

“A QUIEN LEYERE”: LA POÉTICA DE *FERVOR DE BUENOS AIRES*

Antonio Cajero

A la manera de los escritores del Siglo de Oro, el joven Borges aprovechó el prólogo de sus primeros libros de poesía para expresar sus juicios sobre la literatura en general, los escritores de su época, sus temas preferidos, su concepción del lenguaje y de la poesía, su inserción en una tradición; en fin, teorizó acerca de su propia producción poética con la intención de defender su credo del momento. En los prólogos de obras propias y ajenas, como señala David Lagmanovich, Borges ha dejado sus impresiones sobre la poesía y el poetizar, por lo que aquéllos deben considerarse: “gérmenes de una poética nunca desarrollada en forma sistemática, tales textos viven una existencia penumbral y periférica, en los márgenes de los grandes textos borgeanos con los cuales, a veces, tienen grandes consecuencias” (101). En el caso de “A quien leyere”, el texto prologal de *Fervor de Buenos Aires*, esta última afirmación resulta contundente, pues al eliminarlo desde la edición de *Poemas* (1922-1943) Borges lo condenó a la marginalidad.

Además cabe destacar el carácter excepcional de “A quien leyere”, porque no es común que un libro de poesía inicie con un prólogo, y menos autógrafo. Más que una preceptiva, en “A quien leyere” Borges explica la hechura de su poemario, con la intención de informar y *formar* a sus lectores.

Variaciones Borges 22 (2006)

Hoy, ese elemento “periférico” deviene un documento esencial; revela los resortes de una poética en formación, pues mira hacia atrás cuando alude a los latinos, Góngora, Quevedo, Browne y Heine; hacia su alrededor presente con las referencias encubiertas a sencillistas y modernistas; asimismo, menciona a sus colegas de Europa y América: Rivas Panedas, Sureda y Lange; por último, Borges también lanza su primer libro al futuro ante “muchos compañeros sectarios” que, junto con los lectores desinteresados del libro, acudirán al prólogo, ya en descargo del poeta, ya para recriminarlo.

La poética de *Fervor* responde a diversas fuentes que enseguida me gustaría poner a consideración mediante un análisis exhaustivo de “A quien leyere”, para lo cual recurro a la teoría genettiana del “paratexto”, primero; luego desmenuzo el texto borgeano al tiempo que lo relaciono con su contexto.

1. EL PRÓLOGO EN LA POÉTICA BORGEANA

Acostumbrada a su presencia, a menudo la crítica pasa por alto aquello que no sólo caracteriza al texto, sino que deviene uno de sus elementos constitutivos: el paratexto.¹ Pocas veces el texto aparece desprovisto de marcas paratextuales como nombre del autor, título, dedicatorias, epígrafes, prefacio, posfacio o ilustraciones. ¿Qué sería un texto sin paratexto? Según Genette, nada, pues “sin duda se puede afirmar que no existe, y jamás ha existido, un texto sin paratexto. Paradójicamente, existen en cambio, aunque sea por accidente, paratextos sin texto” (Umbrales 9). Como ejemplo de esta aserción, puede mencionarse una obra en que el paratexto sustituye al texto: los 51 prólogos que Macedonio Fernández acumuló en Museo de la novela de la eterna.

Texto y paratexto se interpenetran tanto que forman un espacio indefinido, una franja de límites imprecisos. En este sentido, Borges recuerda el prefacio de Wordsworth a la segunda edición de *Lyrical Ballads* y el que presenta los *Ensayos de Montaigne* y

¹ En *Palimpsestos*, Genette consideraba al paratexto como un tipo de intertextualidad (“la presencia de un texto efectivo en otro”), con el sentido de lo que se halla “al lado del texto” (11-12).

muchos otros que el tiempo no ha querido olvidar — acaso como los que él mismo escribió —, porque son “parte inseparable del texto” (Prólogos 7). Por una parte, el paratexto funciona como enlace entre el texto y el lector y, por otra, representa la búsqueda de eficacia por parte del autor que no se conforma con ofrecer un texto, sino que incluye diversos elementos paratextuales con una intención bien definida:

Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autorral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición, sino de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente — más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados (*Umbrales* 8).

Debido a que el Tesoro de Covarrubias y el Diccionario de autoridades toman como sinónimos prefacio y prólogo,² emplearé ambos términos para referirme a ese momento del libro en que el lector “recibe” las instrucciones de lectura.

Borges fue un prolífico escritor de prefacios propios y ajenos, así como uno de los autores más innovadores del espacio paratextual: pocas obras borgesianas carecen, por ejemplo, de prefacio, notas aclaratorias (a pie de página y al final del texto) o epílogo. Escritos todos estos en los que Borges ejerció los mismos derechos que en la poesía y la prosa: eliminó, enmendó, agregó, corrigió apreciaciones que no se llevaban bien con su credo estético de madurez. “A quien leyere”, el prefacio con que iniciaba *Fervor de Buenos Aires*, desapareció casi en su totalidad desde la edición de 1943 (9). Hoy, me parece que es necesario leer el poemario con el prefacio que acompañó la primera edición, pues representa un estadio particular de la estética del joven Borges.

En el “Prólogo” de *Inquisiciones*, Borges señala que “la prefación es aquel rato en que el autor es menos autor. Es ya casi un

² Para Covarrubias prólogo es “la prefación o introducción del libro, para dar claridad de su argumento” (*Tesoro s. v. “Prólogo”*); mientras el *Diccionario de autoridades* dice del prólogo que es “el exórdio ú prefación, que se pone y coloca al principio de los libros ò tratados, para dar noticia al lector del fin de la obra, ò para advertirle de alguna otra cosa” (s. v. “Prólogo”).

leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio. La prefación está en la entrada del libro, pero su tiempo es de posdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirles adiós" (5). En este caso Borges parece despojar al escritor de toda intención autoral, y hasta autoritaria, porque lo coloca en el otro lado, como "leyente" de su propia obra: este intento de deslindarse del poemario, sin embargo, resulta una abstracción imposible, porque no puede postergarse al autor a un segundo plano y menos en un espacio de su exclusividad; puede restarse su influencia pragmática, pero la presencia del autor es decisiva en un prefacio autógrafo:

La más importante, quizás, de las funciones del prefacio original consiste en una interpretación del texto por el autor o, si se prefiere, en una declaración de intención [...] consiste en imponer al lector una teoría vernácula definida por la *intención* del autor, presentada como la más segura clave interpretativa, y desde este punto de vista el prefacio es uno de los instrumentos del dominio autoral (Genette, *Umbrales* 189).

Borges sabe muy bien qué función cumple y qué lugar ocupa ese "zaguán" por el que se accede al libro:

¿Quién se anima a entrar en un libro? El hombre en predisposición de lector se anima a comprarlo —vale decir, compra el compromiso de leerlo— y entra por el lado del prólogo, que por ser el más conversado y el menos escrito es el lado fácil. El prólogo debe continuar las persuasiones de la vidriera, de la carátula, de la faja, y arrepentir cualquier deserción. Si el libro es ilegible y famoso, se le exige aún más. Se esperan de él un resumen práctico de la obra y una lista de sus frases rumbosas para citar y una o dos opiniones autorizadas para opinar y la nómina de sus páginas más llevaderas, si es que las tiene (*Textos cautivos* 330).

La preocupación de Borges por el prólogo se mantuvo vigente hasta 1975, por lo menos, cuando señaló la falta de una teoría al respecto, así como su postura depurada por los años: "Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo. La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se tra-

ta. El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérbolos irresponsables que la lectura incrédula acepta como convenciones del género" (Prólogos 7).

Borges aprovecha, entonces, la superficialidad y la irresponsabilidad que caracteriza a la mayoría de prólogos y prefacios, y la ignorancia de los lectores "incrédulos" sobre la función cardinal de esta instancia, porque él tiene bien claro que "el prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica" (Prólogos 10); asimismo, saca ventaja de los lectores no avezados (que piensan que el prólogo es el "lado más fácil" o una "convención del género"): guía y determina su lectura de manera imperceptible y hasta traicionera, ya que el lector se confía al buen consejo del autor y éste termina por imponerle una manera de leer y, más aún, elige a quien desea como lector de su texto.

"A quien leyere" contiene informaciones y disquisiciones críticas y estéticas que no pueden soslayarse, pues sin duda influyeron en su recepción; es más: puede considerarse como un intento de crear a sus lectores. Por esta razón considero necesario analizar exhaustivamente, al mismo tiempo que ilustrar en la medida de lo posible, las diversas líneas de discusión que se desprenden de "A quien leyere". Además, puesto que el prefacio sirve como eslabón entre el texto y sus predecesores, entre el autor y el texto o entre el texto y el lector, resulta preciso elegir la manera más eficaz de iniciar un libro, con "pararrayos" o sin él (Genette, *Umbrales* 177):

Todo escritor sabe que la elección de un principio de cuanto escribirá resulta crucial no sólo porque determina mucho lo que sigue, sino porque el principio de una obra es, prácticamente hablando, la entrada principal de lo que se presenta. Además, retrospectivamente, podemos ver un principio como el punto desde el cual, en una obra dada, el escritor parte de otras obras; un principio inmediatamente establece relaciones con obras ya

existentes, relaciones de continuidad o antagonismo o una mezcla de ambas (Said 5).³

Si bien Said habla del principio de una obra en el más amplio sentido y no del prefacio, sus palabras pueden aplicarse a este elemento paratextual, porque se encuentra indefectiblemente en el umbral y funciona como el primer paso en la producción intencional de significado. Este comienzo se convierte en el espacio por excelencia del diálogo entre los actores de una determinada tradición literaria;⁴ aun cuando se escriba para negarla, la tradición se halla en la base de la discusión, porque el nuevo modelo se nutre necesariamente del modelo que critica: "Un escritor no puede inventar una lengua completamente desconocida para sus oyentes y lectores. Del mismo modo, no puede prescindir de los géneros y formas vigentes: puede modificarlos, invertirlos, contaminarlos, fundirlos. Y esto depende sólo de las necesidades comunicativas: el propio autor forma parte de una sociedad cultural y razona con sus códigos" (Segre 332).

El prefacio, entonces, deviene escenario de múltiples tensiones: entre el autor y sus contemporáneos, entre presente y pasado o, en el caso extremo, entre la teoría que se pregona y la práctica poética. En "A quien leyere", por su tono polémico, la tensión funciona como rasgo estructurador. Borges avanza en sus discusiones estéticas por medio de oposiciones. No sólo es capaz de ir en contra de la lírica vigente, sino de sus propias convicciones del pasado inmediato. Este hecho confirma el carácter contradictorio de la personalidad borgesiana y la incansable búsqueda por la expresión poética; de ahí que el prefacio estu-

³ "Every writer knows that the choice of a beginning for what he will write is crucial not only because it determines much of what follows but also because a work's beginning is, practically speaking, the main entrance to what it offers. Moreover, in retrospect we can regard a beginning as the point at which, in a given work, the writer departs from all other works; a beginning immediately establishes relationships with works already existing, relationships of either continuity or antagonism or some mixture of both."

⁴ Me refiero a ese espacio que Pedro Salinas llamara "la habitación natural del poeta", porque en "ella nace, poéticamente, en ella encuentra el aire donde alentar, y por sus ámbitos avanza para cumplir su destino creador" (*Jorge Manrique* 102).

diado represente un corte sincrónico bien delimitado de la cambiante estética del joven Borges.

Las tensiones en "A quien leyere" son más evidentes por su parentesco con los manifiestos ultraístas que lo preceden, y porque

[P]rólogos y manifiestos tienen, sin embargo, su punto de partida precisamente en una toma de conciencia que considera que el modelo del mundo vigente es obsoleto y demasiado restrictivo; los nuevos avances que, en tono unas veces apologético, otras profético, se promueven, están orientados, frecuentemente, hacia las técnicas, el lenguaje, etc. (y ahora, cada vez más, hacia los contenidos) (Segre 332)

Consciente de que los prefacios autógrafos son mal vistos, y más aún a la luz de su militancia vanguardista, Borges intenta llegar a su auditorio con una especie de *captatio benevolentiae* que contrastará con el tono a veces violento del resto del prefacio: "Suelen ser las prefaciones de autor una componenda mal pergeñada, entre la primordial jactancia de quien ampara obra que es propiamente facción suya, y la humildad que aconsejan la mundología y el uso. A tal costumbre esta advertencia no desmentirá interrupción" ("A quien leyere"). El laconismo con que se presenta establece, de entrada, una relación ambigua con sus receptores, porque apela antes a la reflexión que a la reacción sentimental que aconsejaban los antiguos; además sólo reconoce el defecto frecuente de "las prefaciones de autor", pues por su naturaleza oscilan entre "la primordial jactancia" y "la humildad que aconsejan la mundología y el uso"; pero en ningún momento se propone incidir en el lector mediante fórmulas emotivas o de modestia (Lausberg 242-54) sino que, por el contrario, impone una distancia crítica.

Así, Borges demarca "la tradición literaria dentro de la cual debe leérselo", además de que impide "que la propia lectura sea la instancia que inscriba sus poemas dentro de una tendencia particular" (Olea 125); de alguna manera también selecciona a su público e, incluso, intenta formarlo, porque si bien el poemario se pone al alcance de una comunidad indiferenciada de lectores,

el público, seguramente el prefacio está dirigido a “ciertos lectores” (Genette, *Umbrales* 9-10).

2. FERVOR POR EL ESPACIO GEOGRÁFICO

La primera de las oposiciones a las que hice alusión se presenta en el segundo párrafo de “A quien leyere”, entre la patria que los otros cantan y la patria que Borges reclama para su poesía:

Empiezo declarando que mis poemas, pese al fácil equívoco, que es motivable por su nombre, no son ni se abatieron en instante alguno a ser un aprovechamiento de las diversidades numerosas de ámbitos y parajes que hay en la patria. Mi patria —Buenos Aires— no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas (“A quien leyere”).

En primer lugar, Borges justifica la unidad del poemario mediante un tema más o menos acotado: no poetizará el Buenos Aires de “las diversidades numerosas de ámbitos y parajes”, sino “mi patria”, la patria íntima hecha de los espacios familiares y de las experiencias que en ellos vivió el poeta. Lo extraño es que, por antonomasia, el término patria excluye el individualismo, porque es la imagen que un grupo humano se forma a partir de elementos que lo identifican como integrante de una patria bien delimitada geográfica, política y culturalmente. Este gesto provocador de Borges parece traer a la mesa de discusión un tema polémico que en el aire del postcentenario sigue irresuelto. Mediante este recurso Borges intenta unificar los materiales heterogéneos que constituyen *Fervor*. Igual que otros de sus libros, éste es resultado de la compilación de poemas de diferentes épocas, algunos de ellos sometidos a la reescritura, al cambio de nombre y hasta integrados a poemas de mayor extensión.

Difícilmente puede sostenerse que poemas como “Judería” o “Llamarada” hayan sido motivados por la fascinación que le

produjo su encuentro con Buenos Aires.⁵ De la misma manera, poemas como “Ausencia”, “Sábados”, “Caña de ámbar”, “Trofeo” y “Despedida” apenas habrían cabido en *Fervor* si no hubiera agregado “lo que en ellas [supo] de amor”. Otros poemas hay que indudablemente encajan en la poetización de Buenos Aires: “Las calles”, “Calle desconocida”, “Ciudad”, “Barrio reconquistado”, “Villa Urquiza”, por citar algunos.

Sobre el espacio preferido por Borges, también puede establecerse un contraste entre un antes y un después en la concepción del poeta: cuando recibe el anuncio paterno de que volverán a Argentina, inmediatamente comunica su desacuerdo a Jacobo Sureda. El tono de las alusiones a Buenos Aires es más que despreciativo. Por ejemplo, el 3 de marzo de 1921, unos días antes de tomar el vapor de regreso, Borges escribe: “¡Hermano! — Zarpo mañana hacia la tierra de los presidentes averiados, de las ciudades geométricas y de los poetas que no acogieron aún en sus hangares el avión estrambótico del ULTRA (...)” (Cartas 193)

A bordo del barco, el 7 del mismo mes: “Escribe, hombre Jacobo, y escribe largamente. No me abandones en el destierro de la ciudad cuadrículada y de los jovencitos que hablan de la argentinidad y del civismo y de lo que significa el general Bartolomé Mitre para los siglos venideros. ¡Horror!” (Cartas 194)

Y, por último, el 22 de junio emite una manifestación de desagrado al instalarse en su nuevo hogar:

Nos hemos anclado en Buenos Aires en un barrio geometral, serio y sosegado [...] Esto no nos entusiasma gran cosa y, en cuanto hayamos ultimado una serie de asuntos que nos molestan, volveremos al viejo continente, más nuevo que éste, que esta América donde todo parece flojo y marchito [...] Contéstame: no me abandones en este destierro abarrotado de arribistas, de jóvenes correctos sin armazón mental y de niñas decorativas (Cartas 198-200).

Con Abramowicz, Borges se muestra más moderado, aun cuando un tono de inconformidad aflora a primera vista: “Mi partida para Buenos Aires [...] me preocupa vagamente” (Cartas

⁵ Ver también García: “La edición”.

117, sept/1920). O bien: “La vuelta a Buenos Aires me entristece —¡y cuánto! Voy juntando por aquí y por allá informaciones sobre ese extraño país” (*Cartas* 135, ene/1921).

¿Cómo se operó el cambio entre esta visión negativa de los barrios de “niñas decorativas” y el fervor por su ciudad natal, más aún, por qué eligió como parte del título el nombre de una ciudad que tanto descontento le había producido? Pienso que, por lo menos hasta la publicación de *Fervor*, Borges no dejó de sentir cierto repudio por la ciudad en general, y que la mitificación de los espacios por donde se movieron personajes como Carriego y Almafuerte le permitió tomar distancia y, a la postre, reconciliarse con “los barrios amigables” y las “calles y retiros” que sus supuestas caminatas le revelaron. A su vez, de los barrios, calles y retiros prefirió sólo su imagen del pasado, estática en el tiempo e intocada por la modernidad.

Al contrario de algunos de sus contemporáneos, Borges desdén la imagen de la ciudad moderna, como cuando reseña *Andamios interiores*, de Maples Arce, donde por cierto aparece una versión previa de los vv. 2-5 de “Las calles”: “Permitir que la calle se vuelque de rondón en los versos —y no la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y ocaso, sino la otra chillona, molestanda de prisas y ajetreos— siempre antojóseme un empeño desapacible” (*Inquisiciones* 120-21). De esta manera, Borges opone la belleza de lo marginal ante la fascinación de Maples Arce por la ciudad moderna (en: *Andamios* 39):

Siento íntegra toda la instalación estética
lateral a las calles alambradas de ruido,
que quiebran sobre el piano sus manos antisépticas,
y luego se recogen en un libro mullido.

3. EL JOVEN BORGES, POETA, Y SUS CONTEMPORÁNEOS

El mismo procedimiento que Borges emplea para definir la poesía de Maples Arce, y por lo tanto para definir la suya propia, le sirve para establecer distancias con Guillermo de Torre; específicamente sobre *Hélices* comenta a Sureda: “Ya te imaginarás la numerosidad de cachivaches: aviones, trolleys, hidroplanos, arco

iris, ascensores, signos del zodiaco, semáforos... Yo me siento viejo, académico, apollado, cuando me sucede un libro así" (*Cartas* 227, mar/1923). Años más tarde, en una reseña de *Calcomanías*, de Gironde, persistirá en sus apreciaciones:

Es innegable que la eficacia de Gironde me asusta. Desde los arrabales de mi verso he llegado a su obra, desde ese verso largo mío donde hay puestas de sol y vereditas y una vaga niña que es clara junto a una balastradita celeste. Lo he mirado tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de klaxon y un apartarse de transeúntes, que me he sentido un provinciano junto a él (*El tamaño* 92).

Y frente a *Días como flechas* de Marechal: "Mis versos son un quedarme para siempre en Buenos Aires; los suyos son un continuado partir. Mis conceptos de la técnica literaria, mis preconceptos son antagónicos a los practicados por él" (*Textos recobrados* 274). No obstante las diferencias expresadas, Borges reconoció en éstos y otros escritores de su generación (Ipuche o Tallon) su calidad de poetas, así como un parentesco entre las distintas obras:

Estorba en *Hélices* de Guillermo de Torre la travesura de su léxico hurraño, en *Andamios interiores* de Maples Arce la burlería, en *Barco ebrio* de Reyes la prepotencia del motivo del mar, en la compleja limpidez de *Imagen* de Diego la devoción exacerbada a Huidobro, en *Kindergarten* de Bernárdez la brevedad pueril de emoción, en la bravía y noble agua del tiempo la primacía de sujetos gauchescos y en mi *Fervor de Buenos Aires* la duradera inquietación metafísica (*Inquisiciones* 98-99).⁶

Estos sucesivos intentos de Borges por definir su poesía tienen su correspondencia en el prefacio de *Fervor*, donde rechaza

⁶ Una postura semejante adopta cuando compara el *Lunario sentimental* con algunas obras de sus contemporáneos, incluida *Fervor*, los mete en un solo cajón: "Examine el incrédulo lector el *Lunario sentimental*, examine después *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* o mi *Fervor de Buenos Aires* o *Alcándara*, y no percibirá la transición de un clima a otro clima" (*Cautivos* 99).

sin ambages “los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjero: la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de la población criolla” (“A quien leyere”). De lo dicho se derivan oposiciones que permiten a Borges amparar su postura estética y hasta cierto punto ideológica: por un lado, se hallan los poetas del centro, lo extranjero (incluida su “universal chusma dolorosa”) y la estridencia ciudadina; por otro, los poetas de lo marginal, lo “nacional” y los barrios suburbanos. En este caso, sin embargo, Borges opone la ciudad real, en constante ebullición, a un espacio mitificado, estático, porque para las fechas en que publica *Fervor* no hay sitio de Buenos Aires que no haya sido refugio de inmigrantes ni puede hablarse de una dicotomía tan radical, sólo posible como abstracción; después de todo, como refiere Cansinos Assens sobre el arrabal: “todo está en él” (“Arrabal” 34); por qué no habría de dar cabida al casi millón de extranjeros que arribaron a Buenos Aires entre 1869 y 1914, como lo han hecho notar diversos investigadores (Mora 115 y Gorelik 40).

El Buenos Aires de Borges, entonces, resulta en buena medida de la reconstrucción de los restos de una ciudad que le llega mediante las crónicas familiares, los recuerdos infantiles, las lecturas de Carriego y Eduardo Gutiérrez: una idea de la ciudad que opone a la ciudad concreta.

Después, el mismo Borges desmentirá aseveraciones como “mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas” (“A quien leyere”): la actualidad a la que alude pasaba frente a él en forma de cables eléctricos y telefónicos, de trolebuses y ruidosas fábricas; él prefirió, sin embargo, no verla sino recrear “los barrios en que no estuve nunca, [pues] la fantasía puede rellenar de torres de colores, de novias, de compadritos que caminan bailando, de puestas de sol que nunca se apagan, de ángeles”.⁷

⁷ *Textos* 250. En 1945 reiterará: “Así, durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses” (*Sur* 301).

Algunos de sus críticos más acérrimos tomaron este empeño por una ciudad ya inexistente como pretexto para atacar a Borges, sin considerar que se trataba de la apropiación de un espacio poético y, por ello, de una construcción estética, como el caso de Scalabrini Ortiz:

Muchos paisajes ha visto sin que se adentraran en su pupila. Con su tranco decidido ha recorrido muchas calles, buscando siempre la realidad semejante a la ciudad de su recuerdo, donde él vive y aspira a vivir siempre: una tapia tranquila limitando el cielo, un almacén color de guindado, una novia de crenchas largas y una total ausencia de renovación (23).

La apreciación resulta atinada cuando expresa que Borges “aspira a vivir siempre” de la memoria; de esa manera la escritura se desarrolla con mayor libertad;⁸ pero la crítica se reduce a cuestiones de orden puramente temático. Luego Roberto Giusti, en una evaluación de la literatura argentina escrita en 1941, no desprecia la oportunidad para agredir a la generación de Borges:

Abusaron un poco los nuevos poetas de su asombrado descubrimiento de Buenos Aires, la cosmópolis gigantesca, multiforme, noctívaga, sentimental y viciosa. Carriego había expresado líricamente los sentimientos primarios de Buenos Aires, el amor y el sentido de la muerte tal como se viven descarnada y simplemente en el arrabal; tras él la nueva poesía porteña extremó esa identificación del alma con la ciudad natal, reviviendo particularmente las impresiones de la infancia, hasta caer en una manera sentimental, cuando no sensiblería de tango, que cristalizó en una retórica construida con imágenes de juguetería,

⁸ En una entrevista con M. P. Montecchia, Borges acepta su pasatismo: “Yo diría que además de distancia en el espacio puede haber en el tiempo. Creo que eso es útil al escribir” (*Reportaje* 106). Con Jean de Milleret argumenta más abundantemente su posición: “Si se toma un tema contemporáneo, los lectores siempre buscan y encuentran errores; mientras que si usted dice que tal cosa pasó en tal barrio lejano hace cincuenta años, nadie vendrá a contradecir ni a afirmar sus palabras [...] cuando se trata de temas actuales, el lector de estas latitudes busca sobre todo la exactitud de los detalles (o más bien su inexactitud) para basar el meollo de su crítica” (*Entrevistas* 93).

cuyo horizonte no va más allá del patio, la esquinita, el almacén y la luna familiares (30).

Scalabrini Ortiz y Giusti apenas si se percataron de que Borges buscaba conquistar un espacio en la tradición literaria argentina, en particular, e hispánica, en general. Que el Buenos Aires de *Fervor* no coincidiera con la visión de sus contemporáneos, era algo que Borges prevenía en "A quien leyere": "habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo". Así, la supuesta "actual visión porteña" se disuelve en el tiempo inasible de la esperanza o del recuerdo. Así Borges renuncia a poetizar la imagen de una ciudad que lo desalma:

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.
 Charras algarabías
 entran a saco en la quietud del alma.
 (...)
 Yo atravieso las calles desalmado
 por la insolencia de las luces falsas
 y es tu recuerdo como un ascua viva
 que nunca suelto
 aunque me quema las manos.
 ("Ciudad")

La violencia del paisaje que desencanta al *flâneur* contrasta con la quietud de "la dulce calle de arrabal" que, "para el codicioso de almas / [es] una promesa de ventura" ("Las calles", vv. 5 y 14-15): ésta se convierte en "entraña de mi alma" ("Las calles", v. 2) y se adentra "en el corazón anhelante" ("Calle desconocida", v. 16); aquélla "tironea", "entra a saco" y "desalma": "Yo atravieso las calles desalmado / por la insolencia de las luces falsas". El fuerte contraste entre una calle y otra parece, sin embargo, el ardid de un plan estético bien definido.

Borges no sólo toma distancia respecto de quienes comparten su gusto por la ciudad, si bien con las acotaciones pertinentes, sino de quienes dominan la escena literaria del momento:

esta época, cuya lírica suele desleírse en casi-músicas de ritmo o rebajarse a pila de baratijas vistosas. No hay odio en lo que ase-

vero, sino rencor justificado. Cómo no malquerer a ese escritor que reza atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que albergan, y a ese otro que, abarrotador de endebleces, abarrota su escritura de oro y de joyas, abatiendo con tanta luminaria nuestros pobres versos opacos, sólo alumbrados por el resplandor indigente de los ocasos de suburbio (“A quien leyere”).

Nuevamente por oposición, Borges se autodefine mientras declara su “rencor justificado” contra las tendencias dominantes en la lírica argentina: la que suele “desleírse en casi-músicas de ritmo” y la que se rebaja “a pila de baratijas vistosas”; una correspondería al “escritor que reza atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que albergan” y otra al “abrillantador de endebleces, [que] abarrota su escritura de oro y joyas”. La idea de construir una estética por medio de tensiones entre lo que él hace y lo que hacen los demás recuerda el tono de sus andanzas ultraístas, de donde precisamente Borges retoma el blanco de sus ataques en *Fervor*: sencillismo (o anecdotismo) y modernismo (o rubenianismo).

Aunque algunos críticos sólo han visto en esta cita una declaración de principios frente a la estética modernista,⁹ pienso que los sencillistas también se hallan aludidos, porque a pesar de que no hay una referencia directa a una ni a otra tendencia, es claro que son dos sus adversarios poéticos y no uno, como lo confirma el paralelismo entre dos tipos de lírica y dos tipos de escritores en el fragmento citado; también porque en varias ocasiones Borges pone a sencillistas y rubenianos en el mismo cajón: “Mientras tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubeniano, ejercen un anecdotismo gárrulo, i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas venderán después con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista” (*Textos recobrados* 122). Y en otro documento igualmente combativo: “Antes de comenzar la explicación de la novísima estética,

⁹ Como el caso de Rafael Olea Franco, quien por cierto analiza abundantemente las observaciones de Borges sobre Darío, en particular, y los modernistas, en general (*Otro Borges* 126). Coincido con él en que esta declaración es esencial en la estética del primer Borges, pues constituye “la simiente de una poética distinta”.

novísima estética, conviene desentrañar la hechura del rubenianismo y anecdotismo vigentes, que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir" (*Textos recobrados* 126). Esta pareja de contrincantes en la disputa por el espacio literario aparece mejor delineada en el primer artículo que Borges publicó a su regreso de Europa; del rubenianismo expresa:

El rubenianismo se ha estancado en una especie de juego de palabras que baraja las sempiternas naderías ornamentales del cisne, la fronda, la lira y los pajes, o, cuando es helénico en vez de versallesco, reemplaza a estos últimos con las hamadriadas o con el dios bicorne. Otros lo hacen orientalista y entretejen los crisoberilos, las palmeras, las alcatifas y las cimitarras; sin olvidarse por supuesto de los siete pecados capitales y del socorridísimo adjetivo "azul". Muy característico de la peculiar impotencia de esta casta es su afán mitológico. (*Textos recobrados* 109-10)

La crítica dirigida contra los sencillistas no puede ser más despectiva:

¿Y los demás, los susodichos poetas sencillistas que han despreciado los retablos del novecientos? Éstos tienen también sus trampantojos y han ahorcado la lírica en un confesionalismo indecoroso y gesticulante, o en una serie de pueriles anécdotas. Ellos son los que injertan conscientemente sus frases más ingenuas justo al final de sus poemas y creen ayudar a la creación de una poesía recta y verídica cuando escriben. "Negrita es una criatura / de veinte años argentina". Semejante lenguaje es el de la conversación, y es sabido que en ella hilvanamos los vocablos de cualquier modo y empleamos con generosa vaguedad los guarismos verbales...

Y en novecentistas y sencillistas, la música del verso —ese aglutinante que valoriza con tanta exorbitancia Manuel Machado— es el beleño que amodorra al lector y, en su vaivén de hamaca, le venda los ojos ante el absoluto nihilismo, ante la vaciedad plenaria de las zarandajas con que engaritan su intelecto (*Textos recobrados* 110).

Quise reproducir estas largas citas porque permiten ver cómo Borges sitúa en un mismo plano a rubenianos y sencillistas. El principal motivo de sendos ataques radica en el lenguaje: en ambos casos denuncia el retoricismo,¹⁰ y más aún los procedimientos gastados del modernismo, la “automatización”, como la llamaban los formalistas rusos:

La belleza rubeniana es ya cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada. *Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba (Inquisiciones 126).*

En este caso sorprende la agudeza de Borges respecto de un tema que por esos años preocupa a los teóricos de la literatura: la desautomatización como eje poético. Aunque no aparecen mencionados, los verdaderos objetivos de Borges eran Baldomero Fernández Moreno y Leopoldo Lugones, con quienes estableció una relación ambigua durante la década del veinte: por ejemplo, en 1921 marca una distancia insalvable con Fernández Moreno: “Sencillez, ingenuidad, naturalidad, dulcedumbre: he aquí el vocabulario en el cual invariablemente reinciden los definidores de la obra de Fernández Moreno”, y denuncia su “confesionalismo anecdótico y gesticulante o una reedificación trabajosa de estados de alma pretéritos” (*Textos recobrados* 138). Años más tarde, Borges encomiará la obra de Fernández Moreno y lo colocará sobre el mismo Carriego.¹¹

¹⁰ Por ejemplo, de los sencillistas señala que su miedo a la retórica los empuja “a otra clase de retórica vergonzante, tan postiza y deliberada como la jerigonza académica, o las palabrejas en lunfardo que desparraman por cualquier obra nacional, para crear el ambiente” (“Ultraísmo” 467). Éste será el mismo pecado que en 1924 imputará a los ultraístas: “he comprendido que sin quererlo hemos incurrido en otra retórica, tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal” (*Inquisiciones* 97).

¹¹ “El diez y siete, Fernández Moreno publicó ‘Ciudad’: íntegra posesión de Buenos Aires en la poesía. Un Buenos Aires padecido y sentido vive en sus lacónicos versos, un Buenos Aires que le pesa al poeta con incausabilidad dere-

Lugones resulta un personaje medular en la vida literaria del primer Borges. Con él también mantiene una filiación ambivalente: en un principio, Borges lo cita continuamente en su correspondencia, donde relata a Sureda la manera en que Lugones aprueba *Prisma*: “Antiayer le llevamos unos ejemplares de *Prisma* (1 y 2) a don Leopoldo Lugones, el mayor taita literario de aquí [...] se mostró asaz entusiasmado con *Prisma*, aplaudió la idea de una revista mural, encontró muy bueno tu poema ‘Angustia’, ‘Aldea’ mío y los de Garfías y Adriano” (*Cartas* 214, 22/mar/1922). Por supuesto que hay una suerte de ironía, pues se trata del “mayor taita literario”, no del mejor poeta u hombre de letras. Y en una entrevista de mayo de 1923 cuenta a Lugones entre “los santos de [su] devoción” (*Textos recuperados* 390). Pero luego vendrá una serie de agresiones de manera explícita: lo llamará autor del *Nulario sentimental* (*Textos recuperados* 207) y en un romance paródico, “Don Leogoldo Lupones” (*Textos recuperados* 247).

Esta posición contrasta con la que Borges expresaría en 1937, donde confiesa la influencia de Lugones sobre su generación, y con la dedicatoria de *El hacedor* (1960), un verdadero homenaje al otrora vilipendiado maestro (*Textos cautivos* 97-100).

La oscilación del gusto borgesiano responde, me parece, a dos motivos: primero a que Borges es un agudo lector cuya perspicacia puede reconocer un verso logrado, pero también las deficiencias del libro que lo contiene: “Un verso puede ser muy bello, pero nunca un libro de versos” (*Textos recuperados* 101), como lo muestran las diversas reseñas de los años veinte; luego a que se halla buscando una expresión eficaz y la mejor manera de formarse un juicio acorde con sus aspiraciones estéticas. Borges no siempre se refiere a Lugones como poeta, pues en ocasiones critica el papel que el autor del *Lunario* ocupa en el *establishment* literario; mediante este recurso, Borges asume una doble perspectiva respecto de un literato, como lo hará con Cervantes, Joyce o Shakespeare, cuyo mayor mérito consistiría no en haber

cha de rumbos, un Buenos Aires en que hasta el cielo está amenazado. Su visión no está vinculada a lo tradicional como la de Carriego: es realidad de vida, hecha directamente realidad de arte. Su libro es íntegra conquista. Es libro desganado, varonil, orgulloso, tal vez perfecto” (*Textos* 253).

escrito obras maestras, sino en representar un modo particular de hacer literatura.

4. EN DEFENSA DE LA POESÍA CONFESIONAL

Sorprende que, en "A quien leyere", Borges oponga a la lírica modernista el confesionalismo (tan criticado por él durante su militancia ultraísta) como rasgo característico de su poesía: "A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por medio de su albacea Rubén, quise oponer otra, mediatabunda, hecha de aventuras espirituales" ("A quien leyere"). La "lirastenia" antes calificada negativamente adquiere el estatuto de "profesión de fe" en *Fervor*.

Sir Thomas Browne aporta las razones de este cambio que, al final, contribuirá a definir una nueva posición estética: "Mi vida es un milagro que antes avecindase a la poesía que a la historia" ("A quien leyere"). Profesión de fe que alcanza su clímax en *El tamaño de mi esperanza*: "Éste es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da un vislumbre de él" (146). De esta manera el confesionalismo biográfico toma carta de aceptación en la estética borgesiana.

5. DISQUISICIONES SOBRE LA FORMA Y EL LENGUAJE

Enseguida, Borges declara su preferencia por el verso libre practicado por Heine,¹² aunque con "algunas diferencias formales": "la inequívocabilidad y certeza de la pronunciación española, junto con su caterva de vocales, no sufren se haga en ella verso absolutamente libre y exigen el empleo de asonancias. La tradición oral, además que posee en nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida" ("A quien leyere"). Sobre la monotonía a que orillan las vocales del español, Borges reitera su

¹² En su autobiografía, el poeta argentino dice que se procuró un ejemplar de *Lyrisches Intermezzo* (1822-1823) después de fracasar en la lectura de Kant. Sin embargo, *Die Nordsee* es el que más se relaciona con *Fervor*, porque está escrito en verso libre; aquél sigue un verso regular.

opinión en 1928: “Esa su misma sonoridad (vale decir: ese predominio molesto de las vocales, que por ser pocas, cansan) lo hace [al español] sermonero y enfático” (*El idioma* 183).

Respecto del verso libre en *Fervor*, puede decirse que se trata de un resabio vanguardista y, también, de una convicción sobre el carácter “clásico” del verso libre que Borges defiende años después: “Debo aclarar, sin embargo, que el verso libre me parece menos extravagante, menos inexplicable, más virtualmente clásico, que los estafalarios rigores numéricos del soneto”.¹³ En la defensa del verso libre, sin embargo, ya se le había adelantado Leopoldo Lugones en el prefacio del *Lunario sentimental*: “Debo también una palabra a los literatos, con motivo del verso libre que uso aquí en abundancia. El verso libre quiere decir, como su nombre lo indica, una cosa sencilla y grande: la conquista de una libertad” (9). Hay composiciones en *Fervor* que no están hechas en verso libre, sino que asemejan una serie de versículos (“Jude-ría”) o se emparentan con el poema en prosa (“La llama”).

Además, lo que extraña a primera vista es que Borges incluya el endecasílabo en la “tradición oral”, hecho que uno de sus primeros críticos no advirtió, sino que justificó:

Su verso tiene algo clásico también [...] Relacionando las poesías del *Fervor de Buenos Aires* con la versificación tradicional española [...] veremos que, efectivamente, el endecasílabo aparece informando estas poesías, no sólo de manera ocasional sino de manera más íntima.

El problema del verso libre en castellano es distinto del que se plantea, por ejemplo, en francés. El endecasílabo lo rige (Díez-Canedo 22).

No es lo mismo “tradición oral” que “versificación tradicional”, porque si bien el endecasílabo fue asimilado en la tradición

¹³ *Textos* 314. Sin embargo la percepción de Borges cambiará al final de su vida: “Por ejemplo, yo empecé, como la mayoría de los jóvenes, creyendo que el verso libre era más fácil que las formas sujetas a reglas. Hoy estoy casi seguro de que el verso libre es mucho más difícil que las formas medidas y clásicas”. Las formas clásicas tienen sobre el verso libre varias ventajas porque, según Borges, es más fácil seguir un modelo de rimas, asonancias, aliteraciones, sílabas largas y breves, y después “sólo repetirlo” (*Arte poética* 132-33).

hispánica desde el siglo XVI, el pie básico de aquélla es el octosílabo.

A mi juicio, este pasaje puede leerse como un guiño irónico del joven Borges, pues no hay otra época en que sus lecturas sobre la literatura hispánica fueran tan agudas e informadas (si bien regidas por la iconoclasia), como lo confirman diversos ensayos sobre Cervantes, Góngora, Quevedo y fray Luis de León, además de comentarios como el siguiente: "La famosa disputa entre los petrarquistas y los partidarios del octosílabo rige aún entre nosotros y, pese a los historiadores, el verdadero triunfador es Cristóbal del Castillejo y no Garcilaso. Aludo a la lírica popular, cuyos profundos predios no ha devuelto hasta hoy eco alguno de la metrificacón de Boscán" (*El tamaño* 71). Ésta, en un caso extremo, bien puede considerarse una justificacón retrospectiva de la equivocacón deliberada de "A quien leyerer".¹⁴

Acerca del idioma empleado en *Fervor*, Borges acude a la etimología, práctica heredada de Quevedo, y a un reducido número de voces que se avienen con sus necesidades expresivas:

Acerca del idioma poco habré de asentar. *Siempre fue perseverancia en mi pluma – no sé si venturosa o infausta – usar de los vocablos según su primordial acepción*, disciplina más ardua de lo que suponen quienes sin lograr imágenes nuevas, fían su pensamiento a la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable con flojedad... *Mi sensualidad verbal sólo abarca determinadas palabras*, lacra imputable a cuantos escritores conozco y cuya excepci3n única fue don Francisco de Quevedo, que vivió en la cuantiosa plenitud y millonaria entereza de nuestra lengua castellana ("A quien leyerer", subrayado mío).

El español fue una de las preocupaciones más recurrentes del joven Borges, por lo que se ensañó contra el inmenso caudal de

¹⁴ Además, por una carta dirigida a Abramowicz en marzo de 1920, se deduce que Borges conocía bien las formas clásicas de versificación y hasta se atreve a escribir un soneto en alejandrinos, aun antes de la publicaci3n de *Fervor*: "Te adjunto un soneto clásico perpetrado – ¡oh crimen inconfesable! – por mí a modo de ejercicio y que requiere ciertas explicaciones" (*Cartas* 77). El soneto adjunto a la misiva es "Pedro-Luis en Martigny".

voces registradas por el diccionario y el reducido número de representaciones. Ahora bien, entre los medios para “amillonar” el idioma propuso el uso de la etimología, ese “alarde ocasional de escritores” (*El idioma* 67):

Un goce honesto y justiciero, un poquito de asombro y un mucho de lucidez, hay en la recta instauración de voces antiguas. Aconsejado por los clásicos y singularmente por algunos ingleses (en quienes fue piadosa y conmovedora el ansia de abrazar la latinidad) me he remontado al uso primordial de muchas palabras. Así yo he escrito perfección del sufrir, sin atenerme a la connotación favorable que prestigia esa voz, y desalmar por quitar alma y otras aventuritas por el estilo (*El tamaño* 41).

No obstante las “aventuritas”, Borges acepta subordinarse a la gramática: “Yo he procurado, en los pormenores verbales, siempre atenerme a la gramática (arte ilusoria que no es sino la autorizada costumbre) y en lo esencial del léxico he imaginado algunas trazas que tienden a ensanchar infinitamente el número de voces posibles” (*El Tamaño* 39). Sobre este punto puede decirse que la restitución del sentido etimológico de las palabras no incrementa el número de representaciones, como quería Borges, sino lo que consideraba como el mayor problema del español: las voces sinónimas, pues el significado etimológico de alguna palabra corresponderá al de otra ya existente en el vocabulario.

Respecto del léxico limitado a “determinadas palabras”, Borges consideraba que cada generación lleva a cabo esta conquista, sujeta al desgaste del abuso y el paso del tiempo:

Es cosa averiguada que cada generación literaria tiene sus palabras dilectas: palabras con gualicho, palabras que encajonan inmensidad y cuyo empleo, al escribir es un grandioso alivio para las imaginaciones chabonas. Enseguida se gastan y el escritor que las ha frecuentado (el hombre avanzado, el muy contemporáneo, el moderno) corre el albur de pasar después por un simulador o un maniático. Eso suele convenirle: toda perfección, hasta la perfección del mal gusto, puede ubicar a un hombre en la fama (*Textos recobrados* 257).

Aunque sólo se trata de un catálogo de voces al que no puede reducirse la obra poética del joven Borges, de manera específica destacan en *Fervor*, entre otras palabras que colman la “sensualidad verbal” del poeta: “alma” (y derivados como “desalmar” o “desalmado”), los adverbios terminados en *mente* (“conmovernamente”, “taciturnamente”, “familiarmente”, “famosamente”, “laciamente” y otros), determinados adjetivos (“primordial”, “charro”, “gárrulo”), “anhelo” (y sus derivados “anhelante” y “anhelar”), “pena”, “bandera”, “vihuela”, “guitarra”, “arrabal”, “ocaso”, “altivecer”, “luna”, “calle”. Un léxico que Borges matizará poco a poco después de la publicación de *Cuaderno San Martín*.

6. MESURA DE LA METÁFORA

En cuanto a la metáfora, Borges mantiene una relación hasta cierto punto contradictoria: como “banderizador del ultraísmo” privilegió la metáfora sobre otros recursos poéticos,¹⁵ como lo expone en “A quien leyere”: “Siempre fui novelero de metáforas”. Esta afición, según Borges, tiene un origen “clásico”, porque “la tendencia a escribir en sucesión de imágenes [...] campea en nuestros clásicos, y no sólo en poetas conscientemente marginales y banderizos como don Luis de Góngora, sino en Calderón, en Baltasar Gracián, y con principalísimo relieve, en Quevedo” (*Textos recobrados* 108).¹⁶

El parentesco que Borges halla entre el ultraísmo y la tradición hispánica responde a la incriminación de Manuel Machado, quien tachaba a los ultraístas de “tendencia forastera e importa-

¹⁵ El primer postulado de la estética ultraísta según Borges propone la “reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora” (“Ultraísmo” 468). Y en la “Proclama” del mismo año: “Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia” (*Textos* 123).

¹⁶ Además añade: “Por paradójico que parezca, es lícito afirmar que el ultraísmo, al instaurar la imagen como centro nuclear del organismo lírico y devolverle su primordial preeminencia se ve animado por un espíritu netamente castizo. (Y hasta escribiría ‘clásico’ si no fuera por la ambigüedad que tal vocablo acarrea)” (109).

da, sin raigambre española"; poco antes, Borges pensaba precisamente lo contrario, como refiere a Sureda: "La metáfora clásica fue ante todo romántica o meramente visual ('el sol poniente: cadáver de oro en ataúd de sombras', Quevedo...). La metáfora expresionista debe ser dinámica, en consonancia con el supuesto ritmo occidentalista o *yankee* que nos empuja. ('Ya grita el sol'-J. L. B.)" (*Cartas* 184, 5/dic/1920).

Al final, Borges abjurará de este privilegio injustificado, pues "la metáfora es una de tantas habilidades retóricas para conseguir énfasis. No sé por qué razón ha de ser puesta sobre las otras"; en el mismo sitio niega el carácter poético de la metáfora ("creo que la metáfora no es poética; es más bien *pospoética*") y finca su valor en la eficacia lograda (que la "hace funcionar o fallar") antes que en la invención de metáforas inéditas:¹⁷

La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Desde luego confieso mi culpabilidad en la difusión de ese error. No quiero dragonear de hijo pródigo [...] Ayer he manejado los argumentos que la privilegian, he sido encantado por ellos; hoy quiero manifestar su inseguridad, su alma de *tal vez* y *quien sabe* (*El idioma* 55-9).

Lo que puede derivarse del pasaje de "A quien leyere" es el tránsito entre el privilegio exacerbado de la metáfora y la renuncia a este recurso como único método para hacer poesía. El debilitamiento de una estética basada en la metáfora desembocará, años más tarde, no sólo en el descrédito del recurso, sino en la autonegación. Borges, sin duda, es consciente de que no puede seguir por los caminos del ultra y se anticipa a sus posibles destructores: "Esto — que ha de parecer axioma desabrido al lector — será blasfemia para muchos compañeros sectarios".

¹⁷ Borges confirmará estas ideas en otro ensayo: "Yo insinuaría — contra los contemporáneos, contra los antiguos, contra mis certidumbres de ayer — que la cuestión no es de orden estético [...] la metáfora no es poética por ser metáfora, sino por la expresión alcanzada" (*Idioma* 69).

7. EL AUTOR COMO LECTOR

A modo de colofón, Borges incluye una reflexión que podría considerarse fundamental en su poética de madurez:

Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, permóname el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escritor — el desconfiado y fervoroso escritor — de mis versos (“A quien leyere”).

Se trata del único fragmento que Borges conservó, aunque reescrito, en las subsecuentes ediciones de *Fervor*, quizá porque es la parte menos polémica del prefacio y la que guarda menos relación con el contexto de producción del poemario. Por el contrario, el resto de “A quien leyere” está plenamente enmarcada dentro de la evolución estética de Borges.

Como puede notarse a lo largo del análisis, el paratexto de la obra borgesiana constituye un testimonio del credo estético del joven Borges, esencialmente; pero también permite entrever otros aspectos aledaños a la obra que acompaña y, más aún, ofrece una imagen determinada de Borges el hombre. Como lo señala atinadamente Robin Lefere, el paratexto borgesiano aporta datos biográficos de diferente calidad: unos más cercanos al hombre público, otros al poeta, otros más a la imagen que Borges tiene de sí mismo y, finalmente, al personaje que encarna en la obra literaria, ya como sujeto lírico, ya como personaje de un relato: el “otro Borges” (*Autorretrato passim*).

Antonio Cajero
El Colegio de México

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Pról. Joaquín Marco y not. de Carlos García, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, 1999.
- . *Cartas de juventud (1921-1922)*. Ed. Carlos Meneses, Madrid: Orígenes, 1987.
- . *Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Proa, 1929.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926.
- . *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Serantes, 1923.
- . *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 2ª ed., 1969.
- . *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires. Alberto Casares, 1933. [Ed. facsimilar de la 1ª de 1923.]
- . *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- . *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Ed. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona: Tusquets, 2ª ed., 1990.
- . *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires, Emecé, 1997.
- Browne, Thomas. *Prose*. Ed., introd. y not. Norman J. Endicott, New York: Anchor, 1967.
- Cajero, Antonio. "El primer libro de Jorge Luis Borges". *La Jornada Semanal*. 18/abr/2004, núm. 476, 6-7 y 15.
- . "Un poema olvidado de *Fervor de Buenos Aires*: 'Tarde lacia'". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52 (2004), 509-514.
- . "Para la lectura de *Fervor de Buenos Aires*". En *Fervor crítico por Borges*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colego de México, 2006, 13-34.
- Cansinos-Assens, Rafael. *La nueva literatura III. La evolución de la poesía*. Madrid: Páez, 1927.
- . "El arrabal en la literatura". *Variaciones Borges*, 8 (1999), 30-35.
- Covarrubias Orozco, Sebasatían de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid: Castalia, 1995.
- Díez-Canedo, Enrique. "Fervor de Buenos Aires". *Jorge Luis Borges*. Jaime Alazraki, ed. Madrid: Taurus, 1987, 21-23.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Ed. Ana María Comblong y Adolfo de Obieta, Madrid: ALLCA-FCE, 1996.
- García, Carlos. *El joven Borges, poeta (1919-1930)*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- . "La edición princeps de 'Fervor de Buenos Aires.'" *Variaciones Borges* 4 (1997): 177-210.

- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández, Taurus, Madrid, 1989.
- . *Umbrales*. Trad. Susana Lage, México: Siglo XXI, 2001.
- Giusti, Roberto F. "Panorama de la literatura argentina contemporánea". En Rodolfo A. Borello (ant.). *La crítica moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1964.
- Gorelik, Adrián. "El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte". *Variaciones Borges*. 8 (1999), pp. 36-68.
- Gutiérrez, Eduardo. *Croquis y siluetas militares (Escenas contemporáneas de nuestros campamentos)*. Est. Álvaro Yunque, Buenos Aires: Hachette, 1956.
- Lagmanovich, David. "Los prólogos de Borges, raíces de una poética". *Sur*. 1982, núms. 350-351, 101-115.
- Las revistas literarias*. Sel. y pról. Héctor René Lafleur y Sergio D. Provenzano, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Trad. de José Pérez Risco, Madrid: Gredos, 1990.
- Lefere, Robin. *Borges, entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2005.
- Lugones, Leopoldo. *Lunario sentimental*. Buenos Aires: M. Gleizer, Buenos Aires, 2ª ed., 1926.
- Maples Arce, Manuel. *Las semillas del tiempo (Obra poética 1919-1980)*. Est. prel. Rubén Bonifaz Nuño, México: FCE, 1981.
- Milleret, Jean de. Entrevistas con Jorge Luis Borges. Trad. Gabriel Rodríguez, Caracas: Monte Ávila, 1971.
- Montecchia, M. P. Reportaje a Borges. Buenos Aires: Crisol, Buenos Aires, 1977.
- Mora Contreras, Francisco Javier. "El conventillo como imagen de la modernidad de Buenos Aires (1880-1930)". En *Escrituras de la ciudad*. Ed. José Carlos Rovira, Madrid: Palas Atenea, 1999, 111-128.
- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: El Colegio de México-FCE, 1993.
- RAE. *Diccionario de autoridades*. Gredos, Madrid, 1990. [Edición facsimilar]
- Salinas, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Said, Edward W. *Beginnings. Intention and method*. New York, Columbia University Press, 2ª ed., 1985

Scalabrini Ortiz, Raúl. "Jorge Luis Borges". En Martín Lafforgue (ant.). *Antiborges*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1999.

Segre, Cesare. *Principios de análisis literario*. Trad. María Pardo de Santayana, Barcelona: Crítica, 1985.