

BEATRIZ SARLO

UN ULTRAÍSTA EN BUENOS AIRES

Según confesión del propio Borges, todo lo que escribió a lo largo de su vida estaba ya contenido en Fervor de Buenos Aires, su primer libro. Beatriz Sarlo, autora de Borges, un escritor en las orillas, nos brinda las claves para situar la producción primera de un escritor que supo unir con maestría el cosmopolitismo más extremo con la tradición literaria argentina.

BORGES REGRESÓ A BUENOS AIRES EN 1921. HABÍA PASADO SU ADOLESCENCIA en Ginebra, donde cursó el bachillerato en francés, aprendió latín, leyó a Heine y Schopenhauer, a Meyrink y a los simbolistas. En 1919, con su familia, se trasladó a España; en Sevilla y Madrid, Borges se convirtió al ultraísmo. Después, todos volvieron a Buenos Aires.

La ciudad de su infancia había cambiado, no sólo porque habían pasado algunos años sino porque esos años fueron decisivos para la Argentina. Durante la segunda década del siglo XX se consolidó aquello que estaba en efervescencia cuando la familia Borges partió hacia Europa en 1914. Entonces, Buenos Aires se estaba construyendo como ciudad moderna; cuando Borges regresó a ella, aunque todavía era un espacio en transformación, ya casi había perdido las marcas más coloridas de su pasado aldeano y criollo. Buenos Aires podía impresionar a Marcel Duchamp, que la había visitado en 1919 llegando desde Nueva York, como una aldea monótona de ambiente provinciano. Igualmente provinciana y prejuiciosa la encontraba Ricardo Güiraldes, el escritor con quien Borges fundaría la mítica revista *Proa*. Pero, después de varios años de ausencia, años decisivos en la formación del escritor, Buenos Aires también podía ofrecer el escenario de una modernidad triunfante: iluminada por la electricidad, con un sistema de transporte a la altura de los tiempos (el primer tren subterráneo unía ya el centro con los barrios) y, sobre todo, llena de extranjeros.

Borges regresó, entonces, a un lugar que no conocía. El shock, que Simmel ha descrito como la relación intensa y sorpresiva que se establece con la ciudad moderna, se potencia en la situación de quien está llegando desde una Europa donde ha expe-

rimentado también el shock de las vanguardias. Esa combinación (la retórica vanguardista y el extrañamiento frente a un espacio urbano diferente del que conservaba como recuerdo de infancia) produce una alquimia que Borges convierte en su primera invención literaria.

Criollista y urbano

Un ultraísta en Buenos Aires: la expresión describe a ese joven recién llegado que, pocos años después, el mismo Borges va a someter a una autocrítica intensa, reprochándole las exageraciones retóricas del ultraísmo y las exageraciones del criollismo. Sin embargo, ese fue su programa estético de los años veinte: construir una lengua literaria para Buenos Aires y darle, al mismo tiempo, una dimensión mítica a la ciudad. Las consecuencias de los libros que Borges publica en estos años son fundamentales para su obra futura, aun cuando no siga recorriendo exclusivamente las líneas trazadas en ellos.

En efecto, Borges construirá pieza a pieza lo que podría denominarse un programa complejo y conflictivo: el criollismo urbano de vanguardia. Se trata de una reinterpretación de las dimensiones culturales rioplatenses, anteriores al gran cambio traído por la inmigración, procesadas según las poéticas de la vanguardia europea, especialmente el ultraísmo. También po-

dría definirlo como una renovación literaria del español del Río de la Plata; y de una articulación novedosa de autores de la tradición local (los de la literatura y el folletín gauchescos) con una selección muy original de las literaturas europeas.

El conflicto es evidente. El criollismo remite, casi siempre, a la literatura rural, mientras que Borges va a diseñarle un mapa ciudadano; remite también a poéticas más realistas, más representativas y costumbristas que las que Borges despliega en sus primeros libros de poemas. Por otra parte, la temprana relectura que hace Borges de la poesía gauchesca (sobre la que seguirá escribiendo toda su vida) le permite establecer un vínculo con la tradición, a la manera vanguardista, para impugnar a los escritores consagrados del novecientos, en especial a todos los que tienen que ver con el modernismo. Al mismo tiempo que Borges realiza estos movimientos, se distancia de su primer e incondicional fervor ultraísta y, en los mismos libros en que despliega una poética de la imagen, comienza a criticarla.

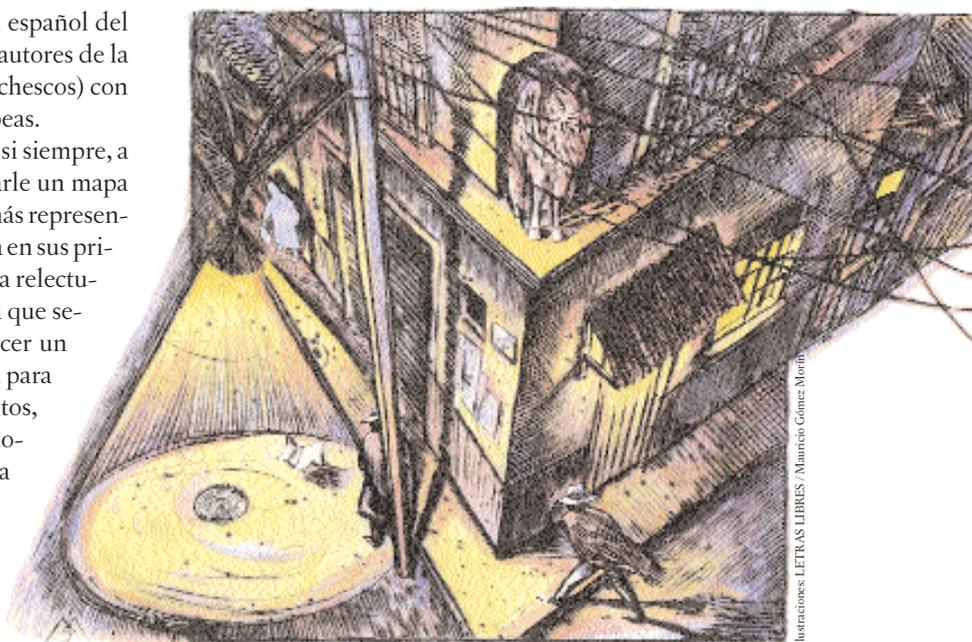
Criollista urbano, paseante por una ciudad en transformación, ultraísta que está abandonando el ultraísmo, escritor que al cosmopolitismo une la conciencia de la tradición literaria argentina. Desde el comienzo, Borges hace de esa mezcla inestable y conflictiva la matriz de su escritura, que se convertirá en una máquina para producir literatura en la Argentina.

Publica en esos primeros años porteños tres libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929); y cuatro libros de ensayos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930). En menos de diez años, siete libros en los que Borges, con una nitidez increíble, capta los nudos de la cultura argentina y establece posiciones con el arrojo de un vanguardista.

Guerras literarias

Borges enfrenta, en bloque, a los escritores más gloriosos del momento, en primer lugar a Leopoldo Lugones que, sin razón, se creía tan grande como Darío; era, para todos, el máximo poeta argentino. Nadie estaba por encima de Lugones cuando Borges decide demolerlo.

En un artículo que nunca quiso volver a publicar pero que fue vastamente citado, Borges somete a juicio sumario y condena por ridículos los procedimientos poéticos modernistas y, especialmente, la intrincada dificultad de sus rimas. Recurre a la parodia y, sin disimular el fastidio que le producía el gran poeta nacional, se ensaña con la poesía de Lugones, cuyas lecturas de la tradición gauchesca también son juzgadas grandilocuentes y vacías. Al joven Borges le interesa centralmente postular un uso poético de la lengua que no fuerce la verosimilitud semántica para lograr sonoridades extrañas cuyo único valor es la dificultad y su efecto, la incongruencia del sentido:



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Mauricio Gómez Morán

[...] con el sistema de Lugones son fatales los rípios. Si un poeta rima en ía o en aba, hay centenares de palabras que se le ofrecen para rematar una estrofa y el rípio es rípio vergonzante. En cambio, si rima en ul como Lugones, tiene que azular algo enseguida para disponer de un azul o armar un viaje para que le dejen llevar baúl u otras indignidades.¹

La broma fue repetida muchas veces, y el ataque de Borges tuvo ecos en los periódicos de la vanguardia. Criticar a Lugones era una forma de tomar posiciones en un campo literario en disputa. Criticarlo a través de una parodia probaba que Borges y muchos de sus amigos no sólo creían que Lugones era un escritor falsamente sublime sino que había llegado el momento de desplazarlo. La intervención de Borges tiene la virulencia del vanguardismo. (Años más tarde, por supuesto, Borges se autocriticará de esta demolición de Lugones.)

La nota sobre Lugones es un manifiesto sobre lo que debe ser la lengua poética en el Río de la Plata. En esos años veinte Borges trabaja con las metáforas violentamente condensadas del ultraísmo y, casi al mismo tiempo, las somete a crítica desde la perspectiva de una poética menos inclinada a la exhibición de imágenes sorprendentes. Los dos caminos están presentes en sus primeros libros de poemas pero, hacia fines de los años veinte, Borges ya ha logrado la diafanidad lingüística de "Elegía de los portones":

Mi vagancia es la eterna gustación de tus calles
y esa higuera que asoma sobre una parecita

1 J.L. Borges, "Acotaciones", *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994, p. 96 (primera reedición de la edición publicada en 1926).

se lleva bien con mi alma
y es más grato el rosado firme de tus esquinas
que el de las nubes blandas
y el cielo amanzanado de tus orillas guarda
paz mejor que el del campo.²

Las orillas

Las “orillas”, escribe Borges. Ellas son su invención poética, la frontera entre la llanura (la pampa de la mitología gaucha) y la ciudad que se va deshaciendo hasta convertirse en baldío, y el baldío, en campo: esas casas “sin vereda de enfrente” que dan hacia el espacio vacío.

Se trata, sin embargo, de las “orillas” de una ciudad moderna; en ellas el cielo “amanzanado” repite el trazado de las manzanas cuadrículadas que definen la forma del crecimiento urbano de Buenos Aires. Frente al espacio infinito y sin líneas de la pampa, está el espacio geometrizado por las calles, que se cruzan en ángulo recto en las esquinas rosadas (esquinas quiere decir, a la vez, cruce de calles y pulpería rural: Borges mantiene esos dos sentidos en una indecisión que también pertenece a las “orillas”). Las orillas son todavía rurales, pero no son campo abierto; son parte de la ciudad, aunque en ellas las casas raleen y los baldíos se asimilen con la llanura:

Y es habitual evocación de mis horas
la vista de sus calles,
el horizonte que se impone a lo lejos,
las quintas que interrumpe el cielo baldío,
los alambrados que son afrenta del campo
y la dichosa resignación de unos sauces.
Paraje que arraigó una tradición de amor en el alma
no precisa renombre,
ayer fue campo, hoy es incertidumbre
de la ciudad que del despoblado se adueña.³

En las orillas están esos semihéroes que Borges evocará en su *Evaristo Carriego*, hombres que llegan del campo a la ciudad, que conservan el código del honor y el tono digno que se resiste pero, finalmente, se contamina con las costumbres y la lengua del “guarango” urbano; hombres de cuchillo, valientes sin jactancia, discretos cuando vencen en un duelo, casi aristocráticos en su forma de callar y de respetarse. Personajes de una mitología suburbana que, según Borges, el tango va a corromper por bravuconería y sentimentalismo fácil.

En las orillas, finalmente, el pasado se entrecruza con el presente y, por eso, no sólo son un espacio sino también una configuración del tiempo. Las orillas están entre el recuerdo del pasado y el presente vivido como ausencia de ciertas cualidades. Una mirada hacia el siglo XIX (la historia y la herencia que Borges ha recibido) produce bellos y nostálgicos poemas

donde se mencionan las batallas peleadas por sus abuelos en las guerras de la independencia: “Hoy es orilla de tanta gloria el olvido”.⁴ Borges cree encontrar, en aquellos estancieros y militares del siglo XIX, los saberes perdidos con la modernidad:

Una amistad hicieron mis abuelos
con esta lejanía
y conquistaron la intimidad de la pampa
y ligaron a su baquía
la tierra, el fuego, el aire, el agua [...] Sabiduría de tierra adentro la suya,
de la lazada que es comida
y de la estrella que es vereda
y de la guitarra encendida. [...] Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas,
soy hombre de ciudad, de barrio, de calle.⁵

A la ciudad moderna, donde viven los inmigrantes y los hijos de esos inmigrantes, que son casi la mitad de su población, Borges contrapone las “orillas” criollas, un espacio fronterizo que tiene mucho de imaginario. Del mismo modo, a la poesía abigarrada y exotista del modernismo, caracterizada por su abundancia lexical y sonora, por sus ritmos complicados, Borges le responde con una poética que tiene confianza en la imagen del ultraísmo, pero la construye en el molde de la lengua del Río de la Plata. No una poesía coloquial, sino una poesía que busca las inflexiones del español hablado: un tono menor. En el sentido en que Deleuze usa la palabra, se trata de encontrar una voz propia dentro de la lengua mayor española. Entonces es preciso diferenciarse del modernismo, una estética panhispánica, para producir una lengua literaria que pueda leerse (escucharse) como inflexión rioplatense del español. En un sentido, el modernismo es más internacional que la poética buscada por Borges, aunque esto pueda parecer una paradoja ya que el más internacional de los escritores argentinos comienza ocupándose centralmente de la construcción nacional de la literatura. Pero hay complejidad y conflicto en esa operación.

Borges está bien lejos de un criollismo sostenido en cualidades pintorescas. Por el contrario, su poesía de estos años evita el “mero gauchismo”.⁶ Así, el programa borgeano se plantea la definición de un espacio literario y lingüístico localizado pero no regionalista.

La mezcla

Borges se diferencia de un cierto tipo de internacionalismo literario (el que promovió el modernismo). Pero lo hace construyendo un internacionalismo más extremo. Si se examinan los artículos de sus tres primeros libros de ensayos (y casi lo mismo podría decirse de los relatos incluidos en *Historia universal de la infamia*, publicado en 1935), Borges cruza dos líneas literarias que

² “Elegía de los portones” fue publicada en *Cuaderno San Martín*, Proa, Buenos Aires, 1929.
³ “Villa Urquiza”, *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1923.

⁴ “Inscripción sepulcral”, *Fervor de Buenos Aires*, op. cit., p. 5.
⁵ “Dulcia linquimus arva”, *Luna de enfrente*, Proa, Buenos Aires, 1925.
⁶ *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., p. 14.

no son equivalentes: la tradición argentina (letrada y popular) y las literaturas europeas. Ese entrecruzamiento es notorio en el índice de sus libros: un artículo sobre el *Ulises* de Joyce seguido por otro donde se discute la posibilidad de inventar nuevas imágenes para Buenos Aires; un artículo sobre Quevedo y otro sobre el poeta gauchesco Ascasubi; una reflexión sobre Berkeley a la que le siguen notas sobre Maples Arce, Omar Jayyam y la poesía gauchesca. La mezcla indica no sólo un lector original, sino también un explorador audaz del espacio literario que, por convención, llamamos literatura occidental y versiones occidentales de Oriente.

Borges traza un itinerario nuevo a través de lo que es, para él, la *Weltliteratur*. Inventa un repertorio de autores y arma una biblioteca a partir de la cual establecerá las conexiones más originales. Su criollismo es un capítulo del internacionalismo estético: desde esa inflexión menor del español rioplatense, que ha consolidado en sus primeros libros, leerá, traducirá y reescribirá las tradiciones literarias extranjeras.

Esta operación, como es bien evidente, no puede dejar de ser conflictiva. Borges la realiza desde las "orillas" de Occidente, desde una nación periférica y culturalmente secundaria. El movimiento es doble y está emblemático en *Historia universal de la infamia*: acriollamiento de ficciones norteamericanas, orientales, europeas, a través de un sistema de versiones donde los gánsters norteamericanos terminan, de algún modo, pareciéndose a los compadritos de Buenos Aires. En este libro hecho de versiones, traslaciones y cortes, Borges incluye también su relato más criollista: "Hombre de la esquina rosada".

Un precursor: Carriego

Borges altera las líneas del mapa literario. La ruptura con el modernismo es parte de sus estrategias de comienzo, como denomina Edward Said a los movimientos que un escritor realiza para ocupar su lugar en el campo literario. Estas estrategias culminan en *Evaristo Carriego*, un libro que Borges presenta como biografía y comentario de un poeta menor (que había frecuentado la casa de sus padres). Pero, en verdad, el libro es mucho más que eso.

En primer lugar, al elegir a Carriego, Borges está tomando posición respecto de la literatura que lo precede. Elige un poeta de los barrios de Buenos Aires, que nadie consideraba a la altura del gran poeta nacional, Leopoldo Lugones. Para Borges, en cambio, Carriego alcanzó, en un puñado de poemas, la voz y el tono apropiados para la literatura argentina. Aunque en sus comienzos había sido un modernista, sus últimos libros alcanzan un tono de sentimentalismo atenuado, compuesto alrededor de pequeñas anécdotas, escrito en una lengua próxima a la oralidad: poesía de suburbio que, como argumenta Borges, sólo superficialmente puede ser juzgada como respuesta directa a los gustos populares. Por el contrario, sigue Borges, los gustos

populares proclamarían a la poesía rica y exótica del modernismo como gran literatura, mientras que sólo la sensibilidad de un escritor culto podrá descubrir en Carriego una forma de lo que la literatura es verdaderamente en el Río de la Plata.

Borges arma este libro sobre Carriego usando todos los recursos del desvío que son un rasgo de su estilo. Incorpora una cantidad de textos sobre Palermo, el mítico y biográfico barrio de su infancia; colecciona anécdotas sobre cuchilleros y orilleros; amon-tona referencias e intercala pequeños episodios presentados como autobiográficos, recuerdos propios y ajenos, historias y descripciones. El libro sobre Carriego va creciendo y modificándose en las sucesivas ediciones hasta llegar a ser una especie de álbum de las orillas. Informa más sobre

la estética de Borges que sobre la de Carriego. También podría considerárselo como un ensayo sobre Buenos Aires y una discusión sesgada sobre cómo se escribe literatura en esta ciudad.

Con *Evaristo Carriego*, Borges ha completado los movimientos de escritura poética y de invención de ficciones que fundan su literatura. Nunca dejará de corregir y criticar esta primera etapa de su obra a la que, años después, atribuye un excesivo pintoresquismo criollista y un deslumbramiento también excesivo con el *ethos* suburbano que él mismo había inventado. Sin embargo, los libros del Borges joven conservan hasta hoy su potencia de imaginación poética y ficcional. Casi no es posible pensar la obra de Borges, incluso aquella que parece más cosmopolita y menos referencial, sin una relación con estos primeros textos. —

