

CUADERNOS DE
R E C I E N V E N I D O

BORGES 100

RICARDO PIGLIA

Sobre Borges

DAVI ARRIGUCCI JR.

De la fama y de la infamia (Borges en el contexto literario latinoamericano)

Enigma y comentario (Epilogo)

PATRICIA ARTUNDO

Entre “La Aventura y el Orden”: Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO / 10

*Publicação do Curso de Pós-Graduação
em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*

Editor: JORGE SCHWARTZ

Assistente Editorial: GÊNESE ANDRADE DA SILVA

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas

B 732 Borges 100 anos / São Paulo: Humanitas/FFLCH/
USP, 1999

100p. (Cuadernos de Recienvenido, 10).

Conteúdo: Sobre Borges / Ricardo Piglia - De la fama y de la infamia: Borges en el contexto literario latinoamericano / Davi Arrigucci Jr. - Entre "La Aventura y el Orden": Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino /Patricia Artundo.

ISSN: 1413-8255

1. Literatura hispano-americana 2. Borges, Jorge Luis 3. Literatura e política 4. Literatura e imagem 5. Borges, Norah I. Piglia, Ricardo II. Arrigucci Jr, Davi III. Artundo, Patricia

CDD 868.9

Catálogo: Márcia Elisa Garcia de Grandi - CRB 3608
SBD/ FFLCH



©Copyright 1998 do autor.
Direitos de publicação da Universidade de São Paulo.
março/1999



Jorge Luis Borges
(Foto de Sara Facio, 1968)

[Clique F5 e depois no nome da imagem](#)

Borges
Brasil

NOTA EDITORIAL

Jorge Luis Borges esteve duas vezes na cidade de São Paulo: a primeira, em 1970, para receber o Prêmio Ciccilo Matarazzo e a segunda, em 1984, convidado pela nossa Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e pelo jornal Folha de S. Paulo. Da primeira visita, fica o registro poético “Poema de la cantidad” (El oro de los tigres). Da segunda, o impacto indelével de sua presença entre nós. O centenário do seu nascimento, celebrado de forma planetária neste ano de 1999, reúne três vozes neste número especial dos Cuadernos de Recienvenido.

Ricardo Piglia – que dispensa apresentações e abre, no Museu de Arte de São Paulo, o evento “Borges100”, organizado pela Área de Espanhol da USP – cedeu-nos sua entrevista concedida a Horacio González e Víctor Pesce em 1986, inédita no Brasil. A partir do pressuposto de que “en la historia argentina la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos”, Piglia tece uma finíssima rede que conduz a uma releitura de Borges e de sua história e recepção na Argentina a partir dos anos vinte. Faz coexistir em Borges o viés nacional com o cosmopolita, o político com o escritor, o popular com o vanguardista. Não faltam neste texto afirmações audaciosas, em que Borges aparece como o autor do XIX que fecha a literatura do seu século na Argentina.

Dentro desta linha de pensamento, de tensões entre elementos dialéticos e conflitantes no imaginário borgeano, **Davi Arrigucci Jr.** conclui seu ensaio com a afirmação de que “o universo, sonho de Deus, bem pode ser o patrimônio de nossas literaturas. No entanto, a escada imaginária que ascende até lá, por mais espiralada ou labiríntica que seja, também sai do chão e supõe inúmeros degraus particulares, que sempre contam na subida”. Datado de 1985, constitui-se ainda hoje num artigo seminal, uma vez que Arrigucci Jr. foi um dos primeiros críticos a deslocar a tradicional abordagem do universalismo cosmopolita para os vínculos históricos e os patamares realistas das

ficções borgeanas. Para isso, a análise da “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” e, através deste conto, a releitura do Martín Fierro e de toda uma tradição da “gauchesca” argentina servem a Davi Arrigucci Jr. para decifrar os alicerces de um realismo, de um nacionalismo e de um “argentinismo” por muitos anos ignorado e até refutado pela crítica tradicional. Foi-nos também possível publicar neste volume o epílogo do livro de ensaios Enigma e comentário, dedicado a uma reflexão sobre o papel do leitor em Borges, o leitor inquisitivo, aquele que recria e comenta com o ato da leitura, considerado em Borges gesto fundador. Longe de ser um “recienvenido”, o trabalho pioneiro de Davi como docente de Literatura Hispano-Americana na Universidade de São Paulo e seu conhecido livro sobre Julio Cortázar colocam-no na linha de frente da nossa academia e da nossa coletânea.

*Finalmente, **Patricia Artundo**, autora do premiado Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930, fecha este volume comemorativo com um ensaio que restaura as relações da gravura e da pintura de Norah com a poesia do irmão Georgie. Este texto inédito ilumina os bastidores do ultraísmo espanhol e argentino a partir da experiência plástica e poética realizada na Espanha e anterior ao primeiro livro de Borges publicado, Fervor de Buenos Aires (justamente com bela capa de Norah). Entre outras percepções, a conclusão de que os dois Borges são “introdutores do expressionismo alemão” na crítica espanhola e argentina é fundamental para compreender a poética posterior de Georgie. O ensaio estabelece parâmetros comuns entre o universo visual do primeiro Borges e a retórica plástica de Norah, que, desde o primeiro número desta coletânea, ilustra a capa com a xilogravura Ajedrez, de 1922. A “recienvenidíssima” Patricia Artundo está neste momento terminando um livro que renova as relações Mário de Andrade, Borges e outros hispano-americanos, a partir de documentação inédita encontrada em acervos argentinos e no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.*

J.S.

Sobre Borges*

Ricardo Piglia

Política y literatura. Como siempre, he ahí la cuestión. ¿Podemos comenzar esta charla trayendo esa cuestión a la Argentina?

a literatura trabaja la política como conspiración, como guerra; la política como gran máquina paranoica y ficcional. Eso es lo que uno encuentra en Sarmiento, en Hernández, en Macedonio, en Lugones, en Roberto Arlt, en Manuel Puig. Hay una manera de ver la política en la literatura argentina que me parece más interesante y más instructiva que los trabajos de los llamados analistas políticos, sociólogos, investigadores. La teoría del Estado de Macedonio, la falsificación y el crimen como esencia del poder en Arlt, la política como el sueño loco de la civilización en Sarmiento. En la historia argentina la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos.

A partir de las relaciones entre ficción y política ha desarrollado algunas hipótesis sobre la novela argentina.

Hay una contaminación que provoca efectos extraños. De hecho la escritura de ficción tiene un lugar desplazado y tardío. La novela se abre paso en la Argentina fuera de los géneros consagrados, ajena a las tradiciones clásicas de la novela europea del siglo XIX. Y esto fundamentalmente porque la escritura de ficción aparece como antagónica con un uso político de la literatura. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas, responsabilidades, necesidad, la moral de los hechos, el peso de

.....

* Entrevista de Horacio González y Víctor Pesce con Ricardo Piglia publicada en *Crítica y ficción*. 1ª ed. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986; 2ª ed. aumentada, 1990; 3ª ed. Buenos Aires, Ediciones Fausto/ Siglo Veinte/ Universidad Nacional del Litoral, 1993.

lo real. La ficción aparece asociada al ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, el azar, lo que no se puede enseñar, en última instancia se asocia con la política seductora y pasional de la barbarie. Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera. Lo que no le impide a la ficción desarrollarse en el interior de esa escritura de la verdad. El *Facundo*, por ejemplo, es un libro de ficción escrito como si fuera un libro verdadero. En ese desplazamiento se define la forma del libro, quiero decir que el libro le da forma a ese desplazamiento.

Desde esa perspectiva vos lo considerarás la primera novela argentina.

Novela en un sentido muy particular. Porque la clave es el carácter argentino de ese libro. ¿Se puede hablar así? ¿Se puede hablar de una novela argentina? ¿Qué características tendría? Ese fue un poco el punto de partida para mí. Porque pienso que los géneros se forman siguiendo líneas y tendencias de la literatura nacional. Los géneros no trabajan del mismo modo en cualquier contexto. La literatura nacional es la que define las transacciones y los canjes, introduce deformaciones, mutilaciones y en esto la traducción, en todos sus sentidos, tiene una función básica. La literatura nacional es el contexto que decide las apropiaciones y los usos. Frente a la historia oficial de la novela argentina que marca su origen hacia el 80 con el transplante de la novela naturalista y postula una relación entre las formas y sus usos como un simple cambio de contenido, podría pensarse que la novela se define de otro modo en ese pasaje. ¿Existe una forma nacional de usar la ficción? Ese es el planteo extremo del asunto, diría yo.

¿Y el *Facundo* definiría esa forma?

Digamos que es un punto de referencia esencial. La combinación de modos de narrar y de registros que tiene el libro. Esa forma inclasificable. Se inaugura ahí una gran tradición de la literatura argentina. Uno encuentra la misma mezcla, la misma concordancia y amplitud formal en la *Excursión* de Mansilla, en el *Libro extraño* de Sicardi, en el *Museo* de Macedonio, en *Los siete locos*, en el *Profesor Landormy* de Cancela, en *Adán Buenosayres*, en *Rayuela* y por supuesto en los cuentos de Borges

que son como versiones microscópicas de esos grandes libros. “El Aleph”, por ejemplo, es una especie de *Adán Buenosayres*, anticipado y microscópico.

Una versión condensada.

Borges hace siempre eso ¿no? miniaturiza las grandes líneas de la literatura argentina. Hay un ensayo, no sé si se acuerdan, notable de Borges, “Nuestras imposibilidades” publicado en *Sur* en el 31 o el 32. Allí Borges entrega su contribución de cinco páginas a toda la metafísica del ser nacional que empezaba a circular por ese tiempo, la ensayística tipo Martínez Estrada, Mallea, el Scalabrini de *El Hombre que está solo y espera*. Hay una microscopía de las grandes tradiciones en Borges que es muy interesante de analizar.

¿Seguís suscribiendo aquella idea de *Respiración artificial* de que Borges cierra la literatura argentina del siglo XIX?

Bueno, Renzi dice que Borges es el mejor escritor argentino... del siglo XIX. Lo que no es poco mérito si uno piensa que en ese entonces escribían Sarmiento, Mansilla, del Campo, Hernández. Por supuesto que en la novela todo eso está exasperado. El contraste Arlt-Borges está puesto de un modo muy brusco y directo para provocar un efecto digamos ficcional. Renzi cultiva una poética de la provocación. De todos modos creo que la hipótesis de que Borges cierra el siglo XIX es cierta. La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que hay que leerlo en ese contexto.

Sobre todo con Hernández y Sarmiento.

Claro. Por un lado la gauchesca, de donde toma los rastros de la oralidad, el decir popular y sus artificios y en esto se opone frontalmente a Lugones, al que le gustaba todo de la gauchesca salvo el lenguaje popular, y entonces veía al *Don Segundo Sombra* como la culminación del género, la temática del género pero en lengua culta y modernista. *La guerra gaucha*. Adecentar la épica nacional. Borges en cambio percibe a la gauchesca, por

supuesto, antes que nada como un efecto de estilo, una retórica, un modo de narrar. Aquello de que saber cómo habla un hombre, conocer una entonación, una voz, una sintaxis, es haber conocido un destino.

“En mi corta experiencia de narrador” dice Borges. ¿Eso no está en el ensayo sobre la gauchesca, en *Discusión*?

Por ahí, creo, sí. La oralidad, digamos entonces, 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. Eso es la gauchesca para Borges. Una tradición narrativa y allí se quiere insertar y se inserta, de hecho, a partir de “Hombre de la esquina rosada”.

Por eso lo abandona.

No creo. Es una cuestión a conversar. Lo que hace es refinar su manejo del habla, en los relatos que siguen eso es menos exterior. Pero todos los cuentos del culto al coraje están contruidos como relatos orales. Borges oye una historia que alguien le cuenta y la transcribe. Esa es la fórmula. Los matices de esa voz narrativa son cada vez más sutiles, pasan podría decirse, del léxico a la sintaxis y al ritmo de la frase. Pero esa fascinación por lo popular entendido como una lengua y una mitología, o para no hablar de mitología, como una *intriga* popular, me parece que cruza toda su obra. Va desde las primeras versiones de “Hombre de la esquina rosada” en el 27 a “La noche de los dones” que es uno de sus últimos relatos publicados, del 74 ó 75. La ficción de Borges se ha mantenido siempre fiel a esa línea. Hay una vertiente populista muy fuerte en Borges que a primera vista no se nota. Claro, Borges parece la antítesis. Por momentos esa veta populista se corresponde con sus posiciones políticas, sobre todo en la década del 20, cuando está cerca del irigoyenismo y defiende a Rosas y se opone de un modo frontal a Sarmiento. Los tres primeros libros de ensayos son eso. Y los rastros se ven muy claramente en el libro sobre Carriego que es del 30.

El prólogo a [Arturo] Jauretche [*El paso de los libros*].

Claro en el 33. Aunque después por supuesto cambia sus posiciones políticas yo creo que esa veta, digamos, populista persiste en sus

textos, y no sólo en sus textos. Populismo y vanguardia ¿no? eso es muy fuerte en Borges. 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 aptitud 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. Decir por ejemplo que Eduardo Gutiérrez es el mayor novelista argentino, lo que en más de un sentido es cierto, como escribe en *El Hogar*, en los años 30. Como lector, digamos así, Borges se mueve en el espacio de la vanguardia. Y esto tiene que ver también creo con su manera de trabajar lo popular. Una lectura vanguardista de la gauchesca que tendrá sus herederos en la literatura argentina; los hermanos Lamborghini, sin ir más lejos.

La gauchesca como una gran tradición literaria.

Claro. Una tradición reactualizada, reformulada, para nada muerta. Lo mismo hace Macedonio, que pone a Estanislao del Campo con toda tranquilidad al lado de Mallarmé y de Valéry. Borges trabaja muy explícitamente la idea de cerrar la gauchesca, escribirle “El fin”, digamos.

A mí me gustaría que hables un poco de aquel relato que Borges escribió junto con Bioy Casares “La fiesta del monstruo”. ¿Sería una parodia de “El matadero”?

Yo no diría que es una parodia de “El Matadero”, sino más bien una especie de traducción, de reescritura. Borges y Bioy escriben una nueva versión del relato de Echeverría adaptado al peronismo. Pero también tienen en cuenta uno de los grandes textos de la literatura argentina, “La refalosa” de Ascasubi. Es una combinación de “La refalosa” con “El Matadero”. La fiesta atroz de la barbarie popular contada por los bárbaros. La parodia funciona como diatriba política, como lectura de clase, se podría decir. La forma está ideologizada al extremo. Habría que estudiar la escritura política de Borges, tiene un manejo del sarcasmo, un tipo de politización de la lengua que me hace acordar al padre Castañeda. Aquello que dice del peronismo en un panfleto en el 56 ó 57: “Todo el mundo gritaba Perón, Perón que grande sos y otras efusiones obligatorias”. La

hipálage como instrumento político. “La fiesta del monstruo” es un texto de violencia retórica increíble, es un texto límite, difícil encontrar algo así en la literatura argentina.

¿No te parece sin embargo bastante típico de cierto estilo de representación de las clases populares en la literatura argentina?

En ese asunto lo que siempre aparece es la paranoia o la parodia. La paranoia frente a la presencia amenazante del otro que viene a destruir el orden. Y la parodia de la diferencia, la torpeza lingüística del tipo que no maneja los códigos. “La fiesta del monstruo” combina la paranoia con la parodia. Porque es un relato totalmente persecutorio sobre el aluvión zoológico y el avance de los grasas que al final matan a un intelectual judío. El unitario de “El Matadero”, digamos, se convierte en un intelectual judío, una especie de Woody Allen rodeado por la mersa asesina. Y a la vez el relato es una joda siniestra, un pastiche barroco y muy sofisticado sobre la diferencia lingüística y los restos orales. La parodia paranoica, se podría decir. Aunque siempre hay algo paranoico en la parodia.

Vamos a retomar el asunto de la relación de Borges con las dos líneas de la literatura argentina que se nos quedó colgado.

¿Qué decíamos? Por un lado la inserción en la gauchesca, la gran tradición oral y épica del siglo XIX y sobre esto hay mucho que hablar. Y por otro lado, el manejo de la cultura, el cosmopolitismo, la circulación de citas, referencias, traducciones, alusiones. Tradición bien argentina, diría yo. Todo ese trabajo un poco delirante con los materiales culturales que está en Sarmiento, por supuesto, pero también en Cané, en Mansilla, en Lugones, en Martínez Estrada, en Mallea, en Arlt. Me parece que Borges exaspera y lleva al límite, casi a la irrisión, ese uso de la cultura: lo vacía de contenido, lo convierte en puro procedimiento. En Borges la erudición funciona como sintaxis, es un modo de darle forma a los textos.

No sería ostentatorio.

No creo. Hay una cosa muy interesante en todo este asunto y es el estilo de divulgador en Borges. Borges en realidad es un lector de manua-

les y de textos de divulgación y hace un uso bastante excéntrico de todo eso. De hecho él mismo ha escrito varios manuales de divulgación, tipo *El hinduismo*, hoy, ha practicado ese género y lo ha usado en toda su obra. En esto yo le veo muchos puntos de contacto con Roberto Arlt que también era un lector de manuales científicos, libros de sexología, historias condensadas de la filosofía, ediciones populares y abreviadas de Nietzsche, libros de astrología. Los dos hacen un uso muy notable de ese saber que circula por canales raros. En Borges como biblioteca condensada de la erudicción cultural al alcance de todos la *Enciclopedia Británica*, y en Arlt las ediciones populares, socialistas, anarquistas y paracientíficas que circulaban por los quioscos entre libros pornográficos y revistas deportivas. Las obras de Ingenieros se vendían así hasta no hace mucho.

Respecto al Borges “populista”. El acompaña el Irigoyenismo hasta que se da una bifurcación. ¿Cómo fue eso?

Hay un momento de viraje hacia fines de la década del 30. Antes de eso, hay dos o tres datos muy divertidos. En el 27 ó 28 la formación del comité de intelectuales jóvenes de apoyo a Irigoyen donde están Borges, Marechal, González Tuñón, Oliverio, incluso Macedonio creo, y ese comité de hecho es el que rompe y liquida *Martín Fierro* porque la dirección de la revista publica una declaración para desvincularse de ese comité y entonces Borges renuncia. Eso es en el 28, y después en el 34 ó 35 Homero Manzi lo invita a Borges a integrarse a Forja, pero Borges no acepta.

¡Ah! ¿Fue invitado?

Sí. Y que se les haya ocurrido invitarlo prueba que en esos años era verosímil que Borges andaba cerca.

En su autobiografía Borges cuenta que Ernesto Palacio lo quiere presentar a Perón y él se niega. También era verosímil esa presentación.

No sabía. Parece más raro, porque en el 46 lo sacan de la biblioteca municipal y lo nombran inspector de aves. Algún borgeano que había en el peronismo supongo que habrá sido, porque es una especie de broma perversa ¿no? convertir a Borges en inspector de los mercados de pollos de la ciudad, seguro que era un lector de Borges el tipo, habrá leído “El arte de injuriar” y usó la técnica de la degradación irónica con el mismo Borges.

Una cesantía borgeana en todo sentido. Vos decías que el cambio se da durante la década del 30.

Sí, no hay un momento preciso. Durante la década del 30, por ejemplo, Borges colabora en *Sol y luna* que es la revista del cursillismo católico, del nacionalismo, donde ya está Marechal. La guerra polariza todo después. Yo creo que hay un momento clave, un año muy interesante, habría que escribir un libro reconstruyendo ese año de 1942. Es el año que muere Arlt y las reacciones o no reacciones que provoca su muerte son un dato. Es también el año en que los expulsan a Cancela y a Marechal de la SADE por nacionalistas o medio fascistas, el presidente de la SADE era Martínez Estrada y se arma cierto lío con eso. Y además ese es el año en que Borges manda su primer libro de cuentos y no le dan el premio nacional y se arma un revuelo. Desagravios en *Sur*, desagravios en la revista de Barletta. Y la declaración del jurado que estaba presidido por Giusti, creo, es increíble porque por supuesto dicen que Borges es un escritor extranjerizante, que escribe textos fríos, de puro razonamiento, sin vida. Todas las tonterías que se van a repetir sobre Borges durante años.

Antes de la revolución del 43 vos decías que ya hay una polarización.

Claro, una polarización rara. Borges es enfrentado con los aparatos oficiales de consagración. A la vez Marechal y Cancela excluidos de la comunidad de escritores. Arlt se muere casi sin ser notado. El peronismo agudiza, me parece, tendencias que ya están latentes en la cultura de esos años.

¿Los cambios y la persistencia de ciertos rasgos en Borges permitirían hablar de un núcleo ideológico básico?

Yo creo que sí. Aunque el problema es complicado, porque cuando uno dice ideología en literatura, está hablando de formas, no se trata de los contenidos directos, ni de las opiniones políticas. Lo que persiste es una problemática, digamos así, a la que Borges se mantiene fiel. Un conglomerado que se define en los años del irigoyenismo. Y lo más interesante es que cuando cambia sus opciones políticas y se vuelve "reaccionario", digamos, lo que hace no es cambiar ese núcleo ideológico, sino mantener la

problemática pero cambiar de lugar. 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. Sobre todo vuelve a Lugones, al Lugones anti democrático que es el gran antagonista intelectual del irigoyenismo. Se hace cargo de la misma problemática que existía en los 20...

En la cual había estado del otro lado.

Digamos. Lo que hace es moverse en el mismo espacio, pasar a la posición antagónica, definirse como antidemocrático. Toda la historia de su compleja relación con Lugones se juega ahí. El día que se afilia al partido conservador lo que hace, por supuesto, es ir a dar una conferencia sobre Lugones. El país, dice en esa charla, está en decadencia desde la Ley Sáenz Peña. El nihilista aristocrático como el gran enemigo del populista, su revés.

Sin embargo, vos decís que hay cuestiones que persisten.

Sin duda. Lo que persiste sobre todo es la tensión entre un mundo y el otro. Por ejemplo, la lectura, los libros, la biblioteca lleva siempre en los relatos de Borges a la enfermedad y a la muerte. Se trata de un elemento central en la construcción de la intriga. Basta pensar en los grandes textos de Borges, como "El Sur"; la lectura de *Las mil y una noches* que provoca el accidente de Dhalman, aparece siempre en los momentos claves del cuento para marcar la antítesis con la vida simple y elemental, a la que el héroe no puede acceder sino al final y a costa de su vida. Lo mismo pasa con Lönrot en "La muerte y la brújula". Mientras Treviranus actúa como un descifrador intuitivo, que se maneja con la experiencia y el sentido común, Lönrot sólo cree en lo que lee y porque no conoce otro modo de acceder a la verdad que la lectura, se equivoca y va hacia la muerte. Hay un anti intelectualismo muy firme en Borges y en esa tensión se juega a menudo toda la construcción densa y sutil de sus relatos. Ese contraste entre la cultura y la vida, digamos así, mantener la tensión, trabajar todos los matices de esos dos mundos es fundamental en la escritura de Borges, mantener unidos los términos, siempre en lucha, creo que eso es constitutivo en Borges y a la larga prevalece la idea de que la biblioteca, los libros, empobrecen y que las vidas elementales de los hom-

bres simples son la verdad. Es una oposición ridícula, por supuesto, pero muy importante en la construcción de sus textos.

¿Sería quizás la función del “infelizmente soy Borges”? Con esa frase queda evidenciada la angustia, por el hecho de que la biblioteca y las palabras nunca sean la realidad posible.

Está lleno de ese tipo de reflexiones levemente irónicas y resignadas, pero lo más importante, lo que habría que analizar en detalle son las relaciones que se establecen. El contraste entre “Pierre Menard, autor del *Quijote*” y “Hombre de la esquina rosada” que son los relatos inaugurales de Borges, los que delimitan el mundo de la ficción, cuando se empiezan a integrar en un mismo texto, como pasa en los grandes relatos, ahí está construyendo una maquinaria complejísima, llena de recovecos y de matices. Porque al mismo tiempo el populismo es una ideología estética. El gusto de Borges por el relato popular, no sólo las policiales, sino Wells, Stevenson, Chesterton, Kipling, todos escritores de público masivo en sus años de formación, que trabajan un tipo de relato deliberadamente estereotipado, con fórmulas narrativas muy definidas.

Y la percepción de los mecanismos de la cultura de masas, como su inmediata incorporación al cine...

Claro, el western, los policiales de von Sternberg. Pero la clave es mantener unidos los términos, Almafuerite y Valéry, Kafka y Eduardo Gutiérrez. Borges aparece todo el tiempo en los diarios para decir que los diarios y el periodismo han arruinado la cultura.

¿Y cómo funciona allí la cuestión de “lo otro”, que te llama y te seduce? ¿Se podría decir que, en un sentido general, sería “lo bárbaro”?

La seducción de la barbarie es un gran tema, por supuesto, de la cultura argentina. Para Borges la barbarie, la vida elemental y verdadera, el destino sudamericano son antes que nada el mundo de la pasión. No porque no haya pasiones intelectuales y eso Borges lo conoce mejor que nadie, sino porque del otro lado está la experiencia pura, la epifanía. La inglesa que se tira a tomar sangre de yegua en “La historia del guerrero y

la cautiva”; lo vivido, la oralidad, las pasiones elementales, hay una poética ahí.

Pero aún así, de acuerdo con su hipótesis, eso no fue suficiente para ligarlo a la novelística del siglo XX.

No es tan así. Lo cierto es que a Borges la novela no le parece lo suficientemente narrativa. El relato puro está en el cine de Hollywood dice y tiene razón. O en las formas breves que se ligan con las tradiciones arcaicas del relato oral. La novela moderna, para Borges, es Joyce, Faulkner, que en el fondo es lo mismo, con los que mantiene una relación de distancia. Sobre todo con Joyce, que no le parece un novelista. Demasiado experimental para su gusto. Pero es obvio que los grandes relatos de Borges están en la vanguardia de la narrativa contemporánea.

Usted busca, sin embargo, el origen de la novela argentina contemporánea en Macedonio.

Creo que es evidente para cualquiera que lo haya leído, que Macedonio es quien renueva la novela argentina y marca el momento de máxima autonomía de la ficción. Si volvemos a lo que hablamos a principio, diría que en ese sentido Macedonio es la antítesis de Sarmiento. Por un lado une política y ficción, los ve como dos estrategias discursivas complementarias. Por otro lado, subraya el carácter ficcional de la política, pone en primer plano la intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad.

Se trataría entonces de pensar las relaciones entre Sarmiento y Macedonio.

Que son múltiples. Pero lo que importa en este caso es la relación entre *Facundo* y *Museo de la novela eterna*. Entre un libro y otro todo ha cambiado en la literatura argentina. Existe una relación con las prácticas de la verdad y existen también nuevas relaciones entre política y ficción. Pero a la vez muestran la persistencia de la literatura nacional. En el mundo conspirativo, delirante, politizado, utópico, ensayístico, de esos dos grandes libros se arma la otra historia de la novela argentina.

De la fama y de la infamia (Borges en el contexto literario latinoamericano)

Davi Arrigucci Jr.

A la memoria de Angel Rama

(...) nuestro patrimonio es el universo.
"El escritor argentino y la tradición"
J.L. Borges.

Los trazos de color local no se adecuan, actualmente, a la faz universal de Borges. Ya hubo tiempos en que la pasión gauchesca y el arrabal porteño dejaron sus marcas. Pero, aunque todavía presentes, el escritor parece hacer de todo para borrarlas. Si, a lo largo de los años, fue inventando para sí – como observó Ricardo Piglia – un mito de origen que lo liga a los héroes de la nacionalidad, el resultado acaba por vincularlo a una “República meramente Argentina” o lo lleva a perderse en mil facetas que son ninguna.¹ Todo en él tiende a dar hoy una impresión de universalidad absoluta, desprendida de las circunstancias históricas, de la experiencia cotidiana, de las amarras e impurezas del mundo. Como si el otro de “Borges y yo”, aquél que escribe y porta la fama, se fuese desgarrando, definitivamente, de los lazos de la realidad, del ser de carne y hueso, del hombre que un día amó el *rasgueo de la guitarra* y la mitología suburbana, de aquél que también “infelizmente” es Borges.²

El renombre mundial del escritor habrá contribuido, seguramente, para esa impresión de universalidad desgarrada de lo real. La fama le

.....
¹ Ricardo Piglia. “A heráldica de Borges”, en *Folha de São Paulo*, Folhetim, n. 395, 19/8/1984, p. 6-7.

² “Borges y yo”, en *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 50-51.

multiplicó la imagen, tornándola cada vez más abstracta. Por otro lado, el énfasis de la crítica en su cosmopolitismo y en la ya amplia influencia que ha ejercido en literaturas extranjeras sólo puede haber acentuado el mismo efecto. En ese sentido, habrán pesado otros aspectos de la personalidad literaria y las características internas de la obra: la actitud de desprecio con que el autor trata, en algunos momentos, a “nuestra era bajamente romántica”; la variedad desconcertante de sus asuntos, a veces raros o insólitos; el juego que siempre practicó con los temas de la filosofía idealista; el carácter conjetural de su discurso, minado por la duda; la forma de comentario (filológico, erudito, intelectual) de sus textos, que se tejen al revés, con hilos laberínticos, extraídos, a través de la lectura, de una multitud de otros textos, proyectando siempre una faz vertiginosa de ausencia o de vacío de obra; el método alegórico que, al apuntar a otro significado, tiende a desrealizar las cosas concretas, en provecho de la generalidad abstracta del concepto.

Finalmente, la propia imagen actual, tan espiritualizada, del viejo escritor ciego, perplejo y a tientas, en medio de dudas metafísicas. Algunos motivos recurrentes de la obra – el tiempo, el infinito, la eternidad – ayudan a componer ahora el aura del viejo narrador, viajero y sabio que, en auditorios del mundo entero, cuenta sus historias convertido en consejero de otras eras, un oráculo, armado de escepticismo e ironía, siempre listo para respuestas lapidarias – muchas veces sibilinas – a todo tipo de interrogantes. Como ha retornado a la oralidad primera de la literatura, habla a los jóvenes de hoy con la misma lucidez tajante e incansable pero envuelto en la magia de un vidente primitivo – la vista inútil, clavada en el vacío, inquietando un horizonte sin fin. Borges se esfuma delante de nuestros ojos, mientras crece, universalmente, la repercusión de su nombre.

Sin embargo, las impresiones no corresponden siempre a la realidad. Con alguna perfidia, podría argumentarse, recordando al propio autor: “El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico”.³ Los vínculos reales de la obra y de la personalidad literaria (sin hablar del hombre) existen y son decisivos para quien quiera comprender la posibilidad misma de la dimensión universal del escritor. Pensarlo en los cuadros de la historia concreta, restablecer los eslabones que lo ligan al contexto literario donde apareció, entender su especificidad y

.....
³ “La poesía gauchesca”, en *Discusión*, 3ª edición. Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 13.

cómo trabaja con la materia particular a la que dio forma universal, todo esto es tarea crítica vasta, compleja y fundamental.

Sin pretender tanto, se puede ensayar. Leer a Borges a contrapelo, batallar con su imagen universal y desprendida es aceptar un desafío al ensayo. Es, de algún modo, hacerlo volver a las raíces en donde se puede enfrentar con otro duelo y con un desafío primero: el del escritor que se configuró un día, procurando rescatar al tiempo y a un suburbio de Buenos Aires los ecos distantes de las armas de los golpes de los *cuchilleros* que le llegaron en una biblioteca de “ilimitados libros ingleses”. La épica de Borges, nostálgica de acción en su encierro de estantes y libros, cuenta historias de armas y letras. A primera vista, inyecta vida nueva en ese viejo tópico de la tradición literaria occidental, transformándolo en una especie de matriz temática de su arte. Este que sería, de nuevo, un modo de difuminarse en la generalidad de una tradición ilimitada, en verdad, no lo es: Borges particulariza el tópico por el uso que hace de él. En primer lugar, las letras son, para el escritor, una forma de espacio: la biblioteca por la que accede al mundo exterior y a las hazañas que lograron fama – el hecho épico que, desde el comienzo, siempre alimentó su imaginación. Antes de convertirse en una imagen alegórica del universo, la biblioteca es un espacio real y concreto, ligado a la memoria de la infancia, nido de las primeras narraciones leídas y oídas, lugar donde se descifran los libros y los ruidos del mundo, lugar privilegiado y mágico donde reviven el pirata ciego de Stevenson y los ecos del “Palermo del cuchillo y la guitarra”.⁴ La biblioteca es un espacio de mediación: en ella, la experiencia del mundo pasa antes por la experiencia de los libros. Allí, la imaginación se fecunda y el mundo se convierte en ficción: narraciones, cuentos, que a veces, son también poemas, ensayos que nunca dejan de contar, de algún modo, historias.

El espacio en que se forma el escritor es, pues, el espacio de la lectura, del lector. Si hay “buenos lectores” que “son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores”, Borges fue siempre uno de ellos.⁵ En rigor, la suya es una *poética de la lectura*: su modo de concebir y realizar la obra presupone siempre un modo de leer.⁶ Ese

⁴ Evaristo Carriego. *Prólogo*, 3ª ed. Buenos Aires, Emecé, 1965, p. 9.

⁵ “Prólogo a la primera edición”, en *Historia universal de la infamia*, 4ª ed. Buenos Aires, Emecé, p. 7.

⁶ Sobre otros aspectos de la cuestión de la poética de la lectura en Borges, ver el texto pionero de Maurice Blanchot. “L’infini littéraire: L’Aleph”, en *Le livre à venir*, 1ª ed., 1959, Paris, Gallimard, 1971,

modo de leer es también un modo de leer la tradición literaria, incluso – como se verá – aquella a la que pertenece. La tenacidad con que acostumbra atacar toda idea de tradición literaria – relativizándola hasta el absurdo o transformándola en una cadena ilimitada de hechos, de modo que, cualquier determinación en ese sentido de un autor se torne inocua – es ante todo una insistencia en el carácter de *artificio* de toda obra literaria. Todo el tiempo, parece decirnos que la obra no deriva nunca de la experiencia directa de la realidad sino de la convención aprendida de otros textos. Así, por ejemplo, la poesía gauchesca que Lugones y el historiador Ricardo Rojas insistían en derivar de la tradición popular del *payador* (del poeta *gaucho* de la pampa), tomándola como modelo de la tradición argentina a ser seguida por los contemporáneos, sería, en verdad, un artificio culto de poetas urbanos, que aprendieron primero a rimar en decasílabos importados de Italia.⁷ Por eso mismo, esa poesía cultiva rasgos de color local mientras que la “espontaneidad” de los poetas populares, exenta de localismos buscados a cualquier costo, se alimenta de los grandes temas de la literatura universal. Pero la tentativa de vaciamiento de la tradición, sobre todo en su aspecto nacional, no consigue liquidar el carácter histórico de cualquier convención adoptada, lo que conlleva siempre el problema de la inserción del escritor en un contexto histórico-literario determinado y el aprovechamiento que pueda haber hecho o no de la materia nacional o local.

En el caso específico de Borges, por las razones señaladas, nos enfrentamos, desde el comienzo, con una especie de enigma planteado por la existencia misma de un escritor de esa dimensión, aparentemente tan discrepante de todo lo que se pueda considerar como tradición argentina o aún latinoamericana. La propia fama de un escritor así, tan singular y único pero, al mismo tiempo, capaz de decir tanto a todos, nos lleva a enfrentar la cuestión de cómo surge y de cómo se relaciona con el contexto histórico-literario donde apareció.

Hay, posiblemente, diversos modos de abordar esta cuestión. El que nos interesa pasa por el modo de ser específico del Autor que, a su vez,

.....
p. 139-143; el ensayo de Gérard Genette, “L’utopie littéraire”, en *Figures I*. Paris, Seuil, 1966, p. 123-132 (versión española, en Barrenechea et al. *Borges y la crítica*. Buenos Aires, CEAL, Capítulo 80, Biblioteca argentina fundamental, 1981, p. 97-106); el importante comentario de Emir Rodríguez Monegal. *Borges, hacia una interpretación*. Madrid, Guadarrama, 1976.

⁷ Ver “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, ed. cit., p. 151 y siguientes. Ver también, en el mismo sentido, “La poesía gauchesca”, ya citada.

envuelve un modo específico de concebir y realizar la obra: un modo de leer (los textos, el mundo, la tradición). Tal vez resida aquí su forma de invención en donde se reconoce su universalidad. Para llegar al núcleo de la cuestión, conviene que comencemos por un paralelo cercano en el ámbito latinoamericano.

Un problema histórico

Una cuestión semejante, igualmente ardua, fue también planteada en el Brasil, a propósito de Machado de Assis. Desde el comienzo, todavía en el siglo pasado, los libros de Machado despertaron, entre nosotros, un sentimiento parecido: ¿cómo es que de repente aparece una obra de tal naturaleza, una personalidad literaria tan única? La universalidad del escritor nunca dejó dudas pero el desconcierto de la crítica de su tiempo fue grande cuando intentó explicarla llegando a bordear, a veces, la incompreensión, como en el caso notorio de Silvio Romero. La tendencia más común fue la explicación a través de las influencias extranjeras, pues, de hecho, las lecturas del autor eran muchas y profundas y seguramente, encontraban eco en muchos aspectos de su obra. Pero esto nunca pareció suficiente, sobre todo en el caso de un escritor que se mostraba agudamente consciente del “instinto de nacionalidad” y en una época en que la cuestión de la autonomía de la literatura nacional estaba en el centro de las preocupaciones de la crítica y de la historia literaria. En consecuencia, de alguna forma, el enigma de Machado de Assis quedaba flotando en el aire.

En este siglo, en la segunda mitad de la década del 50, Antonio Candido, en un capítulo fundamental de la historia de la ficción en el Brasil, en su célebre libro *Formação da literatura brasileira*, formuló una hipótesis de interpretación de ese enigma. La pregunta que llegaba al crítico era todavía la misma: ¿cómo explicar que en un medio literario incipiente como el brasileño del siglo XIX, en un ambiente social ralo, en una sociedad poco diferenciada, pudiera surgir una obra de tal complejidad, un escritor tan grande y tan singular? Su respuesta al problema se integra, no obstante, en una perspectiva histórica: busca situar y comprender el proceso de adaptación entre nosotros de la forma importada de la novela, como “instrumento de descubrimiento e interpretación” de la realidad brasileña, proceso que torna evidente la “doble fidelidad” de nuestros novelistas, “atentos, por un lado, a la realidad local, por otro, a

la moda francesa y portuguesa”. Dado que “se empapó meticulosamente de la obra de los predecesores”, Machado surge, en este cuadro, como un eslabón decisivo en la “constitución de la verdadera continuidad literaria entre nosotros”. Como el escritor altamente consciente que era, supo comprender “lo que había de cierto, de definitivo, en la inclinación de Macedo por la descripción de costumbres, en el realismo sano y colorido de Manuel Antônio, en la vocación analítica de José de Alencar”. Y así, “aplicó su genio en asimilar, profundizar, fecundar lo que había de verdadero en las experiencias anteriores”.⁸

Con esto, señala aún el crítico e historiador, se entiende una de las razones de la grandeza de Machado y de su independencia respecto de los modelos europeos; al mismo tiempo, se aclara su aparente singularidad y la dificultad de muchos críticos para clasificarlo. Antonio Candido reconoce que no se puede hacer derivar de ese hecho el genio de Machado de Assis, así como no se puede negar el peso de las lecturas extranjeras – de Swift, Pascal, Schopenhauer, Sterne, de la Biblia y otras más – en la versión machadiana del hombre. Insiste, sin embargo, en el punto principal: solamente la integración de Machado “en la continuidad de la ficción romántica aclara la naturaleza de su novela”.

La importancia de la interpretación de Antonio Candido se desprende de la naturaleza de su perspectiva: inclusiva, es capaz de dar cuenta tanto de los factores internos como de los externos que forman la literatura; orgánica, articula – cohesiva y coherentemente – esos factores en un sistema; dialéctica, capta el movimiento vivo por el que se integran los elementos de adentro y de afuera, locales y universales, en el proceso de constitución de ese sistema histórico-literario. En consecuencia, aunque el crítico no se detenga en el análisis concreto de esa integración en el Machado romántico, su comprensión del enigma de Machado de Assis se traduce en una lección: la “de cómo se hace literatura universal mediante la profundización de las sugerencias locales”.⁹ La solución del enigma tiene, así, un resultado paradójico, pues Machado habría incorporado y superado la tradición buceando en ella. Pero ése es el movimiento dialéctico mismo de integración de los elementos locales y universales por el que se procesan las relaciones del escritor con la tradición literaria en una literatura que depende de formas importadas y se vincula con una

⁸ Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 1959, v. 2, cap. III, p. 117-118.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 118.

realidad nueva, que difiere de las matrices culturales y es capaz de imponerse a la conciencia del escritor como materia digna de tratamiento estético.

En el caso de Borges, tal vez pueda trazarse un paralelo, dada la semejanza entre la situación en que surgió ese gran escritor y la de Machado de Assis. Al margen de las diferencias obvias de época, contexto y sistema histórico-literario, habrá aún otras fundamentales en el propio proceso de integración de lo local y lo universal, como se intentará analizar más abajo. Sin embargo, saltan a la vista aspectos comunes que demuestran la importancia crítica de un examen de las relaciones de Borges con su propio contexto y con la tradición argentina para comprender su verdadero modo de ser, fundamento de su proyección universal.

En efecto, cuando Borges comenzó a publicar los primeros poemas, en la década del 20, también suscitó la reacción de que se trataba de un escritor absolutamente singular y excepcional en el contexto de las letras argentinas. E incluso mucho más: en el contexto de las letras hispano-americanas. Como recuerda uno de los estudiosos de su poesía, desde el comienzo, su obra sería objeto de las más apasionadas controversias y su "capacidad para chocar y a la vez seducir le acompañará siempre hasta nuestros días".¹⁰

Durante la década del 20, Borges publicó tres libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). En el mismo período, comienza a publicar también artículos y ensayos, participando activamente de una serie de revistas de vanguardia. Eran los años de la "pasión ultraísta" que había traído de España. Es que, habiendo nacido en la Argentina en 1899, fue muy joven a Europa - en 1914 - y vivió allí varios años, sobre todo en Suiza, donde la familia quedó varada al estallar la Primera Guerra. Pero, en 1918, ya se encuentra en España donde colabora en los comienzos del Ultraísmo junto con Rafael Cansinos-Asséns. Allí, según dice, "polemicé, publiqué traducciones de los nuevos poetas alemanes, metaforicé con fervor".¹¹ En 1921, retorna a Argentina e inicia su obra. Los primeros ensayos se reúnen en *Inquisiciones* (1925). Sólo más tarde surge el cuentista, ya en la década siguiente y surge, por decirlo así, tímida y oblicuamente, desde dentro del ensayo, como se observa en ese libro en que Borges transita

¹⁰ Guillermo Sucre. *Borges, el poeta*. Caracas, Monte Avila, 1968, p. 13.

¹¹ Apud César Fernández Moreno. *Esquema de Borges*. Buenos Aires, Editorial Perrot, 1957, p. 9.

hacia la ficción que es la *Historia universal de la infamia* (1935). El hecho es que, al principio de la década del 30, Borges ya muestra envergadura de gran escritor en un medio aún incipiente, si se piensa en términos de gran literatura, en patrones universales.

Es evidente que había obras decisivas en la literatura argentina anterior. Basta recordar *El matadero*, de Esteban Echeverría; el *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento; el *Martín Fierro*, de José Hernández; el *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones; el *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes y tantos otros textos importantes. Pero, como en el caso de Machado de Assis en el Brasil, Borges parecía diferente de todo; a primera vista, podía explicarse sólo por influencias extranjeras. Por otra parte, él mismo fue siempre el primero en afirmar que todo cuanto escribió ya se encuentra en Poe, Hawthorne, Wells, De Quincey, Stevenson, Chesterton, en muchos otros escritores de lengua inglesa que tanto admira. Esto, sin hablar de los filósofos – Heráclito, Spinoza, Berkeley, Browne, Schopenhauer, etc. – o de la Biblia, o de Dante, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, Kafka, en una lista ilimitada que puede rozar el disparate no sin antes arrancar los cabellos de los cazadores de fuentes. Ya en la década del 30, había referencias suficientes para el desconcierto general. Ante aquella especie de bólido, caído de un cielo universal, la crítica argentina, perpleja, se dividió entre la consagración y el anatema.

En la década del 50 (más o menos en la época en que Antonio Candido formuló la interpretación del enigma de Machado), un poeta y crítico argentino, César Fernández Moreno, escribió un pequeño libro, *Esquema de Borges*, donde intentaba el reconocimiento crítico del escritor. Para él, la presencia de Borges era la de un “aerolito perpetuo” en la literatura argentina, un “fenómeno prematuro de nuestra cultura”, lo que explicaría las reacciones negativas y polémicas en torno a la obra borgiana (como la de Adolfo Prieto que Fernández Moreno pretendía relativizar).¹² Es verdad que el crítico reconoce también la presencia – ostensiva, por cierto – de temas argentinos en los ensayos de Borges – la poesía gauchesca, el idioma nacional, la poesía de los contemporáneos –; nota la recurrencia de “humildes ámbitos de la patria” en los cuentos; llega a señalar una “dualidad entre arrabal y mundo que es una feliz circunstancia de nuestra literatura”. Sin embargo, la constante ambivalencia de sus

¹² *Op. cit.*, p. 38 y siguientes.

expresiones (“dualidad”; “análoga intensidad de lo europeo y lo criollo”; “un raro fenómeno nacional y no”) no oculta su perplejidad, incapaz de dar cuenta de cómo los elementos opuestos se integran coherentemente en la obra. Y su libro termina por dejarnos con la imagen de la singularidad del escritor en el medio local, como se percibe en una de las citas finales de un observador foráneo, Pedro Henríquez Ureña, que vio en la obra de Borges un “permanente y enérgico excitante” dentro de las letras argentinas.

El poder de estímulo y desafío de la obra de Borges permanece intacto hasta el presente. Pero gran parte del esfuerzo crítico que se debe hacer ahora, radica en comprenderla *también* en función del contexto argentino. No se trata de hacer una lista de temas nacionales o de espigar expresiones *criollas* en sus páginas sino de intentar comprender el proceso de integración dialéctica a través del que él rescató, reordenó, fundió y transfiguró datos y estilemas locales en patrones universales de cultura. Y esto supone una penetración analítica en la tesitura misma de sus textos y en su método de construcción de la obra. Con este procedimiento, se tendrá, probablemente, una visión crítica renovada de aquello que, en la visión del propio autor, parece algo superfluo e incluso inexistente: su relación con la tradición argentina.

Años atrás, para librarse de lo que le parecía un falso problema, Borges formuló una serie de proposiciones escépticas sobre el tema en *El escritor argentino y la tradición*. Como ya se dijo, refutaba allí la propuesta de los que veían la raíz de esa tradición en la poesía gauchesca. Criticaba también la búsqueda, a cualquier precio, de rasgos diferenciales argentinos y de color local, lamentándose, por otra parte, de haberlo hecho de manera insistente en ciertas obras iniciales. Rechazaba a los que intentaban aprisionar al escritor argentino en la camisa de fuerza de la tradición de la literatura española, así como se negaba a aceptar la actitud de aislamiento de los que reducían la cuestión a la ruptura entre la Argentina y la tradición europea, pretendiendo recomenzar *da capo*. Finalmente, plantado ante la falsa cuestión – ser argentino o es una fatalidad o mera máscara – reconoce que la tradición argentina es toda la tradición occidental. Y aún más: que “nuestro patrimonio es el universo”.

Irónicamente, Borges negaba existencia al problema de la tradición argentina respondiendo al medio literario argentino, o sea, a su medio, el único donde el problema se planteaba como una reivindicación. Es decir: por más escéptico que fuera, el escritor no permanecía ajeno a la cues-

tión sino que se enfrentaba a ella, como hombre de su tiempo y lugar, para superarla. Y el procedimiento por el cual desmontaba la argumentación contraria mostraba, claramente, que iba de la singularidad afirmada y negada hacia la máxima generalización. De algún modo, el escritor se vinculaba al contexto para trascenderlo mediante la negación localizada. Su método de superación parecía implicar el pasaje de la singularidad a lo general, por la vía de la negación irónica.

Así, Borges *leía* las propuestas del medio literario argentino en un sentido distinto, inesperado. Al reivindicar irónicamente el universo contra la afirmación nacionalista del rasgo diferencial, corregía la dirección para la comprensión del problema, como si estuviera reagrupando datos singulares y fragmentarios del contexto en constelaciones nuevas de sentido. Practicaba, de este modo, una lectura *inventiva* de la cuestión. Y es en ese sentido que lee, de manera positiva, la tradición local renovándola y superándola.

Conviene examinar de cerca una de sus narraciones para entender cómo procede el autor en la integración de los elementos singulares y localistas de la tradición argentina que encontró y leyó a su modo, en un intento de conseguir una visión universalizante. Se trata de ver cómo se procesa en un caso específico pero ejemplar la dialéctica entre lo local y lo universal. Para ello, basta escoger una de sus obras primas, la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” que forma parte de un libro muy famoso, *El Aleph*, de 1949. Transcribimos el texto:¹³

BIOGRAFIA DE TADEO ISIDORO CRUZ (1829-1874)

*Im looking for the face I had
Before the world was made.*

El seis de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino; hacia el alba, uno de los

¹³ Transcribimos la versión española incluida en Borges. O.C. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 561-563. (Nota de la traductora).

hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él. Nadie sabe lo que soñó, pues al otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro.

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones. Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales. Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874, murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad. En 1849, fue a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Xavier Acevedo; los troperos entraron en la ciudad para vaciar el cinto; Cruz, receloso, no salió de una fonda en el vecindario de los corrales. Pasó ahí muchos días, taciturno, durmiendo en la tierra, mateando, levantándose al alba y recogiendo a la oración. Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad. Uno de los peones, borracho, se burló de él. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas, y entonces Cruz (que antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto) lo tendió de una puñalada. Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal; noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata; para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse. Fue herido en el antebrazo, en el hombro, en la mano izquierda; malhirió a los más bravos de la partida; cuando la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca; hacia el alba, mareado por la pérdida de sangre, lo desarmaron. El ejército, entonces, desempeñaba una función penal: Cruz fue destinado a un fortín de la frontera Norte. Como soldado raso, participó en las guerras civiles; a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra. El veintitrés de enero de 1856, en las Lagunas de Cardoso, fue uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios. En esa acción recibió una herida de lanza.

En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos. Hacia 1868 lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo. En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo

momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. Los hechos ocurrieron así:

En los últimos días del mes de junio de 1870, recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia. Era éste un desertor de las fuerzas que en la frontera Sur mandaba el coronel Benito Machado; en una borrachera, había asesinado a un moreno en un lupanar; en otra, a un vecino del partido de Rojas; el informe agregaba que procedía de la Laguna Colorada. En este lugar, hacía cuarenta años, habíanse congregado los montoneros para la desventura que dio sus carnes a los pájaros y a los perros; de ahí salió Manuel Mesa, que fue ejecutado en la plaza de la Victoria, mientras los tambores sonaban para que no se oyera su ira; de ahí, el desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil. Cruz había olvidado el nombre del lugar; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció... El criminal, acosado por los soldados, urdió a caballo un largo laberinto de idas y de venidas; éstos, sin embargo, lo acorralaron la noche del doce de julio. Se había guarecido en un pajonal. La tiniebla era casi indescifrable; Cruz y los suyos, cautelosos y a pie, avanzaron hacia las matas en cuya hondura trémula acechaba o dormía el hombre secreto. Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepís, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.

Comentario especular

Hecha la lectura del cuento, el lector podrá sentirse envuelto en una curiosa situación al intentar reflexionar y decir algo sobre lo que leyó. En primer lugar podrá notar la desproporción entre la promesa de biografía contenida en el título y la brevísima narración que sigue, como si la vida entera de un hombre de más de 40 años, pudiera resumirse en apenas un momento (en este caso, en una sola noche). Después del extenso párrafo primero donde la acumulación de hechos da la impresión de que se penetra en un vasto cuadro histórico – cuadro compatible con el seña-

lamiento inicial de biografía – es el mismo narrador que nos advierte sobre el resumen de esa vida. Alineado entre los muchos que comentaron la historia de Isidoro Cruz, se desvía de las explicaciones anteriores para concentrarse sólo en lo indispensable para la comprensión de un momento que juzga fundamental en la vida del biografiado. Curiosamente, como en un juego de espejos, es ahora el lector quien, intentando expresar lo que leyó, se coloca en la posición de quien comenta el comentario brevísimo de una vida. La postura del narrador parece implicar la del lector, identificados ambos en la figura del que comenta lo que leyó: “La aventura consta en un libro insigne (...)”. El narrador es también el lector de otro texto cuyo comentario leemos y comentamos. Incluidos en la serie indeterminada (entre los muchos) de los que ya comentaron o comentarán la misma historia, percibimos que a la reducción del asunto a lo mínimo corresponde la proyección – en grado máximo – de la imagen del lector comentador de quien dependerá la traducción del sentido de una vida que, desde la perspectiva del que narra, se concentra o se cifra en un momento crucial.

Así, al proceder al examen del texto, somos, de algún modo, examinados; de indagadores del sentido pasamos a indagados como si fuéramos un eslabón de una cadena virtual y vertiginosa de intérpretes (lectores, comentaristas, narradores, traductores) que propone una adivinanza cuya respuesta se encuentra en la historia de un momento crucial en que está cifrado el sentido, de acuerdo con la lectura – la versión – adoptada por el narrador. La biografía de un individuo se convierte, pues, en la historia del desciframiento del sentido de una vida contenido en la revelación de un solo momento, de una única escena o de un único acto: “Bien entendida, esa noche no agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo”.

Hay, sin duda, en esa reducción de la historia de un hombre a un sólo acto, un modo de concebir la narración, el cuento. Parecería que éste toma aquí la forma de una concentración reveladora donde la situación escogida, la escena o el acto decisivo se cumple con *valor emblemático*. La narración es, por lo tanto, la búsqueda o la investigación de un sentido, el despliegue de una pregunta que se encamina hacia una respuesta reveladora atrapada en el momento simbólico, o sea, en una parte privilegiada porque encarna, concentrada, la historia como un todo. Esta parte tiene función de sinécdoque, de parte por el todo, como un fragmento que se destaca entre otros fragmentos contiguos por el poder de comprensión de la historia integral, convertido en punto donde se reconoce la

unidad y coherencia de la intriga. Aquí, el sentido revierte sobre las otras partes en la medida en que, a partir de ahí, ellas se muestran también como partes de ese mismo sentido. O mejor: todas las partes tienen sentido en la medida en que se orientan al mismo punto crucial donde se descubre la unidad formal de la intriga.

En consecuencia, entender así el cuento es suponer que en una historia breve se puede captar un significado de orden general, capaz de ir mucho más allá del límite de las palabras, como si la forma, en su breve totalidad, adquiriera la fuerza de expresar mucho más que las palabras limitadas que la componen. Queda claro que ese modo de concebir la narración corta no es exclusivo de Borges o de cualquier otro autor sino un rasgo del género frecuentemente acentuado. El lector de Guimarães Rosa recordará una concepción parecida. En “O burrinho pedrês”, primera narración de *Sagarana*, se lee un comentario del narrador semejante al del texto de Borges: “... la historia de un burrito así como la historia de un hombre grande cabe en el resumen de un solo día de su vida”. Del mismo modo, se nos coloca allí frente a una historia que se dirige hacia un momento crucial (adoptando, sin embargo, un recorrido de vueltas e intersecciones con otras narraciones orales que no tienen que ver con la concisión aquí buscada). Y también se cumple allí el acto decisivo – al borde de la muerte, con un valor emblemático – capaz de integrar las partes aparentemente sueltas en el resumen de un destino y de un modo de ser. No obstante, lo que constituye el problema específico de la construcción de cada narración es la forma como se capta lo general en el interior del relato breve.

Si dejamos a un lado el ejemplo brasileño, conviene establecer desde un principio que, en el cuento de Borges, el momento crucial de la intriga es también el momento de revelación de la identidad: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”. Se puede afirmar, entonces, que el cuento se desarrolla en la búsqueda del reconocimiento de un rostro (en la búsqueda de una respuesta para la cuestión de la identidad). Este tema central asoma ya en el epígrafe de Yeats donde una búsqueda análoga se proyecta en el tiempo pasado del mito (*in illo tempore*, como subraya Mircea Eliade) en que se espera la respuesta: *before the world was made* (“antes de que el mundo fuera hecho”). En esto resuena un eco bíblico que persistirá, vibrando, en el interior del cuento de Borges. En verdad, “La escalera en espiral” del poeta ir-

landés nos prepara para una búsqueda que culminará en el símbolo (en el acto simbólico del reencuentro de la identidad), pedazo o fragmento que encarna en sí el poder del mito. Es que el símbolo, tal como aquí es entendido, consiste exactamente en una parte de la totalidad de la historia, o sea, del *mythos*, en la doble acepción aristotélica de intriga total y de narración tradicional o sagrada. La pregunta por la identidad, que desentrañamos como si se tratara de una adivinanza, se desenvuelve en la historia que es una respuesta, en un *mythos* que, a su vez, se espeja concentrado en un momento de revelación (la *anagnórisis* aristotélica) que es el acto simbólico de Isidoro Cruz. Este acto le revela su verdadera cara en el instante crucial, ante la amenaza de muerte: el destino de lobo y la identificación con Martín Fierro cuyo rostro, como “comido” por la barba y la cabellera, sugiere aquel animal.

Así, el brevísimo cuento de Borges nos conduce desde la indagación por el sentido de una biografía cifrada en el enigma de la identidad – envuelta en la tiniebla *casi indescifrable* – al mito cuyo poder de respuesta a la cuestión primera del origen desemboca, en verdad, en una repetición especular y sin término. Es que el encuentro con el rostro verdadero – *el momento en que el hombre sabe para siempre quién es* – es el encuentro con el otro: “(...) comprendió que el otro era él”. En ese momento, Isidoro Cruz se identifica con Martín Fierro cuyo destino de perseguido espeja, a su vez, el del padre del propio Isidoro, repetido ya hasta cierto punto en el del hijo, como atestiguan detalles coincidentes en las situaciones paralelas y simétricas en que juegan la vida. La cadena tiende a la recurrencia circular del mito en que se pierden los orígenes primeros y la indagación radical de la identidad. La revelación de un rostro es el descubrimiento de otro y así sucesivamente.

Por ese camino descubrimos enseguida que la proyección ilimitada de la imagen del lector corresponde, en última instancia, a la proyección análogamente ilimitada del sentido y de la respuesta. Al desdoblamiento del narrador – y comentador – equivale el desdoblamiento de la identidad del individuo, objeto de la narración contenido en el epígrafe de Yeats. Este, a la manera de un argumento resumido y metafórico, se proyectará también en la biografía de Tadeo, imagen desdoblada, reflejo, incluso, de los versos iniciales.

Abierto tanto de un lado – el de la pregunta – como del otro – el de la respuesta –, el cuento, aunque breve, tiene un medio donde los hechos que componen la vida del individuo Tadeo Isidoro Cruz se aprietan hasta

que expulsan la respuesta. Es en ese medio que se dispone lo real: la materia local, literaria e histórica, justamente lo que nos escapa en la generalidad de los orígenes y de los fines. Es éste el lugar de la realidad concreta: el lugar de la Historia. Para comprender el medio, su función particularizadora y su integración en el todo, es necesario retornar al comienzo efectivo del cuento donde se abre el vasto cuadro recortado, a primera vista, de la historia argentina y al que se hizo referencia al principio de este comentario.

Versión, invención

La primera impresión que da el cuento es que se trata de un relato de trasfondo histórico. Ya el párrafo inicial, narrado con aparente objetividad, precisión y distancia, nos introduce en una secuencia de indicios tomados de la realidad histórica argentina. Fecha, nombres y hechos históricos hacen suponer el telón de fondo de una Argentina dilacerada por la guerra interna después de la independencia. Frente a esos detalles objetivos y a un discurso que recuerda el de los historiadores, el lector recompone, de algún modo, el complejo cuadro de las guerras intestinas que mantuvieron el país sin constitución y en situación caótica por un largo período, sin paralelo en la historia latinoamericana. Un efecto de realismo histórico – resultante de la elección precisa de las partes contiguas y de la coherencia del conjunto – se impone enseguida al lector y es desde esa perspectiva que comienza a entender el trazado de la biografía de Cruz.

El conflicto interno al que nos remite el cuento provenía de mucho antes de la independencia, del comienzo de la lucha contra España. Amainó un poco hacia el 25, en la época de la guerra externa con Brasil por la disputa del territorio de Uruguay (por entonces Provincia Cisplatina para los brasileños y Banda Oriental para los argentinos) y recrudesció en el momento que nos ocupa. Consistía en la lucha de dos facciones – la de los unitarios y la de los federales – repartidas entre Buenos Aires y las provincias del interior. Los porteños eran, en su mayoría, unitarios y encontraban adeptos a su centralismo en muchas de las provincias. Estas – unas quince, aproximadamente – estaban dominadas por los federales apoyados en el poder de los jefezuelos regionales, los caudillos, pero también con seguidores en la provincia de Buenos Aires. El intrincado juego político e ideológico que ahí se configuró aflora en una serie de rasgos del ambiente, de la escritura y de la misma materia de la “Biografía”, demos-

trando que Borges está impregnado de política mucho más de lo que parece y que procuró sondear el movimiento profundo del proceso histórico-social del país.

El año de 1829, incluido en el título del cuento, marca – después de la fase de dominio unitario de un Rivadavia debilitado por el rumbo que tomó la guerra con Brasil – la ascensión al poder del caudillo Juan Manuel de Rosas y la larga etapa de dominación federal. La narración nos arroja en medio de los combates que precedieron, en el 29, la ascensión de Rosas: el presidente provisorio del país es el federal Vicente López, citado en las primeras líneas. En el momento focalizado, éste enfrenta, por un lado, al ejército unitario de Juan Lavalle, general de prestigio logrado en la guerra con Brasil (de allí procede el sable que mata al padre de Cruz); por otro, se defiende de las tropas del general José María Paz que, en el interior, derrotaba a varios caudillos provinciales – entre ellos, Facundo Quiroga de La Rioja que halló fama en las hostiles páginas del libro de Sarmiento. Para superar tal presión, López, de Santa Fe, se unirá a Rosas, el jefe federal de la provincia de Buenos Aires que, con su milicia de gauchos, derrotará a Lavalle y ganará las elecciones para gobernador de su provincia. Terminado su mandato en el 32, rechazará tres veces la reelección, para – finalmente – retornar, por la presión pública, al gobierno. Pero ahora, convertido en “caudillo de los caudillos”, gobernará con poderes dictatoriales a toda la Argentina por más de veinte años y con una repercusión histórica capaz de penetrar profundamente en nuestro siglo anticipando rasgos del peronismo.

Sin embargo, el trasfondo histórico no se transparenta sólo en indicios como los señalados, que marcan el cuadro temporal de los acontecimientos de la biografía de Isidoro Cruz. La misma materia biográfica tiene hondas relaciones con el momento histórico: a través de los hechos narrados, penetramos en un modo de vida de época y en la historia de un tipo social – el gaucho, objeto de esas páginas y figura importante en el juego de las fuerzas políticas del momento evocado. Dada la voluntad de concentrarse sólo en elementos esenciales – hecho que torna significativo todo elemento marcado en un texto de tal concisión – el narrador insiste en ciertos aspectos que no pueden dejar de observarse. La materia histórica toma forma significativa, por ejemplo, en el tratamiento otorgado al espacio característico de las figuras evocadas.

Somos transportados directamente a la vasta llanura donde comenzaron las luchas, al espacio de la vida pastoril del gaucho, espacio nítida-

mente contrapuesto al mundo urbano representado allí por Buenos Aires. Al referirse a la muerte de Cruz, en 1874, el narrador enfatiza que aquél “no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad”. Poco después vuelve a señalar el hecho de que Cruz permaneció fuera de los límites de la ciudad de Buenos Aires cuando estuvo allí en 1849. Al respecto, explicita, finalmente, la oscura intuición del gaucho: “Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad”. Se elabora aquí, con obstinado rigor y sabiduría constructiva, la extraordinaria revelación de la “*lúcida* noche fundamental” cuando Tadeo Isidoro Cruz encuentra su rostro, mientras amanece en la desafortunada llanura: “su íntimo destino de lobo” y la identidad con el gaucho desertor. Hombre, animal y espacio se confunden a la luz del amanecer: poderosa y compleja imagen de fuerza mitopoética. El individualismo anárquico del gaucho se refleja en el animal no gregario, bárbaro y salvaje y en la inmensa llanura sin tiempo – espacio libre donde ambos tienen que vivir. La identificación radical – metafórica y mítica – en que el íntimo contenido humano es visto bajo la forma del modo de ser natural del lobo solitario, se enlaza – por vínculo metonímico, por relación de contigüidad – con el espacio natural de la pampa, común al hombre y al animal. A su vez, la fusión se procesa según el ritmo cíclico de la naturaleza, la sucesión de noches y días: con la luz del nuevo día se produce la revelación del sentido de la noche fundamental – el destino de Tadeo Isidoro Cruz. Revelación ya prenunciada por la unión de términos opuestos (por el oxímoron *lúcida noche*) con que se designa aquel momento decisivo de descubrimiento y encuentro.

Pero esa imagen mitificadora aparece, en el cuento, historizada. En verdad, forma parte de un modo de ver y de leer – literariamente – la realidad histórica argentina, modo que es también histórico y se incorpora a la propia escritura y a la estructura del cuento. Conviene avanzar por etapas.

En primer lugar, en la vida del gaucho, la confrontación entre campo y ciudad constituye otro índice histórico importante de la misma lucha político-ideológica entre unitarios y federales. Se comprende que ese conflicto básico tendiera a dicotomizar todas las formas de la vida argentina, incluso de la vida cultural y literaria. Por cierto, esa dicotomía omnipresente está lejos de expresar toda la realidad, más mezclada y compleja de lo que puede parecer a primera vista pero encuentra correspondencia en el

plano de la vida mental, en ciertas lecturas ideológicas, nacidas de necesidades históricas reales del momento y utilizadas por la literatura de la época. Borges las integra en su texto como *versiones* de la realidad.

En una visión esquemática, los unitarios se ligaban con el universo urbano, con el puerto centralizador y exportador de la producción agropastoril argentina, con el ideario de las Luces, con la ideología importada del liberalismo, con las perspectivas de progreso y de modernización, cada vez más patentes y concretas con la implantación creciente del capitalismo hacia y después del fin de siglo. A mediados del siglo XIX, el ideal liberal unitario aparece configurado en el *Facundo* de Sarmiento, para quien la Argentina estaba constituida por ciudades que eran islas rodeadas por un mar de barbarie. Los males del país parecían concentrarse en el interior – en la pampa dominada por la barbarie de los caudillos y de los bandos de gauchos e indios – y, de acuerdo con el ideal del pensamiento burgués de la Ilustración, debían ser combatidos por medio de la instrucción. Su versión de la realidad argentina incluía una oposición de civilización *versus* barbarie que obtuvo gran fama.

En 1974, en el prólogo de una reedición de la célebre obra, Borges afirma: “El *Facundo* nos propone una disyuntiva – civilización o barbarie – que es aplicable, según juzgo, al entero proceso de nuestra historia. Para Sarmiento, la barbarie era la llanura de las tribus aborígenes y del gaucho; la civilización, las ciudades. El gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros; la barbarie no está sólo en el campo sino en la plebe de las grandes ciudades y el demagogo cumple la función del antiguo caudillo, que era también un demagogo. La disyuntiva no ha cambiado. *Sub specie aeternitatis*, el *Facundo* es aún la mejor historia argentina”.¹⁴ Pero Borges no se limita a hacer el elogio de la clarividencia histórica de Sarmiento; ve en él “el primer argentino, el hombre sin limitaciones locales” por su visión inclusiva e integradora de la cultura, que es exactamente la de Borges: “Sabe que nuestro patrimonio no debe reducirse a los saberes del indio, del gaucho y del español; que podemos aspirar a la plenitud de la cultura occidental, sin exclusión alguna”.¹⁵ Ni el ataque de Sarmiento a lo que el gaucho representaba – obstáculo, en su visión de lo que debía ser la Argentina – ni su oposición férrea a los federales, nada impidió su fascinación por

¹⁴ “Domingo F. Facundo Sarmiento”, en J. L. Borges. *Prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, p. 134.

¹⁵ *Idem. Recuerdos de Provincia. Ibidem*, p. 132-133.

el mundo de la barbarie que criticaba. Metido en el centro de las contradicciones del tiempo, preso en las antítesis a las que lo llevó su propia tesis (“Facundo y yo somos afines”, habría exclamado alguna vez), Sarmiento, reinventado borgianamente por su libro, propició un buen número de paradojas. No fueron pocos los que vieron una especie de barbarie en su militancia en favor de la educación pública, en su empeño por la civilización a cualquier costo. Groussac lo llamó “el formidable montonero de la batalla intelectual”. Borges, que ironiza la limitación de Groussac ante un Sarmiento mucho más universal, percibe en la base de ese tipo de analogía la violencia común de una sociedad aún rudimentaria y – lo que es decisivo – lamenta la elección de los argentinos: “Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor”.¹⁶

Si retornamos al cuento, podremos verificar que la alternativa de Sarmiento se encuentra allí presente: reiterada en la separación que opone campo y ciudad, sirve para la organización del espacio de la historia y para la caracterización del personaje central; pero, de algún modo, está implicada también en el final, en el acto que sella el destino de Cruz, representando una opción por el gaucho desertor. Como todo en el relato se ordena en función de ese acto final, ya en el comienzo es posible detectar la marca de la disyunción de Sarmiento, inscripta a medias en la caracterización del modo de vida de la figura central. Al refutar a otros comentaristas de la misma biografía que insisten en la influencia de la llanura en la formación de Cruz, el narrador evita esa determinación demasiado localista y, buscando generalizar, utiliza la propia expresión de Sarmiento: “Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona”. El adjetivo inesperado (*monótona*) parece introducir ironía donde se esperaba sólo constatación. La frase resume toda la biografía de Cruz y, como tal, también su fin, después de la opción decisiva – que a esa altura aún está por leerse – por la aventura gaucha; en verdad, una barbarie recurrente que culmina en la banalidad de la enfermedad, sin heroísmo ni gloria: Cruz morirá simplemente de viruela, en el 74. Se ve enseguida que la opción del gaucho – como la de los argentinos – se hace en favor de otra *versión* de la

¹⁶ *Op. cit.*, p. 133.

realidad, contrapuesta a la de Sarmiento. De hecho, el trazado de su vida que se rehace en el cuento sigue siempre un sentido opuesto al ideal de Sarmiento, escogiendo la llanura, huyendo de la ciudad hasta confundirse con el errar solitario y salvaje de un lobo y con el prototipo del gaucho bárbaro: el desertor Martín Fierro, figura ambigua de héroe y traidor, perseguido por la fama y por la infamia, ser de ficción y arquetipo de la tradición nacional, personaje literario y mito nacionalista inscripto en la historia argentina. La versión de la realidad de la que el cuento, a su vez, constituye otra versión, es así la literaria, la del poema famoso de José Hernández, escrita desde la perspectiva federal en defensa del gaucho. El cuento que abre como el relato de vida de un personaje histórico, narra, en realidad, la biografía de un personaje de ficción cuyas implicancias, sin embargo, son históricas y forman parte de su estructura. La manera en la que lo histórico penetra es la misma que engendra la narración: un modo de lectura. En última instancia, la historia que se lee nace de la lectura de otra historia, sea que se la considere verdaderamente histórica o no.

Cuando el narrador nos informa, en el segundo párrafo, que la materia de su relato ya fue tratada “en un libro insigne”, explica también que ella “puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones”. Por lo elevado del adjetivo *insigne*, por la cita de San Pablo, por prestarse a una multiplicidad de lecturas (versiones y perversiones), la fuente del cuento tiende a identificarse con el libro de los libros, haciéndose un texto canónico, con la dimensión universal y mítica de la Biblia. Se sobreentiende que el cuento que estamos leyendo es una de esas versiones, escogida por el narrador comentador que – como se señaló – se incluye entre los muchos que comentaron la misma historia. El cuento nace, en consecuencia, como una forma de lectura que implica una poética, una concepción del quehacer literario que transforma el nuevo texto en una especie de *Ersatz*, en un sucedáneo – o traducción – de un texto anterior del que es una *versión conjetural* desenmarañada de una red de otras versiones posibles. El nuevo texto es, pues, una especie de *hallazgo*, el objeto de una *invención* (término que se liga, como se sabe, a *inventare*, iterativo de *invenire*, hallar). Inventar es “crear en la imaginación, urdir, contar de modo falso” y todas estas acepciones tomadas de un diccionario etimológico están contenidas en la

poética de la lectura de Borges, tal como se configura aquí de modo ejemplar.¹⁷

El texto del que surge la narración, aludido pero nunca directamente nombrado a lo largo de las páginas – el personaje principal se nombra sólo al final del cuento – no es, obviamente, la Biblia sino el *Martín Fierro*. No conviene, quizás, a la elegancia extrema y el decoro clásico del estilo del cuento la información directa de los cantos en que se encuentra la historia de Isidoro Cruz, en un poema que forma parte de la memoria nacional. Sin embargo, el carácter alusivo de la prosa del cuento se combina con la perspectiva inicial para imponerle al lector como histórica una materia literaria, lo que – por otra parte – no deja de ser en el sentido ya señalado. En verdad, el carácter alusivo representa una urdidura del narrador, un modo de eludir los versos originales para fijar una versión de ellos en un desvío que es también una lectura del original de Hernández.

En diversos ensayos, Borges se dirige contra los argentinos – como Lugones y Ricardo Rojas – que canonizaron la obra de Hernández en lugar del *Facundo*, que, desde el punto de vista del destino histórico del país, tendría la preferencia del autor, según vimos. Y lo hace sin querer disminuir el valor estético del libro, que tiene en la más alta estima, como varias veces ha afirmado. Esa versión sacralizante del poema – vuelta habitual e inscripta con los versos de Hernández en la memoria nacional pero falsa en la visión de Borges –, es, no obstante, la que el narrador del cuento toma como materia “canónica” de la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Materia de la que están hechos también los sueños en la medida en que representa una recreación imaginaria de cierta colectividad deseosa de ver en el gaucho al héroe típico de la tradición nacional, como señala el escritor, siempre atento al costado urbano y artificial de esa “perversión”. Así, el cuento se construye sobre una versión del *Martín Fierro* que es, ya en sí misma, una construcción ideológica pues hace del gaucho, el héroe de un mito nacionalista y de la poesía gauchesca, la fundación de la tradición literaria nacional. Para Borges, es claro el origen histórico de este tipo de literatura cuya falsa versión corresponde a una *forma mentis* nacida también de intereses históricos particulares y proyectada en arquetipos universalizantes. En realidad, para él, la poesía

¹⁷ Antônio Geraldo da Cunha. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

gauchesca – en la que se incluye en lugar destacado al *Martín Fierro* – depende tanto de la ciudad cuanto de la pampa en una conjunción de factores culturales derivada de una serie de guerras históricas de la Argentina: “Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca”.¹⁸

La cara de la infamia

En el cuento se escoge la cara de la infamia: el lado del desertor, el lado de *Martín Fierro*. Originada en la *tergiversación* de un texto, en una versión falsa, en un desvío de lectura, la narración inventa una nueva versión sobre la falsedad. O mejor, repite – en el proceso mismo de su construcción, en el modo en que toma forma – un acto de traducción infiel, una traición, una infamia, su modo de inventar. La lectura que inventa engendra, como en un sueño, la *ficción*. Antes de *Ficciones*, en el comienzo de su obra ficcional, está la *Historia universal de la infamia*. En el prólogo de la edición de 1954 de este libro, Borges hace explícito el proceso: sus textos serían “el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias”.¹⁹ Sin embargo, ese proceso de lectura que falsea y tergiversa, que desemboca en la invención, en el cuento como *artificio* o *ficción* – una de las partes de *Ficciones* es justamente “Artificios” – parece tener menos que ver con la timidez que con una duda esencial. La fidelidad de la lectura (o de la traducción) se torna problemática, como el conocimiento, allí donde no hay certeza fundada en un objeto primero. El narrador elabora una materia problemática mediante conjeturas; se lanza sobre un mismo punto esquivo por múltiples desvíos hipotéticos y va enredando historias de historias. El relativismo escéptico de Borges multiplica la indagación del origen – del original, de la identidad –, obliga a la inquisición recurrente y tiende así siempre, en el límite, a la aporía de lo infinito. Como tal, no se detiene en la realidad histórica concreta; ésta aparece ya como versión o enmarañado de versiones de un objeto inaprensible. Pero pasa por ella, integrándola como

¹⁸ “La poesía gauchesca”, en *Discusión*, ed. cit., p. 12.

¹⁹ *Historia universal de la infamia*, ed. cit., p. 10.

materia estética al convertirse en la base de una visión artística: la perspectiva relativista del narrador trabaja las contradicciones y circunstancias históricas como versiones contrapuestas de un mismo blanco inalcanzable. En el caso del cuento, esas versiones – que son también literarias – aumentan la complejidad de la construcción artística. Probablemente, el gran interés crítico de Borges por el *Martín Fierro* haya contribuido a esa tarea integradora. En el ensayo más largo que dedicó al poema, recorre las diversas lecturas que tuvo la obra a lo largo de los años.²⁰

El *Martín Fierro* (1872/1879) surgió, según dice, como una obra realista hasta donde una obra pueda serlo. Para la mirada de su tiempo, “era el caso vulgar de un desertor que luego degenera en malevo”. Además de eso, el libro tenía mucho de “alegato político” tanto que, al principio, no se lo juzgó estéticamente sino por la tesis que defendía comprometida con la visión federal. Aunque no fuera partidario de Rosas, Hernández fue llamado peyorativamente “federalote, mazorquero” y la obra tardó en alcanzar la debida repercusión. (En la segunda parte del poema, publicada en el 79, el autor parecía asumir una actitud pedagógica que lo aproximaba, en cierto modo, al ideal liberal de un Sarmiento.) Cuando en 1916, Lugones publica *El payador*, se opera un cambio fundamental “en la historia de la fama del poeta”. Lugones reclama para la obra el “título de libro nacional de los argentinos” como si se tratara de una epopeya nacional, de un libro canónico, de una *Iliada* argentina. Luego, Ricardo Rojas, repite, hasta cierto punto, los mismos argumentos de Lugones, agregando el vínculo, también mitificador, del poema con la naturaleza. “Con mejor acierto”, Calixto Oyuela, en su *Antología poética hispanoamericana*, habría percibido, más tarde, que la naturaleza del asunto del poema no era nacional, ni de raza, ni se relacionaba con los orígenes del pueblo o de la nación argentina. Por el contrario, trataba – en términos del mismo Oyuela – “de la vida de un gaucho en el último tercio del siglo anterior, en la época de la decadencia y próxima desaparición de ese tipo local y transitorio nuestro ante una organización social que lo aniquila”. La concentración del asunto en el destino individual, en el sentido de una vida compleja y ambigua (por eso mismo sujeta a las lecturas más divergentes) es el modo de ser del poema para Borges. Por esta razón, no lo ve como epopeya sino más cercano

²⁰ Ver *El Martín Fierro*, en colaboración con Margarita Guerrero. 4ª ed. Buenos Aires, Columba, 1965.

a la novela: “(...) descontado el accidente del verso, cabría definir al *Martín Fierro* como una novela”. La ambigüedad, la “incertidumbre final” de ese personaje de novela, lo aproxima, como criatura perfecta del arte, a la realidad también ambigua. “Shakespeare será ambiguo, pero es menos ambiguo que Dios. No acabamos de saber quién es Hamlet o quién es Martín Fierro, pero tampoco nos ha sido otorgado saber quiénes realmente somos o quién es la persona que más queremos”. Más que por las vicisitudes que pasó, Fierro es redimido, como individuo, de las “definiciones oprobiosas” que dieron de él: Borges, por decirlo así, lo rescata de la infamia fijando la imagen de la fama que le conviene – realización plena del arte, inolvidable para las futuras generaciones.

En otros varios textos, el autor repite, con pequeñas variaciones, los argumentos del ensayo aquí resumidos. Sin embargo, en uno de ellos, breve y admirable, de *El hacedor*, vuelve al tema, contrastando la perpetuación del poema en la memoria viva de la colectividad con el recuerdo, efímero y desvanecido, de hechos históricos y literarios otrora gloriosos. La fama de lo imaginado disputa el lugar de la realidad. *Martín Fierro* es ahora el duelo que fue y siempre será; en confrontación con hechos reales que hoy “son como si no hubieran sido”, el sueño de Hernández, “en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos”, se rehace imperecedero: “(...) los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos”.²¹

Se puede percibir enseguida cómo la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” depende en profundidad de diversas lecturas del *Martín Fierro*: “un libro muy bien escrito y muy mal leído”, como afirmó en otra ocasión.²² Borges hace saltar de las páginas de Hernández a uno de sus personajes principales, Isidoro Cruz, cuya historia se halla en los cantos IX y X de la primera parte del poema, integrando las diferentes versiones – incluso la suya – en otra historia. Historia que, en verdad, es la biografía de otro, de un doble, del amigo de Martín Fierro, que escoge repetir el destino del gaucho desertor en el acto de coraje que decide su vida. Los dos gauchos, completamente identificados – como vimos, circunstancias análogas reflejan y prenuncian la identificación final – son el gaucho. Como en la lectura de Oyuela, éste padece el destino histórico que le tocó vivir, apre-

²¹ “Martín Fierro”, en *El hacedor*, ed. cit., p. 36.

²² *Prólogos*, ed. cit., p. 99.

miado por fuerzas sociales y políticas adversas, integrante o blanco de un ejército de malhechores (“El ejército, entonces desempeñaba una función penal”) que, en su propia composición, demostraba el carácter relativo de las posiciones asumidas – la ambivalencia del traidor y del héroe.²³

El juego irónico que combina en una misma figura las caras opuestas del traidor y del héroe, relativizándolas, encuentra respaldo concreto en la situación histórica del gaucho tal como es representada en el *Martín Fierro*, según una de sus versiones también recuperada, con agudeza, por Borges. La visión del trasfondo histórico que se reconstruye a través de los detalles del ambiente aludidos sutilmente en el cuento, permite entender al personaje y su ambivalencia dentro del cuadro contradictorio que lo determina. Fama e infamia son dos caras de la misma moneda (y del mismo ser) acuñadas en contradicciones históricas insoslayables que convierten al gaucho en juego de oposiciones: Isidoro Cruz, como Martín Fierro, “a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra”. El comportamiento contradictorio no anula, por la ironía, la cuestión ética implicada; por el contrario, es por la ironía, incluyendo las contradicciones, que se comprende el carácter concreto y la dimensión real de los actos del gaucho. Desde la perspectiva inclusiva adoptada, se confronta el acto individual con la dimensión general del momento histórico – lo que aumenta la complejidad del personaje – poniendo de relieve el modo de ser problemático de sus opciones y la dificultad última para él de reconocerse a sí mismo, de conocer su propia singularidad – lo que verdaderamente es.

.....
²³ El acto de infamia no es tomado, a primera vista, en un sentido moral, como observó Paul de Man (ver su estudio “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, en Jaime Alazrakí, (org.). *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1976, p. 144 y siguientes). No obstante, no me parece – como piensa ese crítico – que el cuento de Borges constituya sólo la representación de una proposición intelectual, sin vínculo con la experiencia real. En verdad, la experiencia real está presente como objeto de imitación pero muy mediada, en una forma compleja, que se analiza aquí. La infamia o “duplicidad” no es tampoco, en mi opinión, sólo un “principio estético, formal” sino que tiene relaciones más profundas con la propia naturaleza de la materia imitada y del modo de encararla. La ambivalencia del traidor y del héroe, tema – por otra parte – de otro cuento admirable del ficcionista, envuelve, en un plano más profundo, una cuestión ética, la cuestión del acto decisivo, pero está íntimamente vinculada con el problema de la naturaleza de la realidad y de la Historia, y supone situaciones históricas concretas vistas con mirada escéptica o relativista. Es por eso – como se da cuenta después el referido crítico – que la violencia en *El hacedor*, “mayor y más sombría” que en la *Historia universal de la infamia*, es “más parecida” al “ambiente de la Argentina natal de Borges” (cf. p. 150 del estudio citado). De alguna forma, la experiencia real está representada: expulsada por una puerta, vuelve por otra.

Finalmente, la lectura canónica y “heroicizante” de Lugones y Rojas, tomada también irónicamente por el narrador como fuente de la biografía, es desmontada en el cuento mediante la inserción de la perspectiva contraria de Sarmiento: canonizar al gaucho es mantener como ideal nacional la barbarie oprobiosa y sin salida. Concentrado en la historia del gaucho como individuo, del hombre que – en un acto de coraje capaz de revelar la dignidad de su vida sufrida – descubre, al mismo tiempo, su destino, el narrador restablece el hilo de la propia lectura borgiana del *Martín Fierro*: la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” se hace imagen concreta de una narración modelo – la del ser en búsqueda de su verdadera cara. De otro modo: la biografía se convierte en una alegoría de una búsqueda primera, metafísica, del ser a la caza de sí mismo; pero antes, atraviesa una multiplicidad de circunstancias particulares – históricas y literarias – que la arraigan en el suelo concreto de la realidad histórica.

Leído así, como un haz de lecturas integradas coherentemente en su estructura, el cuento termina por retomar, en una dimensión más general y abstracta, un tópico de la tradición literaria occidental, siempre cercano al de las armas y las letras: el de la fama. La inmortalidad, soñada siempre por la literatura y por las hazañas guerreras, tiene aquí una variante, una tergiversación como tantas de Borges. Como se sabe, desde la antigüedad clásica, la poesía se ligó al ansia de inmortalidad de los poderosos, de las amadas fugaces, del propio poeta. En la edad media, como demostró en un estudio erudito y brillante María Rosa Lida de Malkiel, la tendencia al ascetismo y a la inspiración ultraterrena no impidió el desarrollo de la preocupación por la fama, impulso bien cercano a la tierra.²⁴ En el renacimiento, con el individualismo emergente y la vuelta al ideal clasicista, la fama se convierte en “gloria moderna” – en la expresión de Jacob Burckhardt – y se hace un clisé bien conocido.²⁵ Las inquietudes de Borges con los motivos del tiempo, la memoria, la eternidad y la inmortalidad dialogan, sin duda, con esta tradición. La propia palabra “fama”, desde el origen, se liga también con el individuo de mala reputación, trae consigo la ambivalencia de lo falso y lo verdadero, del error y la verdad, como se ve en Camões – para recordar un ejemplo ilustre y del gusto del

²⁴ María Rosa Lida de Malkiel. *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*. México, F.C.E., 1952.

²⁵ Jacob Burckhardt. “A glória moderna”, en *A civilização da Renascença italiana*. Lisboa, Editorial Presença, s/f, p. 120-127.

autor.²⁶ Que un gaucho, famoso o infame, lobo errante de la llanura sudamericana, reencarne el t3pico en su tierra aparentemente b3rbara, no nos debe extra3nar: un escritor meramente argentino es, de hecho, heredero de toda la tradici3n occidental.

El sue3o del universo

Considerado como un todo, el cuento se estructura mediante la integraci3n dial3ctica de las versiones contrapuestas: Borges destruye el mito del gaucho en tanto h3roe nacional, fundado en los elementos locales y proyectado como sustento ideol3gico, de acuerdo con la versi3n federal, en el proceso de formaci3n de la naci3n argentina; recupera la imagen realista del gaucho en tanto tipo social acosado por las contradicciones hist3ricas del momento, rescatable – seg3n la versi3n liberal de los unitarios – si la historia hubiera sido otra; finalmente, construye un nuevo mito proyectando en una perspectiva universalista la historia del individuo que busca su identidad, que intenta descifrar el enigma de su destino y se enfrenta con la multiplicaci3n especular y recurrente de su cara inalcanzable en el fondo del espejo. Vista as3, la narraci3n consiste en un proceso de generalizaci3n por etapas intrincadas de lo particular, que sirven de mediaci3n tanto para el estrechamiento en la singularidad del individuo como para la apertura a la m3xima generalidad. El medio es el lugar de la persecuci3n en el laberinto, donde se enredan lo real y lo imaginado, la historia y la ficci3n, la creaci3n y el sue3o. (En la madrugada en que Isidoro Cruz es engendrado, su padre tiene una “pesadilla tenaz” y “nadie sabe lo que so3o”; en la madrugada en que descubre su destino, se confunde con Mart3n Fierro, sue3o de Hern3ndez). El proceso de generalizaci3n culmina en el mito inexorablemente perdido, en la recurrencia de la misma pregunta por el sentido, en la perplejidad metaf3sica del ser que no llega a reconocer qui3n es, en la imagen secreta de Dios que tampoco sabe qui3n es, como tantas veces dice y repite el autor. En Borges, lo inaccesible del deseo humano se hace historia o Historia, narraci3n, ficci3n, persecuci3n laber3ntica, mito de origen, sue3o de ser: siempre la misma carencia, una falta infinita donde se disuelve el sujeto de la b3squeda, como un dios que fuera todo o nada.

²⁶ *Os Lus3adas*, IV, 96.

El universo, sueño de Dios, bien puede ser el patrimonio de nuestras literaturas. Sin embargo, la escalera imaginaria que asciende hasta allá, por más espiralada y laberíntica que sea, también parte del suelo y supone innúmeros escalones particulares, que siempre cuentan en la subida. Como acostumbraba enseñar un maestro de la filología alemana, “el buen Dios se esconde en lo particular”.²⁷

“Después del *Facundo* de Sarmiento o con el *Facundo*, el *Martín Fierro* es la obra capital de la literatura argentina.”²⁸ La obra de Borges, que las presupone y las supera, surgió tiempo después.

(Febrero de 1985)

Enigma y comentario (Epílogo)

Resolver el enigma equivale a revelar
la razón de su insolubilidad.
Teoría estética
T. Adorno.

Muchas veces, entrada la noche, me sentí impulsado a buscar en cierto lugar bien conocido del estante, la rigurosa y recurrente aventura que encierran los libros de Borges. Y muchas veces, me quedé pensando en mi experiencia de lector y en la fascinación que me ataba a la lectura – acto que define a aquél autor y su búsqueda – como si fuera ése un medio de reflexionar sobre su obra y sobre la misma naturaleza de la literatura.

Cuando se lee un poema o una narración, se puede tener una experiencia directa de lo que es la poesía o la ficción; el simple acto de leer tiene el don de conducirnos de inmediato hacia adentro de los secretos de la literatura. Cuando en el interior de una obra se encuentra la figura reflexiva

²⁷ Frase de Aby Warburg, citada por Ernst Robert Curtius en *Literatura europea e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro, INL, 1957, p. 37 y 400 y reproducida también por Erich Auerbach. *San Francisco Dante Vico*. Bari, De Donato, 1970, p. 213.

²⁸ J.L. Borges. *Prólogos*, ed. cit., p. 96.

de un autor que se posiciona también como lector, un autor que comenta lo que leyó, que escribe porque lee o por haber leído, hecho a nuestra imagen y semejanza en tanto lectores, se nos aclara la conciencia del papel de la lectura en relación con la propia escritura y con la motivación profunda del acto de escribir. Cuántos escritores no han escrito sólo por haber leído, se preguntaba Roland Barthes al final de *Crítica y verdad*. Enseguida, se piensa en Borges. En su caso, el comentador no es sólo el antecedente del crítico sino también del narrador y hasta del poeta. La lectura está en la raíz de la invención.

Entonces, cuando se procura descifrar – a través de la lectura de lecturas que Borges nos propone – la cara del lector imbricada en la propia tesitura de sus textos hechos casi siempre a partir de otros textos, nos encontramos con la identidad problemática del autor que está allí puesta en cuestión. Ciertamente, la identidad del lector es tan problemática como la del autor; ambas constituyen una única cuestión, objeto de una misma búsqueda esencial. La obra parece dirigirse hacia sí misma, arrastrándonos vertiginosamente hacia la cuestión enigmática de su origen. Entregados a la lectura, la persecución de nuestro rostro nos lleva hacia adentro del laberinto: el lector, identificado con su imagen reflexiva, repite el camino de salidas siempre demoradas hasta encontrarse con su propio interrogante y pasar de indagador a indagado: su búsqueda se enfrenta consigo misma: debe descifrar el enigma del origen de la literatura donde su rostro se perdió.

El comentario que sigue es un intento de exponer de forma breve una hipótesis de interpretación, resultado de la reflexión sobre mi experiencia como lector de Borges (y de la lectura en Borges). Es también un medio de retomar, en un nivel al mismo tiempo más cercano y más abstracto, el tema central que me permitió reunir obras tan diversas bajo la perspectiva común de este libro: la trasposición simbólica de la experiencia. De algún modo, el lector se encuentra ahora consigo mismo y con la cuestión de la lectura: acto de desciframiento del que derivaron estas páginas.

En cualquier texto de Borges, la imagen del autor como lector es repetitiva, no limitándose a los ensayos y reseñas donde su presencia es, naturalmente, esperada. Un caso particular y muy significativo es el de los numerosos prólogos – y epílogos – que escribió para todos sus libros y para muchas obras ajenas, culminando en un “Prólogo de prólogos” donde

comenta, entre otras cosas, la falta de una teoría sobre el prólogo, “esa especie lateral de la crítica” (con simétrica razón, podría también referirse al epílogo).¹ En ése, como en los demás, aunque esperada, surge la imagen del lector de sí mismo, compuesta por rasgos convencionales y, aparentemente, de mero valor retórico, como si se limitase a repetir la tradición del género, en que son frecuentes las “fórmulas de humildad” y otros tópicos de “encarecimiento de incapacidad” intelectual o poética para tratar determinados asuntos.² A primera vista, el autor se disculpa o se justifica al releerse. Sin embargo, bajo la capa de modestia, se cobija una secreta complejidad, razón por la que algunas de esas páginas son de las mejores y más reveladoras de Borges, sin que desmerezcan en nada a los libros que introducen o cierran. En ellas, la lectura es siempre un *arte del desciframiento*, movido por una infatigable curiosidad intelectual que presupone una idéntica *actitud inquisitiva* ante los libros y ante el universo. Por eso, lo que ella expresa ahí – así como en tantos otros de sus textos – es una aventura del espíritu y, a la vez, un placer nacido de una práctica de descifrador, de un querer saber, de un *quaerere* – búsqueda, deseo de conocimiento en que se hundan las raíces de la literatura de Borges.

Se puede pensar que, después de haberse dicho lo esencial, poco importa elucidar lo que se dijo y más vale el silencio. Borges, siempre breve y preciso, no actúa, sin embargo, así. La insistencia con que escribió tantos prólogos y epílogos que dilucidan sus propios escritos demuestra, por el contrario, que esos textos – en apariencia, puramente circunstanciales – tienen su razón de ser. En verdad, el esfuerzo – que se diría vano – de explicar lo que se va a leer o ya se leyó concilia con el esfuerzo de comprender; ambos se suman a la motivación más profunda del acto de escribir, vinculado a la actitud inquisitiva del lector, siempre asomado a los secretos de la escritura, conducido por el deseo de conocimiento. Así, la lectura se muestra como un aspecto fundamental de su obra, impulsada por ese movimiento continuo de desciframiento, alcanzando la dimensión de verdadera aventura y sugiriendo incluso por ciertos rasgos – la osadía, la fuerza, la universalidad – la grandiosidad idealizada y heroico-mágica de la acción novelesca: ella se torna simulacro de la indagación – *quest* o *quête*, la búsqueda por

¹ Cf. “Prólogo de prólogos”, en *Prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, p. 7-9.

² Las expresiones citadas pertenecen a Ernst Robert Curtius que estudió esas fórmulas. Ver *Literatura européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro, INL, 1957, p. 424-432.

excelencia. La ficción comienza por la lectura; como los clásicos, ella es, ante todo, un modo de leer.

El carácter novelesco de la lectura puede sugerir, desde luego, una especie de compensación psicológica para el intelectual aislado del mundo. Es curioso cómo por esa vía, un autor se puede aproximar, de hecho, a un personaje ficcional: como en el caso de Ema Bovary, su abandono a la fantasía podría llevar a la invención de un mundo de ficción paralelo donde el deseo encontrara en el imaginario una satisfacción compensatoria. No obstante, no es en ese sentido que importa aquí el carácter ficcional de la lectura (ni Borges es un escritor aislado del mundo como se procuró demostrar en este libro). La lectura tiene un papel significativo en la configuración interna de la obra que es preciso examinar de cerca.

Una característica ostensiva y constante de los textos de Borges, incluso de los de ficción (y casi todos tienen rasgos ficcionales por la acentuada tendencia a la mezcla de géneros), es la nostalgia por la acción que revelan. En ellos, jamás se disfraza la fascinación por la disputa mental o física y por las formas de muerte violenta: la lucha a cuchillo, el duelo, el combate armado. La espada, el puñal, el tigre están entre sus imágenes frecuentes, de valor simbólico. Sin embargo, casi nada sucede directamente en esas páginas; todo es narrado indirectamente o percibido a distancia; la narración es hecha, muchas veces, por medio de varios narradores intermediarios. Es como si de toda acción externa, quedara en aquella prosa exacta sólo un diagrama abstracto o un perfil elegantemente estilizado, trazado de memoria al correr de la pluma. La lectura aparece continuamente como una forma de mediación entre el narrador y su mundo. Y acaba así por llenar el lugar vacío de la búsqueda propiamente dicha, desplazando lo novelesco hacia el espacio mental e imaginario del desciframiento al que llegan, todavía con encanto, las atenuadas noticias de lejanas aventuras. En los relatos de Borges, un Narrador cuenta o recuenta pero, sobre todo, descifra y comenta desde la perspectiva de un lector; su escritura guarda el registro de acontecimientos pasados y distantes: ruidos de la épica recogidos en el silencio contemplativo de la biblioteca.

Si alguna aventura hay en él, admirador confeso de las narrativas de ese género, será, sin duda, la aventura del lector, de un curioso lector, cisne más tenebroso y singular que los buenos autores, según su propia expresión. Una aventura que es, ciertamente, de orden intelectual: "(...)

una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual”.³ Pero se transmite a quien lee como un placer bien material, infantil o “primitivo”, en su forma concreta de un arte demorado y rudimentario de desciframiento, siempre abierto a lo desconocido. De algún modo, nos hace remontar con frecuencia a la atmósfera de encanto y seducción de la biblioteca en la visión del niño – situación primordial donde se generan sus ficciones entretejidas en los textos leídos y releídos y de donde parte, como para Don Quijote, su aventura rumbo a los misterios del mundo.

Ortega y Gasset, defensor de la novela psicológica, no encuentra en la novela de aventura más que un placer pueril. Borges, que admira las aventuras y encuentra – según parece – un sabor especial en desacordar con Ortega, reconoce la posibilidad de mayor rigor constructivo de ese género por tratarse de un objeto artificial en contraposición con la novela psicológica que, por la ambición de transcribir la realidad, está más sujeta a lo informe.⁴ Los argumentos serán discutibles pero son reveladores: la tendencia de Borges hacia las justificaciones racionalistas no impide que se tenga en cuenta el rasgo infantil probablemente presente en su gusto por lo novelesco, esa especie de infancia perenne de la ficción. Ese rasgo es fuerte y difuso en toda su obra, revelándose particularmente en múltiples detalles que aportan la pasión y la fascinación del lector por una serie de elementos, siempre recurrentes, del imaginario novelesco: el Oriente, las *Mil y una noches*; las figuras heroicas y las imágenes de leyendas, sagas y mitos; los viajes; los paisajes y nombres exóticos; los juegos de ideas, abstractos y ejemplares, en que se combinan matemática, filosofía, teología e imaginación; parábolas, *puzzles* y aforismos; las escrituras cifradas, la cábala, las evocaciones bíblicas; el reconocimiento de la verdadera identidad; los secretos y laberintos; los enigmas...

Esas imágenes novelescas no surgen, sin embargo, en el contexto característico, peculiar a la tradición del género ni tampoco se ligan con un cuadro paródico, como suele ocurrir en la literatura realista. Ellas, por decirlo así, crean un contexto encantador y fascinante, articulado de alguna

.....
³ Cf. “Prólogo a la primera edición” de la *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 8.

⁴ Ver el “Prólogo” de Borges a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires, Emecé, 1968, p. 11-12.

forma con la actitud inquisitiva del autor y funden, en un mismo efecto estético, componentes materiales y conceptuales, emoción y razón.

La atracción tan material por ese tipo de imágenes puede ser vista, entonces, como una forma de curiosidad intelectual por el proceso de revelación del conocimiento. La búsqueda (la intriga, *mythos* novelesco) puede ser leída como una trasposición simbólica e idealizada del proceso real de asimilación de la experiencia: es la travesía del héroe que se configura al arriesgarse en el viaje peligroso y probarse en la lucha ante la amenaza de muerte; el pasaje a través de los misterios del mundo *hasta la manifestación del sentido*. Forma simbólica de aprendizaje, ella es un medio de *preguntar* por el sentido; su etapa última y decisiva es, precisamente, la *anagnórisis* aristotélica, el reconocimiento o revelación del sentido (y de la unidad formal de la intriga). En Borges, es, sobre todo, *una tentativa de desciframiento: lectura de un enigma*. Tentativa de descifrar un acto emblemático, un momento simbólico decisivo, cuando los múltiples caminos son el camino, cuando el todo se encarna en la parte: “el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”, frase con la que el autor puede aludir al instante que resume el destino del poeta Evaristo Carriego y del personaje Tadeo Isidoro Cruz o de cualquier hombre.⁵ Por eso, *en busca de ese reconocimiento, la obra de Borges tiende a tomar la forma de la pregunta por el sentido*.

En su raíz están las *Inquisiciones*, nombre que cabe perfectamente a una de sus formas principales: el ensayo. El ensayo es, de hecho, aquí, inquisición, búsqueda vacilante del sentido, forma recurrente, abierta y crítica, instrumento de desciframiento. Esta es la razón por la que se mezcla constantemente con los demás géneros a que se dedicó su autor: parece corresponder a una actitud básica ante el mundo. En él se encarna la pregunta. De ahí, también, su relación al mismo tiempo cercana y estilizada con una forma simple o “primitiva” como es la adivinanza, perceptible incluso en el modo de ser hipotético o conjetural de su expresión. Según dice André Jolles, “la adivinanza es la forma que muestra la pregunta”. Y aún: “El mito es una respuesta que contiene una pregunta pre-

⁵ Cf. el “Prólogo a una edición de las *Poesías completas* de Evaristo Carriego”, en su *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 139.

via; la adivinanza es una pregunta que pide una respuesta”.⁶ Como nuestro cronista Machado de Assis, Borges parece reiterar todo el tiempo: “¿qué hay en este mundo que se pueda decir verdaderamente verdadero? Todo es conjetural”.⁷

La mezcla frecuente de ensayo y ficción que él opera supone, ciertamente, la actitud básica del lector inquisitivo pero depende también del comentario. La mezcla implica el pasaje de la pregunta a la respuesta, de la actitud de indagación – en última instancia metafísica porque habla sobre la naturaleza de la realidad – al despliegue ensayístico o narrativo (por eso, no extraña que la metafísica sea una rama de la literatura fantástica) a través de la mediación del comentario, o sea, de la forma demorada y rudimentaria del desciframiento. El comentarador – ensayista o narrador – despliega una incógnita inicial, mediante un discurso racional hecho de conjeturas sobre el significado del enigma, sin que pueda agotarlo. Tal vez se pueda decir que se trata de una especie de *logos* que interroga y se interroga sobre la cuestión que dio origen al *mythos*. Es como si la pregunta inicial se cifrara en una metáfora enigmática (especie de *kenningar*, la perífrasis metafórica y enigmática de la poesía de Islandia) que se desarrolla, por el comentario, en una respuesta conceptual no del todo suficiente (lectura, traducción, conjetura sobre el significado). Esta imposibilidad de una respuesta cabal se transforma en la condición de la literatura que tiene un atributo esencial en la ambigüedad pertinaz. Así, un relato de Borges contiene una respuesta, un mito, una intriga narrativa atravesada por el pensamiento racional que la desenmaraña hasta alcanzar el límite del conocimiento del sentido de esa respuesta, la pregunta enigmática que le dio origen, *permaneciendo en la inminencia de una revelación que, sin embargo, no se produce*. El pensamiento arma conjeturas que buscan descifrar el significado del mito pero se detiene ante el enigma, reconociendo en su límite la potencialidad expresiva inagotable de la forma mítica.

Shi Huang Ti fue el mismo emperador que mandó construir la vasta muralla de la China y ordenó la quema de todos los libros anteriores a él, nos relata Borges en uno de sus ensayos entremezclados de ficción: “La

⁶ Cf. A. Jolles. *As formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976, p. 111.

⁷ Cf. Machado de Assis. *A Semana*. Rev. crít. de Aurélio Buarque de Holanda. Rio, Jackson, 1953, vol. II, p. 306.

muralla y los libros”. El problema es comprender la razón de esos actos desmesurados que nos hacen atribuir a sólo un hombre el poder de construcción o destrucción a escala gigantesca. En el ensayo de *Otras inquisiciones*, continúa el comentario – hecho de múltiples conjeturas – sobre esa insólita tentativa de cercar un imperio y abolir todo el pasado, hasta que, a cierta altura, los opuestos se anulan, de algún modo, y queda apenas la idea contradictoria contenida en la narración, fulgurante, independientemente de las conjeturas que permite. La conclusión genérica del ensayista es de orden estético y rescata la fuerza tenaz de la forma que continúa diciéndonos algo, pidiendo una respuesta, formulándonos la enigmática pregunta: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético”.

Desde esa perspectiva, la literatura tiene el poder de renovarse siempre, siempre indagando el sentido de un enigma cuya respuesta no puede alcanzarse del todo – llave perdida o saber inaccesible. Latente en su interior, el enigma equivale a una semilla que jamás pierde su fuerza de germinación. Northrop Frye, teórico de los géneros y las convenciones literarias, se sirve precisamente de esa analogía botánica para reconocer en el enigma (*riddle*) un género elemental no clasificado.⁸ Lo coloca al lado del encanto (*charm*), conformado por el poder encantador del sonido y del ritmo – *carmen*, el término latino de donde procede el inglés *charm*, envuelve la ambivalencia del canto y del encanto –, uno de los núcleos responsables por la fuerza de fascinación y seducción de la literatura. Junto con el sonido y el ritmo que encantan, el enigma nos desafía a través de la imagen: tiene afinidades pictóricas, como se ve por los viejos libros de emblemas; enfatiza el aspecto visual de la literatura, en su configuración imaginica, que nos pide la traducción conceptual de un sentido. Como si una atracción inexplicable exigiera al mismo tiempo una traducción racional, o como si una pulsión profunda emergiera anhelante por convertirse en conocimiento. Pero, de algún modo, retornamos a Aristóteles y su

⁸ Ver “Charms and riddles”, en su *Spiritus mundi. Essays on Literature, Myth and Society*. Bloomington & London, Indiana University Press, 1976, p. 122-147.

intriga: el *mythos* hecho de imagen y movimiento rítmico. La literatura colocada entre la pintura y la música, mezclando fascinación y pensamiento.

De hecho, reflexionar sobre la experiencia del lector en Borges es pensar sobre la naturaleza de la literatura.

(Julio de 1987)

[Traducción de Adriana Rodríguez Pérsico]



Entre “La Aventura y el Orden”: Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino

Patricia Artundo

Introducción

A comienzos de 1925 Jorge L. Borges (1899-1986) dio a conocer un artículo titulado “Sobre un poema de Apollinaire”¹ que marcó si no totalmente, sí en gran medida el cierre de un trabajo reflexivo acerca del desenvolvimiento del ultraísmo en nuestro país.

Desde su regreso a Buenos Aires en julio del año anterior, luego de un segundo viaje por Europa, Borges se ocupó de precisar los límites

.....
¹ Jorge L. Borges (JLB). “Sobre un verso de Apollinaire”, en *Nosotros*. Buenos Aires, a. 19, n. 190, marzo de 1925, p. 320-322. Recogido al año siguiente con el título “La Aventura y el Orden”, en *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Editorial Proa, 1926. Citamos por la 2ª ed.: Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 69-72.

Resulta significativo que Renato Poggioli abra su libro *Teoría del arte de vanguardia* (Madrid, Revista de Occidente, 1964.) con el poema al que alude Borges:

Je juge cette longue querelle de la tradition [sic] et de l'invention

De l'Ordre de l'Aventure

Vous dont la bouche es faite à l'image de celle de Dieu

Bouche qui est l'ordre même

Soyez indulgents quand vous nous comparez

A ceux qui furent la perfection de l'ordre

Nous qui quêtions partout l'aventure

Nous ne sommes pas vos ennemies

Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines

Où le mystère en fleus s'offre à qui veut le cueillir

Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues

Mille phantasmes impondérables

Auxquels il faut donner de la réalité

Nous voulons explorer la bonté contrée énorme où tout se tait

Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou fair revenir

Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières

De l'illimité et de l'avenir

Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés.

espacio-temporales del movimiento, de diferenciarlo del español y de hacer un balance de sus logros y fracasos.²

En el ensayo mencionado, y en un tono confesionalista, Borges afirmaba:

Toda aventura es norma venidera, toda actuación tiende a inevitarse en costumbre [...] El arte es observancia, hasta en sus formas de apariencia más suelta. El ultraísmo, que lo fio todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el desapacible rimar que aún dan horror a la vigente lugonería, *no fue desorden, fue voluntad de otra ley.*³ [énfasis agregado]

Fue el reconocimiento de que el ultraísmo había incurrido en otra “retórica” – tan objetable como la que el rubenianismo y el sencillismo habían implantado en nuestro medio y que los jóvenes poetas buscaron “llevar de calles y abolir”⁴ – lo que marcó su distanciamiento definitivo y le permitió ejercer una lectura crítica temprana considerándolo, además, como definitivamente concluido.

Para Borges en 1924 el ultraísmo, en cuanto “movimiento de combate” había finalizado y la aparición de *Prismas* de Eduardo González Lanuza no hacía más que confirmarlo en su idea: libro “arquetípico de una generación”, sacaba a la superficie aquello que había constituido su “derrota”:

He visto que nuestra poesía, cuyo vuelo juzgábamos suelto y desenfadado, ha ido trazando una figura geométrica en el aire del tiempo. Bella y triste sorpresa la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo torpe de una liturgia.⁵

² Los trabajos a los que aludimos aquí son: “Acotaciones. E. González Lanuza. Prismas”, en *Proa*. Buenos Aires, [2ª época], n. 1, agosto de 1924, p. 30-32; “Norah Lange”, en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, a. 1, n. 10-11, septiembre de 1924; “Después de las imágenes”, en *Proa*. Buenos Aires [2ª época], n. 5, diciembre de 1924. Durante la segunda mitad de la década esas reflexiones no desaparecieron y se fueron filtrando en otros escritos de diverso carácter.

³ JLB. “La Aventura y el Orden”, *op. cit.*, p. 70.

⁴ JLB. “Ultraísmo”, en *Nosotros*. Buenos Aires, a. 15, v. 151, diciembre de 1921. Citamos por JLB. *Textos recobrados: 1919-1929*. Buenos Aires, EMECE, 1997), p. 126. [En adelante: TR] Los textos de Jorge L. Borges trabajados aquí nos fueron proporcionados en su momento por Alejandro Vaccaro a quien debemos su conocimiento; él los registró por primera vez en su *Georgie (1899-1930): Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Editorial Proa/ Alberto Casares, 1996. Al año siguiente, fueron recopilados en *Textos recobrados*. Para facilitar la lectura, hemos optado por citarlos directamente de TR.

⁵ JLB. “Acotaciones. E. González Lanuza. Prismas”, *op. cit.*, p. 31. Recogido en *Inquisiciones*, con el título “E. González Lanuza”. Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.

Este balance tenía lugar en el momento en que otro grupo tomaba para sí la bandera vanguardista – el nucleado en torno a *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* (1924-1927) –, encontraba en el ultraísmo el antecedente directo de la renovación poética que propugnaba.

El uso intensivo del término⁶ durante la segunda mitad de la década – que encontró su punto culminante en el libro de Néstor Ibarra, *La nueva poesía argentina: Ensayo crítico sobre el ultraísmo. 1921-1929*, conocido en 1930 – nos obliga a fijar los límites de lo que aquí entendemos que aquél designa: es decir, a la primera vanguardia literaria y artística que se desarrolló en Buenos Aires entre los últimos meses de 1921 y mediados de 1923; que tuvo en Borges a su fundador y principal teórico y que se expresó públicamente a través de *Prisma. Revista Mural* (1921-1922) y de *Proa. Revista de Renovación Literaria* (1922-1923). Este "ismo", estrechamente relacionado con el ultraísmo español, sin embargo, fue adquiriendo rápidamente rasgos propios al desarrollarse bajo condiciones histórico-culturales específicas. Fue, asimismo, la afirmación de una poética propia y la conciencia de ello lo que condujo a su abandono, por lo menos de parte de su líder, Jorge L. Borges.

I

La mayoría de los trabajos producidos en el ámbito de la crítica literaria que se ocupan del ultraísmo argentino, limitan su estudio al análisis de la propuesta de sus poetas, particularmente de Borges y a ubicar a las dos revistas mencionadas a la cabeza de las publicaciones que identifican como exponentes de nuestra primera vanguardia.

En cuanto a la actividad de Norah Borges (1901) – cuando es mencionada – aparece limitada a su actuación como ilustradora, a excepción hecha de Emir Rodríguez Monegal quien en su *Jorge L. Borges: A literary biography*, le reconoció un rol activo que se ocupó de destacar en varias oportunidades a lo largo de su libro.⁷ Otras menciones menores – como

⁶ Para una definición del ultraísmo argentino, cf. Pedro L. Barcia, "Lugones y el Ultraísmo", en Separata de *Estudios Literarios*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de La Plata, 1966, p. 156-163. Para el estudio del proceso que condujo a sumar al "ultraísmo" a la cadena de identificaciones operada entre nueva generación/ nueva sensibilidad/ arte nuevo/vanguardia, cf. nuestro "La flecha en el blanco: José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte". *Estudios e Investigaciones*, n. 6. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró".

⁷ Emir Rodríguez Monegal. *Jorge L. Borges. A literary biography*. New York. E.P. Dutton, 1978. La importancia que el uruguayo otorgó a Norah no nos pasó desapercibida en el momento de iniciar

la de Emilio Carilla, quien la señala junto a su hermano como punto de enlace entre el ultraísmo español y el argentino – no alcanzan a modificar lo que venimos afirmando.⁸

En nuestro caso particular, el objetivo propuesto para este trabajo es responder a la pregunta de si es posible hablar de un ultraísmo “plástico” que sea hermanable al literario por la existencia de una poética común, que encuentra su fundamento en los principios teóricos formulados por Borges.

Esta cuestión presenta de por sí varios inconvenientes. En primer término, el hecho de que Norah fue la única artista que apareció asociada al reducido grupo. Inclusive, la aparición en el número 3 de *Proa* (julio de 1923) de un linóleo debido a la ignota mano de Susana Hudson y otro atribuido a Dorah Berges [i.e. Norah Borges] no hacen más que confirmar el hecho de que los ultraístas sentían la necesidad de ampliar la nómina de artistas adherentes al movimiento, tal como lo hacían con la de los escritores.

Aunque provisionalmente respondamos de manera afirmativa a la hipótesis enunciada, existe una limitación que debemos enfrentar, debido a que nuestro conocimiento acerca de su obra se limita, para el período considerado, principalmente a su obra gráfica: sólo conocemos tres pinturas realizadas entre 1919 y 1920 – es decir anteriores a su regreso a la Argentina luego de la primera estancia europea (1914-1921) – y una sola de comienzos de 1923.

Por otra parte, si la historiografía del arte español no duda en reconocer la existencia de un ultraísmo plástico en aquél ámbito – al que ubica, en tanto su proyección, por encima del literario al que considera más irregular en cuanto a sus realizaciones⁹ – lo hace no sin fijar ciertas limitaciones.

.....
 nuestra investigación relativa a la artista, quedó de manifiesto en nuestros trabajos *Norah Borges. Xilografías 1918-1921*. Buenos Aires, dactiloscrito, 1989 y *Norah Borges. Obra Gráfica 1920-1930*. Buenos Aires, [s/ n.], 1994. Asimismo, el investigador americano Daniel E. Nelson – autor de una tesis doctoral inédita, *Five central figure in Argentine avant-garde art and literature: Emilio Pettoruti, Xul solar, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Borges*. The University of Texas at Austin, 1989 – reconoció también su deuda con el trabajo de Rodríguez Monegal.

⁸ Emilio Carilla. “El vanguardismo en la Argentina (Sobre un momento literario y una revista)”, en *Nordeste. Revista de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste*. Resistencia, n. 1, diciembre de 1960, p. 62.

⁹ Cf. Eugenio Carmona. “El «Arte Nuevo» y el «Retorno al orden». 1918-1926”. En Catálogo de la Exposición *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p. 50. Una valoración opuesta respecto de la poesía ultraísta en relación con las

Jaime Brihuega, al analizar las condiciones bajo las cuales tuvo lugar lo que denomina alianza estratégica entre literatura y arte, se ocupa de subrayar – tomando como ejemplo *Un Enemigo del Poble* (Barcelona, 1917-1919) – que la coexistencia de los dibujos de Celso Lagar y de Rafael Barradas junto a los poemas de J. Folguera y Joan Salvat Papasseit, respondía en realidad a “la pertenencia común al estatuto genérico de «lo nuevo», con lo que ello significa de mera vaguedad introductoria a la complejidad de los respectivos ámbitos sintácticos semánticos.”¹⁰

Y al avanzar en esa misma línea y detenerse en *Reflector* (Madrid, 1920) – publicación que a nosotros nos interesa particularmente dado que allí Norah aparece como colaboradora junto a Barradas, el otro latinoamericano activo en España – señala que:

Basta mirar el número único de «Reflector» para advertir que entre el maridaje de Rivas Panedas dedicado a Juan Ramón, el dibujo de Barradas de la página 4, los textos de Gómez de la Serna, las maderas de Norah Borges, los caligramas de Vighi o las reproducciones de Picasso y Lipchitz no media más que una simple convivencia perfeñada a través de esas «fuerzas renovadoras» a que se alude en el manifiesto de la revista. Los «Hai-Kais» de Salazar y su interpretación plástica por Barradas son un ejemplo del techo de correspondencia a que fueron capaces de llegar las manifestaciones de la órbita ultraísta: una pura consanguinidad futurista; el resto de los compañeros de viaje (Vázquez Díaz, Norah Borges, Bores, Jahl...) quedaban aún más alejados de la posibilidad de una poética virtualmente común.¹¹

Es decir que lo que allí verifica es la ausencia de esa identidad entre literatura e imagen que el investigador sí reconoce en contados casos ya más avanzada la década – como en Federico García Lorca y Salvador Dalí o José Moreno Villa y Rafael Alberti, y de otros artistas cuando colaboran junto a poetas – cuya producción denota “la acuñación de elementos transferibles de uno a otro género cultural mediante traducciones cuyo recorrido inverso desemboca en una misma cantera original.”¹²

demás artes, puede leerse en Francisco Fuentes Florido. *Poesías y poética del ultraísmo*. Barcelona, Editorial Mitre, 1989, p. 13.

¹⁰ Jaime Brihuega. *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Madrid, Ediciones Istmo, 1981, p. 428.

¹¹ *Ibidem*, p. 428-429.

¹² *Ibidem*, p. 430.

Tal vez fue esta misma intuición la que determinó que Gloria Videla – en su trabajo *El Ultraísmo: Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* – aunque dedicase un apartado a la “Relación del ultraísmo con las artes plásticas”, se limitara a enunciar en el caso español la estrecha relación de algunos artistas con el movimiento a partir de las reproducciones de sus obras en sus revistas y su participación en algunas de las famosas veladas organizadas en Madrid.¹³

Ahora bien, si los investigadores españoles reconocen que no existe una poética ultraísta en la que letra e imagen aparecen hermanados, sin embargo, destacan el hecho de que la mayoría de los que actuaron aliñados junto al movimiento llegaron a compartir un lenguaje muy próximo que estuvo, además, relacionado con la adopción del grabado sobre madera como medio de expresión.

En este punto afirman el papel fundamental cumplido por Norah como introductora de una técnica que sería la que – en la generalización de su empleo – otorgaría coherencia visual al movimiento.¹⁴

Para Eugenio Carmona:

La receptividad ultraísta permitía y potenciaba la acogida de tendencias diversas. En la suma diversidad establecía el ultraísmo su mejor valor. Sin embargo, durante sus años madrileños Borges, Barradas y Jahl llegaron a manejar elementos y recursos comunes. En su mejor momento, en torno a 1921, el ultraísmo plástico, aún en su diversidad, adquirió un cierto aire común fácilmente identificable. Las obras de Borges, Barradas y Jahl, ajenas en principio a la identidad geográfica en la que se desarrollaban, comenzaron a naturalizarse en el contorno [...]. En torno al 1921 que, con la aparición de «VLTRA» señalaba su mejor momento, el ultraísmo tuvo una tan afortunada como inesperada expansión. No el ultraísmo literario, sino el plástico. Hasta ese punto los artistas plásticos, independientes en su origen y personales en sus propuestas, llegaron a representar una aspiración colectiva.¹⁵

¹³ Gloria Videla. *El Ultraísmo: Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid, Gredos, 1971, p. 117-118.

¹⁴ En nuestro *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*, *op. cit.*, nos hemos ocupado de destacar como ejemplo sus ilustraciones para *Grecia*, (Sevilla-Madrid, 1918-1920) y el papel que cumplieron sus *bandeau* y viñetas en los últimos números de la publicación: ellas fueron apropiándose del espacio ocupado por las ornamentaciones de página de origen modernista, hasta finalmente lograr una integración visual con el contenido renovador de la publicación.

¹⁵ Eugenio Carmona. “Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España”, en el Catálogo de la Exposición homónima. Francfort, Schirin Kunsthalle/ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 37.

II

Previo a hablar del desenvolvimiento del ultraísmo argentino, es necesario recordar que si aceptamos que éste adquirió características propias, lo hizo a partir de la orientación que le imprimió Borges y aceptaron sus compañeros de aventura. El no sólo lo "importó" y lo estableció en Buenos Aires en un "gesto fundador"¹⁶ que no tiene antecedente alguno en nuestro medio – y sobre este punto volveremos en el apartado IV – sino que además lo dotó de un contenido teórico preciso y de una orientación específica que, a pesar de sus evidentes lazos con el ultraísmo español, marcaron su rápido distanciamiento de él.¹⁷

Cuando Videla afirma que "Para definir al ultraísmo argentino, tendríamos que adoptar un enfoque diferente [respecto del español], pues Borges extrajo de la baraúnda del ultraísmo español los rasgos más significativos y los presentó como programa"¹⁸, lo hace luego de señalar que su par peninsular no fue una escuela, sino un movimiento que buscó superar el estado en el que se encontraba la lírica española contemporánea.

Para clarificar este punto, la investigadora cita a Rafael Cansinos-Asséns, su inspirador:

Este lema ULTRA señala un movimiento literario, no una escuela. Resume una voluntad caudalosa, que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando siempre con el tiempo.¹⁹

¹⁶ Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1981, p. 100.

¹⁷ Dicha orientación se fue definiendo en el período que cubren las dos revistas del grupo argentino en las que se entabló además un diálogo sostenido con otros americanos que aunque era fruto de ese mismo internacionalismo que caracterizó a las vanguardias europeas encontró su pleno desarrollo en la segunda *Proa* (1924-1926) y en *Martín Fierro* (1924-1927). Como índice de ello puede cotejarse la nacionalidad de los colaboradores que publicaron en el n. 1 de *Prisma* (5 españoles y 3 argentinos) y el n. 2 (3 españoles, 4 argentinos, 2 chilenos). Sobre la situación de *Proa*. *Revista de Renovación Literaria*, cf. nuestro apartado "Los antecedentes españoles de *Proa*" en *Norah Borges, op. cit.*, p. 25-30. Asimismo, vale la pena destacar que Norah tuvo un papel poco conocido – junto a Idelfonso Pereda Valdés y María Clemencia Pombo – como intermediaria entre los argentinos y los brasileños y uruguayos.

¹⁸ Gloria Videla. *El Ultraísmo, op. cit.*, p. 91.

¹⁹ Rafael Cansinos-Asséns. "Los poetas del Ultra", en *Cervantes*. Madrid, junio de 1919, p. 85. En Gloria Videla. *El Ultraísmo, op. cit.*, p. 91.

Es la misma cita que hacía Borges en su famoso artículo “Ultraísmo” – dado a conocer en la revista porteña *Nosotros* en diciembre de 1921 – para indicar, a continuación, que tras dos años de su enunciación era posible “precisar y limitar esa anchurosa y precavida declaración del maestro”.²⁰ Los principios del ultraísmo, eran entonces:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.²¹

Como lo afirma Pedro L. Barcia, “éste es el credo ultraísta, tan traído y llevado. Ya es una poética y un programa”²². No se trata únicamente de un rechazo hacia lo “viejo” – encarnado por la retórica del rubenianismo y del sencillismo, sintetizado en los puntos 2 y 3 – sino también de fijar los medios con los que debía trabajar el poeta ultraísta: la metáfora y la imagen.

Borges llegó a esa extrema concisión en su definición luego de un ejercicio reflexivo que lo ocupó durante casi dos años, en su tránsito por Sevilla, Mallorca, Madrid y, finalmente, Buenos Aires. Desde “Al margen de la moderna estética”, publicado en la revista *Grecia* a comienzos de 1920, a éste que citamos, se sucedieron escritos teóricos y manifiestos, respuestas polémicas y encendidas defensas, explicación y análisis; a veces con un predominio del discurso poético sobre el reflexivo, pero siempre un trabajo constante que se complementó con su práctica poética y con su labor como traductor y estudioso de los expresionistas alemanes, tres áreas de su actividad que lejos de ser consideradas individualmente, deberían ser estudiadas desde una perspectiva común.

El camino recorrido por Borges queda al descubierto cuando leemos una de sus primeras definiciones del ultraísmo:

En el ultraísmo se pretende, más bien, crear mitos nuevos, proceder de modo tal que cada artista pueda construirse un universo hecho a su imagen. El ideal sería

²⁰ JLB. “Ultraísmo”, *op. cit.*, p. 127.

²¹ *Ibidem*, p. 128.

²² Pedro L. Barcia. “Lugones y el Ultraísmo”, *op. cit.*, p. 159.

que cada ultraísta en España fuera absolutamente diferente de sus cofrades. Sin duda este ideal está lejos: el uno tiene influencias de Cansinos, el otro de Apollinaire, el otro de Huidobro o de los futuristas... [énfasis agregado]

Queremos (3 ó 4 de nosotros) destruir la retórica, la concepción arquitectónica del poema, los festones y los astrágalos como decía Boileau. Queremos condensar, no decir sino lo esencial. Hacer del poema un todo viviente y orgánico donde cada línea sea la síntesis acabada de una sensación de una impresión del mundo externo o espiritual, de un estado de alma, diría yo, si la expresión no fuera sospechosa y vaga. Tratar de que cada frase del poema tenga su vida propia, inmediatamente sentida concebida por ella misma [...].²³

En esta carta, en la que aparecen delineadas las directrices elegidas por los ultraístas y la del propio Borges – con su interés por el creacionismo y el futurismo – pone también al descubierto su atracción por el expresionismo alemán, cuya poética decodificó en varios escritos para los lectores españoles:

Si quisiéramos definirlo – y no ignoro lo carcelarias que suelen ser estas definiciones – diríamos que es la tentativa de crear para esta época un arte materialmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra-realidad espiritual. Diríamos que el expresionismo (con los demás impulsos paralelos que accionan bajo distintas latitudes) no es otra cosa en última exégesis que el arte *subrayado*...²⁴

Si para él, el naturalismo se mostraba sujeto y dependiente de la realidad exterior, el expresionismo – por el contrario – hacía suya esa estética activa de los prismas que poco tiempo después definiría en el "Manifiesto del Ultra".²⁵

En el caso de Wilhelm Klemm, Borges reconocía que él era "el poeta que diversifica los ángulos de visión, que refracta los datos sensoriales y prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología materialista venera [...]".²⁶ Intensidad y emoción eran sus claves para la lectura de los

²³ JLB. Carta a Maurice Abramowicz. En "Cartas de Borges a Abramowicz escritas en francés", en TR, p. 429. Traducida por Irma Zangara. "Primera década del Borges escritor", en TR, *op. cit.*, p. 408.

²⁴ JLB. "Lírica Expresionista: Síntesis", en *Grecia*. Madrid, a. 3, n. 47, 1 de agosto de 1920. En TR, p. 52.

²⁵ Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y Jorge L. Borges. "Manifiesto del Ultra", en *Baleares*. Mallorca, febrero de 1921. Los dos primeros párrafos de este manifiesto se deben a Borges. En TR, p. 86-87.

²⁶ JLB. "Lírica expresionista: Wilhelm Klemm", en *Grecia*. Madrid, n. 50, 1º de noviembre de 1920. En TR, p. 72.

poetas alemanes, en oposición a armonía y euritmia, barroquismo verbal frente a arquitecturación “clásica” del poema, además del empleo intensivo de la metáfora.

III

La publicación de algunas cartas de Borges dirigidas a su amigo argentino Roberto Godel, sirvió para precisar la fecha temprana de su lectura de los expresionistas alemanes. Por lo menos desde diciembre de 1917 conocía y leía a varios de sus poetas. Esto ocurría casi un año antes de que se firmara el armisticio que dio por concluido el primer conflicto bélico y muestra su propia vivencia de la guerra; deja traslucir, asimismo, el deslumbramiento inicial por la Revolución Rusa que parecía anunciar el surgimiento de un mundo más justo socialmente y que concitó la atención, durante los años del denominado “comunismo heroico”, de gran cantidad de intelectuales europeos:

Yo empiezo a creer más i más en la posibilidad de una revolución en Alemania. No sé si el pueblo alemán está listo para ello. Sin embargo algunos acontecimientos recientes, la tentativa de sublevación en la flota, los motines en Berlín i el magnífico ejemplo de la Revolución Rusa me dan esperanza.

Yo deseo esta revolución con toda mi alma.

Puedo asegurarte que la *juventud intelectual* alemana saludaría esta revolución con entusiasmo.

He leído últimamente gran cantidad de libros, publicaciones i revistas firmadas por los escritores jóvenes de Alemania. Todos ellos, Johannes v. Becher, Franz Pfemfert, Otto Ernst Herre, Max Pauluer, Gustav Meyrink, Franz Werfel, Hasenclever i otros muchos, son tan enemigos del militarismo como tú i lo declaran abiertamente.²⁷

Ese mismo interés fue compartido también por Norah y sus primeros grabados – *La tempestad calmada* (xilo, 1918), *La Verónica* (camaïeu, 1918), *El pomar*, *La joven de la mandolina*, estas dos, xilografías del año 1920 – denotan, en el lenguaje plástico elegido y en la técnica adoptada – con la utilización de tacos irregulares – la “primera influencia” ejercida sobre ella por los alemanes.

²⁷ JLB. Carta a Roberto Godel, 4 de diciembre de 1917. En Alejandro Vaccaro. “Cartas del poeta adolescente”, en *La Nación*. Buenos Aires, domingo 9 de junio de 1996, Secc. 6, p. 2.

Ahora bien, más que trabajar en esa línea y buscar las huellas de esta última en su producción – cosa que hemos hecho nosotros mismos y de la que también se ha ocupado Daniel Nelson²⁸ – parece más apropiado, a los fines que nos hemos propuesto, indagar acerca del carácter de la relación entre texto e imagen. El desviar nuestra atención en ese sentido, permite realizar una lectura distinta sobre las respectivas producciones de los Borges y hablar – por lo menos en un determinado momento – de la existencia de una poética común.

En setiembre de 1920, la revista *Grecia* dio a conocer el poema "Rusia" de Jorge L. Borges, que apareció *acompañado* por una xilografía de Norah, digamos – provisionalmente – sin título.²⁹ El hecho de que uno y otra fueran incluidos en una misma página no se debió, como en otros casos, a una simple coincidencia en la diagramación sino a la existencia de una estrecha relación entre ambos que fue percibida por el editor de la revista.³⁰

Si tenemos en cuenta el contexto de publicación del poema – definido éste por Annick Louis como "un conjunto de instancias, que van desde los elementos que rodean en la misma página el texto publicado, los otros textos incluidos en el mismo número, y la publicación en sí, con todas sus características específicas"³¹ – la reproducción del grabado se vuelve altamente significativa.

Particularmente, porque el título – "Rusia" – tanto por su disposición y el cuerpo adoptado para su tipografía, no sólo abre página sino que abarca tanto a la prosa como a la imagen. Debido a esto puede entenderse que ambos comparten el mismo título, hipótesis que se reafirma cuando observamos que en general las xilos de Norah aparecieron tituladas en la misma publicación (*El pomar*, *El ángel del violoncelo*, *La mujer de la mantilla*, *Terrazas*).

²⁸ Cf. nuestro *Xilografías 1918-1921*, *op. cit.*, p. 26-37 y Daniel Nelson. *Five central figures...*, *op. cit.*, p. 172 y ss.

²⁹ *Grecia*. Madrid, a. 3, n. 48, 1º de setiembre de 1920, p. 7.

³⁰ Las revistas ultraístas reprodujeron viñetas y grabados de Norah que de manera circunstancial aparecieron asociados visualmente a poesías de otros escritores sin que existiera necesariamente relación alguna entre ellos como ocurrió, por ejemplo, en *Reflector*, con la viñeta que cerró "Dársena" de Adriano del Valle.

³¹ Annick Louis. "Acontecimientos: Xul-Borges, a cor do encontro", en Catálogo de la Exposición *Xul Solar/Jorge Luis Borges: Língua e Imagem*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1997 a 11 de janeiro de 1998, p. 49, nota 8.

Inclusive se puede pensar que las diferencias existentes entre el autógrafo de este poema y la prosa publicada finalmente en *Grecia*, se haya debido a un cambio decidido por el editor que tuvo en cuenta la reproducción de la xilografía en la misma página aun a costa de sacrificar la disposición tipográfica del autógrafo remitido en el que Borges trabajaba con la supresión de la puntuación y con blancos y espacios:

RUSIA

La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje
con gallardetes de hurras
mediodías estallan en los ojos
Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres [?]
y el sol crucificado en los ponientes
se pluraliza en la vocinglería
de las torres del Kreml [?]
El mar vendrá nadando a esos ejércitos
que envolverán sus torsos
en todas las praderas del continente
En el cuerno salvaje de un arco iris
clamaremos su gesta
bayonetas
que portan en la punta las mañanas³²

RUSIA

La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje con gallardetes de hurras: mediodías estallan en los ojos. Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres y el sol crucificado en los ponientes se pluraliza en la vocinglería de las torres del Kreml. El mar vendrá nadando a esos ejércitos que envolverán sus torsos en todas las praderas del continente. En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas. – Jorge-Luis Borges.

La diferencia apuntada sirve para mostrar la importancia que Borges le otorgaba a la “visualidad” del poema. Aunque más moderado, él

³² El manuscrito fue reproducido – además de en el número de *L’Herne* consignado por Irma Zangara en TR, p. 56 – por María Teresa Gramuglio en “Jorge Luis Borges”. Colección *Capítulo: Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, n. 79, p. 341. Hemos preferido transcribirlo de esta última fuente pues la transcripción de TR no parece muy segura. En el caso de la versión publicada en *Grecia*, también optamos por la misma solución, pues la recogida en TR introduce un error ausente en el impreso.

trabajaba en la misma línea que otros ultraístas; siguiendo a Guillaume Apollinaire – quien hablaba de la posibilidad de un “lirismo visual”³³ a partir de las innovaciones tipográficas – ellos dieron importancia a la nueva ordenación del poema en la página. Como lo señala Germán Gullón, los españoles reafirmaron “la posibilidad de escribir poemas dependientes de lo visual y no de lo auditivo, imponiendo al lector un texto que entra por los ojos y no, como tradicionalmente ha ocurrido, por los oídos.”³⁴

Aún antes de sus primeros contactos con los ultraístas, Borges ya investigaba en este sentido y en una dirección más radical. En “Estandarte”, poema que sufrió luego de su redacción en 1918 dos reescrituras en 1919 y 1920 y cuyo título original era “A una cajita roja”, no sólo trabajaba con una alineación corrida en algunos versos, sino que también dejaba un gran espacio entre palabra y palabra, de manera tal que ellas se expandían y extendían sobre el blanco de la página.³⁵

Pero, además, el manuscrito autógrafo en dos folios exhibe una particularidad que llama notablemente nuestra atención: entre el segundo y tercer momento de su discurso poético, Borges incluía el dibujo a la tinta de una pareja; sobre la falda de la joven aparecía representada una “cajita roja”, traducción visual de los versos “Ahora viene/ el incontenible caudal/ tesoro propicio guardará cajita roja/ humedad inocente sin desgarrar”.

Asimismo, un rápido análisis de la tinta demuestra que Borges la había “copiado” de alguna ilustración probablemente de comienzos de siglo; el hecho de haberla firmado (arriba, a la izquierda: “Jorge Luis Borges/ 1918”) y de haber actuado sobre ella al agregar la “cajita”, obliga también a considerarla en términos de “apropiación”. Esta práctica, por lo demás, no desaparecería de la producción borgeana sobre todo a partir de mediados de los años cuarenta.

³³ En “El espíritu nuevo y los poetas” (1918), Apollinaire afirmaba: “La audacia con que han sido utilizados los artificios tipográficos les confiere la ventaja de hacer nacer un lirismo visual casi desconocido antes de nuestra época. Estos artificios pueden ir más lejos aún y consumir la síntesis de las artes, de la música, de la pintura y de la literatura.” Recogido en *Guillaume Apollinaire: Estudio preliminar y páginas escogidas por Guillermo de Torre*. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1946, p. 228. Sobre de la disposición tipográfica empleada por los ultraístas, cf. Gloria Videla. *Ultraísmo, op. cit.*, p. 112-116.

³⁴ Germán Gullón. “Límites del ultraísmo”. *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, enero-junio de 1979, n. 106-107, p. 340.

³⁵ JLB. “Estandarte”. Manuscrito autógrafo original en tinta, en dos folios. Colección Víctor Aizenman, librero-anticuario. Buenos Aires.

Pero lo más importante, sin duda, es comprender que la ubicación del dibujo, a continuación de los versos citados y antes de la conclusión del poema, subrayaba el hecho de que palabra e imagen debían ser *leídas* integradas en un *continuo* discursivo.

En carta a Maurice Abramowicz, Borges le informaba:

Yo en poesía atravieso una etapa de entusiasmo occidentalista. Como habrás notado en mi poema "Rusia", me esfuerzo por unir la técnica ultraísta (metaforas plásticas, concisión, imágenes creadas) con los amplios ritmos y el ardor de mis primeros ensayos whitmanianos "Himno al mar" y otros [...]³⁶

Si en cuanto al tema, Borges respondía al llamado del manifiesto futurista de 1909 – "Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta, cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas [...]"³⁷ – su afirmación de la imagen creada – la propugnada por el creacionismo, esto es, la imagen autónoma, independiente de la realidad exterior³⁸ – se ubicaba en el mismo nivel de importancia que asignaba al trabajo metafórico y a la intensidad en la expresión.

Para Borges, sus "esfuerzos líricos" estaban orientados a la búsqueda de la

sensación en sí, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean [...] Yo anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. Un arte que rehuyese lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o mordaces.³⁹

³⁶ JLB. Carta a Maurice Abramowicz, [setiembre?] 1920. Recogida por Irma Sangara en TR, p. 429 y traducida por la autora en "Primera década del Borges escritor", en TR, p. 409.

³⁷ Filippo T. Marinetti. "Fundación y Manifiesto del Futurismo" (1909). Recogido en Mario De Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Alianza, 1981, p. 372-373. Obsérvese que Borges cambió su postura respecto del futurismo y pasó de incluir a Marinetti en las filas de quienes practicaban el ultraísmo en Italia ("Réplica", en *Última Hora*. Palma, 19 de octubre de 1920) a ubicarlo, pocos meses después, en el mismo plano del naturalismo ya que aún cuando exaltaba la "objetividad cinética" de la vida moderna, mantenía su dependencia respecto de la realidad exterior ("Anatomía de mi «Ultra»", en *Ultra*. Madrid, a.1, n. 11, 20 de mayo de 1921).

³⁸ Sobre las relaciones entre ultraísmo y creacionismo, cf. Francisco Fuentes Florido. *Poesías y poética del ultraísmo*, op. cit., p. 43 y Gloria Videla. *Ultraísmo*, op. cit., p. 103-108. Por su parte, Saúl Yurkievich en "Metaforicé con fervor", en *Río de la Plata*. París, 4-5-6, 1987, p. 89-104, apunta un convincente análisis sobre el tema.

³⁹ JLB. "Anatomía de mi «Ultra»", op. cit, en TR, p. 95.

Los medios para alcanzarlo eran: el ritmo ("elemento acústico") y la metáfora ("elemento luminoso"); esta última definida como "[...] esa curva verbal que traza entre dos puntos – espirituales – el camino más breve."⁴⁰ Al calificarla como elemento "luminoso", el poeta aludía a la capacidad reveladora del *tropo*, a la posibilidad de acceder por su intermedio al conocimiento directo de esa otra realidad "interior y emocional".

Pero, además, al calificarla como "plástica", Borges realizaba un movimiento desde la metáfora verbal – que actúa en el plano de la imaginación – hacia la visual, que lo hace en el de la percepción.

Elena Oliveras – a quien seguimos en su definición de metáfora plástica – al distinguirla de la verbal, afirma que:

A diferencia de las imágenes de la metáfora verbal, captadas a través de la imaginación, las de la metáfora plástica presentan literalmente la doble situación icónica. Extendidas en el espacio exterior, afectan nuestros órganos visuales periféricos. Son *percibidas* y no sólo *imaginadas* a través de una mirada interior en extremo variada, según la capacidad del sujeto. En relación a esa subjetividad, la metáfora plástica es una forma de conocimiento "objetivo" que permite aprehender directamente, a nivel perceptivo, la especificidad del mecanismo metafórico en general. No sólo hace que aparezcan imágenes en la mente del receptor; ella "es" imagen.⁴¹

En este punto es necesario recordar la importancia otorgada por Borges en estos momentos a las imágenes visuales en el recuerdo.⁴² Previo a introducirse en el estudio y clasificación de las metáforas, dedicaba un extenso párrafo a esa problemática, en él indicaba que la memoria es en primer término visual y, en segundo, auditiva:

De la serie de estados que eslabonan lo que denominamos conciencia, sólo perduran los que son traducibles en términos de visualidad o de audición [...] Ni lo muscular ni lo olfatorio ni lo gustable, hallan cabida en el recuerdo, y el pasado se reduce, pues, a un montón de visiones barajadas y a una pluralidad de voces. Entre éstas tienen más persistencia las primeras, y si queremos retrotraernos a los momentos iniciales de nuestra infancia, cons-

⁴⁰ *Ibidem, ibid.*

⁴¹ Elena Oliveras. *La metáfora en el arte*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993, p. 128.

⁴² En "La simulación de la imagen", artículo publicado en el diario *La Prensa*. Buenos Aires, 25 de diciembre de 1927, recogido luego en *El idioma de los argentinos* (1928), se puede verificar el cambio producido en el pensamiento de Borges; allí habla prácticamente de un prejuicio de lo visual en la literatura.

tataremos que únicamente recuperamos unos cuantos recuerdos de índole visual...⁴³

Si un somero análisis del poema “Rusia” revela la complejidad del trabajo metafórico borgeano – obsérvese que si “La trinchera avanzada” es el sujeto y “un barco al abordaje” el modificador, a su vez los “gallardetes de hurras” amplían el predicado de este último, a través de otra metáfora en la que traslada una sensación ocular al plano auditivo⁴⁴ – ¿qué es lo que sucede en el grabado de Norah?

Allí, la “muchedumbre” avanza con paso interrumpido y el sol – en lo alto y en el centro – la ilumina desde su posición privilegiada. Los elementos compositivos son muy simples: las líneas oblicuas de los edificios establecen una dirección en profundidad que no se llega a desarrollar; el estandarte interrumpe esa posible lectura. Se obliga al espectador a seguir el contorno de la bandera, que en su recorrido ondea entre los cuerpos; éstos deben adaptarse a ese movimiento y a la direccionalidad que les impone el asta. Se forma un triángulo, semejante a un embudo, que vierte su contenido – la muchedumbre – hacia el primer plano, en un movimiento expansivo.

La estrecha relación que existe entre imagen y poesía lleva a pensar que ella se establece en un único sentido. No sólo la presencia del título en la página “resulta esencial en la constitución de la metáfora visual”⁴⁵, sino también la del poema pues, en última instancia, el grabado no es otra cosa que una metáfora plástica del sujeto propuesto por Borges y actúa apelando tanto a la percepción del lector/espectador como a su imaginación.

Si este tipo de relación puede ser también reconocido en otros trabajos comunes, en los que la expresión del paisaje se convierte en materia plástico-poética⁴⁶, también es cierto – y esto no ha de resultar extraño

⁴³ JLB. “La metáfora”, en *Cosmópolis*. Madrid, n. 35, noviembre de 1921. TR, p. 115. Sobre Borges y la metáfora, desde los inicios de su reflexión hasta los años 50, cf. Zunilda Gertel. “La metáfora en la estética de Borges”, en Jaime Alazraki (ed.). *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1976, p. 82-100. Saúl Yurkievich. “Metaforicé con fervor”, *op. cit.* y Pedro L. Barcia. “Lugones y el ultraísmo”, *op. cit.*, p. 178-182.

⁴⁴ En su primer estudio conocido en *Cosmópolis*, este tipo de metáforas se ubicaban en el tercer lugar de su clasificación. *Ibidem*, p. 116.

⁴⁵ Elena Oliveras. *La metáfora en el arte*, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁶ Nos hemos ocupado de la poesía titulada “Catedral” y de la tinta que lleva el mismo título en nuestro *Norah Borges*, *op. cit.*, p. 13-15.

- que fuera en estos años que Borges manifestara un interés creciente por la pintura que lo llevó a reflexionar sobre ella:

La pintura - esto es, la transmutación emotiva de la visualidad del mundo externo - tiene ante sí dos escollos. El primero lo constituye la dificultad de ver el universo que rueda por nuestra retina, es decir, de verlo como un hecho nuevo, no abarcable por visión alguna pretérita ni resumible de ecuaciones ya establecidas. El segundo consiste en confundir los medios del arte (ritmos, metros, rimas, en la lírica: dibujo, colorismo, valores, en la pintura) con su pluralidad emocional.⁴⁷

Para Borges, la pintura tenía por fin último el de "transmutar" - y obsérvese el proceso alquímico que connota el término empleado - la realidad exterior en algo distinto de sí misma: en una realidad interior y emocional, cargada de intensidad.

Era la misma premisa que guiaba al poeta ultraísta:

Esta es la estética del Ultra [la estética activa de los prismas]. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esa visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda [...] Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitecturar cada uno de nosotros su creación subjetiva.⁴⁸

De las tres pinturas de Norah conocidas - *Virgen con el niño* (1919 [?] pintura mural [óleo?], aprox. 60 x 40cm. Hotel del L'Artista, Valldemosa), *Bodegón con figura* (1919, acuarela sobre papel, 31 x 31cm. Colecc. Adriano del Valle, Madrid) y *La Anunciación* (1920, óleo sobre tela, 49 x 54cm, Colecc. particular. Buenos Aires) - es sobre todo en la última donde esa

⁴⁷ JLB. "El arte de Fernández Peña", en *Última Hora*. Palma de Mallorca, miércoles 5 de enero de 1921. TR, p. 78.

⁴⁸ Jacobo Sureda et. al. "Manifiesto del Ultra", *op. cit.*, p. 86. Es importante destacar que cuando la revista *Baleares* de Palma publicó el "Manifiesto del Ultra", éste no sólo apareció junto a poemas de Sureda, Borges y Alomar, sino también presidido por una xilo de Norah, *Arlequín* y que en la nota de la redacción que abría la página "ultraísta" se hablaba de la "nueva corriente literaria y pictórica", reconociendo a ambos como formas de expresión representativas del movimiento. En el Catálogo de la Exposición *El ultraísmo y las artes plásticas*, se reproduce la página ultraísta mencionada en primer término. IVAM Centre Julio González. Valencia, 27 junio-8 septiembre 1996, p. 157.

“intrarrealidad”⁴⁹ – para emplear un término de Guillermo de Torre – alcanza su máxima expresión.

Tanto la pintura mural como *La Anunciación* la muestran como espectadora atenta de la obra de los integrantes de *Die Brücke*. En el caso de la *Virgen con el niño*, son el tratamiento planimétrico de la superficie, el color – rojo, azul, ocres, tierras y un negro apenas modulado –, el contorno de las figuras cerrado con un trazo firme y anguloso, los cambios abruptos de escala y la configuración del espacio, los que confirman la filiación. El gesto de la Virgen que sostiene con su mano el pie del Niño, su rostro y la leve inclinación de la cabeza – que contrastan con la violencia de su torso semicubierto – convergen en la expresión del sentido tradicionalmente reconocido en la imagen.

En el caso de *La Anunciación*, la paz generalmente asignada al tema, desaparece: nada queda de las composiciones del Quattrocento que Norah hizo suyas años después. La Virgen y el Ángel anunciante aparecen agitados por una turbulencia interior que se traduce metafóricamente en la representación de sus cuerpos y en el movimiento virtual que produce el equilibrio inestable de sus figuras. Se observa también una concepción más elaborada del espacio que en el caso anterior y una paleta diferente: un negro y un azul profundos parecen invadirlo todo y es el turquesa el que ilumina al ángel. Esto es lo que le otorga un carácter extraño a esta visión.

Como vemos, aunque difieren estilísticamente entre sí – y no necesariamente en razón de la técnica empleada – ambas mantienen lazos innegables con la plástica de artistas como Erich Heckel o Karl Schmidt-Rottluff. Establecido este punto, lo que queremos ahora es llamar la atención sobre la *lectura* que Norah hizo de esas obras y de los relatos bíblicos que subyacen en las suyas. En las dos pinturas – de la misma manera que en sus xilografías del año 1920 – no se trasluce el carácter polémico o el tono pesimista y angustiante que se reconoce en los alemanes.

Por el contrario, y a pesar de que tanto formalmente como por la intensidad de su expresión se acercara a ellos, la joven buscó situar la historia cristiana en un espacio que no es ajeno al nuestro. Uno y otro momento de la narración son contrapuestos a un paisaje que es el pro-

.....
⁴⁹ Guillermo de Torre. “El arte candoroso y torturado de Norah Borges”, en *Grecia*. Madrid, a. 3, n. 44, 15 de junio de 1920, p. 7.

pio: a la derecha del mural, un camino y una campesina que lleva el cántaro sobre su cabeza; en el óleo, una arquitectura, jardín, palmeras y fuente, y un perfil montañoso, sirven de marco al acontecimiento y es a partir de una dislocación de la perspectiva que él es puesto en primer término.

En ambos casos, la convención narrativa sufre un cambio: una doble dimensión espacio-temporal que obliga al espectador a inferir que el misterio cristiano no es inaccesible a él – al hombre – aun cuando tenga lugar en un plano superior. Frente al desasosiego implícito en la poética de los alemanes, Norah creía en la promesa de Salvación y en su cumplimiento en la Encarnación de Dios en su Hijo y lo expresaba metafóricamente en sus pinturas.

IV

A fines del mes de marzo de 1921, los hermanos Borges regresaron a Buenos Aires luego de casi siete años de ausencia. Como lo señaláramos en otro trabajo⁵⁰, la impresión inmediata de la ciudad no parece haber sido positiva y el contacto con el mundo español se mantuvo de manera estrecha durante los meses siguientes; tanto Norah como su hermano continuaron remitiendo sus colaboraciones a distintas publicaciones de la península.

Sin embargo, hacia el mes de octubre de ese mismo año, Borges inició su "gesta" ultraísta en nuestra ciudad junto a su primo Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre, nombres a los que en breve se sumarían los de Macedonio Fernández, Norah Lange, Roberto Ortellí y Francisco Piñero y otros colaboradores ocasionales.⁵¹

⁵⁰ Cf. *Norah Borges, op. cit.*, p. 7. En esa oportunidad trabajamos con algunas de las cartas de Borges a Jacobo Sureda publicadas por Carlos Meneses en su *Jorge Luis Borges. Cartas de juventud. 1921-1922*. Madrid, Editorial Orígenes, 1987. Carlos García (Hamburg) se ha ocupado de precisar y corregir la cronología propuesta por Meneses en su "Borges y Sureda. Ensayo de datación". Tiposcrito, 1996.

⁵¹ En carta a Adriano del Valle, Borges le informaba: "En esta semana sacaremos el número segundo de *Prisma*. El Ultraísmo va viento en popa: una conferencia en el Ateneo, insultos de los diarios mas [sic] conocidos, colaboradores espontáneos de aquí, de Chile y de la República Oriental, y mucho entusiasmo entre los diez muchachos que integramos la Redacción de *Prisma*." Cf. Javier Herrera Navarro. "De Jorge Luis Borges a Adriano del Valle. Epistolario inédito (1919-1922)", en *Diario 16*. Madrid, sábado 20 de julio de 1991, p. III. El autor la data erróneamente a principios de 1921, cuando en realidad debe fecharse a comienzos del mes de marzo de 1922.

La publicación del primer número de *Prisma. Revista Mural* a fines de noviembre constituye, sin lugar a dudas, un hecho inédito en la capital porteña, tanto por ser la plataforma de lanzamiento elegida por nuestra primera vanguardia como por el carácter radical de la propuesta borgeana.⁵²

Ya en otra oportunidad destacamos las relaciones existentes entre el Manifiesto “Vertical” Ultraísta de Guillermo de Torre y la revista mural: una hoja impresa a ambos lados en la que el multifacético madrileño había dado a conocer su programa.⁵³ Torre introducía cada apartado explicativo de su “PERSPECTIVA MERIDIONAL” con un subtítulo: “ÍNDICE DE SENSACIONES, VISIONES Y CEREBRACIONES”, “SÍNTESIS PANORÁMICA”, “ACTITUD VERTICALISTA”, etc., para finalizar con una definición de la actitud literaria ultraísta en “VERTICAL”, “erecto símbolo y la antena radio telegráfica.”

De la misma manera, Borges presentaba su “Proclama”: “Naipes i filosofía”, “Sentimentalismo previsto”, “Anquilosamiento de lo libre”, “ULTRA” y “Latiguillo”.

Que el argentino lo tuviera presente a la hora de lanzar su manifiesto – a pesar de las reservas que parece haber tenido⁵⁴ – no debe resultar extraño, ya que con lo que él debía cumplir era con el ritual por el que habían atravesado históricamente casi todas las vanguardias y el ejemplo de Torre constituía un precedente que no se podía ignorar. Por otra parte, la inclusión del madrileño entre los firmantes de la “Proclama” – para lo cual no parece haber sido consultado – abona la hipótesis de que aun cuando Borges rechazara algunos aspectos de su obra y/o personalidad, no ignoraba que unir al grupo a uno de los jóvenes intelectuales españoles de mayor proyección fuera de su país podía servir como parte de la estrategia de lanzamiento del ultraísmo en Buenos Aires.

⁵² Conviene recordar que también en el ámbito latinoamericano y casi simultáneamente, los mexicanos lanzaron su *Actual. Hoja de Vanguardia*, que incluía el “Comprimido estridentista” de Manuel Maples Arce. Por otra parte y dados los datos existentes – Carta de JLB a Sureda del 24 de noviembre de 1921, reproducida por Alejandro Vaccaro en *Georgie, op. cit.*, p. 190 – parece oportuno cambiar la fecha tradicionalmente aceptada – diciembre – para la aparición de *Prisma* por la de noviembre y evitar la ambigüedad innecesaria de “noviembre-diciembre”.

⁵³ Cf. *Norah Borges, op. cit.*, p. 9 y Daniel Nelson. *Five central figures...*, *op. cit.* El manifiesto de Guillermo de Torre acompañó como suelto al último número de la revista *Grecia*, n. 50, noviembre de 1920.

⁵⁴ Cf. TR, p. 77, nota 1.

En este sentido, se puede verificar la necesidad de cumplir con aquella intencionalidad al contrastar el discurso explicativo de la proclama, con un artículo que con el título "Ultraísmo" fue publicado por *El Diario Español* poco tiempo antes:

En mi explicación, pienso prescindir de la acostumbrada retórica que establece un sonoro antagonismo entre lo viejo y lo nuevo y grita – a la manera de los manifiestos del futurismo – unos cuantos latiguillos borrosos sobre la alborada, los entusiasmos juveniles, y la necesidad apremiante de arremeter con todo y conquistar estrellas.⁵⁵

intención que parece haber dejado de lado a la hora de lanzar su manifiesto.

Por otra parte, si en la elección del formato mural la revista guardaba obvias relaciones con "Vertical", también es cierto que su elección parecía responder a otra exigencia que, en parte, este último también cumplía. Al reseñar el manifiesto del español en diciembre de 1920, Borges había señalado que:

Ya – presintiendo el obsoletismo del libro como instrumento expresional – Ludwig Rubiner proclamó que el manifiesto constituiría el órgano más acto [sic] de nuestros intercambios intelectuales. Ante todo, su forma: esa gran foja abierta como un lecho, con sus alardes de bandera, y sin la humildad falsa del libro que con sus ocho aristas penetra como un ariete en nuestros estantes.⁵⁶

El texto de Rubiner al que hacía referencia, era "Órgano" y había sido publicado en 1917 en la revista suiza *Zeit-Echo*⁵⁷ y la función que esta cita cumplía es bastante más importante que lo que el escritor argentino reconoció muchos años después en relación con la génesis de *Prisma*. En su "Autobiografía", él recordaba que:

⁵⁵ JLB. "Ultraísmo", en *El Diario Español*. Buenos Aires, 23 de octubre de 1921. TR, p. 108.

⁵⁶ JLB. "Vertical", en *Reflector*. Madrid, a. 1, n. 1, diciembre de 1920, p. 18.

⁵⁷ [Ludwig Rubiner]. "Organ", en *Zeit-Echo* 3, cuadernos 1-2, Mayo de 1917, p. 1-2. Al ocuparnos de este tema en *Norah Borges, op. cit.*, p. 9, ignorábamos la fuente borgeana. Gracias a Carlos García (Hamburg) hoy podemos citarla correctamente. Adjuntamos a manera de Anexo Documental la traducción del texto realizada por el investigador argentino, a quien agradecemos el trabajo de localización y el habernos facilitado la traducción para este trabajo.

Nuestro pequeño grupo ultraísta estaba ansioso por poseer una revista propia, pero una verdadera revista era algo que estaba más allá de nuestros medios. Noté cómo se colocaban anuncios en las paredes de la calle, y se me ocurrió la idea de que podríamos imprimir también una “revista mural”, que nosotros mismos pegaríamos sobre las paredes de los edificios, en diferentes partes de la ciudad.⁵⁸

De estas palabras se desprenden tanto las dificultades materiales que los jóvenes debieron enfrentar como la respuesta que dieron en esa ocasión: respuesta de carácter netamente urbano y de una novedad en su concepción que aún hoy sorprende. Ahora bien, cuando leemos el “LATIGUILLO”, en el que se afirma:

[...] Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos: Que ellos, izados como gritos, vivan la momentánea eternidad de todas las cosas, i sea comparable su belleza dadivosa i transitoria, a la de un jardín vislumbrando [i.e. vislumbrado] a la música desparramada por una abierta ventana y que colma todo el paisaje.⁵⁹

lo que Borges hizo, fue responder a la exigencia de inmediatez, vitalidad y transitoriedad que Rubiner reclamaba para un “órgano”:

Pero precisamente el contenido, el valor, lo espiritual, la palabra, que obliga a los hombres a elegir incondicionalmente, debe distribuirse entre los hombres de la manera menos mediata, más directa posible. El ideal es: el volante, el papelucho que carece totalmente de valor bibliotecario, el trozo de papel sencillamente impreso, que uno se pone en el bolsillo. O uno lo arroja, pero, y de ello se trata, uno no podrá olvidarlo jamás, si le ha echado una mirada: tan profundo ha tocado.⁶⁰

La radicalidad de esta propuesta y la afirmación de la hoja mural como un manifiesto en sí misma, cobra aún mayor relevancia cuando la comparamos con *Los Raros. Revista de orientación futurista*, dirigida por Bartolomé Galíndez, cuyo único número apareció el 1º de enero de 1920.⁶¹

⁵⁸ *Apud* TR, p. 125.

⁵⁹ Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan, Jorge Luis Borges. “Proclama”, en *Prisma. Revista Mural*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, noviembre de 1921.

⁶⁰ [Ludwig Rubiner]: “Organ”, *op. cit.*

⁶¹ El único ejemplar que conocemos, se encuentra en la Fundación Bartolomé Hidalgo para la Literatura Rioplatense. De ella se han ocupado Adolfo Prieto, “Una curiosa «revista de orientación futurista»”,

La sola elección del formato libro, la tipografía adoptada y la ilustración de la cubierta, marcan aún antes de abrirla un distanciamiento importante respecto de *Prisma*.⁶² Desde el título y subtítulo – el primero, con su clara referencia a la obra de Rubén Darío y el segundo, a Marinetti – hasta el dibujo modernista del mexicano Roberto Montenegro, denuncian ya el eclecticismo que caracterizaba su contenido.

En un extenso artículo – “Nuevas tendencias” (p. 1-43) – Galíndez se mostraba casi como un Guillermo de Torre argentino, con su conocimiento de todo aquello que podía ser considerado nuevo, presentándose a sí mismo en contacto directo con Marinetti (dato que ante el lector pretendía legitimar sus opiniones) y con el mismo Isaac del Villar, discutiendo sobre pintura, escultura, música y teatro futurista, literatura francesa y ocupándose del ultraísmo, movimiento que en realidad constituía la materia inicial de su discurso y que – aunque con reservas importantes – se ocupaba de dar a conocer en nuestro medio. Asimismo, lanzaba su propio “Manifiesto” en el que la capacidad para reelaborar sus correspondientes europeos, particularmente del futurismo, lo llevaba a incurrir en una serie de contradicciones notables.

Aunque es cierto que aún falta establecer el camino por el que Galíndez llegó a tener conocimiento de los ismos que mencionaba, cómo se produjo su contacto con el mundo intelectual español e italiano, como así también un estudio de su producción literaria contemporánea a la formulación de su manifiesto y definir su propia situación en nuestro campo cultural, pareciera que no nos equivocamos si afirmamos que su propuesta careció de proyección virtual.

De todas maneras, es oportuno destacar que en su “Manifiesto” Galíndez partía de una reflexión sobre la situación de la literatura en América Latina:

Porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vava, como ya lo ha dicho el admirable autor de PROSAS PROFANAS; porque desde México a

.....
 en *Boletín de literaturas hispánicas*, año 1961, n. 3. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Letras. Universidad Nacional del Litoral y Marta Scrimaglio en su *Literatura Argentina de vanguardia (1920-1930)*. Rosario, Editorial Biblioteca, p. 16-24. Cf. también Carlos García (Hamburg). “La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*”, en *Variaciones Borges*. Aarhus, n. 4, julio 1997, quien se ocupa de la revista y de las relaciones entre Galíndez y Borges.

⁶² En este punto conviene recordar que Borges rechazó el formato libro también a la hora de editar *Proa. Revista de Renovación Literaria* para la que eligió el mismo tipo de hoja tripartita que *Ultra* (Madrid, 1921-1922).

la Argentina y desde el Brasil a Chile, la juventud hispano-americana carece de elevación intelectual; porque la revisión de valores no es un hecho, ni el estudio es hoy, una cualidad; [...] porque el afeminamiento místico se va apoderando de la juventud y el Arte se siente enfermo de sentimientos no fuertes, ni sanos; nos creemos en el deber, en pleno derecho moral e intelectual, de lanzar este manifiesto.⁶³

El realizaba ese doble movimiento dialógico: América-Europa y respondía frente a la situación particular y específica de nuestro continente. Su relativa capacidad para reelaborar las propuestas de las vanguardias, no impide reconocer que Galíndez gozaba de la misma libertad que le brindaba a los escritores y artistas latinoamericanos el desenvolverse fuera del centro y realizar otro tipo de lecturas y generar, en consecuencia, otro tipo de respuestas.

En su respuesta a una carta de Jacobo Sureda, Borges afirmaba:

Me gustan tus observaciones sobre lo convencional que suelen ser los símbolos. Con todo, me parece que el rótulo "Prisma" no es tan boca-de-lobo como tú crees y la prueba está que al mes de salir mi "Prisma" han salido dos revistas más con el mismo nombre = una en España y otra, dirigida por un tal Rafael Lozano (No se trata de copias, sino de coincidencias). Con lo de *Prisma* quiero indicar algo así como un trastocamiento de la realidad, comparable a la descomposición de la luz al atravesar un prisma de cristal...⁶⁴

La significación que tenía el título elegido para la revista mural, era muy distinto al enunciado por Lozano, director de *Prisma. Revista internacional de poesía*; la publicación aspiraba a fomentar y difundir la lírica en lengua castellana y a provocar su renacimiento y, en relación con esto, el mexicano declaraba: "¿Por qué PRISMA? Porque como el prisma expone todos los colores del espectro, PRISMA mostrará toda la gama de la poesía lírica."⁶⁵

⁶³ Bartolomé Galíndez. "Manifiesto". *Los Raros. Revista de orientación futurista*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, 1º de enero de 1920, p. 44.

⁶⁴ JLB. Carta a Jacobo Sureda, 29 de mayo de 1922. En Carlos Meneses. *Jorge Luis Borges, op. cit.*, carta n. 7 [n. 8 según orden C. García], p. 70.

⁶⁵ El Director. "Propósito", en *Prisma. Revista Internacional de Poesía*. París, vol. I, n. 1, enero de 1922, p. 3. El error de Borges, al pensar que se trataba de dos revistas distintas, en realidad se debe a que esta *Prisma*, era impresa en Barcelona por la Editorial Cervantes.

Ese mismo "trastocamiento" de la realidad del que hablaba el poeta argentino en su carta, aparecía expresado formalmente en el grabado que ilustró el número 1 de la hoja mural, *Buenos Aires*. Para Daniel Nelson:

Her woodcut presents de façade of a typically Argentine creole house fronted by a balustrade supporting three urns containing potted palms. However, Norah's representation of the scene is far from typical, for the series of intersecting diagonals running across the picture plane in both directions serve to break up the surface of the façade, almost as if it were being viewed through a prism, while also giving the viewer a strong sense of dynamic upward motion.⁶⁶

Ahora bien, lo que se nota en primer término es que en el grabado lo que aparece es una expresión distinta del paisaje que implica la creación de una nueva iconografía urbana. Cada uno de sus elementos constitutivos – casas de un piso, con pilastras, balaustradas y cornisas, pisos ajedrezados, jarrones con tunas, azoteas y empedrado, organizados en la superficie a partir de una grilla oblicua al plano – constituyen el modificador de la expresión metafórica; el sujeto – un Buenos Aires "imaginado", ajeno a la realidad "objetiva" – es presentado fragmentariamente.

No se trata de una sinécdoque – es decir, la representación de la parte por el todo – sino de una metáfora denotativa *in absentia parcial*⁶⁷: además de apelar a la percepción del espectador, se le obliga a imaginar al sujeto que es término de la expresión metafórica: una Buenos Aires pretérita que sólo es posible recuperar a partir de ese doble movimiento.

Pero en esa suerte de encabalgamiento metafórico del que hablaba Borges, una vez operada la identificación sujeto/modificador, se comprende que ese sujeto, actúa a su vez como modificador de otro: del Buenos Aires actual, moderno y cosmopolita. Estamos en presencia de otra metáfora connotativa de invención – en tanto establece una relación que no existía con anterioridad – *in absentia parcial* en la que el sujeto no es percibido totalmente, sino que debe ser imaginado: poder "demiúrgico" de la metáfora que permite también acceder al conocimiento de otra realidad.

Para comprender mejor el complejo mecanismo metafórico enunciado, puede considerarse otro grabado de Norah poco anterior – *Paisaje*

⁶⁶ Daniel E. Nelson. *Five central figures...*, *op. cit.*, p. 194.

⁶⁷ Elena Oliveras. *La metáfora en el arte*, *op. cit.*, p. 138.

de Buenos Aires – en el que adopta un lenguaje próximo al de los expresionistas y en el que los elementos presentados de manera fragmentaria en *Buenos Aires*, aparecen reintegrados en la unidad de la imagen. Su *Paisaje* pone ante el espectador esa ciudad del pasado: el sujeto desaparece parcialmente frente al modificador que ocupa su lugar y es la presencia de ciertos objetos – por ejemplo la estatua de San Martín – los que permiten que se opere y complete la identificación entre uno y otro término.

Ahora bien, es evidente que en el grabado de *Prisma*, la artista trabajó a partir de una reelaboración de los principios del cubismo y hemos afirmado antes que no se trataba de una sinécdoque. En este sentido y apartándonos un poco de las consideraciones de Oliveras⁶⁸, podemos afirmar que los ultraístas le reconocieron – aunque parcialmente – esa misma capacidad. El cubismo constituía un punto de partida, pero era necesario radicalizar su potencialidad expresiva.

Eduardo González Lanuza, en un ensayo poco conocido, titulado “Algo sobre el Ultraísmo”⁶⁹, establecía directamente una relación entre literatura y pintura desde las dos actitudes posibles y opuestas entre sí que él reconocía – la analítica y la sintética – y afirmaba que:

Frente a la visión unilateral y colorista del impresionismo, se alza hoy la visión integral y formal de los cubistas. El impresionismo, solo [*sic*] percibe el objeto de emoción desde un punto de vista, bajo un solo [*sic*] aspecto. En ocasiones ese aspecto es solo la sombra del objeto, para ellos, la luz y el color, crean y determinan la forma, cuando son las formas las que quiebran, plasman, desmenuzan y crean la luz y el color. El cubismo en cambio, ansía hallar la esencia del objeto mediante su compenetración con el objeto mismo, lo contempla, no sólo desde diversos puntos de vista, sino bajo todos los aspectos imaginables, y crea la imagen del objeto por la superposición de sus aspectos. Esta superposición de los aspectos humanos de las cosas, determinan la expresión de las mismas, de aquí que los términos cubismo y expresionismo se equivalgan a pesar de aparentes diferencias de escuela de los que se escudan con ambos rótulos.⁷⁰

Y a continuación agregaba que el ultraísmo iba aún más allá: “No basta contemplar íntegramente el paisaje emotivo, hay que crearlo, no es

⁶⁸ *Ibidem*, p. 178-180.

⁶⁹ Eduardo González Lanuza. “Algo sobre el Ultraísmo”, en *Noticias Literarias*. Buenos Aires, a. 1, n. 4, agosto de 1923, p. 13-14. Reproducimos este ensayo en nuestro Anexo Documental.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 13.

suficiente poseer los aspectos distintos de un objeto: hay que añadirle cualidades nuevas, crear, en fin, un nuevo panorama estético."⁷¹

Para González Lanuza, el instrumento para alcanzar esta nueva creación lo constituía la metáfora, pero no la creacionista, sino la ultraísta, es decir aquella que pone de relieve la intensidad "emocional".⁷²

Por otra parte, *Buenos Aires* y *Paisaje de Buenos Aires*, constituyen metáforas que connotan una ideología propia tanto en su rechazo por el proceso de modernización urbana que sufría la ciudad, como en su negación del campo como materia plástico-poética. Y este punto es importante pues fue en el desenvolverse en condiciones histórico-culturales específicas que tanto Norah como su hermano operaron una respuesta y tomaron una posición que se tradujo en sus respectivas obras.

En el caso de Borges, su "Crítica del paisaje" y "Buenos Aires" comparten con los grabados analizados esa misma lectura, aun cuando todavía en ellos no se descubre el "fervor" poco posterior de su primer libro de poemas.

En la "Crítica" nos interesa remarcar, en primer término, que Borges afirmaba allí que:

Ir a admirar adrede el paisaje es paralelizarnos con los salvajes de la cultura, con esos *indios blancos que desfilan en piaras militarizadas por los museos* y se quedan con los ojos arrodillados ante cualquier lienzo garantido por una firma sólida, y no saben muy bien si están ebrios de admiración o esa misma voluntad de entusiasmo les ha inhibido la facultad de admirarse. [énfasis agregado]

[...] El Arte – comprendido, como ellos lo comprenden, con A mayúscula – es una falsedad, es una cosa que en lugar de enriquecer la vida la estruja y empobrece.

El paisaje – como todas las cosas en sí – no es absolutamente nada. La palabra *paisaje* es la condecoración verbal que otorgamos a la visualidad que nos rodea, cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de la literatura.⁷³

⁷¹ *Ibidem, ibíd.*

⁷² González Lanuza, más fiel al ultraísmo que Borges, publicó en 1925 un resumen de los postulados del movimiento. Cf. "El instrumento de la creación: La metáfora", en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, 2ª época, a. 2, n. 26, diciembre 29 de 1925.

⁷³ JLB. "Crítica del paisaje", en *Cosmópolis*. Madrid, n. 34, octubre de 1921. TR, p. 100. Este trabajo apareció acompañado por "Buenos Aires" en la misma sección. Cf. TR, p. 102-104.

En el discurso crítico borgeano aparecía aquella exigencia de las vanguardias históricas señalada por Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, es decir el rechazo hacia la “institución-arte” y la urgencia por restituir el arte a la esfera de la praxis vital.⁷⁴ En este sentido, descubrimos una vez más que en el sustrato de su discurso aparecían los expresionistas alemanes.

Casi un año antes, Borges había remarcado la actitud intelectualista de uno de los redactores de *Der Sturm*:

Artista – ha dicho Lothar Schreyer – es el visionario que en las visiones sufre el imperativo categórico de modelar las visiones... “No hay arte ético. No hay arte político. No existen leyes en el arte. Cada obra de arte trae consigo su ley... La belleza es un error y un engaño. La obra de arte no es bella ni fea. El gusto o el disgusto no pasan de ser una opinión personal o general sobre la obra de arte... Arte es aquello que no podemos definir. Las susodichas obras de arte (las que admira como tales el siglo) no son revelaciones necesarias de una visión, sino fabricaciones del libre albedrío humano...”⁷⁵

Pero también en su escrito se filtraba una crítica severa a los pintores que en su práctica del paisaje empleaban esa “fórmula” en la que combinaban el empleo de una técnica de derivación impresionista, con ricos empastes, acompañada muchas veces de un encendido colorismo.

El escritor había calificado de “indio”⁷⁶ a Octavio Pinto en una carta contemporánea a su “Crítica” en la que mencionaba haber visitado su exposición; Pinto y Borges habían coincidido en Mallorca, y el primero era uno de los varios argentinos que en la “Isla de Oro” se había dedicado a la pintura de paisajes. Bastaría leer algunas de las críticas que se publicaron en ese momento, para comprender ese rechazo de Borges.⁷⁷

Todavía en 1926, el escritor seguía firme en su postura y el binomio Octavio Pinto/museo, como sinónimo de caduco, se mantenía en el mismo nivel. En un reportaje realizado por el diario *Crítica*, a la pregunta “¿Qué influencia ejercerá Marinetti en la literatura argentina?”, Borges res-

⁷⁴ Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

⁷⁵ JLB. “Antología expresionista”, en *Cervantes*. Madrid, octubre de 1920. TR, p. 68.

⁷⁶ JLB. Carta a Jacobo Sureda, [octubre] 1921. En Alejandro Vaccaro. *Georgie, op. cit.* p. 89.

⁷⁷ Cf. por ejemplo C. Muzzio Sáenz Peña. “Los paisajes mallorquines de Octavio Pinto”, en *Nosotros*. Buenos Aires, 1. 15, v. 39, n. 140, p. 247-251, octubre de 1921.

pondría: "Ninguna. Marinetti quiere destruir las antigüedades y los museos. Aquí los museos ya están destruidos por las telas de Octavio Pinto que en ellos figuran [...]"⁷⁸

Los paisajes de Norah deben ser entendidos también como la manifestación de esa actitud crítica en relación con la pintura que practicaban nuestros artistas y el hecho de que eligiera como plataforma de lanzamiento las revistas *Prisma* y *Proa* y se negara a circular por los espacios ya parcialmente consolidados – como el Salón Nacional de Bellas Artes – y que tampoco realizara exposición individual alguna durante esos años habla de su propio rechazo por los mecanismos homologados de exhibición y de la búsqueda de canales alternativos.⁷⁹

Aunque hemos limitado nuestro estudio al análisis de unas pocas obras de Norah – sobre todo por una cuestión de economía discursiva⁸⁰ – lo cierto es que la línea interpretativa propuesta aquí puede extenderse en el mismo sentido que en *Rusia: en Catedral, Daguerrotipos, Organillo, Sala* y la cubierta para *Fervor de Buenos Aires* quedan además marcas evidentes de una temática común a la de su hermano. Otras obras, como la cubierta para *Hélices* de Guillermo de Torre vuelcan ante el lector la imagen del "mundo" febril y exaltado del español; en *La Rayuela* y *Las cometas* Norah buceaba en su mundo interior y expresaba, a través de la metáfora plástico-poética el mundo, recuperado de la infancia.

Antes de finalizar, parece conveniente recordar que aún cuando hacia mediados de 1923 los hermanos emprendieron el regreso de su aventura ultraísta, iniciaron juntos otro camino. Su segundo viaje por Europa – entre julio de 1923 y julio de 1924 – los puso en contacto directo con el giro producido en las discusiones que tenían lugar en los círculos intelectuales europeos y particularmente españoles. En este sentido, enunciemos siquiera dos nombres claves: José Ortega y Gasset y Rafael Cansinos-Asséns: el primero, con su llamado al principio constructor que debía

⁷⁸ JLB. "Marinetti fue una medida profiláctica", en *Crítica*. Buenos Aires, 20 de mayo de 1926. TR, p. 392.

⁷⁹ Recuérdese que la primera tuvo lugar en octubre de 1926 y que sólo pocos meses antes había mostrado por primera vez sus obras, junto a Xul Solar y Emilio Pettoruti, los máximos exponentes de la vanguardia porteña.

⁸⁰ En nuestro libro *Norah Borges, op. cit.*, hemos estudiado gran parte de su producción. Aunque allí trabajamos en otra orientación, desarrollamos ciertos aspectos – como los puntos en común existentes en la poesía borgeana en relación con la constitución de la iconografía urbana en Norah, su acercamiento e investigación acerca de las posibilidades plásticas del cubismo, expresionismo y negrismo, etc. – por lo que aquí no consideramos necesario insistir sobre esos aspectos de su obra.

guiar a las nuevas generaciones y, el segundo, con su postura crítica respecto de la nueva “retórica” implantada por el ultraísmo.

V

Como lo reconoce Noé Jitrik, es difícil responder a la pregunta de si existe un continuo discursivo entre los dos tipos de escritura vanguardista; esto es, entre los manifiestos y los denominados “textos-producto”.⁸¹

Inclusive, como lo señala el mismo autor, se podría cometer el error de pensar que “la congruencia entre los principios y los resultados no fuera algo discutible, como si la «intencionalidad» no fuera tan sólo un presupuesto o punto de partida sino, necesariamente, un recipiente del que se deducen fórmulas de acción.”⁸²

Plantada esta problemática, parece todavía más difícil establecer la relación entre la textualidad vanguardista y obras que responden a prácticas diferentes como, en este caso, la producción gráfica y pictórica de Norah.

En el caso del ultraísmo, hemos visto que la historiografía del arte español acepta con ciertas limitaciones la existencia de un ultraísmo plástico y es el reconocimiento de ese mismo internacionalismo que lo caracterizó el que le permite incluir a los hermanos – aun cuando a Borges se le reconozca un papel importante en cuanto teórico del movimiento – en ese haz de orientaciones y propuestas que lo identifican, particularmente, como introductores del expresionismo alemán.

Sin embargo, del estudio de sus respectivas obras se desprende que sí existió una comunidad de pensamiento y de acción que trascendió los límites reconocidos al movimiento español y que, precisamente por eso, el aparato interpretativo empleado por los investigadores de aquél ámbito, no resulta válido para aprehender su propia especificidad.

Por otra parte, el plantear una lectura conjunta de sus obras no significa de manera alguna asumir un prejuicio determinista que busque encontrar respuestas/espejo en la plástica de Norah a los principios ex-

⁸¹ Estos serían aquellas producciones “(poemas, narraciones u otros fragmentos textuales) [que] son directamente el resultado de los principios productivos indicados en aquellos.” Noé Jitrik. “Las dos tentaciones de la vanguardia”, en Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. São Paulo. Memorial, 1995, p. 62.

⁸² *Ibidem, ibid.*

puestos por Borges ya que, inclusive, pareciera que el intentar el camino en sentido inverso podría ser entendido como una herejía, dada la dimensión que ha cobrado la figura del escritor.

Por el contrario, para llegar a responder afirmativamente a la pregunta sobre si existió o no un ultraísmo plástico en nuestro país y, en definitiva, proponer como lo hacemos la existencia del ultraísmo argentino – que comprendió en sí mismo una expresión artístico-literaria o literario-artística – fue necesario *releer* tanto los textos borgeanos como los grabados y las pinturas de la joven, buscando definir su poética.

Los cuatro principios enunciados por Borges en diciembre de 1921 (v. *ut supra*, p. 10) respondían a ese ideal que le reconoce Barcia: “depuración por restricción”⁸³ y las obras de Norah acordaban con él, en principio, por seguir formalmente ciertas propuestas comunes a varios de los movimientos de vanguardia. Sin embargo, el punto de fusión entre unos y otros se encontraba en esa necesidad que revelaban ambos de descubrir “facetas insospechadas al mundo”: realidad interior, cargada de intensidad, a la que se podía acceder teniendo por instrumento a la metáfora plástico-poética.

⁸³ Pedro L. Barcia. “Lugones y el ultraísmo”, *op. cit.*, p. 159.

ÓRGANO⁸⁴

Una revista carece hoy de cualquier sentido vital. Ha devenido un medio de conversación, como hace cien años lo era el diccionario. Pasatiempo con contemplación.

Pero lo escrito, dibujado, impreso tiene solamente valor, cuando su formulación es extrema necesidad; cuando es tan imprescindible, que irrita mediante el arrojo de la frase hecha; cuando a su productor le es tan importante el darse, que no recula ante la sencillez de la vulgaridad. O sea lo contrario de bibliofilia.

Una revista tiene además, en el mejor de los casos, la mala suerte de ostentar un carácter bibliófilo, de no ser inmediata.

Concedido.

Pero lo escrito, dibujado, impreso tiene solamente valor, cuando su formulación es extrema necesidad; cuando es tan imprescindible, que irrita mediante el arrojo de la frase hecha; cuando a su productor le es tan importante el darse, que no recula ante la sencillez de la vulgaridad. O sea lo contrario de bibliofilia.

Una revista tiene además, en el mejor de los casos, la mala suerte de ostentar un carácter bibliófilo, de no ser inmediata.

Concedido.

Pero precisamente el contenido, el valor, lo espiritual, la palabra, que obliga a los hombres a elegir incondicionalmente, debe distribuirse entre los hombres de la manera menos mediata, más directa posible. El ideal es: el volante, el papelucho que carece totalmente de valor bibliotecario, el trozo de papel sencillamente impreso, que uno se pone en el bolsillo. O uno lo arroja, pero, y de ello se trata, uno no podrá olvidarlo jamás, si le ha echado una mirada: tan profundo ha tocado.

Una revista es llamada a menudo un "órgano". Pero el único, el solo único derecho a existir que hoy puede tener una revista es ser un órgano. Un verdadero órgano, dicho sin simbolismo. Un órgano como cabeza, ojos, boca, brazos, piernas del hombre, una continuación y ampliación de los miembros humanos hasta el contacto vital con otro hombre.

Una revista no existe para el conocimiento. Ni para la contemplación o para el placer. Tampoco es una tribuna donde se discuten opiniones. Tiene sólo derecho a vivir si es movimiento, asidero y ofrenda de estos últimos, incondicionales y desesperados hombres, que están dispuestos a identificar su asunto completamente con su persona; que quieren imponer el objetivo de sus espíritus con cualquier medio de sus cuerpos; a quienes hablar, actuar y escribir no representa ninguna diferencia, sino apenas diferentes formas de exteriorización de la tarea amorosa humana. Y que por fin sólo son

⁸⁴ [Ludwig Rubiner]. "Organ", en *Zeit-Echo* 3, cuadernos 1-2, Mayo de 1917, p. 1-2. Trad.: Carlos García (Hamburg). Fuente: Thomas Anz/ Michael Stark (Eds.). *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1920-1920*. Stuttgart, Metzler, 1982, p. 427-428.

impresos no por lo publicado en sí, sino porque así llegan a más y más diferentes personas que a través de la palabra hablada en pequeñas habitaciones.

Todos saben hoy que en todos los países los hombres callan porque creen que los demás no los escuchan. Pero se trata de darles una señal, que el latir de sus corazones es sentido allá entre los lejanos, desconocidos hermanos, que su lenguaje llega como un apretón de manos, que ante el espíritu las distancias nada son: Y fronteras, alambres de púa, ejércitos pertenecen al pasado.

ALGO SOBRE EL ULTRAÍSMO⁸⁵

Por E. GONZALEZ LANUZA

Siempre ha existido en el corazón del hombre la lucha de dos inquietudes, la analítica y la sintética.

El análisis pretende forzar a la realidad a que explique su esencia, mediante la descomposición de sus elementos, en tanto que la síntesis trata de sorprenderla en su génesis realizada por la unión acorde y rítmica de los mismos.

El impresionismo y la literatura psicológica que han dominado hasta hace poco en el arte, eran esencialmente analíticos por cuanto trataban de apresar la emoción en una sistemática separación de sus factores constitutivos. La expresión más alta del impresionismo en pintura, es la de los puntillistas y divisionistas, que llegan en sus lienzos a presentarnos la luz descompuesta en sus valores elementales.

En literatura, igualmente la descripción circunstancial de las emociones y el prolijo inventario de paisajes, desmenuza la realidad emocional para poner el alma del lector, supuesta de una sencillez troglodita, en contacto con los elementos de belleza que han de situarla en trance de emoción.

Contra esa química de la belleza, en la que no faltaron los mistificadores ni los aprovechadores de habilidades ajenas (dígalos la recua de rubenianos o la piara de sencillistas) vino a reaccionar en primer término el cubismo.

Frente a la visión unilateral y colorista del impresionismo, se alza hoy la visión integral y formal de los cubistas. El impresionismo, solo percibe el objeto de emoción desde un punto de vista, bajo un solo aspecto. En ocasio-

⁸⁵ Eduardo González Lanuza. "Algo sobre el ultraísmo", en *Noticias Literarias*. Buenos Aires, a. 1, n. 4, agosto de 1923, p. 13-14.

nes ese aspecto es solo la sombra del objeto, para ellos, la luz y el color, crean y determinan la forma, cuando son las formas las que quiebran, plasman, desmenuzan y crean la luz y el color. El cubismo en cambio, ansía hallar la esencia del objeto mediante su compenetración con el objeto mismo, lo contempla, no sólo desde diversos puntos de vista, sino bajo todos los aspectos imaginables, y crea la imagen del objeto por la superposición de sus aspectos. Esta superposición de los aspectos humanos de las cosas, determinan la expresión de las mismas, de aquí que los términos cubismo y expresionismo se equivalgan a pesar de aparentes diferencias de escuela de los que se escudan con ambos rótulos.

Pero el ultraísmo va más allá. No basta contemplar íntegramente el paisaje emotivo, hay que crearlo, no es suficiente poseer los aspectos distintos de un objeto: hay que añadirle cualidades nuevas, crear, en fin, un nuevo panorama estético. La realidad se nos ofrece en una sublime anarquía de conceptos y objetos, y es nuestra conciencia, y más aún nuestra subconciencia, la que debe realizar el milagro de la creación de la unidad del paisaje. Y he dicho que especialmente la subconciencia, porque ya la conciencia, es decir, la razón, ha relacionado entre sí las cosas por la ciencia, pero es mediante esa fuerza obscura que obra en nosotros, a manera de la aurora que se forja durante la noche, por la que debe estrecharse la simpatía que puede unir a las cosas en la belleza.

La creación es posible, porque no entiendo por ella otra cosa que una nueva relación entre los elementos ya existentes. Esta misma definición entraña de por sí el instrumento del creacionismo: la metáfora.

Todo nuestro conocimiento no es otra cosa que el resultado de la metaforización establecida a partir de los elementos más sencillos. Conocemos las cosas por su relación con otras anteriormente conocidas, o a sistemas de coordinadas intelectuales arbitrariamente señaladas.

Pero la metáfora, se me puede objetar, no es invención del ultraísmo. Desde luego, puesto que de antemano acepto lo remoto de su origen al afirmar que nuestro conocimiento es un producto de ella. Pero la metáfora hasta ahora usada es producto de la conciencia y la razón y se establece comparando cualidades de los términos, reconocibles por los sentidos, y lo que más interesa, subordinando la cualidad del objeto comparado al de comparación. Esta especie de régimen no existe en la metáfora ultraísta que es antes que todo subconsciente y además sus términos se unen fraternalmente, sin subordinaciones de categorías.

El arte de síntesis, es el arte del momento libre y fugaz, en el que alcanza a condensar toda la eternidad; por eso hablábamos en uno de nuestros manifiestos de la momentánea eternidad de todas las cosas.

Otra de sus características primordiales es la aparente falta de unidad de los poemas, integrados por metáforas, casi siempre sin nexos.

El nexo, al significar continuidad, mata la idea de simultaneísmo vital en las emociones. Los poemas comunes hasta ahora, se realizaban sobre un solo plano y se deslizaban al compás del rito triturado por la rima en una sola dirección.

En el poema ultraísta, la superposición de las metáforas libres de ataduras crean un relieve emocional y en su proyección sobre el tiempo adquieren una cuarta dimensión; el ritmo, libre del isocronismo impuesto por los sentidos, penetra de lleno en la subconciencia con esa vaguedad precisa de la música.

RUSIA

La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje con gallardetes de hurras: mediodías estallan en los ojos. Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres y el sol crucificado en los ponientes se pluraliza en la vocinglería de las torres del Kremlin. El mar vendrá nadando a esos ejércitos que envolverán sus torsos en todas las praderas del continente. El en cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas. — JORGE-LUIS BORGES

[Clique aqui](#) - Grabado en madera, por Norah Borges

[Clique aqui](#)

Clique F5 e depois no nome da imagem

Paisaje de Buenos Aires. 1921

PATRICIA ARTUNDO

Buenos Aires. 1921

Bibliografía

A. Textos de Jorge L. Borges

- BORGES, Jorge L. *Textos recobrados: 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1997.
- _____. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1996. (con variantes, 1ª ed.: 1923)
- _____. *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral, 1993. (1ª ed.: 1925)
- _____. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Seix Barral, 1993. (1ª ed.: 1926)
- _____. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994. (1ª ed.: 1928)
- _____. *Norah*. Milán, Edizioni il Polifilo, 1977, p. 9-13.
- _____. *Livre de préfaces suivi de Essai d'autobiographie*. France, Gallimard, 1980.

B. Teoría

- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1987.
- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Editorial Lumen, 1992.
- CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1995.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Editorial Alianza, 1981.
- GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona, Seix Barral, 1976.
- MANGONE C. y WARLEY, J. *El manifiesto*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1993.
- OLIVERAS, Elena. *La metáfora en el arte*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993.
- POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964.

C. Crítica literaria

- BARCIA, Pedro L. "Lugones y el Ultraísmo". Separata de *Estudios Literarios*. La Plata. Universidad de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1966.
- _____. "Homenaje a Jorge Luis Borges. El legado del escritor", en *La Nación*, Buenos Aires, domingo 9 de junio de 1996, secc. 6, p. 6.
- BECCO, Horacio J. "El «vanguardismo» en la Argentina (1920-1930)", en *Cuadernos del idioma*. Buenos Aires. Editorial Kodex, a. 1, n. 4, 1966, p. 127-152.
- CARILLA, Emilio. "El vanguardismo en la Argentina (Sobre un momento literario y una revista)", en *Nordeste. Revista de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste*. Resistencia, n. 1, diciembre de 1960, p. 51-82.

- FUENTES FLORIDO, Francisco. *Poesías y poética del ultraísmo (Antología)*. Barcelona, Editorial Mitre, 1989.
- GARCIA, Carlos. "La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*", en *Variaciones Borges*. Aarhus, n. 4, julio 1997.
- _____. "Borges inédito. Bibliografía virtual, 1906-1930", en *Variaciones Borges*. Aarhus, n. 5, enero 1998.
- GERTEL, Zunilda. "La metáfora en la estética de Borges", en Jaime Alazraki (ed.). *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1976.
- GIORDANO, Carlos. "La vanguardia en Argentina: las revistas *Proa*, de Buenos Aires". *Río de la Plata*. París, ns. 4-5-6, 1987, p. 37-45.
- HELFT, Nicolás. *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- JITRIK, Noé. "Las dos tentaciones de la vanguardia", en Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo, Memorial, 1995. (Vol. 3. *Vanguardia e Modernidade*)
- PRIETO, Adolfo. "Una curiosa «revista de orientación futurista»", en *Boletín de Literaturas Hispánicas*. Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Letras, año 1961, n. 3.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Jorge Luis Borges: A literary biography*. New York, E.P. Dutton, 1978.
- ROMANO, Eduardo. "Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920". Separata de *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 411, Madrid, septiembre 1984.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1991.
- SCRIMAGLIO, Marta. *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*. Rosario, Editorial Biblioteca, s/f.
- TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, 1925.
- _____. "Para la prehistoria ultraísta de Borges". Tirada aparte de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Enero de 1968, n. 169.
- VACCARO, Alejandro. *Georgie (1899-1930): Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Editorial Proa/ Librería Casares, 1996.
- VIDELA, Gloria. *El Ultraísmo*. Madrid, Gredos, 1971.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1990.
- YURKIEVICH, Saúl. "Metaforicé con fervor". *Río de la Plata*. París, ns. 4-5-6, 1987, p. 89-104.

D. Sobre artes plásticas y ultraísmo

- ARTUNDO, Patricia. *Norah Borges. Xilografías 1918-1921*. Buenos Aires, dactiloscrito, 1989.
- _____. *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*. Buenos Aires, [s/n.], 1994.
- _____. "Una pintora ultraísta". *Proa. En las Letras y en las Artes*. Buenos Aires, 1996.
- _____. "La flecha en el blanco: José Ortega y Gasset y *La deshumanización del arte*". *Estudios e Investigaciones*, n. 6. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". FFyL. UBA, 1996.
- BONET, Juan Manuel. "Barradas y el ultraísmo". Catálogo de la Exposición *Barradas, Torres-García*. Madrid, Guillermo de Osma, 1991.
- _____. "Ultraísmo". En Catálogo de la Exposición *El Ultraísmo y las artes plásticas*. IVAM, 1996.
- BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Madrid, Ediciones Istmo, 1981.
- CARMONA, Eugenio. "Itinerarios del Arte Nuevo: 1910-1936", en Catálogo de la Exposición *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*. Madrid, Guillermo de Osma, 1994.
- _____. "Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España", en Catálogo de la Exposición *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*. Francfort, Schrin Kunsthalle/ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.
- _____. "El «Arte nuevo» y el «Retorno al orden». 1918-1926". En Catálogo de la Exposición *La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid, Cátedra, 1989.
- NELSON, Daniel. *Five central figures in Argentine avant-garde art and literature: Emilio Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Borges*. Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin. May 1989.
- _____. "Norah Borges: Erasures in the Margins of the Text". (Tipoescrito, 1996).

CUADERNOS DE
RECIENVENIDO

1 ANTONIO MELIS

José Carlos Mariátegui hacia el Siglo XXI

2 MARIO GONZÁLEZ

Celestina: o diálogo paradoxal

3 EDWIN WILLIAMSON

La trascendencia de la parodia en el *Quijote*

4 ROXANA PATIÑO

Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)

5 NICOLAS SHUMWAY

La imaginación tribal: Raúl Scalabrini Ortiz y su reconstrucción de la tribu argentina que nunca fue

6 EDUARDO SUBIRATS

Conversión e invención: dos visiones del Nuevo Mundo

7 BLAS MATAMORO

América en la torre de Babel

8 EDWARD C. RILEY

La singularidad de la fama de Don Quijote

9 MARKUS KLAUS SCHÄFFAUER

La 'farmacia' del *diálogo criollo*: la innovación de un género a través de la oralidad

Correspondência

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS - FFLCH/USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil
Tel: (5511) 210-2325/818-4296
Fax: (5511) 818-5041
e-mail: dlm@edu.usp.br

Vendas

HUMANITAS LIVRARIA - FFLCH/USP

Rua do Lago, 717
Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil
Tel: (5511) 818-4593
Telefax: (5511) 818-4589
e-mail: pubflch@edu.usp.br
<http://www.usp.br/fflch/fflch.html>

HUMANITAS PUBLICAÇÕES – FFLCH/USP

<i>Título</i>	CUADERNOS DE RECIENVENIDO/10
<i>Projeto Visual e Capa</i>	Isabel Carballo
<i>Ilustração da capa</i>	Norah Borges, Ajedrez, 1922.
<i>Logotipo Borges100:</i>	Deolinda Freire
<i>Digitação:</i>	Márcio Funcia
<i>Diagramação</i>	Selma M Consoli Jacintho
<i>Revisão</i>	Gênese Andrade da Silva
<i>Arte-final</i>	Erbert Antão da Silva
<i>Divulgação</i>	Humanitas Livraria – FFLCH/USP
<i>Mancha</i>	12,9 x 19,3 cm
<i>Formato</i>	16,4 x 21,7 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style e BauerBodni BT
<i>Papel</i>	off-set 75 g/m ² e cartão vergê branco 180g/m ²
<i>Impressão da capa</i>	Pantone 279
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica – FFLCH/USP
<i>Número de páginas</i>	100
<i>Tiragem</i>	800 exemplares

Ricardo Piglia é escritor, crítico literário, roteirista e professor da Universidade de Buenos Aires e da Universidade de Princeton, EUA. Quase toda a sua obra foi traduzida ao português: *Respiração artificial* (1987), *Nome falso* (1988), *Prisão perpétua* (1989), *A cidade ausente* (1992), *O laboratório do escritor* (1994), *A invasão* (1997) – publicadas pelas Ed. Iluminuras, de São Paulo – e *Dinheiro Queimado* (1998), obra ganhadora do Prêmio Planeta na Argentina em 1997 – publicada pela Ed. Companhia das Letras, de São Paulo. É co-roteirista do filme *Coração Iluminado*, de Héctor Babenco.

Davi Arrigucci Jr. é professor titular de Teoria Literária da Universidade de São Paulo. Ensaísta e crítico literário, iniciou suas atividades de pesquisas e docência na Área de Literatura Hispano-Americana, tendo publicado o estudo pioneiro sobre Julio Cortázar, *O escorpião enalacrado*, em 1973. É autor, entre outras obras, de *Achados e perdidos* (1979) – ganhadora do Prêmio Jabuti –, *Enigma e Comentário* (1987), *Humildade, Paixão e Morte. A Poesia de Manuel Bandeira* (1990) e *O cacto e as ruínas* (1997).

Patricia Artundo é pesquisadora do Instituto de Teoria e História da Arte “Julio E. Payró”, da Universidade de Buenos Aires. É colaboradora da Coleção Archivos, publicou vários ensaios sobre arte argentina do século XX, arte e cidade e é autora do livro *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, ganhadora do Prêmio Fondo Nacional de las Artes em 1993. Foi consultora da exposição *Xul Solar / Jorge Luis Borges: Língua e Imagem*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1997, e no Memorial da América Latina, em São Paulo, em 1998.