastman no era sólo famoso. Era *caudillo electoral* de una zona importante, y cobraba fuertes subsidios de las *casas de farol colorado*, de los garitos, de las *pindongas callejeras* y de los ladrones de ese sórdido feudo. Los *comités* lo consultaban para organizar fechorías, y los particulares también” (p. 57).

Con esta perspectiva criolla mediante la cual se estructuran los relatos, Borges invierte una vieja experiencia cultural de Hispanoamérica. En las crónicas de los primeros colonizadores españoles se observa el uso de un lenguaje familiar mediante el cual se intenta superar el desconcierto causado por las vivencias de un mundo desconocido; así, por ejemplo, los árboles americanos son descritos por sus semejanzas con los europeos e incluso se les aplican los mismos nombres. En contraste, en *Historia universal de la infamia* Borges percibe al mundo desde una perspectiva que imprime un matiz criollo a todo lo que ve; revierte una mirada criolla al ilimitado universo.

La lectura de “Hombre de la esquina rosada”, la única historia “criolla” en sí, con la cual de hecho cierra *Historia universal de la infamia* —los breves ejercicios narrativos del final no pueden considerarse como historias, y menos aún “infames”—, debe hacerse desde el “acriollamiento” de lo universal que estructura los siete primeros relatos. Se trata de la narración en primera persona de un criollo duelo a cuchillo que concluye con la muerte de uno de los marginales duelistas y con el encubrimiento del otro. Como analizaremos un poco después, a este relato criollo le correspondería, por la cronología de sus orígenes, el primer lugar en el conjunto; no obstante, ocupa el último sitio en la organización definitiva de los textos.

En efecto, luego de la serie de infamias “universales”, la relación de éstas remata con una trama típicamente criolla, esto es, argentina, con lo que se codifica un claro mensaje: los temas argentinos no deben restringirse a un ámbito local porque el espacio cultural (y literario) que con todo derecho les corresponde es el ilimitado universo. En cuanto a sus personajes, esta propuesta implica que el compadrito —versión criolla de la infamia— puede ser literariamente tan “universal” como el gángster, el pi-

rata o el pistolero del oeste estadounidense. En suma, en este punto puede concluirse que la primera colección narrativa de Borges realiza dos operaciones simultáneas y complementarias: el “acriollamiento” de la tradición literaria universal y la “universalización” de los temas criollos.

Además de la diferencia descrita, “Hombre de la esquina rosada” se singulariza por múltiples razones que contribuyen a afirmar sin lugar a dudas que se trata del primer cuento verdadero de Borges. Describamos en detalle sus particularidades y el central sitio que el relato ocupa en este volumen.

En primer lugar, es el único texto del conjunto para el cual no se mencionan antecedentes bibliográficos:

Although these pieces are not “framed” as book reviews, Borges does inform the reader of his factual sources for most of the items—a further indication of his timidity, his desire to appear as a commentator, as a reteller of tales rather than as an original writer. In the “Hombre de la esquina rosada” by contrast, he mentions no specific literary source or historical document.¹⁴

Esta ausencia de fuentes escritas apunta hacia la seguridad que el autor siente para trabajar literariamente este tema: en los cuentos de cuchilleros encuentra por fin Borges un campo de la literatura —argentina y universal— que puede pertenecerle por derecho propio. Parte de esta productividad estética se funda en el hecho de que el personaje central de estas historias, el compadrito, posee escasos antecedentes literarios en la cultura argentina y por lo tanto todavía puede ser susceptible de un proceso de mitologización. Éste se inicia con el rescate que Borges realiza del compadrito como personaje típico de las orillas.

El compadrito, el gaucho y los mayores

Si las orillas “reales” son un espacio múltiple y heterogéneo donde conviven distintos protagonistas, la versión borgeana elige rescatar uno solo de sus personajes, el que considera más típico: el compadrito (o guapo). Como he mencionado, la fascinación de Borges por este personaje del suburbio aparece ya en la déca-

¹⁴ Martin S. Stabb, *Jorge Luis Borges*, Twayne Publishers, Nueva York, 1970, p. 91.

da de 1920. Por la diversidad de elementos que en él confluyen, la definición social y cultural de esta figura genuina de los suburbios bonaerenses hacia fines del siglo XIX no resulta sencilla:

The *compadrito* escapes facile definition, for he embraced the many types and psychologies of a rapidly urbanizing and changing people. He was at once the neighborhood dandy, bully, and sport. Much of the gaucho's pride, courage, and gambling instinct reappeared under his urban veneer... For a couple of decades he flourished in the suburbs of Buenos Aires. Then, with the increasing complexity of urban life, he melted away, leaving behind only a legend and a few of his milder traits to be copied by subsequent generations.¹⁵

Como el gaucho, quien había vivido entre la “civilización” criolla y la “barbarie” indígena, el *compadrito* es un personaje de frontera: se ubica en los límites de la ciudad que ya se aventura al campo. Al decidir trabajar literariamente con la figura del *compadrito*, Borges acentúa una tendencia ya presente en sus contemporáneos: la tematización de lo marginal. La historia cultural argentina de los años veinte no sólo registra el ingreso al campo intelectual de escritores del margen (inmigrantes o criollos que provienen de las clases medias o bajas y que, por tanto, poseen un menor bagaje de “alta” cultura), sino también la inclusión de variados asuntos marginales en la creación artística. Pero a diferencia de sus contemporáneos, el personaje marginal que Borges vindica —el *compadrito*— remite claramente al pasado, como explicaremos aquí.

En su exaltación del compadre, Borges sigue fielmente a Carriego: “El guapo no era ni un salteador ni un rufián ni obligatoriamente un cargoso, era la definición de Carriego: un *cui del coraje*” (“La canción del barrio”, *EC*, p. 64). Él expresa esta imagen en tiempo pasado porque la contrapone a su “presente desfiguración italiana de *cultor de la infamia*” (*idem*). Es decir, el elemento inmigratorio, en este caso el italiano, se describe de nuevo como “falseador” del criollismo; para evitar esta supuesta distorsión, Borges regresa al pasado con el fin de rescatar la que considera legítima imagen del *compadrito*; por ello sólo escoge una arista para caracterizar a este personaje medio estoi-

¹⁵ J. R. Scobie, *Argentina: A City and a Nation*, p. 171.

co, medio cínico, pero valiente: su culto al coraje.¹⁶ En este sentido es totalmente válido afirmar que: “De este mundo del tango y de los compadritos del 900, Borges retiene sólo el aspecto marginal y asocial: exaltación del coraje individual, desinteresado y gratuito en contraste con el anonimato de la colectividad amorfa”.¹⁷

Tal como aparece descrita en las ficciones de Borges, la moral propia del compadrito es la del hombre que se siente absolutamente solo y que no espera nada de nadie, por lo que se juega su entero destino en un acto violento pleno de valor y coraje (en el que, por cierto, el protagonista encuentra su destino).

La carencia que Borges lamentaba en la ciudad, espacio falto de leyendas en contraste con el campo, poblado éste con los mitos del Martín Fierro y de Santos Vega, empieza a superarse ahora con la mitificación del compadrito. De hecho, el compadrito adquiere entonces en el mundo imaginario de Borges un estatus muy similar al del gaucho; como diría pocos años después: “El compadrito fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de las llanuras o de las cuchillas”.¹⁸

Dentro de la particular perspectiva de la historia literaria argentina, esta mitificación del compadrito implica un “antigauchoismo”, un tácito rechazo al ruralismo utópico que para entonces había construido Ricardo Güiraldes en su obra *Don Segundo Som-*

¹⁶ En esta dicotomía borgeana entre cultor del coraje y cultor de la infamia cifraría yo las simpatías y diferencias entre dos escrituras tan disímiles, pero a la vez contemporáneas, como las de Borges y de Arlt. Sin duda, pese al equívoco que podría motivar el sustantivo *infamia* del título del primer libro narrativo de Borges, quien realmente realiza el culto completo de la infamia en sus novelas es Roberto Arlt: traiciones, delaciones, deslealtades, conforman los materiales de su literatura. En cambio, toda la galería de marginales personajes que desfila por los primeros relatos de Borges —desde el pirata hasta el pistolero— no hace otra cosa que entonar diversas variaciones del culto al coraje.

¹⁷ J. Andreu, “Borges, escritor comprometido”, p. 60.

¹⁸ Prólogo a *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*, antología preparada por J. L. Borges y Sylvina Bullrich, Emecé, Buenos Aires, 1945, p. 7. La exaltación del compadrito alcanza su clímax en este texto: Borges afirma que la primacía del gaucho es sólo “nominal”, ya que en el “cuchillero” Martín Fierro la gente cree admirar al gaucho, “pero esencialmente admira al compadre”; dice que una prueba de esto la encontramos en el hecho de que para los lectores el episodio más familiar del *Martín Fierro* es la pelea con el negro en el almacén.

bra (1926). Esta novela había tenido un sorprendente —incluso para el autor— y rápido éxito, aspecto visible en el espaldarazo que ya para septiembre del mismo año recibió de parte de Lugones, como hemos mencionado. Intentemos una sucinta explicación de esta acogida tan positiva.

La novela describe el proceso de iniciación y aprendizaje de las labores gauchas efectuado por un adolescente sin recursos económicos, el protagonista Fabio, al lado de un prototipo de gaucho: Don Segundo Sombra, quien da nombre al texto. Por tanto, en su temática el libro se inscribe dentro de la literatura “gauchesca”, y ahí reside parte de la valoración que de la novela hace Lugones, para quien el personaje gaucho de Güiraldes es descendiente de Martín Fierro y de Facundo Quiroga. Pero el enlace de *Don Segundo Sombra* con la literatura gauchesca se realiza de un modo novedoso, pues mediante la trama de la novela, que en sí no contiene nada excepcional, Güiraldes proporcionó a los lectores de su época soluciones estéticas e ideológicas al acuciante problema de la heterogeneidad de la cultura argentina, cuyas disyunciones pueden resumirse en las dicotomías ciudad-campo, criollos-inmigrantes, modernidad-tradición, etcétera.

En primer lugar, desde la perspectiva estética, el estilo de *Don Segundo Sombra* ofrecía una probable síntesis al interrogante de saber si en la escritura se podía ser simultáneamente criollo y simbolista (o, en otros casos, vanguardista); es decir, se trataba de conocer si se podía formar parte, al mismo tiempo, de la tradición y de la renovación literarias. Güiraldes resuelve y sintetiza esta contraposición usando dos distintos niveles culturales y lingüísticos: por un lado, hay un registro verbal —presente sobre todo en los diálogos— que reproduce el habla de los gauchos, que está lleno de directas comparaciones campiranas y donde abundan palabras que se refieren a elementos naturales y a la vestimenta y herramientas de labor propias de la pampa; por el otro, se trabaja con el habla “culto” del narrador que relata sus memorias de adolescencia, y en la cual campea un lenguaje lírico de raíz simbolista o impresionista. De este modo, Güiraldes ejemplifica convincentemente en su texto que los escritores argentinos de los años veinte pueden aspirar a recurrir a la renovación literaria manteniendo a la vez sus nexos con la tradición nacional, como deseaba la revista *Martín Fierro*, según se deduce del Manifiesto de ésta citado en el tercer capítulo.

Pero más importante que este doble registro verbal es el mensaje ideológico que finalmente elabora *Don Segundo Sombra*. Ya que Güiraldes percibe su presente como una realidad degradada, propone en su texto la vuelta a un utópico mundo rural, a una campirana “edad dorada”. Este mundo ideal se construye mediante la evolución de Fabio, el personaje que se inicia simbólicamente en la vida gaucha.

Como resultado de su larga experiencia campirana bajo la imagen tutelar de Don Segundo Sombra, Fabio aprende inalienables cualidades gauchas que se convierten en parte de su propia “naturaleza”. Por ello cuando al final de la novela Fabio se entera de que recibirá una herencia que lo hará estanciero, por lo que teme dejar de ser gauchó, su maestro le infunde la seguridad de que bajo ninguna circunstancia perderá nunca lo adquirido: “—Mirá— dijo mi padrino, apoyando sonriente su mano en mi hombro—. Si sos gauchó en de veras, no has de mudar, porque adondequiera que vayas irás con tu alma por delante como madrina’e tropilla”.¹⁹ Para una sociedad que se está urbanizando rápidamente, pero que al mismo tiempo, por sus orígenes no urbanos, vuelve la mirada nostálgica al campo, resulta sumamente reconfortante la idea de que las cualidades campiranas del gauchó pueden aprenderse y además permanecer como una “naturaleza”.

Este mensaje reconciliador se complementa con la afirmación de que el gauchismo, en cuanto cualidad esencial, puede combinarse sin problemas con elementos provenientes de distintos registros culturales, como se nota en el diálogo que sostienen Fabio y el personaje Rauchó casi en la conclusión del texto: cuando aquél acusa a Rauchó de ser un “cajetilla agauchao”, éste replica que dentro de poco —debido a la herencia que recibirá— Fabio será a su vez un “gauchó acajetillao”; es decir, se puede ser simultáneamente gauchó y culto, del campo y de la ciudad.²⁰ Aquí se

¹⁹ Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, en *Obras completas*, pról. Francisco Luis Bernárdez, Emecé, Buenos Aires, 1962, p. 290.

²⁰ “Cajetilla agauchao: Expresión común en el campo para designar al hombre de la ciudad, atildado en el vestir, con aires de superioridad y eficiencia” (Félix Coluccio, *Diccionario de voces y expresiones argentinas*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1985, s.v.). En la literatura del siglo XIX, “cajetilla” remite a un amplio campo semántico estructurado alrededor de todos los significados referentes a lo impropio para el campo o la realidad cotidiana.

encuentra precisamente la opción que la novela ofrece a sus lectores: la figura de Don Segundo Sombra, el gaucho “puro” y arquetípico, es el modelo ideal y por tanto resulta inalcanzable; en cambio, como se deduce de la conversación entre Fabio y Raücho, sí se pueden mezclar aspectos de distintos registros culturales para llegar a ser un “cajetilla agauchao” o bien un “gaucho acajetillao”:

En este diálogo con Raücho está el ideal que Güiraldes quiere sintetizar en su persona y en su literatura, al mismo tiempo que lo transmite a la sociedad como seguridad optimista de base nostálgica. En un momento de valores inciertos, de mezclas sociales y raciales vividas como peligrosas, inestables y amenazadoras, el mensaje tranquilizante de *Don Segundo Sombra* ratifica síntesis legítimas resolviendo en lo imaginario tensiones bien diferentes.²¹

El espectro de posibilidades que este mensaje alcanza es vas-to: a quienes juzgan en peligro su “criolledad”, les ofrece la vuelta a un rural mundo gauchesco; a quienes se sienten amenazados por la modernidad, les presenta el refugio de la tradicional vida campirana; a los escritores que dudan entre su moderna inclinación hacia la renovación estética y su fidelidad a la tradición literaria, les muestra una escritura que conjuga ambos extremos. A estas certidumbres se debe la amplia difusión de la novela de Güiraldes.²²

Con su gauchismo, Güiraldes contribuye a engrandecer lite-

²¹ B. Sarlo, *Una modernidad periférica...*, p. 42.

²² Una semana después del célebre espaldarazo de Lugones a Güiraldes en *La Nación*, es decir, el 19 de septiembre de 1926, se publicó en este mismo diario una entrevista con Paul Groussac que demuestra que este intelectual de origen francés había captado perfectamente el mensaje central de *Don Segundo Sombra*, aunque no resultaba de su agrado. Con esa ironía que hacía temibles sus comentarios, el crítico afirmó de la novela de Güiraldes: “Un libro que trata del gaucho... pero un libro completamente silvestre, algo —busca la palabra— cimarrón. Sin embargo, al autor se le escapan algunas frases de pueblerito. Diría, sin intenciones de crítica, que se le ha olvidado el *smoking* encima del chiripá” (P. Groussac *apud* Hugo Rodríguez Alcalá, *Ricardo Güiraldes: apología y detracción*, Departamento Cultural de la Embajada Argentina, Asunción, 1986, p. 18). Este célebre comentario de Groussac demuestra que a él no lo había deslumbrado el mensaje conciliador de la novela; tal vez debido a sus orígenes, para el crítico no resultaba reconfortante ese reencuentro con la pampa que proponía *Don Segundo Sombra*.

rariamente al héroe de epopeya nacional que ya habían inventado Lugones y Rojas en sus respectivas lecturas del *Martín Fierro*. Mediante la mitificación del compadrito, la escritura borgeana, en cambio, se desvía deliberadamente de esta tendencia. La capacidad imaginativa del autor se concreta en la construcción de un espacio literario para el compadrito, figura con la que en realidad efectúa su triunfal entrada en la narrativa, libre ya de la necesidad de “tergiversar” ajenas historias.

En efecto, la lenta y tímida entrada de Borges en la narrativa se realiza, como he dicho, utilizando al compadrito como protagonista. La larga gestación del cuento después titulado “Hombre de la esquina rosada” ejemplifica este proceso y cómo contribuyó a él el ideograma de “las orillas”.

La versión definitiva de este relato fue precedida por diferentes etapas. El argumento central apareció por vez primera en la revista *Martín Fierro* (núm. 38, 26 de febrero de 1927) bajo el título de “Leyenda policial”: se trataba de la escueta relación indirecta de un duelo a cuchillo. En *El idioma de los argentinos*, bajo el rubro de “Hombres pelearon”, apareció en 1928 una segunda versión. Finalmente, la narración alcanzó su forma definitiva en 1933, cuando se publicó en la revista sensacionalista *Crítica* (núm. 6, 16 de sept. de 1933) con el muy significativo encabezado de “Hombres de las orillas”, que después se transformó en “Hombre de la esquina rosada”, título con el que se incluyó en 1935 en *Historia universal de la infamia*.

Las diversas versiones del relato demuestran que el ejercicio narrativo de Borges se afinó poco a poco, puesto que el cuento no era un género literario con el cual se sintiera familiarizado, como confesó años después:

Como escritor, sin embargo, pensé durante años que el cuento se encontraba más allá de mis posibilidades, y no fue sino tras una larga y sinuosa serie de tímidos ensayos en narrativa que me decidí a escribir verdaderos cuentos. Me tomó unos seis años, de 1927 a 1933, recorrer el camino desde aquel bosquejo demasiado autoconsciente, “Hombres pelearon”, hasta mi primer cuento verdadero, “Hombre de la esquina rosada”.²³

²³ J. L. Borges, “Las memorias de Borges”, *La Opinión*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1974.

Hay varias diferencias fundamentales entre la versión original y la definitiva. En primer lugar, la ubicación de la trama en un espacio geográfico-literario acabado y definido: las orillas. Porque ya para la década de 1930 las orillas son, en la escritura borgeana, el espacio marginal, limítrofe entre la ciudad y el campo, propicio para la acción que simboliza al compadrito: el criollo duelo a cuchillo. Es decir, en cuanto construcción estético-literaria, las orillas también se definen porque en ellas aparece el compadrito ejerciendo su culto extremo al coraje individual.

Paralelamente, y éste es el punto central, en la versión definitiva descubre el escritor una forma narrativa concreta que desde entonces utiliza para estructurar este tipo de relatos: la narración directa del duelo a cuchillo como si éste fuera contado —a veces al propio Borges como interlocutor y personaje— por uno de los protagonistas; se trata de un registro oral en el que el sujeto del enunciado y el de la enunciación coinciden, al mismo tiempo que el autor participa como receptor silencioso del relato, lo cual le permite recibir inflexiones lingüísticas ajenas a su medio cultural. Esta novedosa forma implica un trabajo literario con la oralidad, a la cual vuelve la escritura borgeana desde una posición más ventajosa: en contraste con las parcialmente fallidas tentativas de representación de la oralidad presentes en sus poemas y ensayos, la oralidad de su prosa está literariamente lograda gracias a su estructura de “relatos orales”.

En vez de introducir un narrador en tercera persona que describa o imite el habla de los cuchilleros criollos, Borges pone en boca de éstos la narración de los sucesos, sin intrusión alguna de otro registro cultural. “Hombre de la esquina rosada”, por ejemplo, se inicia con una alocución en que el protagonista delimita, mediante su peculiar habla criolla, el espacio orillero donde se desenvolverá el duelo: “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y eso que éstos no eran sus barrios porque él sabía tallar más bien por el norte, por esos laos de la laguna de Guadalupe y la Batería” (*HUI*, p. 97).

Vale la pena recordar el argumento de este famoso relato. La historia cuenta la provocación a duelo que, por el mero placer de saber quién es más valiente, el compadre Francisco Real presenta a Rosendo Juárez, de cuya valentía ha tenido noticias, en el propio terreno de éste; ante la pública y vergonzosa negativa de Juárez a aceptar el desafío, Real asume el dominio pleno

del “salón”, donde los hombres beben y se divierten con las mujeres; sin embargo, un poco después de salir triunfante a la calle con la Lujanera, la ex mujer de Juárez, vuelve herido de muerte; la Lujanera sólo acierta a explicar que afuera un desconocido ha desafiado y vencido a Real; aunque en el relato hay algunos indicios de quién es el vencedor, la sorpresa final reside en que ha sido el propio relator y personaje del cuento quien ha aceptado el desafío de Real para restituir el prestigio del barrio, perdido por la cobardía de Juárez: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre” (*HUI*, p. 113).

En una declaración muy posterior, Borges afirma haber conocido en su juventud a Nicolás Paredes —nombre que se menciona incidentalmente en el cuento—, a quien describe como un personaje cuya posterior evocación le proporcionó los aspectos temáticos y verbales para desarrollar su historia: “Un amigo mío, Nicolás Paredes, ex caudillo político y jugador profesional del Barrio Norte, había muerto, y yo quería perpetuar [en “Hombre de la esquina rosada”] algo de su voz, sus anécdotas, y su peculiar manera de narrarlas. Me convertí en esclavo de cada página que había escrito, leyendo en voz alta cada frase y tratando de encontrar su tono exacto”.²⁴

Es obvio que en la anterior declaración Borges pretende agrandar la visión mítica de sus cuentos. Como podemos deducir de *Evaristo Carriego*, las primeras referencias de Paredes le vienen del propio Carriego; en efecto, en un pasaje de este libro (“Una vida de E. Carriego”, *EC*, p. 40), nuestro autor describe la osada forma en que, a la edad de catorce años, Carriego logró hacerse amigo de Paredes, en ese momento “patrón de Palermo”. Unas líneas más abajo, Borges recuerda que unos treinta años después, Nicolás Paredes le dedicaría unas décimas, de las que no olvida una frase que él llama “resolución de amistad”: “A usted, compañero Borges, lo saludo enteramente”. La hábil manera en que el autor se introduce en el relato, mediante un fuerte desplazamiento temporal, pretende hacer verosímil el hecho de que él haya convivido con personajes de un

²⁴ *Idem.*

medio social que no era el suyo. En numerosas ocasiones posteriores, Borges aceptó el carácter mitificador de su visión de Palermo, puesto que el Palermo de los cuchilleros fue en su literatura más una imagen inventada que la evocación de una realidad vivida:

There was also a Palermo of hoodlums, called *compadritos*, famed for their knife fights, but this Palermo was only later to capture my imagination, since we did our best —our successful best— to ignore it. Unlike our neighbor Evaristo Carriego, however, who was the first Argentine poet to explore the literary possibilities that lay there at hand. As for myself, I was hardly aware of the existence of *compadritos*, since I lived essentially indoors.²⁵

He mencionado cómo Borges, al elegir al compadrito y no al gaucho, se muestra “antigauchista” en cuanto al actor y relator de sus historias. Literariamente, la imagen del compadrito que él forja en sus narraciones es heredera directa del *Martín Fierro*, puesto que rescata la “amoralidad” del crimen característica del personaje de Hernández (sobre todo en la primera parte de su poema gauchesco); o, para decirlo con palabras de Borges, los compadritos, al igual que el gaucho, son personajes a quienes las muertes que ejecutan simplemente “les suceden”. Ya en su ensayo de *Discusión* había mencionado Borges este aspecto como una característica criolla del poema de Hernández: “La verdadera ética del criollo está en el relato: la que presume que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar... ‘Quién no debía una muerte en mi tiempo’, le oí quejarse con dulzura una tarde a un señor de edad” (“El Martín Fierro”, *D*, p. 56). [Este texto se reformula y funde después con otros bajo el título de “La poesía gauchesca”, en donde luego del párrafo citado añade Borges: “No me olvidaré tampoco de un orillero, que me dijo con gravedad: «Señor Borges, yo habré estado en la cárcel muchas veces, pero siempre por homicidio»” (*OC*, p. 195).]

El otro eslabón literario de la genealogía borgeana del compadrito es Eduardo Gutiérrez: en la figura del “gaucho malo” de sus novelas folletinescas encuentra Borges un modelo narrativo. Curiosamente, el libro de Gutiérrez que más admira nues-

²⁵ J. L. Borges, “An Autobiographical Essay”, p. 204.

tro autor no es *Juan Moreira*, su más famosa novela, sino *Hormiga Negra*, la relación de las andanzas del cuchillero Guillermo Hoyo; Borges dice que a esta última obra quizá le dé valor el contraste con la “pompa sentimental de todas las ulteriores novelas gauchas”. La aguda lectura de Borges percibe que en sus obras noveló Gutiérrez al gaucho con un matiz característico del compadrito, y éste es el aspecto temático que él recupera en su propia narrativa, aunque no deja de apreciar que el estilo literario de Gutiérrez es deficiente:

Eduardo Gutiérrez, autor de folletines lacrimosos y ensangrentados, dedicó buena parte de sus años a novelar el gaucho según las exigencias románticas de los compadritos porteños. Un día, fatigado de esas ficciones, compuso un libro real, el *Hormiga Negra*. Es desde luego, una obra ingrata. Su prosa es de una incomparable trivialidad. La salva un solo hecho, un hecho que la inmortalidad suele preferir: se parece a la vida.²⁶

Así pues, en cuanto al tema marginal del compadrito, mucho debe la narrativa borgeana a la influencia novelística de Gutiérrez. No sucede lo mismo, sin embargo, en lo que respecta al estilo literario: mientras Borges es un estilista que busca afanosa y obsesivamente los recursos formales precisos, Gutiérrez escribe, como dijimos en el segundo capítulo, desde la despreocupación estilística de quien se propone elaborar un relato llano y directo en el menor tiempo posible.

Como se nota en la transcrita declaración autoral sobre el proceso de escritura de “Hombre de la esquina rosada”, uno de sus métodos consiste en la repetición de las frases en voz alta, hasta encontrar el exacto tono oral del texto. La búsqueda de la exacta oralidad se ubica entonces en el centro de esta escritura orillera, como explica Borges tiempo después: “En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”.²⁷

A diferencia de algunos escritores del periodo que marcan

²⁶ J. L. Borges, “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, *El Hogar*, 9 de abril de 1937, *apud Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*, p. 119.

²⁷ J. L. Borges, *Aspectos de la literatura gauchesca*, Ed. Número, Montevideo, 1950, p. 8.

tipográficamente ciertos registros verbales —por lo general la lengua de los “otros”—, la grafía de Borges no señala la oralidad literaria del texto por medio de comillas o cursivas. En las grafías fonéticas del narrador en primera persona, casi siempre se reconoce de inmediato la palabra original: laos, acreditao, soledá, amistá, voluntá, usté, paré[d], colorao, oservé, inoraba, experiencia, jué, juí, ajuera, dijunto, güen, peliar, pisotiando, naidés, etcétera. Por eso puede decirse que: “La sintaxis del texto borgeano tiene las características del habla popular gauchesca, de modo que las diferencias en la construcción, en el régimen y en la concordancia no llegan a alterar la lengua, a pesar de la presencia de construcciones elípticas, ambiguas, anacolutos, asín-deton y polisíndeton”.²⁸ Precisamente a esta lengua en el fondo “inalterada” se debe la legibilidad del texto; si en su poesía previa había buscado Borges el sabor criollo por medio de un léxico rebuscado que llegaba a ser incomprensible, ahora logra describir el carácter criollo de su protagonista por medio de inflexiones orales aplicadas a un léxico general.

De acuerdo con las concepciones lingüísticas de Borges expuestas en nuestro capítulo previo, en “Hombre de la esquina rosada” se percibe, pese al ambiente marginal del cuento y de los seres que lo pueblan, una muy escasa influencia del lunfardo. Entreverados en una mayoría de voces criollas, sólo aparecen tres términos lunfardos (“quilombo”, “lengue”, “biaba”) y un solo término italiano (“facha”). Del mismo modo, Borges evita la rural lengua gaucha, por lo que en sus voces predomina más bien un fuerte sabor criollo de carácter semiurbano. En lo que sí se semejan su escritura y la literatura gauchesca es en el común trabajo con la oralidad: la primera trabaja con la oralidad criolla de los compadritos de las orillas; la segunda, con el habla de los gauchos del campo.

Puesto que tanto el rescate de la amoralidad del crimen como el trabajo con la oralidad criolla son rasgos distintivos de la literatura gauchesca, puede decirse entonces que Borges no rechaza en bloque la tradición literaria gauchesca, sino que retoma dos de sus elementos constitutivos: “La oralidad, digamos entonces,

²⁸ Noemí Ulla, *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*, Torres Agüero Ed., Buenos Aires, 1990, pp. 124-125.

la sintaxis oral, el fraseo, el decir nacional. Y por otro lado el culto al coraje, el duelo, la lucha por el reconocimiento, la violencia, el corte con la ley. Ésa es la gauchesca para Borges”.²⁹

La selección del compadrito para poblar el privilegiado espacio de las orillas no recibe sin embargo la sanción unánime de los contemporáneos de Borges. Así, uno de sus críticos de la época cuestiona profundamente las razones del escritor para escoger al suburbio y al compadrito —deleznable para una moral burguesa— como motivos de su literatura:

¿Por qué sentirá Borges esa predilección por los barrios arrabaleados del Buenos Aires desaparecido por fortuna, como los que inspiran todos sus poemas? Hay en sus elegías una añoranza del compadre, del matón de esquina, que no se justifica en un espíritu de amplia cultura y de hábitos tan civilizados. ¿Será acaso una nueva forma de nacionalismo?³⁰

Es evidente que el juicio anterior hace extensiva a toda la obra de Borges una característica parcial de ésta, a la vez que se funda en una posición prejuiciada estéticamente, según la cual existen asuntos propiamente literarios. Su interrogante, sin embargo, cuestiona un punto central de la escritura borgeana: la paradoja de que ésta maneje simultáneamente elementos de la “alta” cultura y de la cultura popular, o, para decirlo con conceptos decimonónicos, el hecho de que se incline a la vez hacia la “civilización” y hacia la “barbarie”. El propio Borges no ignora la dimensión social de las figuras populares que exalta; así, en *Evaristo Carriego* se muestra totalmente consciente de la labor represiva que, en apoyo de la llamada “política criolla”, ejercían los caudillos como Paredes, cuya función social describe así:

...los caudillos de barrio iban donde los precisaba el partido y llevaban sus hombres. Oro y acero —ajados *nacionales* de papel y profundos revólveres— depositaban su voto independiente. La aplicación de la ley Sáenz Peña, el novecientos doce, desbandó esas milicias. No le hace; la desvelada noche que referí es de 1897 recién, y manda Paredes. Paredes es el criollo rumboso, en entera

²⁹ Ricardo Piglia, “Sobre Borges”, en *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986, p. 54.

³⁰ Antonio Aita, “La literatura de vanguardia”, *Nosotros*, abril de 1930, núm. 251, p. 27.

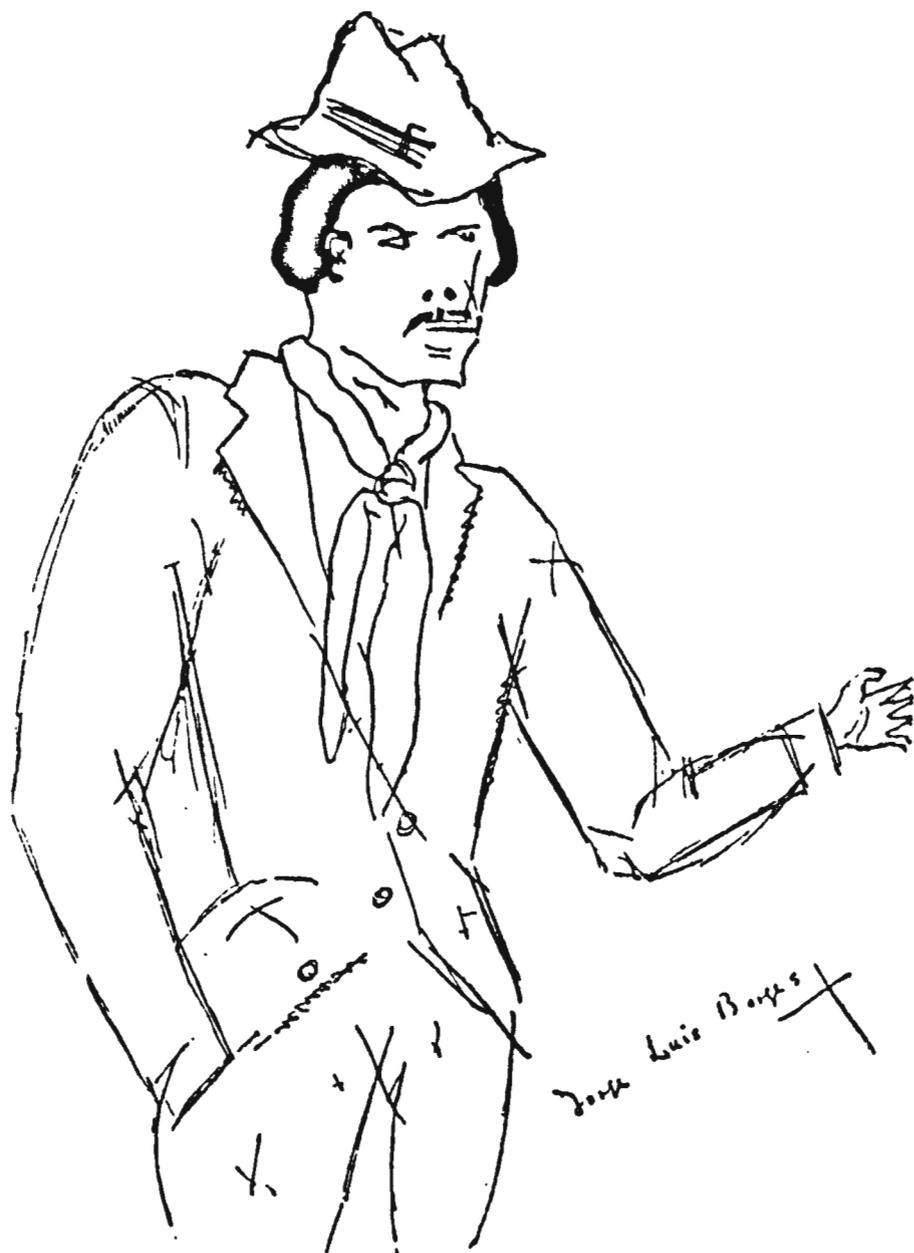
posesión de su realidad: el pecho dilatado de hombría, la presencia mandona, la melena negra insolente, el bigote flameado, la grave voz usual que deliberadamente se afemina y se arrastra en la provocación, el sentencioso andar, el manejo de la posible anécdota heroica, del dicharacho, del naípe habilidoso, del cuchillo y de la guitarra, la seguridad infinita ("Una vida de E. Carriego", *EC*, pp. 40-41).

De hecho, esa época finisecular previa a la Ley Sáenz Peña, que reformó los procedimientos electorales argentinos, en la que predominaba el compadrito, se presenta en Borges como una "edad de oro". Un curioso y único dibujo del propio autor en el que estiliza la figura del compadrito, publicado en el núm. 10 de la revista *Valoraciones* (agosto de 1926) y que aquí reproducimos, se titula precisamente "Compadrito de la edad de oro".

Para intentar una primera respuesta a la paradoja implícita en la fascinación de la literatura de Borges por elementos "bárbaros", tenemos que regresar a su poesía con el fin de analizar un aspecto de ella que deliberadamente postergamos hasta este momento: el tema de "los mayores".

Al lado de la poetización de la ciudad efectuada a partir de *Fervor de Buenos Aires*, hay en la producción de Borges unos pocos pero muy significativos poemas que hablan de quienes el autor define como sus "mayores". En realidad, las únicas y escasas figuras que aparecen en su primera poesía, además de su particular *flânerie*, son los heroicos antepasados de Borges, quienes participaron en las batallas que condujeron a la formación de la patria argentina; es decir, "las generaciones de los mayores", como las define el autor: Isidoro Suárez, bisabuelo de Borges que en 1824 luchó como coronel en Junín, batalla patriótica por excelencia; Isidoro Acevedo, su abuelo materno, quien combatió en las guerras civiles argentinas; su abuelo el coronel Francisco Borges, quien luchó contra las huestes de Rosas en Caseros, y luego contra las montoneras de López Jordán y contra los indios de la pampa; todos ellos forman el heroico panteón familiar al cual recurre desde entonces la poesía borgeana.³¹

³¹ Los datos concretos sobre el linaje real de Borges, sobre la genealogía guerrera y cultural en que funda el mito de sus orígenes, los encontramos en Carlos T. de Pereira, "Généalogie de Jorge Luis Borges", en *Jorge Luis Borges*, número especial publicado por *L'Herne*, París, 1964, pp. 156-158.



“Compadrito de la edad de oro”, dibujo de Jorge Luis Borges publicado en la revista *Valoraciones* (agosto de 1926, núm. 10).

En su evocación de estas figuras familiares, Borges desdeña para sus poemas a los grandes héroes nacionales, con quienes no tiene nexos sanguíneos. Son los suyos próceres menores que, no obstante, aseguran al poeta una fuerte pertenencia a la tradición nacional. Además, el pasado argentino al que recurre su literatura se restringe a una vivida herencia familiar: el testimonio de los relatos y las espadas en la sala familiar, las conversaciones sobre la historia argentina escuchadas en el seno del hogar, los heredados sentimientos políticos de adhesión o rechazo. Con esta variedad de materiales imaginarios, él construye en su literatura una mitología mediante la cual reafirma constantemente su linaje.

En sus ficciones elabora Borges una relación imaginaria con sus antepasados, quienes llegan a simbolizar tanto la tradición intelectual y literaria como la mitológica y heroica: “Los mayores, los modelos, los escritores y los héroes están representados para Borges (literariamente y en todos los sentidos) en la relación con sus padres”.³² A esta relación imaginaria la llama Ricardo Piglia el “doble linaje” de Borges: por el lado del padre, la tradición intelectual, ligada a la cultura y a la literatura, inglesas en particular; por el lado de la madre, el linaje de “guerreros y de héroes”. Si bien este “doble linaje” existe, creo que no puede establecerse una tajante línea divisoria entre la herencia cultural paterna y la materna; es cierto que, en cuanto a la primera, el escritor afirma sin lugar a dudas: “A tradition of literature ran through my father’s family”,³³ pero también es verdad que en el mismo ensayo dedica varios párrafos a construir sus heroicos antecedentes familiares en ambas líneas hereditarias, luego de lo cual finaliza enfáticamente: “So, on both sides of my family, I have military forebears; this may account for my yearning after that epic destiny which my gods denied me, no doubt wisely”.³⁴

Por lo tanto, yo diría más bien que los dos linajes aparecen totalmente imbricados, como lo demuestra la imagen que construye de su abuela Fanny Haslam, quien pese a pertenecer al lado familiar paterno, puede cumplir una doble función: su carácter

³² R. Piglia, “Ideología y ficción en Borges”, p. 3.

³³ J. L. Borges, “An Autobiographical Essay”, p. 210.

³⁴ *Ibid.*, p. 208.

de educada mujer inglesa le proporciona familiaridad con la literatura, pero a la vez su experiencia en la vida de frontera argentina le otorga el conocimiento de una realidad relacionada con la vida heroica: "As a child, I heard many stories from Fanny Haslam about frontier life in those days. One of these I set down in my "Story of the Warrior and the Captive". My grandmother had spoken with a number of Indian chieftains, whose rather uncouth names were, I think, Simón Coliqueo, Catriel, Pincén, and Namuncurá".³⁵

Paralela a su relación imaginaria con el mundo heroico de sus antepasados, Borges elabora una inherente visión que reduce la historia nacional argentina a la historia familiar del escritor. En su recuento del devenir histórico argentino, la participación de sus antepasados, por insignificante que sea, adquiere una dimensión simbólica. Toda su literatura está salpicada de menciones a alguno de sus antepasados en relación con los grandes acontecimientos de la historia argentina. Por ello puede decirse respecto de su idea de la historia que: "Para Borges, la historia no es de ninguna manera evolución, o lucha de clases, o enfrentamiento de hegemonías. Es sencillamente la historia de unos sucesos privilegiados. La historia argentina de Borges es épica y genealógica".³⁶

Dentro de la línea épica, el escritor rescata a la "patriada" —en la que participaron muy privilegiadamente sus antepasados— como rasgo típico de la historia argentina del siglo XIX. En el prólogo que escribe para la obra de Jauretche *El Paso de los Libres*, define Borges a la patriada contrastándola con el cuartelazo, al que explica como el movimiento político y militar típico del siglo XX.³⁷ Según él, durante el siglo XIX, la patriada es la lucha armada característica de los criollos, quienes, al mando de un caudillo, se rebelan contra los opresivos gobiernos dictatoriales, aunque sin la más mínima esperanza de victoria. Ya que la patriada es una lucha desinteresada —puesto que exige de sus participantes el coraje de enfrentar la segura derrota—, supera dimensiones histórico-políticas, por lo que puede instalarse en

³⁵ *Ibid.*, p. 205.

³⁶ J. Andreu, "Borges, escritor comprometido", p. 63.

³⁷ Véase el "Prólogo" a Arturo Jauretche, *El Paso de los Libres*, 3a. ed., Peña Lillo Ed., Buenos Aires, 1974, pp. 7-8.

un espacio heroico y mítico, como el movimiento redentor de Argentina durante la pasada centuria.

Borges necesita reivindicar la patriada para utilizarla como un elemento fundacional de la imagen mítica de sus antepasados. Así sucede en el poema titulado "Isidoro Acevedo", donde el día de su muerte, provocada en realidad por una congestión pulmonar, el abuelo de Borges sueña, en su delirio, una gloriosa batalla final, una patriada que sólo transcurre en su mente y en la cual puede morir con heroísmo:

Entró a saco en sus días
para esa visionaria patriada que necesitaba su fe, no que una
flaqueza le impuso:
juntó un ejército de sombras porteñas
para que lo mataran.

Así en el dormitorio anohecido que miraba a un jardín
murió en milicia de su convicción por la patria.
("Isidoro Acevedo", CSM, p. 25).

En contraste con la patriada, el cuartelazo, moderna forma de enfrentamiento militar y político del siglo XX, se describe como una participación activa pero degradada, puesto que implica la muy posible victoria y nunca se ejerce de manera desinteresada. En suma, puede concluirse que, junto con el criollo duelo a cuchillo, la patriada es otra de las versiones guerreras del siglo XIX que el escritor rescata.

Las memorables figuras familiares que Borges recrea poseen una doble significación dentro de su literatura: si por un lado aseguran al escritor un firme entronque con la más pura y heroica tradición nacional, por el otro simbolizan una época pretérita en la que el valor y el coraje podían desempeñar una función específica; en el mundo imaginario de su escritura, empieza a añorarse con profunda nostalgia ese periodo pasado. Se mezclan entonces en su poesía los sentimientos contrapuestos de orgullo y frustración: un orgullo motivado por la heroica herencia que le legaron sus antepasados —Suárez, Borges, Acevedo— y una frustración producida por la seguridad de que vive en una época "degradada" que no permite ese tipo de acciones viriles y heroicas.

Así se percibe en el poema "Dulcia linquimus arva", donde luego de declarar con envidia que sus abuelos "fueron solda-

dos y estancieros” que conquistaron la campiña (es decir, como criollos verdaderos) y lucharon en las guerras de independencia (o sea, fueron héroes), el poeta mira desolado su realidad y concluye el poema expresando una profunda tristeza por no poder parecerse a ellos: “Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas, / Soy hombre de ciudad, de barrio, de calle” (*LE*, p. 26). Este sentimiento de frustración, presente tanto en su poesía como en sus ensayos del periodo, se convierte después en uno de los grandes tópicos de la escritura borgeana, como puede percibirse en numerosos textos posteriores.

El espacio mítico que el autor inventa alrededor de su familia explicaría este sentimiento de insatisfacción; según su personal lectura, él constituiría una ruptura y decepción dentro de la heroica línea familiar: “As most of my people had been soldiers—even my father’s brother had been a naval officer—and I knew I would never be, I felt ashamed, quite early, to be a bookish kind of person and not a man of action”.³⁸ Sin embargo, es obvio que esta frustración se compensa con el destino literario que se había negado al padre y que en cambio él sí pudo cumplir: “From the time I was a boy, when blindness came to him, it was tacitly understood that I had to fulfill the literary destiny that circumstances had denied my father. This was something that was taken for granted (and such things are far more important than things that are merely said). I was expected to be a writer”.³⁹ De este modo, en el complejo imaginario autobiográfico que construye su literatura, el hecho de que Borges sea escritor significa al mismo tiempo la decepcionante ruptura de una tradición familiar y la superación de una imposibilidad paterna.

La permanente búsqueda de los atributos del valor y del coraje en la literatura borgeana está motivada por la insatisfacción de un presente que se juzga “degradado”. En este punto podemos encontrar una primera coincidencia entre dos aspectos aparentemente tan disímiles de su escritura como la recreación poética de sus antepasados militares y la inclusión de la figura del compadrito en su narrativa; en el fondo, ambos movimientos tienen el mismo origen:

³⁸ J. L. Borges, “An Autobiographical Essay”, p. 208.

³⁹ *Ibid.*, p. 211.

Borges se considera empantanado en una época miserable, donde el heroísmo y el coraje ya no existen, siente la nostalgia —y la pasión— de la aventura, recuerda sus antepasados y sus victorias memorables, sus muertes victoriosas, rememora los compadritos y los duelos en el arrabal, sueña con Homero, con Troya y las guerras civiles argentinas y Martín Fierro.⁴⁰

Por otra parte, el propio autor posee una profunda conciencia del significado de su propuesta. Así, por ejemplo, respecto de su mitologización del compadrito, años después Borges declara que en esa época tanto él como Güiraldes buscaban en el pasado los recursos para forjar mitos, como se lee en el poema “Mil novecientos veintitantos”, de *El hacedor* (1960):

La rueda de los astros no es infinita
 Y el tigre es una de las formas que vuelven,
 Pero nosotros, lejos del azar y de la aventura,
 Nos creíamos desterrados a un tiempo exhausto,
 El tiempo en el que nada puede ocurrir.
 El universo, el trágico universo, no estaba aquí
 Y fuerza era buscarlo en los ayeres;
 Yo tramaba una humilde mitología de tapias y cuchillos
 Y Ricardo pensaba en sus reseros:
 No sabíamos que el porvenir encerraba el rayo.
 (OC, p. 833).

Se trata pues del fuerte “pasatismo” que cruza toda la obra de Borges y que incide en distintos niveles significativos: en su concepción de la historia argentina, en su manejo de la lengua, en la selección de sus personajes, etcétera. ¿De dónde proviene esta inclinación por trabajar literariamente con elementos del pasado? Ya en los años veinte ensayaba el autor una explicación general de este fenómeno visible en diferentes aspectos de la cultura (en la literatura, en la historia, etcétera): “Sin embargo, no ironicemos demasiado: eso de ubicar la felicidad en las lejanías del espacio y en las del tiempo, es achaque universal y lo padecen nuestros mil y un versos a la tapera... Hoy cantamos al gaucho, mañana plañiremos a los inmigrantes heroicos” (“La felicidad escrita”, *IA*, p. 48).

⁴⁰ Ariel Dorfman, “Borges y la violencia americana”, en *Imaginación y violencia en América*, Ed Universitaria, Santiago de Chile, 1970, p. 48.

La nostalgia por el pasado se presenta en la cita anterior como algo general y casi inevitable; se pretende así separar al “pasatismo” de cualquier connotación ideológica o histórica concreta. La idea de Borges, empero, resulta fácilmente rebatible con su propio ejemplo: pese al largo periodo en que se produjo su literatura, ésta nunca “cantó” a los inmigrantes sino que más bien se radicó de manera permanente en su “pasatismo” de matiz criollista. Hemos visto cómo este criollismo persistió en su afán de definir lo italiano, o sea, lo típicamente inmigratorio, como parte de ese mundo que se consideraba “degradado”; desde la lamentación por los cambios de la calle Serrano, en la que se dirigía a ésta para quejarse de que “En la espalda movida de tus *italianitas*/ No hay ninguna trenza donde ahorcar la ternura” (“A la calle Serrano”, *LE*, p. 27), hasta la presencia pasiva del “puro *italianaje* mirón”, es decir, cobarde, en la trama criolla de valor y coraje de “Hombre de la esquina rosada”, pasando por la afirmación de “Las inscripciones de los carros” de que los buenos libros “ralean en estos *italianados* días”, todo lo que tenga orígenes italianos se ubica en la escritura de Borges dentro de la pura negatividad, en el campo semántico de lo que ha contribuido a destruir el mundo criollo.

El escritor hace en su madurez una diáfana declaración que contrasta con el pasaje un tanto reduccionista que hemos transcrito antes y que más bien se semeja a la conciencia que demuestra tener en el poema de 1960 ya citado: “Mi voluntad es la de permanecer emotivamente en el pasado porque al pasado podemos moldearlo a nuestro gusto. Tenemos que tratar de modificar el pasado”.⁴¹ Es decir, la preferencia por el pasado se basa en la seguridad autoral de que puede modificarlo —por medio de la escritura, claro está. A esta certidumbre responde la forma como plantea Borges, en un prólogo añadido a *Evaristo Carriego*, la estructuración de su imagen de Palermo:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas...

⁴¹ *Apud* Esteban Peicovich, *Borges, el palabrista*, Letra Viva, Madrid, 1980, p. 240.

¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o *cómo hubiera sido hermoso que fuera?*

A esas preguntas quiso contestar este libro, *menos documental que imaginativo* (EC, en OC, p. 101; las cursivas son mías).

La imaginación que se desarrolla en la escritura aparece pues como el sucedáneo de esa falta de experiencia vital que aqueja a Borges en este “tiempo en que nada puede ocurrir”; al mundo de las vivencias superpone el mundo imaginario de la literatura. En otro sentido, puede decirse que, para Borges, en esto consiste la profesión de escritor: en crear un mundo literario autónomo que suplante la realidad “degradada” o no “vívida” (utopía que se llevará a sus extremos en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”).

La escritura funciona pues en el autor para superar el sentimiento de vacío, y sirve para reemplazar la acción, el valor y el coraje que ya no son operantes en la realidad moderna; por ello la recreación literaria de estos mismos temas constituye la única reivindicación personal posible para el escritor. Para obtener su redención dentro de ese mundo “degradado”, el autor recurre a la palabra escrita, como se observa en muchos de sus textos, por ejemplo en *Fervor de Buenos Aires*.

En este volumen incluye Borges dos poemas con el idéntico título de “Inscripción sepulcral”, uno dedicado a su bisabuelo Isidoro Suárez y otro a su abuelo Francisco Borges, que prueban esta aseveración. Ambas composiciones se estructuran como inscripciones funerarias, epitafios cuya función primordial es conmemorar las proezas guerreras de sus antepasados; pero al mismo tiempo, él se introduce en el poema, fija su persona en la escritura, con lo cual se pone a salvo del olvido. Este último punto se ve con claridad en la advocación final en primera persona que cierra el texto dedicado a Francisco Borges: “ruego al justo destino/ aliste para ti toda la dicha/ y que toda la inmortalidad sea contigo” (“Inscripción sepulcral [Francisco Borges]”). Ciertamente, ni la patriada ni el criollo duelo a cuchillo son ya factibles dentro de la realidad propia del Borges intelectual; sin embargo, él puede alcanzar su realización en la literatura:

This is the essence of Borges "doublethink" of the early twenties: the printed word, a reminder of absences, becomes if not life then at least its image, the only possible reality left when one negates time... The printed word is inscribed here [en "Inscripción sepulcral"] as a self-portrait of the artist worshipping at the tomb of his ancestor. Both are free from the flux of perception because both have become part of the work of art.⁴²

Así pues, la escritura es el único medio para que el poeta obtenga la inmortalidad que a otros les conquistan sus heroicas hazañas. Y Borges comprende que, en virtud de las características de su presente y de su propio temperamento, éste es el solitario camino que debe seguir. Sin embargo, no deja nunca de lamentar su imposibilidad de ser un hombre de acción. Por ejemplo, al concluir la narración "El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké", de *Historia universal de la infamia*, incluye una reflexión personal, discursiva, en la que demuestra su admiración por los hombres de coraje y expresa su desilusión por verse limitado a las palabras: "Éste es el final de la historia de los cuarenta y siete hombres leales —salvo que no tiene final, porque los otros hombres que no somos leales tal vez, pero que nunca perderemos del todo la esperanza de serlo, seguiremos honrándolos con palabras" (*HUI*, p. 82).

Dentro de esta línea de culto supremo al coraje y de desilusión por no poder ejercerlo, se inscribe una de las posteriores adiciones a *Evaristo Carriego*: el capítulo titulado "Historia del tango". Borges interpreta este género musical en consonancia absoluta con las teorías de su primera época: le desagrada el mensaje sentimental, quejumbroso, del tango moderno y más bien rescata el tango primigenio, al cual inserta en la genealogía "peleadora" del valor y del coraje:

...de mí confesaré que no suelo oír "El Marne" o "Don Juan" sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo. Tal vez la misión del tango sea ésa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor (*EC*, en *OC*, p. 162).

⁴² Alfred J. Macadam, "Origins and Narratives", *MLN*, 95 (1980), p. 429.

Los relatos orales sobre los compadritos, por otra parte, significan una solución a una de las evidentes paradojas con que se inaugura la producción literaria de Borges a principios de la década de 1920. Por un lado, sus poemas son elegías en las que el yo lírico asume la función de cantor de su ciudad y de sus antepasados. Por otro lado, en sus ensayos de *Inquisiciones*, en especial en “La nadería de la personalidad” y en “La encrucijada de Berkeley” —e incluso en algunos de sus poemas—, asume una tajante posición nihilista que niega el yo, el espacio, el tiempo, el mundo material; es decir, en esos textos niega tácitamente la *persona* que construye una visión poética de la ciudad y que al mismo tiempo mitifica sus propios orígenes.

Esta divergencia encuentra una salida en su narrativa: “Borges’s struggle with his origins and his attempt to formulate an esthetics all converge in his discovery of personal and Argentine archetypes... The elegist and the nihilist essayist fuse in the narrator of meaningless death-struggles in a forgotten corner of Buenos Aires”.⁴³ Efectivamente, las historias de cuchilleros contienen ambos elementos. En cuanto a lo elegíaco, trabajan con un espacio privilegiado, las orillas, al cual mitifican, y con un personaje típicamente criollo: el compadrito. Además, hay en estas historias un argumento arquetípico —que en cierta medida simboliza para Borges parte de la historia argentina— dentro del cual los protagonistas se someten a un intemporal ritual de violencia que les sirve para encontrar su identidad.

Finalmente, la fascinación literaria de Borges por el compadrito puede explicarse también por el populismo estético que cruza toda su obra. El desconcierto evidente que en su mayoría manifiestan sus primeros críticos obedece, en parte, a su fusión de elementos provenientes de distintos registros culturales. A primera vista, su manejo de la “alta” cultura (traducciones, referencias eruditas, reflexiones metafísicas, etcétera) parece adscribir su literatura a este campo intelectual; sin embargo, su mitologización de una figura popular como la del compadrito y su uso de la oralidad criolla demuestran que también encuentra sus fuentes en la cultura popular.⁴⁴

⁴³ *Ibid.*, p. 434.

⁴⁴ En el transcurso de diversas conversaciones que sostiene con Borges, James Irby nota que en el plano literario el autor diverge del “criterio aristo-

En los años veinte, este populismo estético coincide incluso con sus posiciones políticas. Es la época en que reivindica a Rosas y denigra a Sarmiento, a la vez que enaltece a Yrigoyen, el político populista por excelencia, a quien asciende a leyenda viviente: "Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires, hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado; ese hombre es Yrigoyen" ("El tamaño de mi esperanza", *TE*, p. 8). Quizá es éste el único momento en que Borges participa activamente en política: junto con Marechal, González Tuñón y Gironde, forma parte de un comité de jóvenes intelectuales que apoyan la reelección de Yrigoyen como presidente para el periodo que se iniciaba en 1928. Esta postura eminentemente política de algunos de sus miembros provocó la disolución de la revista *Martín Fierro* a finales de 1927: como dejó en claro Evar Méndez, ese acto se consideró una intolerable intromisión política dentro de una publicación que reivindicaba un arte alejado de cualquier compromiso político; ante la imposibilidad de limar las diferencias de tipo político entre sus integrantes, se optó por la cancelación de la revista de vanguardia. Esta etapa política de Borges no dura, sin embargo, mucho

crático" de su madre: aunque comparte con ella su conciencia de abolengo distinguido y su horror a la vulgaridad, también idealiza esas "imágenes populares del coraje ilícito" que repugnan a su madre. Del mismo modo, su valoración de *Don Segundo Sombra* y del *Martín Fierro* es diferente: para la madre, el último es apenas una vulgar "payada" y su autor poco menos que un gaucho cualquiera, mientras ve a la novela de Güiraldes como la obra refinada de un autor culto; Borges, por su parte, intenta infructuosamente mostrar a su madre la mayor riqueza y profundidad del poema de Hernández. Después de presenciar estas disensiones, el crítico se pregunta si el populismo de Borges no podría explicarse por un rasgo biográfico: "Posible tema para los futuros investigadores de la vida de Borges: el populismo de éste como una reacción en contra del mismo ambiente familiar respetable y cosmopolita que le ha proporcionado el refinamiento necesario para su arte" ("Encuentro con Borges", en J. Irby *et al.*, *Encuentro con Borges*, Galerna, Buenos Aires, 1968, p. 18). En efecto, en su ensayo autobiográfico, el autor rememora la prohibición materna de la lectura del *Martín Fierro* en su niñez: "My mother forbade the reading of *Martín Fierro*, since that was a book fit only for hoodlums and schoolboys and, besides, was not about real gauchos at all. This too I read on the sly" ("An Autobiographical Essay", p. 210). Quizá esta prohibición materna haya impulsado también a Borges a publicar "Hombre de las orillas", penúltima versión de "Hombre de la esquina rosada", bajo el seudónimo de F. Bustos, con el cual podía ocultar que estaba trabajando temas populares.

tiempo: ya en la década de 1930 converge hacia el conservadurismo.⁴⁵

Sin duda, este distanciamiento de la realidad política inmediata se origina en la decepción del escritor con respecto a los resultados de los movimientos políticos, como puede verse en *Discusión*. Aunque ahí Borges acentúa marcadamente su interés por temas literarios, el libro abre con un excepcional ensayo titulado “Nuestras imposibilidades”, en donde el autor se circunscribe a un tema de la actualidad argentina. En él el escritor ensaya una definición sobre el carácter propio del argentino de las ciudades. En un tono virulento y amargo, que recuerda el estilo de algunos textos suyos de los años veinte, describe los “caracteres más inmediatamente afligentes del argentino”: la “penuria imaginativa” y la “fruición incontenible de los fracasos”. Para probar la primera, enumera ejemplos de la incapacidad del argentino común para comprender todo lo que sea diferente, lo cual implica “una fastuosa valoración del lugar ocupado entre las naciones por nuestra patria” (*D*, p. 14). En cuanto a la segunda, a partir de la observación de que los espectadores cinematográficos perciben como cómica toda frustración de una expectativa, refiere que lo común en el argentino es alegrarse por la humillación de los vencidos y festejar cualquier agresión o afrenta inferida al prójimo. Después de enumerar estos hechos que evidencian un sórdido carácter argentino, Borges concluye con desencanto:

Penuria imaginativa y rencor definen nuestra parte de muerte. Abona lo primero un generalizable artículo de Unamuno sobre *La imaginación en Cochabamba*; lo segundo, el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar y entristecer a un partido medio (*D*, p. 17).

⁴⁵ Ricardo Piglia plantea la inteligente hipótesis de que la ideología borjeana se define en estos años del yrigoyenismo. Según él, cuando Borges modifica sus opciones políticas y se vuelve “reaccionario”, lo único que hace es desplazarse de lugar, pero sin actualizar los problemas en discusión: “Vuelve a la polémica de los 20, para decirlo así, pero invierte su posición. Por eso se afilia al partido conservador, como si dijera soy anti radical [es decir, antiyrigoyenista]” (R. Piglia, “Sobre Borges”, p. 60). El crítico prueba además esta afirmación con el argumento de que el día en que Borges se afilia al partido conservador, imparte inmediatamente una conferencia sobre Lugones, figura antidemocrática y antipopulista por excelencia.

Borges presiente que esta descripción tan negativa del carácter argentino suscitará la crítica de sus contemporáneos, por lo que finaliza su ensayo reafirmando su irrefutable “argentinismo”, mediante el cual refrenda su filiación nacionalista: “Hace muchas generaciones que soy argentino; formulo sin alegría estas quejas” (*D*, p. 17).

El texto resulta sorprendente porque en él retoma Borges el tono de una etapa aparentemente ya superada: su prédica criollista de mediados de los años veinte. Es también el último momento de su ensayística en el que aparecen referencias tan directas a la realidad social y política argentina. La postura adoptada por el autor está motivada por las exigencias de una realidad que pedía definiciones políticas y sociales a los intelectuales. Esto se percibe con claridad en la disolución de la revista *Nosotros*, la que, después de una larga agonía, canceló su primera época en 1934. En el último número de esta revista, sus directores, Bianchi y Giusti, explican su desaparición como resultado de la imposibilidad de mantenerla acorde con su tiempo sin variar su fisonomía: “Ahí reside una de las causas más efectivas de la imposibilidad de que siga publicándose. Si no pospone las preocupaciones literarias a las políticas y sociales, no es de su tiempo; si les da a estas últimas el lugar reclamado, deberá forzosamente tomar partido en estos días de definiciones, no de facciones, y al tomarlo, dejará de ser lo que fue para ser otra cosa”.⁴⁶ Al rehusarse a una definición que cancelaría la diversidad practicada por la revista durante más de veinte años, sus fundadores optan por la disolución de ésta: se prefiere el silencio inocuo a la palabra comprometida.

Esta época de definiciones es parte de la recomposición social y política causada por el golpe militar de septiembre de 1930, encabezado por el general Uriburu, quien derrocó a Yrigoyen en su segundo periodo presidencial; en esta asonada militar, de la cual Lugones fue uno de los ideólogos, habían puesto sus esperanzas algunos sectores del país —en especial los conservadores— que juzgaban como caótica la segunda administración presidencial del viejo caudillo Yrigoyen (presidente también de 1916 a 1922); sin embargo, la situación social y política siguió deterio-

⁴⁶ Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti, “A los colaboradores de *Nosotros*, a sus amigos”, *Nosotros*, abril-dic. de 1934, núm. 299-300, pp. 260-261.

rándose, por lo que cundió una frustración que reforzó la búsqueda de la identidad nacional proveniente de la década previa.

En este contexto, no resulta excepcional que durante los años treinta sea frecuente la aparición de libros que proponen diversas redefiniciones de la identidad argentina; entre otros, podemos mencionar: *El hombre que está solo y espera* (1931), de Raúl Scalabrini Ortiz, *Radiografía de la pampa* (1933), de Ezequiel Martínez Estrada, *Tiempo lacerado* (1936), de Carlos Alberto Erro, *Conocimiento y expresión de la Argentina* (1935) e *Historia de una pasión argentina* (1937), ambos de Eduardo Mallea.

Publicado originalmente en *Sur* (1931, núm. 4, pp. 131-134), "Nuestras imposibilidades" representa la singular aportación de Borges a las reflexiones sobre el ser nacional propias de ese período. A diferencia de los escritores que he enlistado, quienes producen libros completos, él contribuye a las reflexiones nacionalistas con este breve y ácido ensayo sobre el ser nacional; con ello demuestra que su escritura no es ajena a las preocupaciones de su tiempo, aunque, como siempre, miniaturiza el gesto, reduce su ensayo a la mínima expresión.

La negativa visión del ser argentino expresada en "Nuestras imposibilidades" no logró la anuencia de sus contemporáneos. Por ello, al incluirlo en *Discusión*, Borges anticipa su defensa en el prólogo diciendo: "«Nuestras imposibilidades» no es el charro ejercicio de invectiva que dijeron algunos: es un informe reticente y dolido de ciertos caracteres de nuestro ser que no son tan gloriosos" (*D*, p. 9). Al reeditar el libro en 1957, Borges decide eliminar el ensayo; sin embargo, conserva la referencia a éste en el prólogo, al cual sólo se añade una nota que justifica la omisión: "El artículo, que ahora parecería muy débil, no figura en esta reedición". Se trata de un particular uso textual cuyo propósito es suscitar la curiosidad del lector por "Nuestras imposibilidades", ya que lo más inocente hubiera sido sacar del prólogo la referencia a este ensayo. No es éste el único lugar donde el autor vuelve los pasos y borra parte de su pasado; pero ya que siempre deja huellas textuales de esa escritura pretérita, el lector puede intentar leer sus obras como palimpsestos.

Por último, para cerrar este apartado, cabe mencionar que la inclinación por lo popular visible en Borges implica, asimismo, un recurrente tema de la literatura argentina: la fascinación que los intelectuales sienten por la "barbarie". Porque juzgadas

desde los paradigmas culturales de la época, tanto la figura del compadrito como el espacio de las orillas y la lengua oral de los criollos son manifestaciones de la “barbarie”; están apartadas de la “civilización” en cuanto ésta se define como expresión exclusiva de la “alta” cultura. Si esa oscura seducción que ejerce la “barbarie” sobre los intelectuales no es nada nuevo para la cultura argentina, sí lo es, en cambio, la particular conformación que adquiere en la literatura borgeana.

En los años treinta, en especial a partir de *Evaristo Carriego*, Borges empieza a armar un complejo universo literario en que los polos de “civilización” y “barbarie” confluyen e inclusive se compenetran. En este sentido, el conjunto global de su obra —al cual nos referiremos en estas líneas— resuelve imaginariamente ese viejo conflicto de la cultura argentina. A lo largo de sus textos, esta dicotomía asume diversas formulaciones: literatura-vida, escritura-acción, pasividad-coraje, etcétera, resumibles en la oposición básica vida cultural-vida elemental. Varios de sus mejores cuentos y poemas se construyen tensionando los significados de estos dos mundos, haciéndolos convivir en un mismo texto. La solución final y definitiva se alcanza en escritos posteriores al periodo concreto que aquí estudiamos, y consiste en una “barbarización” de lo civilizado; en “Poema conjetural” y en el cuento “El Sur”, por ejemplo, los “cultos” y “civilizados” protagonistas encuentran finalmente su destino singular (y a la vez arquetípico) en la experiencia pura que les proporciona la barbarie, y con ella, significativamente, su muerte; se trata del hombre de leyes que había declarado la independencia argentina y que encuentra su “destino sudamericano” muriendo a manos de la montonera gaucha; del bibliotecario con antecedentes criollos y europeos que en un pueblo de la campaña acepta el duelo a cuchillo, arma que tal vez no sepa manejar.⁴⁷

Desde la perspectiva de los significados, en esta propuesta borgeana de subsumir en un mismo argumento la “civilización” y la “barbarie” hay un subyacente concepto de eficacia literaria, de perfección artística: Borges desea hacer funcionar dentro del mismo relato o poema todas las connotaciones aledañas a los

⁴⁷ He intentado analizar este tema en mi artículo “Borges, ¿civilización o barbarie?”, en *Reflexiones lingüísticas y literarias. II. Literatura*, eds. Rafael Olea Franco y James Valender, El Colegio de México, México, 1992, pp. 225-250.

elementos “civilizados” y “bárbaros” que lo estructuran. Quiere que los términos usados se mantengan unidos y a la vez en lucha dentro de su escritura: las alusiones a la lectura, los libros, la biblioteca, por un lado, pero simultáneamente la lengua oral, los duelos a cuchillo, las pasiones elementales, por el otro. Sólo a partir de este horizonte estético deben considerarse los aspectos constitutivos de su literatura; es decir, en cuanto a su funcionalidad literaria y no desde una moral prejuiciada que señala admonitoriamente cuáles aspectos sí pueden formar parte de la literatura y cuáles deben excluirse.

Pero en las reflexiones precedentes he aludido a una etapa literaria de Borges que se ubica fuera de los límites de este trabajo. Porque para que las realizaciones artísticas mencionadas fueran factibles, la escritura borgeana transitó primero por el decisivo periodo de la construcción de la estética de las orillas, por medio de la cual se definen muchos de los postulados de lo que cabe nombrar como la “teoría literaria” de Borges.

En síntesis, los elementos fundamentales mediante los que el autor estructura su estética de las orillas en la década de 1930 son: su invención de una mitología —la del compadrito— en tiempo pasado y su construcción de un espacio literario —las orillas en cuanto geografía y perspectiva cultural— que proyecta universalmente. Son estas propuestas concretas las que originan la total “novedad” estética de su criollismo, el cual mantiene siempre una doble relación: con la tradición cultural argentina y con el afán de renovación artística.

B. LA ESTÉTICA DE LA ALUSIÓN

Al hablar de *Historia universal de la infamia* en su conjunto, dijimos que en este libro aparecen por vez primera los mecanismos formales de la narrativa borgeana. Pero además de esto, de hecho dividimos ésta en dos vertientes principales. En primer lugar, un campo literario basado en la referencialidad literaria y que usa ~~la~~ la lectura como fuente de la escritura; sus recursos: las citas apócrifas, las enumeraciones caóticas, las traducciones desviadas, la reelaboración de los temas de otros, etcétera. En segundo lugar, el ámbito literario inaugurado por las historias de cuchilleros con base en la mitologización de las orillas y del

compadrito, y cuya principal forma literaria es el relato en primera persona y el trabajo con la oralidad criolla.

Hacia fines de la década de 1930, la narrativa borgeana desarrollará sobre todo la primera vertiente. Así, en “El acercamiento a Almotásim”, texto aparecido originalmente en *Historia de la eternidad* (1936), inicia Borges una de sus formas literarias que más éxito han tenido: el cuento-reseña. La estrategia discursiva de este nuevo subgénero se explica en el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942), libro en que también se recoge este cuento-reseña: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario... Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios” (*JSB*, pp. 7-8).

En efecto, en el seudoensayo, Borges simula escribir una reseña sobre un texto imaginario: *The Approach to Al-Mu'tasim*, libro del abogado Mir Bahadur Alí aparecido tres años antes en Bombay. Para su ejercicio crítico, el reseñista dice haber utilizado la segunda edición, publicada en Londres por Victor Gollancz y con un prólogo de Dorothy L. Sayers; en contraste con el carácter ficticio del libro, tanto el editor como la prologuista son personajes reales del mundo literario de la época.

Junto con sus comentarios críticos, el reseñista reproduce en unos cuantos párrafos el argumento de la obra de Bahadur: el personaje central, un estudiante hindú que en un tumulto ha matado a un hombre, se mezcla después con gente de la clase más vil —ladrones, asesinos, etcétera—, entre la cual, sin embargo, percibe en una ocasión un rasgo de ternura; esta experiencia define su futuro:

Sabe que el hombre vil que está conversando con él es incapaz de ese momentáneo decoro; de ahí postula que éste ha reflejado a un amigo, o amigo de un amigo. Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: *En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad*. El estudiante decide dedicar su vida a encontrarlo (*HE*, p. 111).

Las múltiples peripecias del estudiante en búsqueda del ser

superior del cual emana la bondad se construyen por medio de un juego de espejos, de eternos e infinitos reflejos de este ser en otras personas. La novela reseñada concluye cuando el estudiante, después de varios años, llega a un sitio en el que una oculta voz —la increíble voz de Almotásim, el ser supremo— lo insta a pasar.

Borges confiesa haber formulado su trama a partir de algunos textos de Kipling y de su trabajo con el místico persa del siglo XII Farid al-Din Attar, a quien cita en la nota a pie de página que cierra el texto. Es precisamente esta nota final la que completa el complejo juego literario del autor. En ella, el supuesto reseñista menciona algunos probables antecedentes del texto de Bahadur; entre las fuentes bibliográficas posibles, se encuentra la obra de Plotino. De nuevo pues se mezcla la realidad con la ficción, en una estructura que finalmente borra los límites entre ambas.

La inclusión del texto en un volumen de ensayos —sobre el tiempo, la metáfora, las traducciones, etcétera— imprimió a este cuento-reseña una significación especial. A partir de su aparición en un libro de esa naturaleza y de su logrado juego entre referencias literarias reales y meramente ficticias, algunos de los lectores de “El acercamiento a Almotásim” pensaron que la novela de Bahadur realmente existía e intentaron conseguirla. Así pues, en este cuento-reseña se alcanza uno de los objetivos de la escritura borgeana: la construcción de la literatura como un objeto autónomo, hecho manifiesto en este caso en la intromisión de lo ficticio en la vida real, en tomar como verdadero lo que es imaginario.

En su conjunto, los recursos estructurales de “El acercamiento a Almotásim” constituyen una de las fuentes vitales de la creación borgeana: se trata de una literatura que tiene como punto de partida y único referente a la literatura misma; trabaja, además, con una mezcla literaria y cultural en la que se pueden combinar los textos de los más variados orígenes; asimismo, en ella aparecen simultáneamente personajes reales y ficticios, con lo que se borra la barrera entre realidad y ficción. En suma, es un arte autónomo en que la literatura tiende a constituirse como una realidad concreta e independiente del mundo real y tangible.

Ya es un tópico dentro de la crítica borgeana asignar un lugar privilegiado a “Pierre Menard, autor del Quijote” en la conformación de la serie de recursos literarios que fundan la ver-

tiende fantástica de la literatura del autor. Sin embargo, yo disiento de esa generalizada opinión porque creo que antes de la ficción de tema quijotesco se ubica “El acercamiento a Almotásim”. Al recordar la posterior inclusión de éste dentro de su siguiente libro, Borges mismo detecta la olvidada significación del texto dentro del conjunto de su obra:

It was not until 1942 that I openly published it as a short story in my first story collection, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Perhaps I have been unfair to this story; it now seems to me to foreshadow and even to set the pattern for those tales that were somehow awaiting me, and upon which my reputation as a storyteller was to be based.⁴⁸

Por otra parte, la trama de persistente búsqueda de la imaginaria novela de Bahadur, “policial”, la llama el reseñista, se había beneficiado del creciente interés de Borges por la literatura de carácter policial. En sus ejercicios críticos de *Sur* puede apreciarse cómo hacia mediados de la década empieza Borges a leer y reflexionar sobre escritores de tramas policiales, entre ellos, de manera especial, Chesterton, a quien dedica dos ensayos: “Los laberintos policiales y Chesterton” (*Sur*, 1935, núm. 10, pp. 92-94) y “Modos de G. K. Chesterton” (*Sur*, 1936, núm. 22, pp. 47-53). Este interés ensayístico no decae, como lo atestigua su reseña de 1942 al libro de Roger Caillois sobre la novela policial, a la cual nos referimos brevemente en el prefacio.

La literatura policial no posee entonces prestigio dentro del circuito de la literatura “seria”; se trata más bien de un género menor, por lo que la recurrencia de Borges a los relatos de carácter policial debe entenderse como uno más de los rasgos marginales de su literatura. A excepción del autor y de Bioy Casares, su hermano menor en la literatura y compañero de aventuras intelectuales, nadie de los selectos miembros de la reconocida revista *Sur* se interesaba por esa vertiente de la literatura. Al reseñar posteriormente *El jardín de senderos que se bifurcan*, Bioy Casares detecta con exactitud qué es lo que Borges (y el propio Bioy) encuentra en ese género:

⁴⁸ J. L. Borges, “An Autobiographical Essay”, p. 240.

Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en matemáticas) para los argumentos. Destacar la importancia de la construcción; éste es, quizá, el significado del género en la historia de la literatura.⁴⁹

Si, por un lado, el género policial proporciona a Borges un modelo narrativo preciso y definido, por el otro le abre las enormes posibilidades de difusión propias de una forma literaria estereotipada, con lo que su literatura llega potencialmente a un público lector más amplio. Por fortuna, su capacidad narrativa logra trascender las restricciones de esa forma estereotipada, de tal modo que el autor construye cuentos que sólo son “policiales” en la forma, es decir, en la disposición de los artificios narrativos, pero no en los contenidos (fantásticos, metafísicos, etcétera) que éstos organizan.

La vertiente narrativa fundada por “El acercamiento a Almotásim” demuestra su productividad de inmediato. De hecho, los siete cuentos originales de *El jardín de senderos que se bifurcan*, eliminando “El acercamiento...”, pues en realidad había aparecido primero en *Historia de la eternidad*, trabajan y complementan las vetas abiertas por aquél. En el citado prólogo a esta recopilación de cuentos, Borges menciona cómo “El acercamiento a Almotásim”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Examen de la obra de Herbert Quain” comparten el mismo método de escritura. Según él, el octavo cuento, “El jardín de senderos que se bifurcan”, es policial, mientras que los restantes —“Pierre Menard, autor del Quijote”, “Las ruinas circulares”, “La lotería en Babilonia” y “La biblioteca de Babel”— son de carácter fantástico.

De acuerdo con el prólogo mencionado, en *El jardín de senderos que se bifurcan* tendríamos pues tres tipos de composiciones: reseñas apócrifas, relatos fantásticos y cuentos policiales. Un somero análisis de los textos demuestra, sin embargo, que esta clara diferencia no puede establecerse. Así, por ejemplo, si bien “El jardín de senderos que se bifurcan” incluye una trama de tipo policial, la narración de ésta, hecha en primera persona,

⁴⁹ Adolfo Bioy Casares, “Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*”, *Sur*, 1942, núm. 92, p. 61.

es introducida por medio de una breve e impersonal nota a partir de la mención de un libro de historia europea. Asimismo, el argumento policial del cuento se estructura mediante los mismos recursos de las otras historias: referencias a libros inexistentes, notas a pie de página que corrigen o complementan al narrador, discusiones de carácter filosófico y literario, etcétera. Por ello sería más acertado decir que los términos de fantástico y policial sólo aluden a ciertos contenidos de las narraciones, las cuales se estructuran con los mismos recursos literarios.

En numerosas ocasiones, Borges evocó los orígenes de “Pierre Menard, autor del Quijote”. En sus relatos autobiográficos, el autor cuenta cómo en 1938 se golpeó fuertemente con el batiente de una ventana, lo cual le produjo una septicemia que lo tuvo al borde de la muerte durante varias semanas. Después de recuperarse de este infortunado accidente, dudó de su integridad mental, por lo que, para comprobar si aún era capaz de escribir, decidió practicar un tipo de relato desconocido para él; de este modo, el probable fracaso podría adjudicarse a su ignorancia del género. El resultado fue “Pierre Menard, autor del Quijote”, cuya semejanza con “El acercamiento a Almotásim”, debido a su estructura a caballo entre el ensayo y el cuento, reconoció después el autor.

En síntesis, aunque no es verdad que en la ficción quijotesca haya intentado Borges un género totalmente nuevo para él, su escritura le dio absoluta seguridad como narrador. A partir de este momento, sus contribuciones periódicas a *Sur* se vieron enriquecidas con la aparición de varios de los textos que en 1942 se agruparían bajo el título de *El jardín de senderos que se bifurcan*, texto que por cierto se sumó en 1944 a *Ficciones*. De este modo, alternando con sus colaboraciones de crítica literaria, de 1939 a 1941 se publicaron en *Sur*: “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939, núm. 56, pp. 7-16), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940, núm. 68, pp. 30-46), “Las ruinas circulares” (1940, núm. 75, pp. 100-106), “La lotería en Babilonia” (1941, núm. 76, pp. 70-76) y “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941, núm. 79, pp. 44-48); además de que también entonces publicó “La biblioteca total” (1939, núm. 59, pp. 13-16), texto ensayístico que puede considerarse como antecedente del cuento “La biblioteca de Babel”.

La trascendencia de esta aparición periódica de sus cuentos

reside en que para 1942, fecha de publicación de *El jardín de senderos que se bifurcan*, la mayoría de éstos ya eran muy conocidos por el círculo cultural de la revista de Victoria Ocampo. De hecho, en este conocimiento previo se basó la presentación del libro para optar al Premio Nacional de Literatura del trienio 1939-1941. Incluso sospecho que en el colofón del libro se asentó una fecha de impresión apócrifa (31 de diciembre de 1941) con el objeto de que éste pudiera ser considerado para el Premio.

La Comisión Nacional de Cultura, un organismo burocrático, fue la encargada de determinar a quién debía premiarse; para ello, se basó en un dictamen emitido por una comisión lectora formada por Enrique Banchs, Roberto F. Giusti, Álvaro Melián Lafinur, Horacio Rega Molina y José A. Oría, quienes votaron por este orden de premiación: primer lugar a Eduardo Acevedo Díaz por su novela *Cancha larga*; segundo a Pablo Rojas Paz por su colección de cuentos *El patio de la noche*, y tercero a César Carrizo por su “crónica novelada” *Un lancero de Facundo*; después de arduas deliberaciones, la Comisión Nacional de Cultura acordó otorgar el primer premio a Acevedo Díaz e invertir el orden del segundo y tercer lugares propuestos por la comisión lectora. Con la exclusión absoluta de Borges de esta lista de ganadores —sólo había recibido el apoyo de su lejano pariente Melián Lafinur—, se confirmaron los temores que Adolfo Bioy Casares había expresado en su certera reseña del libro, en la cual presagiaba una lectura equivocada de *El jardín de senderos que se bifurcan*:

Borges emplea en estos cuentos recursos que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos o en novelas. No faltará quien, desesperado de tener que hacer un cambio en su mente, invoque la división de los géneros contra este cambio en las historias imaginarias... Estos ejercicios de Borges producirán tal vez algún comentador que los califique de juegos. ¿Querrá expresar que son difíciles, que están escritos con premeditación y habilidad, que en ellos se trata con pudor los efectos sintácticos y los sentimientos humanos?⁵⁰

El hecho de que Borges no obtuviera el Premio fue interpretado como una afrenta personal por los intelectuales cercanos al grupo de la revista *Sur*. Por ello, en el número 94 de esta pu-

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 62 y 63.

blicación (julio de 1942) se incluyó un simbólico “Desagravio a Borges”; aunque las intervenciones de quienes participaron en esta reivindicación son muy breves, la enorme lista de los participantes y el peso de éstos en el campo intelectual argentino resultan significativos: Eduardo Mallea, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso, Eduardo González Lanuza, Adolfo Bioy Casares, Ángel Rosenblat, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Carlos Mastronardi, Enrique Amorim, Ernesto Sábato, Manuel Peyrou, Benito Canal Feijóo y algunos otros. Más que lo dicho por ellos en un momento tan coyuntural, importa el gesto de homenaje a Borges que implica este desagravio. Un par de años después, la Sociedad Argentina de Escritores creó su Premio de Honor, el cual fue concedido de inmediato a Borges.

La aún importante revista *Nosotros*, en cuya dirección Roberto F. Giusti —miembro de la comisión lectora— ocupaba un lugar prominente, asumió la defensa de la decisión del jurado. Así, en un editorial publicado en la misma fecha en que *Sur* editó su “Desagravio a Borges”, y que se puede adjudicar a la pluma de Giusti, se ensalzan las cualidades de las obras premiadas; de *Cancha larga*, la ahora olvidada novela que obtuvo el primer lugar, se dice: “es una amplia evocación de la evolución de la campaña argentina en tres cuartos de siglo, obra de construcción sólida, virtud tan rara en nuestra literatura novelesca, no carente de defectos, entre ellos cierta propensión del autor al didactismo, pero rica de pinceladas diestras y coloridas que ‘hacen ver’ a tipos, escenas y ambientes”.⁵¹ Pese al didactismo de que se acusa a la novela, su carácter realista —patente en su lograda evocación del campo— parece haberle ganado adeptos.

Para disipar las dudas y reclamos que suscitó la omisión del nombre de Borges entre los autores premiados, la revista *Nosotros* ensaya una explicación basada en las características de sus relatos:

Se nos ocurre que quizás quienes se decidan a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni si-

⁵¹ “Los premios nacionales de literatura”, *Nosotros*, 2a. época, julio de 1942, núm. 76, p. 115.

quiera puede compararse con las combinaciones del ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho que a veces confina en la “fumisterie”. *Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo, con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia* que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto (excluimos a posibles iniciados en la nueva magia)— juzgamos que hizo bien... Lo más curioso, como índice de la confusión de ideas en que se vive actualmente, es la adhesión a este libro de algunos paladines de la literatura proletaria. Están lucidos si pretenden que el pueblo se sienta interpretado en esta misteriosa alquimia literaria de cenáculo y gusto de ella.⁵²

En cuanto a la serie de adjetivos con que se describe la obra del autor, son los mismos que acuñaron ciertos sectores de la crítica para juzgar su literatura desde sus inicios. Recordemos que en 1933, la revista *Megáfono* organizó una encuesta sobre Borges, a quien consideraba uno de los más influyentes jóvenes escritores; entre otros, el incipiente crítico Enrique Anderson Imbert respondió a la encuesta en términos semejantes a lo expresado por la revista *Nosotros*: afirmó que a los libros de Borges les faltaba vida porque estaban muertos aun antes de nacer. Del mismo modo, durante la década de 1950, los miembros de la llamada “nueva generación”, a quienes Rodríguez Monegal bautizó como los “parricidas”, usaron calificativos paralelos para referirse a la literatura borgeana, de la cual querían distanciarse por deshumanizada, bizantina, intelectual y fría, etcétera.

La segunda parte del comentario de *Nosotros* desnuda la prejuiciada visión desde la cual se critica la obra borgeana. La historia argentina atraviesa entonces por otro movimiento nacionalista que se proyecta en todos los ámbitos de la cultura y que culminará políticamente con el ascenso de Perón al poder; así, en el arte prima una exigencia de carácter contenidista que solicita que la literatura represente la realidad inmediata. Por ello luego de mencionar los rasgos realistas de *Cancha larga*, el editorial de *Nosotros* concluye con satisfacción que la novela es una

⁵² *Ibid.*, p. 116. Las cursivas son mías.

“obra indiscutiblemente argentina”; en cambio, se afirma que los relatos borgeanos son incomprensibles y se fustiga su “exotismo”; esta postura dogmática de la revista incluso la lleva a reprender a quienes, pese a su postura política, gustan de un arte tan alejado del pueblo como lo es el de Borges. Resulta curioso notar que, en última instancia, la revista *Nosotros* lee bien la obra del autor, pues distingue los componentes básicos de su narrativa: lo fantástico, lo policial, la cita erudita, etcétera; lamentablemente, su nacionalismo impide a la revista asumir una perspectiva estética renovadora que descubra la pertinencia literaria de estos recursos formales y temáticos.

Borges no participa directamente en esta polémica sobre su obra. Más tímido y callado, acepta con cierto pudor el homenaje ofrecido y sigue trabajando. Sin embargo, poco tiempo después escribe un capital ensayo de la literatura hispanoamericana en donde, de manera indirecta, responde a las críticas y exigencias nacionalistas que había suscitado su narrativa. Me refiero al riquísimo ensayo, ya clásico en nuestra cultura, titulado “El escritor argentino y la tradición”, el cual fue formulado originalmente en forma oral alrededor de 1942 e incluido después como ensayo escrito en las reediciones de *Discusión* (obra de 1932), en las cuales, por cierto, nunca se indica este anacronismo deliberado.

El eje central de este texto es un profundo cuestionamiento sobre la tradición en la que debe inscribirse la literatura argentina, y constituye la respuesta concreta de Borges a una presión cultural del periodo: el precepto nacionalista de que el arte debe ser “argentino” en su temática. Aunque el autor pretende usar su escritura únicamente como un ejemplo más de su argumentación, en realidad sus ideas son conclusiones prácticas, derivadas de su propia experiencia narrativa.

Para entonces, Borges acaba de publicar uno de sus cuentos más famosos: “La muerte y la brújula” (*Sur*, 1942, núm. 92, pp. 27-30), cuyo rápido éxito entre los lectores provoca que el escritor dude sobre la pertinencia de los temas de sus primeros textos, a los cuales ahora denigra por su evidente “intencionalidad”: “Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otros, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros” (*D*, en *OC*,

p. 270). Ya sabemos muy bien a qué “olvidables y olvidados libros” se refiere.

A esta “artificialidad” literaria de su primer periodo, contrapone el autor la “naturalidad” con que escribió “La muerte y la brújula”, cuya geografía, afirma, remite a una ciudad deformada “por el horror de la pesadilla”. Para sorpresa suya, sus amigos le dijeron que por fin, en ese cuento, habían encontrado en su literatura el sabor de las afueras de Buenos Aires. La explicación de este logro artístico reside, según Borges, en la “naturalidad” con que se había abandonado a su labor creativa, su ausente propósito de representar a la ciudad: “Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano” (*ibid.*, p. 271).

Frente a la visión reduccionista de ciertos críticos de la época que pugnan por un arte “nacional”, Borges expresa un rotundo rechazo a los nacionalismos literarios: “La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación” (*ibid.*, p. 269). De este modo, el escritor resuelve una de las contradicciones de su primera escritura, en la cual convivían, como mencioné en el capítulo segundo, dos propuestas artísticas inconciliables. Por un lado, la prédica criollista que lo llevaba a exigir un arte local: “Creo que deben nuestros versos tener sabor de patria” (*I*, p. 19). Por el otro, su rechazo a quienes desean construir un arte nacional basado en el color local: “Tomar lo contingente por lo esencial es oscuridá que engendra la muerte y en ella están los que, a fuerza de color local, piensan levantar arte criollo” (*I*, p. 83). Veamos cómo alcanza en su ensayo esta solución.

Para probar su teoría, el autor utiliza la lógica de la negatividad. A la observación de Gibbon de que en *El Corán*, el libro árabe por excelencia, no hay camellos, Borges añade con astucia: “...creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe” (*D*, en *OC*, p. 270). Porque *El Corán*, afirma:

Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio,

un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local (*idem*).

Esta lógica de la negatividad había aparecido antes. En efecto, en *Historia universal de la infamia* Borges dice, mediante una aparente paradoja, que la prueba fehaciente del “orientalismo” verídico de su versión “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” es la falta de “orientalismo” de la fuente consultada: “Sigo la relación de A. B. Mitford, que omite las continuas distracciones que obra el color local y prefiere atender al movimiento del glorioso episodio. Esa buena falta de ‘orientalismo’ deja sospechar que se trata de una versión directa del japonés” (*HUI*, p. 74). Este mismo argumento lo había usado también en *Evaristo Carriego* para juzgar a Rudyard Kipling, cuya “veneración por lo étnico inglés” serviría, dice, para probar su “tiznada sangre”.

Pero ahora centra Borges su mirada inquisitiva en la propia literatura argentina. Con base en su reflexión sobre *El Corán*, refuta a quienes invocan a *Don Segundo Sombra* como muestra de un arte verdaderamente nacionalista. Para ello, compara esta obra con el resto de la tradición gauchesca y dice que lo primero que resalta son sus diferencias: las metáforas de *Don Segundo Sombra* no tienen relación alguna con las de la campiña y sí con los círculos literarios franceses de la época de Güiraldes; además, la historia en sí, la fábula, recibe el influjo de Kipling y de Mark Twain. Con esta comparación, él no pretende rebajar la novela gauchesca sino tan sólo recordar que: “...Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias” (*D*, en *OC*, p. 271).

En la cita anterior se perfila ya la respuesta final de Borges a la acuciante pregunta de cuál es —o debe ser— la tradición argentina. Su rechazo total a las limitaciones de carácter local, nacionalista, deriva de una fe universalista (es decir, occidentalista): “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occiden-

tal” (*ibid.*, p. 272). Y en este último giro se demuestra el ingenio extremo de Borges, porque alude a un novedoso concepto mediante el cual asigna a las culturas marginales, desplazadas, no centrales, una función básicamente renovadora, revolucionaria. Siguiendo la idea de Veblen de que la preeminencia de los judíos en la cultura occidental no se debe a una superioridad racial, sino a que actúan dentro de ésta pero a la vez no se sienten atados a ella por una devoción especial, Borges dice que la misma deducción puede aplicarse a la fuerte presencia de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas; por último, también la hace extensiva a su propia realidad, por lo que reclama un lugar semejante para la cultura argentina: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (*ibid.*, p. 273).

Excelente lector desde sus inicios literarios, en la década de 1920 Borges había percibido ya cierta singularidad de los irlandeses dentro de las letras inglesas. En “El *Ulises* de Joyce” había apuntado esa especial inflexión que los irlandeses inyectan en la cultura inglesa:

Siempre los irlandeses fueron agitadores famosos de la literatura de Inglaterra. Menos sensibles al decoro verbal que sus aborrecidos señores, menos propensos a embotar su mirada en la lisura de la luna y a descifrar en largo llanto suelto la fugacidad de los ríos, hicieron hondas incursiones en las letras inglesas, talando toda exhuberancia retórica con desengañada impiedad (*I*, p. 21).

Sin embargo, más allá de esa acertada percepción, en ese periodo él no pudo explicar más comprensivamente este fenómeno de las letras inglesas. En cambio, en la década de 1940, con “El escritor argentino y la tradición”, logra por fin elaborar un amplio y extensivo concepto aplicable a todos los casos: el concepto de una literatura menor.

La “irreverencia” cultural descrita por Borges es importante porque resulta productiva estéticamente: a lo largo de sus ensayos, él menciona múltiples ejemplos que demuestran cómo esa relación ambigua con la cultura madre puede producir las más grandes obras universales: no sólo James Joyce en la literatura

inglesa, sino también Franz Kafka en la checa, Rubén Darío en la literatura en lengua española. La “universalidad” que él postula es: “Precisamente la que cultivará Borges desde entonces: colocarse, con astucia, en los márgenes, en los repliegues, en las zonas oscuras, de las historias centrales. La única universalidad posible para un rioplatense”.⁵³ Es obvio que si le aplicamos su método de lectura, concluiremos que el propio Borges cumple una función semejante en relación con la literatura occidental en su conjunto.

En efecto, en un proceso crítico y creativo que se afina con el paso del tiempo, la escritura borgeana proyecta una visión argentina en el ámbito cultural universal, pero al mismo tiempo descentra esa visión, la usa oblicuamente, desde los márgenes en que puede ser productiva para la cultura. Para que una literatura nacional pueda alcanzar carácter “universal”, es necesario rechazar cualquier intento de limitarla a una frontera particular: “Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina” (*D*, en *OC*, p. 273), afirma Borges de manera contundente.

En cuanto al estilo literario, nuestro autor acaba por descubrir que la exhaustiva búsqueda de las sorpresas formales y de la riqueza verbal sólo es un engaño, puesto que no garantiza el “hecho estético”; por ello finalmente se inclina por una escritura que tienda hacia cierta sencillez: “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (Prólogo a *El otro, el mismo* (1964), en *OC*, p. 858). Ya desde los ensayos de *Discusión*, los términos “barroco”, “clásico”, “romántico”, etcétera, habían sido despojados por Borges de cualquier connotación histórico-literaria para referir más bien a ciertos modos de escritura, por lo que la palabra “barroco” aludiría a cualquier escritor que pretenda agotar las posibilidades del lenguaje y de las formas literarias. Si aceptamos esta acepción, es obvio que en su primer periodo literario Borges fue un escritor barroco, pues buscaba la novedad lingüística (mediante criollismos, arcaísmos, neologismos) y el estilo original y único de una sintaxis tortuosa.

⁵³ B. Sarlo, *Una modernidad periférica...*, p. 49.

En última instancia, con su renuncia definitiva a una escritura barroca, Borges aplica a su propia obra un juicio crítico presente ya en sus ensayos de la década de 1930, cuando refuta a quienes entienden por estilo “no la efectiva representabilidad o irrepresentabilidad de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis” (“La supersticiosa ética del lector”, *D*, p. 43). Para derruir la idea de que una gran literatura se construye siempre mediante la perfección formal y lingüística, acude al ejemplo del más grande clásico de la lengua española: el *Quijote*. En principio, Borges acepta que Cervantes exhibe un deficiente estilo narrativo, como argumentan Lugones y Groussac, pero arguye de inmediato: “Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada, es la de Cervantes y otra no le hace falta. Imagino que esa misma observación será justiciera en el caso de Dostoievski o de Montaigne o de Samuel Butler” (*ibid.*, p. 46). Y la comprobación de que pese a su estilo “deficiente” Cervantes es un escritor clásico lo lleva a concluir:

La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. La mutación del idioma borra las significaciones laterales y los matices: la página sedicente perfecta es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad, puede atravesar el fuego inquisitorial de las enemistades, de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprendiones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las perpetradas por Góngora, nombre acondicionado; pero el Quijote gana postumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda versión (*ibid.*, pp. 47-48).

Como sabemos, esa prosa “conversada” con la que describe a Cervantes es el anhelo estilístico del propio autor, puesto que en ese estilo percibe la posibilidad de producir un texto legible y duradero, es decir, clásico. Por ello cuando menciona que en su biblioteca posee diez volúmenes de las obras de Groussac, explica esta abundancia del siguiente modo: “Esa perseverada decena evidencia, pues, la continua legibilidad de Groussac, la condición que se llama *readableness* en inglés. En español es virtud rarísima: todo escrupuloso estilo contagia a los lectores una

sensible porción de la molestia con que fue trabajado. Fuera de Groussac, sólo he comprobado en Alfonso Reyes una ocultación o invisibilidad igual del esfuerzo” (“Paul Groussac”, *D*, p. 125). Es obvio que este estilo que se distancia del “trabajo” se identifica con el concepto borgeano de “naturalidad” literaria que hemos mencionado varias veces.

No deja de ser curioso, e incluso contradictorio, que Borges, uno de los autores hispanoamericanos más reconocidos por las virtudes de su estilo literario, por la perfección verbal de su obra, acabe defendiendo una tesis “romántica” de la escritura: la forma de escribir no importa demasiado si en realidad el escritor expresa algo esencial.

Como vemos, los polos confluyen de nuevo: en el fondo, esta concepción se parece al menosprecio por el “estilo literario” expresado por Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas* (1931), donde el autor se defiende de la acusación de “escribir mal” o de no tener estilo. Esta exigencia crítica de los años veinte y treinta, cuando se comenzó a pedir que, en primer término, los escritores poseyeran un “estilo” o escribieran “bien”, como se aprecia en la carta de Mariani —integrante del grupo Boedo— a la revista *Martín Fierro* que comentamos en el tercer capítulo, demuestra que la literatura es juzgada por medio de valores específicos que sólo son aplicables a ella, por lo que los valores (sociales, morales, políticos, etcétera) con que antes se la juzgaba pasan a segundo término, son considerados ahora como aledaños. En su sentido ideológico, el encumbramiento de esta concepción de estilo es un resultado directo del impacto ejercido por la inmigración en los registros de la lengua: en el momento en que la lengua empieza a cambiar, a “corromperse” debido a la influencia inmigratoria, la literatura asume la función sagrada de preservar la lengua, de mostrar el “buen uso” de ella; “tener estilo” o “escribir bien” son sinónimos de una labor que defiende la pureza del idioma, por ello la entreverada lengua de Arlt, plena de registros propios de los inmigrantes o de los habitantes de los bajos fondos, resulta criticable.⁵⁴

⁵⁴ En su exitosa obra *Respiración artificial*, Ricardo Piglia ha utilizado los recursos de la novela, el género literario más flexible de todos, para realizar una personal y profunda reflexión sobre el significado de Borges y Arlt en la evolución de la literatura argentina del siglo xx; en particular, véase la larga

Cabe preguntarse entonces dónde reside esa “modesta y secreta complejidad” a la que aspira el autor, según se lee en el párrafo transcrito más arriba. La respuesta a este interrogante aparece en una muy madura reflexión donde Borges formula su estética definitiva y la ilustra con dos de las grandes obras de la literatura argentina:

Ahora ya he descubierto que únicamente por la alusión se puede ofrecer una idea de algo. Encuentro que la alusión tiene una importancia mucho mayor que la expresión. En su peor instancia, las cosas pueden ser expresadas; pero mediante la alusión extraemos un recuerdo en el lector, y con ello obtenemos un gran número de cosas. Por eso *Martín Fierro* resulta tan superior al resto de la poesía gauchesca. Hernández nunca describe el paisaje. Escribe: “en esa hora de la tarde, en que el mundo parece vivir en pura calma”, etc. Todo es una *alusión*. Mientras en *Don Segundo Sombra* todo se vuelve ligeramente teatral, ligeramente chillón; hay continuas interrupciones para dejar actuar a una visión verbal del paisaje. No creo que una narración deba detenerse para proporcionar el paisaje.⁵⁵

El pasaje del *Martín Fierro* que Borges alaba y cita de memoria corresponde a la descripción del atardecer elaborada por Hernández en la siguiente sextina: “Y en esa hora de la tarde/ en que tuito se adormese,/ que el mundo dentrar parece/ a vivir en pura calma,/ con las tristezas de su alma/ al pajonal enderie-se” (vv. 1403-1408). En realidad, la excelencia narrativa que ahora asigna Borges al *Martín Fierro* en contraste con el resto de la poesía gauchesca implica un cambio de postura crítica respecto de su primera época.

Así, por ejemplo, al discutir entonces la idea de que Ascasubi era un precursor de Hernández, había dicho: “El proyecto adolecía de esta molestia, que razonaremos después: la superioridad del precursor sobre el precorrido, en esas pocas páginas ocasionales —las descripciones del amanecer, del malón— cuyo tema es igual” (“El coronel Ascasubi”, *D*, p. 30). Por ello en uno de sus ensayos anteriores había citado como ejemplificativas cuatro estrofas mediante las cuales Ascasubi describe el amanecer

conversación que sus personajes Renzi y Marconi sostienen sobre la cultura y literatura argentinas (Sudamericana, Buenos Aires, 1988, pp. 155-175). En sus líneas generales, coincido con la interpretación novelada de Piglia.

⁵⁵ *Apud* K. Botsford, “Sobre y al margen de Jorge Luis Borges”, p. 55.

(“Ascasubi”, *I*, p. 53). En cambio, cuando analiza los cuatro versos que Hernández dedica al mismo fenómeno natural, lo hace para expresar su desacuerdo con Lugones, para quien la condensación de Hernández (“Apenas la madrugada/ empezaba a coloriar,/ los pájaros a cantar/ y las gallinas a apiarse”) es superior a la divagación de Ascasubi (“Venía clariando el cielo/ la luz de la madrugada,/ y las gallinas, ‘al vuelo’,/ se dejaban cair al suelo/ ‘de encima’ de la ramada”); por el contrario, Borges opina que “la brusca estrofa de Hernández, con su descarga de episodios de la mañana, parece menos apta que la del otro [Ascasubi] para sugerir un proceso lento, gradual” (“El *Martín Fierro*”, *D*, p. 62).

De las respectivas comparaciones que Borges efectúa entre ellos y Hernández, se deduce que Ascasubi y Güiraldes comparten, pese a la distancia temporal, una escritura que tiende hacia lo escénico. Pero la perspectiva crítica de nuestro autor se ha desplazado, porque mientras en su primera época elogiaba las virtudes escénicas de Ascasubi: “Lo escénico otra vez, otra vez la fruición de contemplar. En esta inclinación está para mí la singularidad de Ascasubi...” (“El coronel Ascasubi”, *D*, p. 34), en su madurez rechaza el estilo escénico de Güiraldes por considerarlo una interrupción del flujo narrativo: “No creo que una narración deba detenerse para proporcionar el paisaje”, dice enfáticamente.

En última instancia, la satisfacción del Borges maduro por la ausencia de elaboradas descripciones paisajísticas en el *Martín Fierro*, demuestra el paulatino desplazamiento de la *expresión* hacia la *alusión* en su propia escritura; estos conceptos poseen las acepciones que expuse al analizar “La postulación de la realidad”: para Borges, es “expresivo” todo recurso literario que intente construir dentro del texto la “representación” plena de un hecho, y “alusivo” todo recurso que se refiera a un hecho de una manera incompleta pero sugestiva.

Este método de escritura basado en la alusión se aparta deliberadamente del detalle, de la exhaustividad. Por ello Hernández, dice Borges, atenúa e incluso omite rasgos sobre el color local: a diferencia del resto de la literatura pampeana, su relato no especifica ni el día ni la noche, ni el color de los caballos, puesto que “sólo se refiere a ella [la realidad] en función del carácter del héroe” (“El coronel Ascasubi”, *D*, p. 31); como resultado

lógico, los textos que se componen mediante este estilo son de poca extensión. Así pues, la brevedad característica de Borges no debe entenderse como producto de una conciencia estilística, sino como efecto de una compleja concepción literaria que usa los numerosos recursos de la alusión.⁵⁶

Naturalmente, la alusión como procedimiento literario resulta esencial porque implica la posibilidad máxima de ambigüedad y polisemia. Ya hemos mencionado cómo en sus ensayos de *Disquisición* descubre Borges que los autores clásicos no han sido en realidad “expresivos”, puesto que la expresión literaria absoluta es una falacia. Pero más que una renuncia a este recurso debido a su imposibilidad práctica, a él no le interesa la expresividad artística porque en la aparente pobreza de la alusión encuentra finalmente un recurso literario que permite vaciar en el texto la mayor cantidad posible de significados; al decir “menos”, al “expresar” de una manera incompleta, el escritor otorga al texto una enorme posibilidad de significados; por ello no es casual que la figura preferida por Borges sea el oxímoron en todas sus variedades conceptuales y verbales: al imbricar dos significados opuestos, el oxímoron se vuelve polisémico, subsume los sentidos de los dos términos que lo conforman. En contraste con una literatura expresiva, que presupone la existencia previa de un mundo determinado, al cual pretende reflejar de una manera completa: “Una literatura *alusiva* se interna, más bien, por un camino oblicuo: si afirma algo es interrogando... Tampoco propone nada sin de inmediato relativizarlo. ¿No es la escritura de Borges un juego dialéctico entre, como diría Barthes, un *sí* y un *pero*?”⁵⁷

Esta moderna concepción artística adquiere una riqueza inusitada mediante el uso de la literatura como fuente de la escritura misma; este proceso presenta en Borges dos vertientes bien diferenciadas. En un primer momento, él escribe algunos textos que complementan facetas o personajes de la literatura argentina; un excelente ejemplo de esto lo encontramos en los dos cuentos

⁵⁶ Estos recursos han sido estudiados por Ronald J. Christ, especialmente en sus relaciones con la literatura en lengua inglesa, en su magnífico estudio *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion* (New York University Press, Nueva York, 1969).

⁵⁷ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, FCE, México, 1985, p. 248.

que completan y reinterpretan el *Martín Fierro* de Hernández; así, en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (*El Aleph*, 1949), Borges inventa un relato biográfico alrededor de la figura de Cruz, el compañero y amigo entrañable de Martín Fierro, y en “El fin” (1955) recupera el tema del desafío entre el protagonista del poema gauchesco y el hermano del negro asesinado por Fierro. En un segundo momento, ya en plena madurez literaria, Borges recurre a una práctica intratextual y retoma aspectos de su propia narrativa para construir nuevos relatos; así sucede en “Historia de Rosendo Juárez”, texto de *El informe de Brodie* (1970), donde se cuenta el mismo argumento de “Hombre de la esquina rosada”, pero ahora desde la perspectiva de Rosendo Juárez, quien en el relato de 1935 había sido presentado como un cobarde.

Si bien este proceso de construcción de la literatura a partir de la propia literatura amenaza a cada momento con el fantasma de la tautología, puesto que podría convertir a la literatura en un circuito cerrado y aislado, a la vez consolida de manera irrefutable la autonomía de la obra de arte. La contribución de Borges a este proceso de autonomía literaria, tanto en Argentina como en toda Hispanoamérica, es indiscutible.

Así pues, hacia la década de 1940 Borges posee una estética perfectamente estructurada. Por un lado, ella se basa en la eficacia y economía literarias en que debe fundarse la escritura: condensar la mayor cantidad de significados, incluso opuestos, en el menor número posible de palabras; ésta es la lección de estilo del escritor. Por otro lado, implica la imprescindible necesidad de que el lector participe en la producción del “hecho estético”, puesto que la literatura sólo se completa y hace efectiva, sugiere, en el momento de la lectura. Es ésta la concepción de la literatura que subyace en los mejores textos de Borges —ya sea en su poesía, en su narrativa o en su ensayística.

Precisamente en el ejercicio de esta estética de la alusión se basa la profusión narrativa de Borges en los años cuarenta, cuando aparecieron los dos volúmenes de cuentos que más adeptos le granjearon. Después de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), se publicó *Artificios* (1944), serie de cuentos que junto con *El jardín...* se agruparon ese mismo año bajo el título común de *Ficciones*. En 1949, se editó su famosísimo libro de cuentos *El Aleph*. Aunque la veta de historias criollas de cuchilleros había sido des-

plazada en *El jardín de senderos que se bifurcan* por las líneas policial y fantástica, Borges retoma de inmediato este subgénero: *Artificios* incluye la criolla historia “Funes el memorioso”; del mismo modo, *El Aleph* contiene relatos de este tipo: “El muerto”, “Historia del guerrero y la cautiva”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, “La otra muerte”.

En ningún momento de su obra posterior abandonó Borges el ejercicio de las dos vertientes narrativas que hemos expuesto: por un lado, la literatura de carácter fantástico y policial, plena de citas eruditas, traducciones desviadas, falsificaciones literarias, etcétera; por el otro, las historias de tema criollo, argentino, los relatos orales de duelos a cuchillo; en algunos momentos, sin duda los más afortunados de su producción literaria, estas vertientes incluso se mezclan, como puede apreciarse en el maravilloso cuento “El Sur”.

Como he descrito en el prefacio, la crítica que reivindica el cosmopolitismo de la obra de Borges enfatiza sus procedimientos y temas fantásticos y policiales; sin embargo, aun en su etapa de plena madurez, el autor siguió fascinado por esos temas marginales que él convirtió en centrales para la literatura argentina e hispanoamericana; así se puede apreciar, por ejemplo, en el trabajo poético con las milongas, forma popular antecedente del tango, que Borges efectúa en *Para las seis cuerdas* (1965), o bien en la serie de relatos criollos e incluso de cuchilleros que aparecen en *El informe de Brodie* (1970): “La intrusa”, “Historia de Rosendo Juárez”, “Juan Muraña”, “El otro duelo”. Naturalmente, en estos últimos textos el escritor aprovechó los recursos literarios encontrados en el periodo aquí estudiado, por lo que sus poemas y relatos adquieren matices desconocidos en su escritura temprana; pero lo que me interesa destacar es que Borges nunca abandonó ninguna de las dos líneas literarias que singularizaron su obra desde el principio.

Para concluir, reiteremos pues que al precisar su estética de la alusión hacia la década de 1940, Borges soluciona una serie de problemas literarios (en relación con los temas, con la lengua, con los recursos formales) que había planteado en su escritura de los dos decenios previos. Así, espero haber demostrado fehacientemente que el famoso estilo literario del escritor maduro sólo fue posible gracias a la mediación de las experimentaciones formales y lingüísticas que he analizado.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

A. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Textos analizados

- Borges, Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires*. S. e., Buenos Aires, 1923.
- _____, *Inquisiciones*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- _____, Jorge Luis [sic], *Luna de enfrente*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- _____, *El tamaño de mi esperanza*. Proa, Buenos Aires, 1926.
- _____, *El idioma de los argentinos*. M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1928.
- _____, *Cuaderno San Martín*. Proa, Buenos Aires, 1929.
- _____, *Evaristo Carriego*. M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1930.
- _____, *Discusión*. M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1932.
- _____, *Historia universal de la infamia*. Tor, Buenos Aires, 1935.
- _____, *Historia de la eternidad*. Viau y Zona, Buenos Aires, 1936.
- _____, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Sur, Buenos Aires, 1942.

Textos auxiliares

- Borges, Jorge Luis, *Aspectos de la literatura gauchesca*. Ed. Número, Montevideo, 1950.
- _____, *Ficcionario (Una antología de sus textos)*, ed., intr. y notas Emir Rodríguez Monegal. FCE, México, 1985.
- _____, *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974.
- _____, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*, eds. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Tusquets, Barcelona, 1986.
- _____, "Elementos de preceptiva". *Sur*, 1933, núm. 7, pp. 158-161.
- _____, "Idioma nacional rioplatense, por Vicente Rossi", *Síntesis*, nov. de 1928, núm. 18, p. 361.
- _____, "Leopoldo Lugones". *Sur*, 1938, núm. 41, pp. 57-58.
- _____, "Oliverio Girondo, *Calcomanías*". *Martín Fierro*, 26 de junio de 1925, núm. 18, p. 4.

- _____, "Prólogo" a Arturo Jauretche, *El Paso de los Libres*, 3a. ed. Peña Lillo Ed., Buenos Aires, 1974, pp. 7-8.
- _____, "Prólogo" a *Índice de la nueva poesía americana*. Sociedad de Publicaciones El Inca, Buenos Aires, 1926, pp. 14-18.
- _____, Respuesta a "Una encuesta sobre la nueva generación literaria". *Nosotros*, mayo de 1923, núm. 168, pp. 16-17.
- _____, "Roger Caillois: *Le roman policier*". *Sur*, 1942, núm. 91, pp. 56-57.
- _____, "Sobre pronunciación argentina". *Nosotros*, abr.-mayo de 1928, núm. 227, p. 152.
- _____, "Ultraísmo". *Nosotros*, dic. de 1921, núm. 151, pp. 466-471.
- Borges, Jorge Luis, en colaboración con Norman Thomas di Giovanni, "An Autobiographical Essay", en *The Aleph and Other Stories*, tr. N.T. di Giovanni. Dutton, Nueva York, 1970, pp. 203-260.

B. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA¹

- Áita, Antonio, "La literatura de vanguardia". *Nosotros*, abril de 1930, núm. 251, pp. 19-29.
- Alazraki, Jaime (ed.), *Jorge Luis Borges*. Taurus, Madrid, 1987.
- Albert Robatto, Matilde, *Borges, Buenos Aires y el tiempo*. Edil, Río Piedras, Puerto Rico, 1972.
- Andreu, Jean, "Borges, escritor comprometido". *Texto Crítico*, 1979, núm. 13, pp. 53-67.
- Balderston, Daniel (comp.), *The Literary Universe of Jorge Luis Borges: An Index to References and Allusions to Persons, Titles and Places in his Writings*. Greenwood, Nueva York, 1986.
- Barrenechea, Ana María, "Borges y el lenguaje". *NRFH*, 7 (1953), núms. 3-4, pp. 551-569.
- Barrenechea, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*. UNAM, México, 1957.
- Bastos, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Hispamérica, Buenos Aires, 1974.
- Becco, Horacio Jorge, *Jorge Luis Borges. Bibliografía total, 1923-1973*. Casa Pardo, Buenos Aires, 1973.

¹ Considero que una bibliografía crítica debe fomentar que quienes nos lean tengan la oportunidad de completar nuestra visión, o bien de abreviar en otras fuentes. Por ello la presente no se limita a ser una bibliografía de fuentes citadas sino, más bien, consultadas; además, incluyo, de la ingente bibliografía sobre Borges, tanto trabajos directamente relacionados con mi tema como obras más generales sobre este escritor.

- Bernárdez, Francisco Luis, "Un Borges de entrecasa". *Martín Fierro*, 3 de sept. de 1926, núm. 33, p. 8.
- Berveiller, Michel, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*. Didier, París, 1973.
- Bioy Casares, Adolfo, "Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*". *Sur*, 1942, núm. 92, pp. 60-65.
- Bonessati, Tobías, "Lápiz y margen". *Nosotros*, feb.-marzo de 1928, núms. 225-226, pp. 246-248.
- Borello, Rodolfo A., "¿Es Borges un autor hispanoamericano?", en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, coord. Saúl Yurkievich. Alhambra, Madrid, 1986, pp. 240-246.
- Borges*. Número especial de *L'Herne*, París, 1964.
- Botsford, Keith, "Sobre y al margen de Jorge Luis Borges". *Revista Mexicana de Literatura*, 1964, núm. 5-6, pp. 43-61.
- Britton, R. K., "History, Myth, and Archetype in Borges' View of Argentina". *MLR*, 74 (1979), pp. 607-616.
- Caillois, Roger, "Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges". *Sur*, 1942, núm. 91, pp. 71-72.
- Canto, Estela, *Borges a contraluz*. Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- Cédola, Estela, *Borges o la coincidencia de los opuestos*. EUDEBA, Buenos Aires, 1988.
- Costa Álvarez, Arturo, "El idioma de los argentinos, por Jorge Luis Borges". *Nosotros*, jul. de 1928, núm. 230, pp. 125-127.
- Christ, Ronald J., *The Narrow Act; Borges' Art of Allusion*. New York University Press, Nueva York, 1969.
- Diego, Rafael de, "Fervor de Buenos Aires, poemas por Jorge Luis Borges". *Nosotros*, oct. de 1923, núm. 173, pp. 216-222.
- Díez Canedo, Enrique, "Fervor de Buenos Aires". *Nosotros*, marzo de 1924, núm. 178, pp. 433-434.
- Doll, Ramón, "Discusiones con Borges", en *Policía intelectual. Críticas*. Tor, Buenos Aires, 1933, pp. 85-99.
- Dorfman, Ariel, "Borges y la violencia americana", en *Imaginación y violencia en América*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970, pp. 38-64.
- Dunham, Lowell e Ivar Ivask (eds.), *The Cardinal Points of Borges*. University of Oklahoma Press, Norman, 1971.
- Echavarría, Arturo, *Lengua y literatura de Borges*. Ariel, Barcelona, 1983.
- Enguíanos, Miguel, "El criollismo de Borges". *Papeles de Son Armadans*, 1964, núm. 97, pp. 17-32.
- Erro, Carlos Alberto, "Conversación sobre *Inquisiciones*", en *Medida del criollismo*. Talleres Gráficos Porter, Buenos Aires, 1929, pp. 95-110.
- Gertel, Zunilda, *Borges y su retorno a la poesía*. The University of Iowa

- and Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1967.
- Goloboff, Gerardo Mario, "La ciudad de Borges", en *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, coord. Rosalba Campra. Giardini, Pisa, 1989, pp. 215-223.
- Henríquez Ureña, Pedro, "Sobre *Inquisiciones*, de Jorge Luis Borges". *Nosotros*, sept. de 1926, núm. 208, pp. 138-140.
- Ibarra, Néstor, *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo, 1921-1930*. Imprenta Viuda de Molinari, Buenos Aires, 1930.
- _____, "Prefacio" a Jorge Luis Borges, *Fictions*, tr. Néstor Ibarra y Paul Verdevoye. Gallimard, París, 1951.
- Irby, James, "Borges, Carriego y el arrabal". *NRFH*, 19 (1970), pp. 119-123.
- _____, Napoleón Murat y Carlos Peralta, *Encuentro con Borges*. Galerna, Buenos Aires, 1968.
- Jurado, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. EUDEBA, Buenos Aires, 1964.
- King, John, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, tr. Juan José Utrilla. FCE, México, 1989.
- Leland, Christopher Towne, *The Last Happy Men. The Generation of 1922, Fiction, and the Argentine Reality*. Syracuse University Press, Syracuse, 1986.
- López Morales, Eduardo, "Encuentro con un destino sudamericano", en *Los vanguardistas en América Latina*. Casa de las Américas, La Habana, 1970, pp. 71-88.
- López Palmero, Mariano, "Cuaderno San Martín, por Jorge Luis Borges". *Nosotros*, sept. de 1930, núm. 256, pp. 327-328.
- "Los premios nacionales de literatura". *Nosotros*, 2a. época, julio de 1942, núm. 76, pp. 114-116.
- Macadam, Alfred J., "Origins and Narratives". *MLN*, 95 (1980), pp. 424-435.
- Marechal, Leopoldo, "Luna de enfrente, por Jorge Luis Borges". *Martín Fierro*, 29 de dic. de 1925, núm. 26, p. 4.
- Masiello, Francine, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Hachette, Buenos Aires, 1986.
- Massuh, Gabriela, *Borges: una estética del silencio*. Ed. de Belgrano, Buenos Aires, 1980.
- Meneses, Carlos, *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. Olañeta, Barcelona, 1978.
- _____, (ed.), *Cartas de juventud de J. L. Borges (1921-1922)*. Orígenes, Madrid, 1987.
- Molloy, Sylvia, *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au XXe siècle*. Presses Universitaires de France, París, 1972.

- _____, "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, eds. Lia Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Madrid, Castalia, 1984, pp. 487-496.
- _____, "Inscripción de la violencia, lectura de la violencia: avatares del mito guachesco", texto presentado en la Tenth Annual Hispanic Literatures Conference, oct. 12-13 de 1984, Indiana University of Pennsylvania.
- _____, *Las letras de Borges*. Sudamericana, Buenos Aires, 1979.
- Montaldo, Graciela, "Borges: una vanguardia criolla", en *Historia social de la literatura argentina. VII: Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, dir. David Viñas. Contrapunto, Buenos Aires, 1989, pp. 213-232.
- Olea Franco, Rafael, "Borges, ¿civilización o barbarie?", en *Reflexiones lingüísticas y literarias. II. Literatura*, eds. R. Olea Franco y James Valender. El Colegio de México, México, 1992, pp. 225-250.
- Ortega, Julio, "Borges y la cultura hispanoamericana", en *Asedio a Jorge Luis Borges*, ed. Joaquín Marco. Ultramar, Madrid, 1981, pp. 23-42.
- Peicovich, Esteban, *Borges, el palabrista*. Letra Viva, Madrid, 1980.
- Pereda Valdés, Ildefonso, "Jorge Luis Borges, poeta de Buenos Aires". *Nosotros*, ene.-feb. de 1926, núms. 200-201, pp. 106-109.
- Pezioni, Enrique, "Aproximación al último libro de Borges". *Sur*, 1952, núm. 217-218, pp. 101-123.
- _____, *El texto y sus voces*. Sudamericana, Buenos Aires, 1986.
- Piglia, Ricardo, "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista*, 1979, núm. 5, pp. 3-6.
- _____, "Sobre Borges", en *Crítica y ficción*. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986, pp. 51-64.
- Piñero, Sergio, "Inquisiciones, por Jorge Luis Borges". *Martín Fierro*, 26 de junio de 1925, núm. 18, p. 4.
- Prieto, Adolfo, *Borges y la nueva generación*. Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954.
- Rasi, Humberto Mario, *Lo argentino en la obra de Jorge Luis Borges*. Tesis doctoral, Stanford University, 1971.
- Rodríguez Monegal, Emir, *El juicio de los parricidas*. Deucalión, Buenos Aires, 1956.
- _____, *Borges. Una biografía literaria*, tr. Homero Alsina Thevenet. FCE, México, 1987.
- Ruffinelli, Jorge, "Borges y el ultraísmo: un caso de estética y política". *Cuadernos Americanos*, mayo-junio de 1988, núm. 9, pp. 155-174.
- Running, Thorpe, *Borges' Ultraist Movement and its Poets*. International Book Publishers, Michigan, 1981.

- Sábato, Ernesto, "En torno de Borges". *Casa de las Américas*, 1963, núm. 17-18, pp. 7-12.
- Sarlo, Beatriz, "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo". *Punto de Vista*, 1982, núm. 16, pp. 3-6.
- _____, "La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*". *Punto de Vista*, 1983, núm. 17, pp. 10-12.
- _____, "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo". *Punto de Vista*, 1981, núm. 11, pp. 3-8.
- _____, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- Scarano, Tommaso, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Giardini, Pisa, 1987.
- Scrimaglio, Martha, *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*. Ed. Biblioteca, Rosario, 1974.
- Stabb, Martin S., *Jorge Luis Borges*. Twayne Publishers, Nueva York, 1970.
- Sucre, Guillermo, *Borges, el poeta*, 2a. ed. Monte Ávila, Caracas, 1967.
- _____, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. FCE, México, 1985.
- Tealdi, Juan Carlos, *Borges y Viñas (Literatura e ideología)*. Orígenes, Madrid, 1983.
- Torre, Guillermo de, "Para la prehistoria ultraísta de Borges", en *Al pie de las letras*. Losada, Buenos Aires, 1967, pp. 171-185.
- Ulla, Noemí, *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Torres Agüero Ed., Buenos Aires, 1990.
- Vázquez, María Esther, "Entrevista con Borges", incluida en J. L. Borges, *Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos*. Siruela, Madrid, 1977.
- Videla de Rivero, Gloria, *El ultraísmo*. Gredos, Madrid, 1973.
- _____, "El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de J. L. Borges". *Revista Chilena de Literatura*, abril de 1984, núm. 23, pp. 67-78.
- Wolberg, Isaac, *Jorge Luis Borges*. Eds. Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.

C. BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR

- Álvarez, José Sixto (Fray Mocho), *Un viaje al país de los matreros*. EUDEBA, Buenos Aires, 1966 [1a ed.: 1897].
- Arlt, Roberto, *Obra completa*, 2 t., pref. Julio Cortázar. Eds. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981.

- Arrom, Juan José, "Criollo, definición y matices de un concepto". *Rev. Colombiana de Folklore*, núm. 2, junio de 1953.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones. II. Baudelaire*, tr. y pról. Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1972.
- Banchs, Enrique, "Oda a los Padres de la patria". *Nosotros*, julio de 1911, núm. 30, pp. 30-42.
- Barletta, Leónidas, *Boedo y Florida. Una versión distinta*. Metrópolis, Buenos Aires, 1967.
- Bianchi, Alfredo y Roberto F. Giusti, "A los colaboradores de *Nosotros*, a sus amigos". *Nosotros*, abril-dic. de 1934, núms. 299-300, pp. 257-261.
- Braudel, Fernand, "Historia y duraciones", en *Escritos sobre historia*, tr. Angelina Martín del Campo. FCE, México, 1991, pp. 41-51.
- Burns, E. Bradford, *La pobreza del progreso. América Latina en el siglo XIX*. Siglo Veintiuno, México, 1990.
- Cané, Miguel, *Prosa ligera*. La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1919.
- Certeau, Michel de, "History: Ethics, Science, and Fiction", en *Social Science as Moral Inquire*, eds. Norma Hann, Robert Bellah, Paul Robinow y William M. Sullivan. Columbia University Press, Nueva York, 1983, pp. 125-152.
- Coluccio, Félix, *Diccionario de voces y expresiones argentinas*. Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1985.
- Cordero, Héctor Adolfo, *Alberto Ghiraldo. Precursor de nuevos tiempos*. Claridad, Buenos Aires, 1962.
- Corradi, Juan E., *The Fitful Republic: Economy, Society, and Politics in Argentina*. Westview Press, Boulder, 1985.
- Correa Luna, Carlos, "La cuestión del criollismo". *Caras y Caretas*, nov. de 1902, núm. 213, p. 38.
- "¿Cuál es el valor de *Martín Fierro*?" [encuesta]. *Nosotros*, junio de 1913, núm. 50, pp. 425-433; julio de 1913, núm. 51, pp. 74-89; ago. de 1913, núm. 52, pp. 186-190, y oct. de 1913, núm. 54, pp. 59-74.
- Díaz Quiñones, Arcadio, *Cintio Vitier: la memoria integradora*. Ed. Sin Nombre, San Juan, 1987.
- Fernández, Julio A., "The Nationalism Syndrome in Argentina". *Journal of Inter-American Studies*, 8 (1966), pp. 551-564.
- Fernández Moreno, César, "La poesía argentina de vanguardia", en *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Eds. Peuser, Buenos Aires, 1959, t. IV, pp. 605-665.
- Forster, Merlin H., "Buenos Aires: Culture and Poetry in the Modern City", en Stanley R. Ross y Thomas McGann (eds.), *Buenos Aires: 400 Years*, pp. 127-141.
- Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, tr. Sergio Pitol. Grijalbo, México, 1985.

- Gálvez, Manuel, *La maestra normal*. Tor, Buenos Aires, s.a. [1a. ed: 1914].
- _____, *El solar de la raza*, 5a. ed. Ed. Saturnino Calleja, Madrid, 1920 [1a. ed: 1913].
- Gerbi, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*, tr. Antonio Alatorre. FCE, México, 1975.
- Gerchunoff, Alberto, *Los gauchos judíos*, 5a. ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1957 [1a. ed: 1910].
- Girondo, Oliverio, *Obras completas*. Losada, Buenos Aires, 1968.
- Giusti, Roberto F., "La restauración nacionalista, por Ricardo Rojas". *Nosotros*, feb. de 1910, núm. 26, pp. 139-154.
- Glauert, Earl T., "Ricardo Rojas and the Emergence of Argentine Cultural Nationalism". *Hispanic American Historical Review*, 43 (1963), pp. 1-13.
- González Lanuza, Eduardo, *Los martinfierristas*. Eds. Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.
- _____, *Prismas*. Eds. Samet, Buenos Aires, 1924.
- Gramuglio, María Teresa, "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural". *Punto de Vista*, 1983, núm. 17, pp. 7-9.
- _____, "Sur en la década del treinta: una revista política". *Punto de Vista*, 1986, núm. 28, pp. 32-39.
- Gramuglio, María Teresa y Beatriz Sarlo, "José Hernández", en *Historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986, t. 2, pp. 1-24.
- Güiraldes, Ricardo, *Obras completas*, pról. Francisco Luis Bernárdez. Emecé, Buenos Aires, 1962.
- Gutiérrez, Eduardo, *Juan Moreira*. Tor, Buenos Aires, 189? [1a. ed: 1880].
- Halperin Donghi, Tulio, *Una nación para el desierto argentino*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.
- Henríquez Ureña, Pedro, *La utopía de América*, pról. Rafael Gutiérrez Girardot: comp. y cronología Ángel Rama y R. Gutiérrez Girardot. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.
- Hernández, José, *El gaucho Martín Fierro; la vuelta de Martín Fierro*, ed. Luis Sáinz de Medrano. Cátedra, Madrid, 1979.
- Historia de la literatura argentina*, 4 t. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986.
- Hobsbawm, Eric, "Introduction: Inventing Traditions", en *The Invention of Tradition*, eds. E. Hobsbawm y Terence Ranger. Cambridge University Press, Londres, 1983, pp. 1-14.
- Hudson, William Henry, *La tierra purpúrea*, tr. Eduardo Hillman, pról. Roberto B. Cunninghame Graham. Biblioteca Pluma de Oro, Buenos Aires, 1941.
- "Inicial" [manifiesto]. *Inicial*, oct. de 1923, núm. 1, pp. 3-6.

- Irazusta, Julio, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*. EUDEBA, Buenos Aires, 1968.
- Iturburu, Córdoba, *La revolución martinfierrista*. Eds. Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.
- Jitrik, Noé, *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Galerna, Buenos Aires, 1970.
- _____, *El escritor argentino. Dependencia o libertad*. Eds. del Candil, Buenos Aires, 1967.
- _____, *Leopoldo Lugones, mito nacional*. Palestra, Buenos Aires, 1960.
- Korn, Francis, et al., *Buenos Aires: los huéspedes del 20*. Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- La literatura gauchesca*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985.
- Lagos, Ramona, "La 'aventura y el orden' en la literatura hispanoamericana de la década del veinte", en *Prosa hispánica de vanguardia*, ed. Fernando Burgos. Orígenes, Madrid, 1986, pp. 87-96.
- Lears, T.J. Jackson, *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*. Pantheon Books, Nueva York, 1981.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Lugones, Leopoldo, *El payador y Antología de poesía y prosa*, pról. Jorge Luis Borges, selec., notas y cronología Guillermo Ara. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.
- "Manifiesto de Martín Fierro". *Martín Fierro*, 15 de mayo de 1924, núm. 4, pp. 1-2.
- Mansilla, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*. FCE, México, 1947.
- _____, *Mis memorias. Infancia-adolescencia*, estudio preliminar Juan Carlos Ghiano. Librería Hachette, Buenos Aires, 1955.
- Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, 4a. ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- Mariani, Roberto, "Martín Fierro y yo". *Martín Fierro*, 25 de julio de 1924, núm. 7, p. 2.
- Martín Fierro (1924-1927)*, antología y pról. Beatriz Sarlo. Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969.
- Mas y Pi, Juan, "Evaristo Carriego". *Nosotros*, nov. de 1912, núm. 43, pp. 52-54.
- Matamoro, Blas, *Oligarquía y literatura*. Eds. del Sol, Buenos Aires, 1975.
- Mazzei, Ángel, *El modernismo en la Argentina. La poesía de Buenos Aires*. Ed. Ciordia, Buenos Aires, 1962.
- Méndez, Evar, "La nueva revista Proa". *Martín Fierro*, ago.-sept. de 1924, núms. 8-9, p. 9.

- _____, "Rubén Darío, poeta plebeyo". *Martín Fierro*, feb. de 1924, núm. 1, p. 2.
- Molloy, Sylvia, "La literatura autobiográfica argentina", en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, ed. cit., pp. 75-84.
- Montenegro, Ernesto, "Aspectos del criollismo en América", en E. Montenegro, Ricardo Latcham y Manuel Vega, *El criollismo*. Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1956, pp. 57-95.
- Moraña, Mabel, *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*. Institute for the Study of Ideologies and Literatures, Minneapolis, 1984.
- Navarro Gerassi, Marysa, *Los nacionalistas*, tr. Alberto Ciria. Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968.
- Neyra, Juan Carlos, *Introducción criolla al "Martín Fierro"*. Librería Huemul, Buenos Aires, 1979.
- Obligado, Rafael, *Santos Vega y otros poemas*, pról. Germán Berdiales. C. Dupont Farçe Editor, Buenos Aires, 1956.
- Ocampo, Victoria, "Palabras francesas". *Sur*, 1931, núm. 3, pp. 7-25.
- Onega, Gladys S., *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.
- Payá, Carlos y Eduardo Cárdenas, *El primer nacionalismo argentino*. Peña Lillo Ed., Buenos Aires, 1978.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Pike, Fredrick B., *Hispanismo, 1898-1936. Spanish Conservatives and Liberals and their Relations with Spanish America*. University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1971.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Proyecto y construcción de una nación (Argentina 1846-1880)*, selec., pról. y notas Tulio Halperin Donghi. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980.
- Quesada, Ernesto, "El criollismo en la literatura argentina", en Alfredo V. E. Rubione (comp.), *En torno al criollismo*, pp. 103-230.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Eds. del Norte, Hanover, 1984.
- Rama, Carlos M., "El nacionalismo cultural argentino". *Latinoamérica*, 1976, núm. 9, pp. 139-167.
- _____, *Nacionalismo e historiografía en América Latina*. Tecnos, Madrid, 1981.
- Rock, David, *Politics in Argentina, 1890-1930. The Rise and Fall of Radicalism*. Cambridge University Press, Cambridge, 1975.
- _____, "Radical Populism and the Conservative Elite, 1912-1930", en *Argentina in the Twentieth Century*, ed. D. Rock. Duckworth Press, Londres, 1975, pp. 66-87.

- Rodó, José Enrique, *Ariel*, pról. Carlos Real de Azúa, ed. y cronología Ángel Rama. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1976.
- Rodríguez Alcalá, Hugo, *Ricardo Güiraldes: apología y detracción*. Departamento Cultural de la Embajada Argentina, Asunción, 1986.
- Rojas, Ricardo, *La restauración nacionalista*, 2a. ed. Librería de la Facultad, Buenos Aires, 1922.
- _____, "La literatura argentina". *Nosotros*, junio de 1913, núm. 50, pp. 337-364.
- Romano, Eduardo, "Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920". *CHA*, 1984, núm. 411, pp. 176-200.
- Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. FCE, México, 1965.
- _____, *Las ideas políticas en Argentina*. FCE, México, 1946.
- _____, *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, selec. Luis Alberto Romero, postfacio Tulio Halperin Donghi. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.
- _____, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1976.
- Romero, José Luis y Luis Alberto Romero (directores), *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. Ed. Abril, Buenos Aires, 1983.
- Ross, Stanley y Thomas McGann (eds.), *Buenos Aires: 400 Years*. University of Texas Press, Austin, 1982.
- Rubione, Alfredo V. E. (comp.), *En torno al criollismo*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
- Salvador, Nélica, *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962.
- Sánchez, Florencio, *Obras completas*, 2 t., intr., comp. y notas Jorge Lafforgue. Ed. Schapire, Buenos Aires, 1968.
- Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Catálogos Editora, Buenos Aires, 1985.
- _____, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en C. Altamirano y B. Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, pp. 127-171.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en *Ensayos argentinos...*, ed. cit., pp. 69-105.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie*, pról. Noé Jitrik, notas y cronología Nora Dottori y Sylvia Zanetti. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.
- Scobie, James R., *Argentina: A City and a Nation*, 2a. ed. Oxford University Press, Nueva York, 1971.

- _____, *Buenos Aires: Plaza to Suburb, 1870-1910*. Oxford University Press, Nueva York, 1974.
- Sebreli, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1969.
- Slatta, Richard W., "El gaucho argentino", tr. Graziella Baravalle, en Miquel Izard (comp.), *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos*. Eds. del Serbal, Barcelona, 1985, vol. II, pp. 85-100.
- _____, *Gauchos and the Vanishing Frontier*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1983.
- Solberg, Carl, *Immigration and Nationalism. Argentina and Chile, 1890-1914*. University of Texas Press, Austin, 1970.
- Soto y Calvo, Francisco, "De la falta de carácter en la literatura argentina". *Estudios*, 1903, t. IV, pp. 286-304.
- Stabb, Martin S., *In Quest of Identity. Patterns in the Spanish American Essay of Ideas, 1890-1960*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1967.
- Stein, Barbara H. y Stanley J. Stein, *La herencia colonial de América Latina*, tr. Alejandro Licona. Siglo Veintiuno, México, 1970.
- Storni, Alfonsina, *Obra poética completa*. Sociedad Editora Latinoamericana, Buenos Aires, 1964.
- "Suplemento explicativo de nuestro «Manifiesto». A propósito de ciertas críticas". *Martín Fierro*, ago.-sept. de 1924, núms. 8-9, p. 2.
- Torres Bodet, Jaime, "La revista *Contemporáneos*", en *Tiempo de arena, Obras escogidas*. FCE, México, 1961, pp. 330-333.
- Ulla, Noemí, *La revista "Nosotros"*. Galerna, Buenos Aires, 1969.
- Verbitsky, Bernardo, *Literatura y conciencia nacional*. Paidós, Buenos Aires, 1975.
- Viñas, David, *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Corregidor, Buenos Aires, 1973.
- _____, *Literatura argentina y realidad política*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.
- _____, *De Sarmiento a Cortázar*. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1970.
- White, Hayden, "The Historical Text as Literary Artifact", en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982, pp. 81-100.
- Williams, Raymond, *The Country and the City*. Oxford University Press, Nueva York, 1973.
- Yunque, Álvaro (Aristides Gandolfi Herrero), *La literatura social en la Argentina*. Claridad, Buenos Aires, 1941.
- _____, *Versos de la calle*. Claridad, Buenos Aires, 1924.
- Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Claridad, Montevideo, 1941.

**Se terminó de imprimir en Ediciones Gráficas Mundo Color, Santa
María del Buen Aire 843, Capital Federal, República Argentina,
en el mes de marzo de 1993. Se tiraron 3 000 ejemplares.**