

DE LA VOZ AFECTIVA A LA AUTORIDAD LITERARIA: DOS ENSAYOS DEL JOVEN BORGES

Arturo Matute Castro

Borges publica “A manera de profesión de fe literaria” en *La Prensa*, en junio de 1926. Este texto, a medio camino entre el manifiesto y el ensayo literario, cierra, con título ligeramente recortado (“Profesión de fe literaria”), *El tamaño de mi esperanza*, libro aparecido en el mismo año. No es casual su ubicación al final del volumen, pues implica toda una declaración de intenciones. Aquí, el autor hace un recuento de lo que había publicado hasta entonces y dice al comienzo:

Yo soy un hombre que se aventuró a escribir y aun a publicar unos versos que hacían memoria de dos barrios de esta ciudad que estaban entreveradísimo con su vida, porque en uno de ellos fue su niñez y en el otro gozó y padeció un amor que quizá fue grande. Además, cometí algunas composiciones rememorativas de la época rosista, que por predilección de mis lecturas y por miedosa tradición familiar, es una patria vieja de mi sentir. En el acto se me abalanzaron dos o tres críticos y me asestaron sofisterías y malquerencias de las que asombran por lo torpe. (127)

La gravedad en el tono del ensayista genera en el lector más de una suposición falsa. La más obvia, la de que el autor de estas palabras tiene bastante más edad y experiencia en la escritura que el Borges que apenas dos meses después cumplirá veintisiete años. Lo segundo, que la recepción que *Fervor de Buenos Aires*, el libro publicado en 1923 al que Borges alude, tuvo por parte de la crítica literaria, de los lectores avezados en evaluar el derrotero de las letras nacionales, una acogida tan vertiginosamente negativa como da a pensar la imagen visual que elige para comentar el supuesto rechazo

causado por su libro. La vastísima bibliografía crítica que ha engendrado la obra de Borges se ha encargado de demostrarnos que cada frase o giro en sus compactos textos tiene una profunda carga de sentido, muchas veces solapada, con serias implicaciones en la interpretación de lo escrito. También es un hecho sabido que las primeras líneas de sus escritos en prosa suelen ser una verdadera constelación de referencias (literarias, autobiográficas, históricas, culturales) entrecruzadas, ninguna gratuita y todas apuntando a controlar desde el comienzo la interpretación de lo que se está leyendo. ¿Cuántas implicaciones están contenidas tan sólo en las primeras frases de este texto, difícil por demás de fijar dentro de las coordenadas formales de los géneros literarios tradicionales? Hay que tener en cuenta que “Profesión de fe literaria”, antes de ser la coda final de un libro que acompaña a Borges en el tránsito hacia una nueva concepción del lenguaje literario y la imagen poética, se da a conocer en la prensa escrita. Este hecho, por otra parte, no supone en sí mismo una singularidad en la obra del escritor, ya que la mayor parte de esta circula, antes de convertirse en contenido de un libro, en las páginas de periódicos y revistas literarias. Pero sí cuando tomamos en consideración que, como apunta Lefere, estamos ante una pieza clave para apreciar cómo Borges asume en tanto escritor la autobiografía y cómo desde el mismo comienzo hay una reflexión sobre el pasado (45) –a la vez que el adelanto de una probable estética por llegar–, implícita en el distanciamiento que desde el primer instante marca su visión presente respecto a un pasado de tanteos literarios. Pasado este que apenas ha transcurrido y concluido del todo, pues tan sólo un año antes había publicado *Luna de enfrente* (1925), poemario del que termina excluyendo definitivamente aquellos ecos de la rebuscada metáfora ultraísta que todavía resuenan en *Fervor de Buenos Aires* (1923), pero que continúa el proyecto de fundación literaria de la ciudad, desde una estética adusta y expresada con giros criollos. “[N]o en gauchesco ni arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña” (*Luna* 7), como dice en la introducción a la primera edición del libro, sustituida por un nuevo prólogo en las sucesivas versiones.

Entonces, cabría preguntarse en el caso de “Profesión” por la manera en que el autor se presenta primero fuera de un contexto más uniforme,

1 Acerca de la “hibridación” de los géneros literarios en la prosa de Borges, ver Balderston 127.

como sería el caso del libro, donde una serie de ensayos previos podrían hacer más comprensible deducir a qué se refiere cuando en muy pocas líneas se muestra como un innovador –o al menos un transgresor– literario, se justifica por algunos temas tratados en su poesía y a la par ataca a aquellos que no estuvieron a la altura de comprender su gesto en beneficio de la literatura. El lector de 1926 que no estuviera muy al corriente de las nuevas voces en las letras argentinas podría ignorar que ya para ese entonces Borges contaba con tres libros publicados: además de los dos poemarios mencionados, uno de ensayo que ya desde su título apuntaba a lecturas beligerantes de obras ajenas, *Inquisiciones* (1925). Puesto que hoy Borges es una marca de autor archifamosa y leemos sus primeras obras a sabiendas de la celebridad que merecería después, se nos puede pasar por alto la ansiedad que hay de trasfondo en el inicio de “Profesión”. Carece de importancia en este sentido el que los mismos escritos que luego pasaron a formar sus primeros volúmenes de poemas y ensayos antes se diesen a conocer en medios de difusión más amplia que la de un libro; si el Borges de la década del veinte fuera algo ya familiar para el gran público, entonces no hubiera sido tan encomiable ni necesaria la arqueología bibliográfica que a finales de la década del noventa saca a flote, en el primer volumen de *Textos recobrados*, escritos cercanos en el tiempo a los de los libros de Borges mencionados y que no estaban en activo en la memoria literaria argentina ni latinoamericana. Al margen de la propia contribución del autor a soslayar estos textos, algo de cierto hay cuando Borges exagera los hechos y comenta con su refinada ironía la baja incidencia, más allá de los círculos literarios, de la revista mural *Prisma*: “Fue un cartelón que ni las paredes leyeron” (Vázquez 75). Aunque esta misma iniciativa vanguardista le permitiría colaborar con la revista *Nosotros*, a petición de su propio director, Alfredo A. Bianchi, un año después aún anda Borges empeñado en darse a conocer como escritor, colocando a escondidas los ejemplares de *Fervor de Buenos Aires* en los abrigos que colgaban de las perchas en los lugares donde se celebraban las tertulias literarias porteñas (84).

De modo que cuando dice “Yo soy un hombre que se aventuró a escribir”, está actualizando y fijando en un pasado inmediato un antecedente meritorio que, ni era tan obvio para el lector común, ni le había aportado al escritor la certeza de que *ya* formaba parte de esos autores cuya firma era recordada como garantía de prestigio. Justamente en busca de esa notorie-

dad entre los lectores, más allá de los entendidos en materia de innovación literaria, se articula su voz en “Profesión”. Borges acude al motivo de la literatura como riesgo con la peculiaridad de darle un nuevo giro; según lo concibe, su temeridad consistió en poetizar un tema tan humilde como el de la barriada local, con importantes connotaciones sentimentales para el autor. Hay una voluntad de subrayar el elemento autobiográfico presente en los primeros poemarios, de la misma forma en que el comienzo del ensayo también remite a la vida literaria y personal del autor y a cierto modo de ser de este; ciertos rasgos de su personalidad (capacidad de riesgo creativo, voluntad de compartir su yo íntimo, carácter marcado por el padecimiento amoroso) pasan a formar parte del perfil humano que el lector percibe del creador del texto. Este recurso de fijar una imagen emotiva del autor es tan evidente en Borges cuanto que él mismo había declarado, en el ensayo “La nadería de la personalidad”, de 1922, que “equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos” (*Inquisiciones* 94). Borges contradirá una y otra vez, desde la práctica literaria, los presupuestos que defiende en este ensayo de juventud;² sin embargo, al ser consciente de la dificultad –o lo ilusorio– de querer fijar una esencia permanente de la identidad a través del recuerdo de una experiencia intensa, recurre a este mismo imposible para dejar en el lector de “Profesión” una imagen memorable del autor. Si al considerar la personalidad una “nadería”, había declarado que el “yo” era una “mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo” (104), ahora es precisamente lo opuesto lo que se propone, ya que hace accesible un rastro afectivo que conecte la emoción positiva del lector con el tema que discute en su ensayo, pero, sobre todo, con la imagen de autor que cuidadosamente va elaborando. ¿Qué lector no se propondría inmediatamente recuperar –al leer el artículo– los libros de este escritor que hasta ese entonces podría haber ignorado o infravalorado? ¿Cómo no estar aliado a él, un poeta que escribe sobre temas tan cercanos, entrañables y eternos como la memoria de la infancia, el amor y el ámbito emocional donde ambos transcurren, cuando es atacado por la siempre pretenciosa oficialidad crítica? ¿Qué lector no es en potencia ese poeta cuyos sentimientos más íntimos sufren la incompreensión del prójimo? “Profesión de fe literaria”

2 Ver Molloy 228-29.

expande el área de sus interlocutores posibles, podría estar dirigido no tanto a los que rechazan el tipo de literatura que hace Borges como hacia aquellos que aún no la conocen o requieren de cierta clave empática para leer los textos. Como veremos más adelante, este lugar de enunciación aparentemente vulnerable desde el que habla Borges –a fin de cuentas lo es toda confesión y en este registro discursivo es como comienza el artículo– va a transformarse en cuestión de pocos meses. En el “yo” que, una vez más, cruza hasta el espacio del lector en *El idioma de los argentinos* (1928) ya ha incorporado un aura de sabiduría y experiencia que acompaña una nueva figuración autoral, la del erudito experimentado e inapelable. Aún más, y volviendo al inicio de “Profesión”, en tiempos donde lo autóctono y los símbolos culturales nacionalistas gozan de amplia simpatía, la alusión de Borges al espacio referencial más inmediato y cotidiano, el barrio donde se fragua la política del día a día y la cultura popular, no deja de ser un llamado a la solidaridad emotiva, acaso la vía más fácil o acrítica para asimilar lo que un autor tendría que decir como novedad. Además, frente a cualquier reserva que pueda tener el lector ante la experimentación o la renovación extrema, Borges añade la ambigua disculpa por los poemas escritos sobre la figura del caudillo Juan Manuel de Rosas y su etapa de gobierno. Otra vez surge el mismo sentido de flujo y reflujo temporal en su obra; según el escritor, su osadía poética, además de registrar su apropiación subjetiva del entorno urbano de sus orígenes, consistió en seguir una tradición patricia que formaba parte del patrimonio familiar y por ello trae al presente poético al gobernador que tuvo Buenos Aires y al despótico líder de la Confederación Argentina. Para aquellos que puedan coincidir con el crítico al que alude y considerarlo un “retrogrado”, pone a disposición otro argumento sentimental para explicar la razón de ser de Rosas en tanto tema poético y ensayístico: forma parte de una misma unidad ideológica de doble cara. Por un lado, la literatura aprendida a ser apreciada y cultivada dentro del seno de la familia, al margen de los autores que comprenda el canon literario de los Borges; del otro, la tradición, la cosmogonía familiar como fuente generadora de motivos literarios. En el diario de Bioy Casares hay algunos ejemplos de cómo el tema de Rosas y su parentesco lejano con Borges era un tópico que regresaba a la conversación sobre aquellos notables que formaban parte de la genealogía familiar, amén de simpatizar o no con el personaje histórico (ver 1026, 1320, 1427).

Ninguna de las dos circunstancias anteriores se someten a una valoración *per se*, son hechos consumados que se “cometen” como una cuestión de principios, aunque se exponen –ya que se explican las causas míticas, fuera de toda argumentación estética o política– a la consideración del lector con la confianza de obtener un veredicto favorable, una aceptación cómplice que se alinee contra los “esfuerzos de incomprensión” de los críticos más intransigentes.

También la manera en que Borges narra lo acontecido con sus primeros libros permite inferir que estos fueron negados por los críticos contemporáneos, lo cual no corresponde a la verdad de los hechos. De ahí la importancia de percibir la pose de escritor incomprendido, en los inicios de su carrera, que adopta Borges en “Profesión”, y sus intenciones más profundas al hacer esta elección, que podrían remitir a una voluntad de permanecer en la memoria de lector a través del contraste de sensaciones e inferencias que se hacen del artículo desde su abarrotado comienzo. Ya en 1924 Enrique Díez-Canedo distingue al autor de *Fervor de Buenos Aires* del resto de su generación y lo alaba por su “seguridad rítmica, por la riqueza verbal, por el desdén del nuevo lugar común” (21). En ese mismo año, y comentando el mismo poemario, Gómez de la Serna se refiere a él como “libro admirable” y a su autor lo llama un “Góngora más situado en las cosas que en la retórica” (25). No deja de ser irónico este juicio al constatar que en los siguientes años Borges haría explícita su desaprobación estética de la obra de Góngora y, en contrapartida, su filiación poética con Quevedo.³ Por su parte, Valery Larbaud no hace reparos en la juventud del autor de *Inquisiciones* y se refiere a su contenido en términos bastante rotundos: “es el mejor libro de crítica que hemos recibido, hasta la fecha, de América Latina, o por lo menos el que mejor corresponde al ideal que nos hemos formado de un libro de crítica publicado en Buenos Aires” (27). El propio Larbaud le hace saber a Borges, por medio de Güiraldes, su consideración de que gracias a la obra del segundo la literatura argentina finalmente comenzaba a cantarle a “la vida y las cosas de su tierra” (Bordelois 55). Pedro Henríquez Ureña celebra que un pensador de lengua castellana se enfrente a cuestiones de estilo, que es en su consideración lo que ejecuta Borges

3 Ver, entre otros, los ensayos “El culteranismo”, “Un soneto de don Francisco de Quevedo” y el breve texto “Para el centenario de Góngora” incluidos en *El idioma de los argentinos*.

en *Inquisiciones*, y defiende en este libro su “valor singular por su calidad y su rareza” (29). También Cansinos Assens, el preceptor literario tan admirado por Borges, percibe en *Luna de enfrente* una calidad y una experiencia poética que distancia a su autor del resto de los jóvenes escritores argentinos (40). Deja constancia de algo percibido por otros intelectuales de la época, la poca correspondencia entre la edad del autor y la madurez que se percibe en su obra. No es un rasgo fortuito el que señala el intelectual sevillano; Borges también, desde los prólogos de sus poemarios y en sus ensayos, habla con una rotundidad en sus juicios literarios y filosóficos, y pone en circulación tal cantidad de referencias a obras de distinto origen cultural y temporal, que no es difícil sucumbir a la seducción de su irreverencia docta y su cuidado sarcasmo, atribuyéndole por añadidura a tanto conocimiento libresco la suposición de un proceso de aprendizaje más dilatado en el tiempo. Por último, entre las reseñas más destacables que desde Europa y en revistas de renombre recibe la obra de Borges en la década del veinte, se encuentra la que con estilo más engolado firma Guillermo de Torre. Con absoluta comprensión de que el Borges ultraísta ya es sólo un puñado de escritos del pasado, se refiere de esta forma a los poemas de *Luna de enfrente*: “Vuelto de espaldas a la polifonía europea, desentendido de las pesquisas metafóricas a que un tiempo se entregó, encara hoy retrospectivamente su estilo hacia la pampa idiomática del setecentismo español y vierte su espíritu sobre la pampa aventurera y rediviva del gaucho argentino del siglo XIX” (32). Sin embargo, con un apenas velado reproche, el crítico cuestiona el valor de novedad del poemario, puesto que no abunda en innovaciones formales y se mantiene dentro de un modelo de composición más clásico, con un uso de la metáfora mucho más mitigado de lo que aconsejaban los manuales vanguardistas.

Del otro lado del Atlántico, los juicios fueron más matizados pero igualmente favorables, en sentido general. *Fervor de Buenos Aires* fue recibido con elogios contradictorios: mientras unos celebraban sobre todo su perfil más vanguardista, otros veían en este hecho su mayor debilidad.⁴ Sin embargo, hay consenso en cuanto a notar en el poemario un tratamiento de cierto Buenos Aires acriollado y una exploración de las posibilidades del idioma que singularizan al autor y merece el respeto de la crítica. La

4 Ver Bastos 75-82.

nota gruesa la pone la reseña de Leopoldo Marechal sobre *Luna de enfrente*, publicada en *Martín Fierro* en diciembre de 1925. Además de celebrar el “magnífico regalo de belleza” que constituye el libro de Borges, detecta en el texto una masculinidad que ya en sí misma tendría que ser garantía de calidad literaria. Para Marechal, esta cualidad de la voz autoral se destaca “sobre la oquedad de nuestros poetitas afeminados” ya que en el poemario “late su pulso de hombre, alza su fuerte voz de hombre que sabe el pasado y el porvenir, y para quien la vida es un fruto que se desgaja, en la tristeza o en el júbilo, pero siempre con manos de varón” (citado en Bastos 81-82). Si bien la alusión a la hombría, como indica Bastos (82, n.16), es una de las constantes en el discurso crítico porteño en esa época, y aún en el propio Borges encontramos con regularidad trazas del culto a la masculinidad y los valores asociados a esta (honor, intrepidez, coraje, sobriedad en el habla y en las normas de comportamiento), lo que nos interesa de la frase de Marechal es que las primeras cuatro palabras de Borges en “Profesión de fe literaria”, ese “Yo soy un hombre”, parecen estar respondiendo, pocos meses después, al juicio del primero. Borges se identifica positivamente con esa masculinidad incuestionable que Marechal siente hablar en sus poemas, acepta esta realización ejemplar y hasta desproporcionada (“fuerte voz de hombre”) del género como un valor que no sólo aporta un rasgo intrínsecamente valioso a su producción literaria sino que también puede estar asociado, y de ahí su utilidad, con la imagen de un individuo dotado de un saber remoto y que trasciende al tiempo (“hombre que sabe del pasado y del porvenir”). Cuando Borges inicia su artículo retoma y acepta como identidad esa imagen de recién descubierto patriarca que ha comenzado a circular desde las páginas del *Martín Fierro*.⁵ Tan es así que en otra reseña publicada en la misma revista, esta vez sobre *El tamaño de mi esperanza*, Francisco Luis Bernárdez valora el libro como un texto que se queda en la memoria “con la familiaridad de un hombre honrado” y que emplea “el castellano más adinerado” (citado en Bastos 83) que se haya conocido en Argentina. La opinión de este crítico nos confirma que la obra

5 El diálogo entre Marechal y Borges, en el sentido que aquí comentamos, no es difícil de suponer, no sólo si tenemos en cuenta las colaboraciones y vínculos personales entre Borges y los de *Martín Fierro*, sino también por las chanzas y comentarios jocosos entre los del grupo que trataban temas relativos a la vida íntima de los escritores, entre ellos Borges, al referirse a sus obras literarias (ver Vázquez 102).

de Borges destaca entre sus contemporáneos por su singular calidad y por las heterogéneas lecturas que se reconocen detrás de sus ensayos, pero en ningún caso el quehacer del escritor pasa desapercibido o no es atendido con suficiente pasión; todo lo contrario a lo que el inicio de “Profesión de fe literaria” hace suponer, Borges ya es considerado en ese entonces un poeta y un pensador de gran cultura, con un proyecto intelectual complejo y muy personal que lo hace figurar como una suerte de gran escritor en ciernes, sometido a observación por la intelectualidad argentina. Las palabras de Bernárdez nos hacen pensar en la manera en que Borges se ha asentado sin gran resistencia como un escritor de calidad incuestionable, a pesar de que para algún crítico su criollismo era una estética un tanto forzada, que le salía con cierta afectación y artificialidad, y para otro el afán de sobresalir intelectualmente, su sintaxis plagada de un alta concentración de conceptos y citas, lastraba su prosa ensayística (ver Bastos 84-85). No obstante, nada de lo anterior nos permite entender a un Borges que desde las páginas de una publicación, en 1926, entona un *mea culpa* de doble interpretación. Por una parte, confirma una vez más su ruptura con la estética vanguardista; por otra, se ubica como intelectual en un espacio que recibe la indiferencia o la negación colectiva sin que esto corresponda en precisión con las circunstancias reales.⁶

Esta consideración de Néstor Ibarra, que data de 1930 y que cito *in extenso* por la magnitud y por las repercusiones de lo que el crítico comenta, nos puede indicar hasta qué punto Borges estaba situado casi en ese lugar de incuestionabilidad donde la cultura deposita a los clásicos universales, es decir, fuera de las incidencias y avatares del debate nacional:

[S]u lucidez escudriñadora de todo oculto engaño, su sensualidad de gustador de argucias, de sabedor de toda refinada reticencia, de toda sabrosa renunciación, lo alejan irrevocablemente de la patria. Lo alejan tanto que

6 Según Bastos, no será hasta 1954 que aparezca un libro crítico consagrado a Borges y con consideraciones realmente negativas acerca de su obra. Se trata de *Borges y la nueva generación*, escrito por Adolfo Prieto (ver 75, n.1). Por otro lado, el artículo de Podlubne citado en la bibliografía comenta la fuerte desconfianza hacia la obra de Borges entre un grupo de intelectuales de las décadas del treinta y el cuarenta que desemboca en que al escritor no le sea concedido el Premio Nacional de Literatura en 1942 por parte de la Comisión Nacional de Cultura. El “Desagravio a Borges”, publicado en *Sur* a partir de este hecho, saca a la superficie recelos intelectuales contra la obra de Borges en el seno de los colaboradores de la propia revista.

es dado preguntarse si ese bizantino, ese preciosista, ese casi narcisista es, con todo su talento, lo que esencialmente precisa nuestro país; si no necesitamos en cambio espíritus –aunque menos conscientes– menos especiales, más amplios, más jóvenes, más vitales; si su mismo carácter de magnífica excepción no lo invalida. (Citado en Bastos 91)

Ya sabemos que esta tendencia a considerar la obra de Borges como ajena a las preocupaciones inmediatas del país fue incrementándose en la medida en que el populismo nacionalista empezó a dominar en el discurso público. Pongamos como fecha límite, por los objetivos de este trabajo, la publicación en enero de 1927 y en el mismo diario *La Prensa* de “La fruición literaria”. Inferimos por las palabras de Ibarra el aura de contradictoria respetabilidad con que la obra de Borges era leída en la segunda mitad de la década del veinte. Decimos contradictoria porque sus contemporáneos en ese entonces parecen evadir un cuestionamiento intelectual de la obra de Borges en sí misma, un diálogo productivo con sus propuestas estéticas y filosóficas, y dan por sentado su excepcionalidad como escritor pero también su estatus de intocable dentro de la cultura nacional, de *rara avis* que fascina por su erudición pero que no deja de intimidar por su desbordada genialidad. Ocurre una especie de segregación positiva que alaba y reconoce la obra de Borges a la vez que la aparta de la interacción reflexiva cotidiana, que la deja de considerar un estímulo para la exploración artística colectiva y la coloca en un nicho de singularidad intransferible.

¿Cuánto contribuye Borges a subrayar esta imagen de sí mismo, la de un escritor que ofrece una manera específica de leerlo y entenderlo? En “Profesión de fe literaria” se reconoce actuando como poeta en cumplimiento de un destino, utiliza el recurso de comentar un personaje menor de *El crítico* de Gracián para nombrar características que le pueden ser adjudicadas de alguna manera a él mismo y que constituyen la clave para entender los procesos paralelos, marginales, a contracorriente, por los que alcanzan significación cultural sujetos de difícil encasillamiento y aceptación social: “El personaje que importa [...] es el fraile Gracián, con su genialidad de enano, con sus retruécanos solemnes, [...] con su religión de la desconfianza, con su sentirse demasiado culto, con su apariencia de jarabe y fondo de hiel” (128). Borges dirige la atención del lector hacia nuevas fuentes de sentido, hacia el doble fondo de la cultura universal, ese que está habitado por subjetividades alternativas y que, no por encontrarse

dentro de una tradición cultural de realce, han cedido en su valor contrastante, contestatario. Hablando de un personaje literario de segunda categoría, demuestra que esta supuesta insignificancia es sólo aparente. Esta decidida elección por lo pretendidamente secundario es uno de los ejes que estructura el ensayo, la opción por lo que es grandioso justamente por no ser ilustre. En él declara que no es meritorio sino más bien un acto irrelevante el crear una metáfora asombrosa, pues “la dificultad no está en su invención [...] sino en causalizarla de manera que logre alucinar al que lee” (129). Para ilustrar este ejemplo contrapone un texto de Herrera y Reissig con otro del también poeta uruguayo Fernán Silva Valdés. Borges se decanta favorablemente por los versos del poeta menor, Silva Valdés. En ellos encuentra un tipo de calidad literaria que no depende de la preceptiva sino de una predisposición innata para captar el hecho estético y trasladarlo al lenguaje. Frente a la fatua obediencia de Herrera y Reissig a los mandatos de la norma literaria académica, las metáforas del poeta menor son más conseguidas, creíbles y eficaces porque son imantaciones de una experiencia real. Al hablar de un personaje literario cuya simpatía Borges se encarga de exponer ante el lector, y posteriormente de un poeta cuyo valor artístico también se esclarece a partir de la pedagogía hermenéutica del ensayista, el autor está ofreciendo en paralelo una representación de sí mismo. Elige concienzudamente entre lo que detecta y celebra en la obra o la experiencia ajena y puede tener una correspondencia con la imagen que del ensayista va construyendo el texto. La etapa en la que este ensayo se inscribe es denominada por Premat, en cuanto a la autofiguración de Borges en su obra, como la del *héroe fundador*, y abarcaría desde sus primeros escritos hasta fines de la década del treinta. Dice Premat de esta fase: “La evocación ‘mitológica’ de la fundación de Buenos Aires, al final de tres libros de poesía y de varios ensayos, es el balance de un proceso de autofundación literaria: en 1926 Borges ya pueda narrar, en un plano ideal, el surgimiento y las características de su propia obra” (67). Es obvio que “Profesión de fe literaria” es un discurso sobre los objetivos que inspiran una obra, la materia literaria y artística que la estimula y también la experiencia del mundo que le ofrece un contenido ontológico, un carácter. Sin embargo, aún en este ensayo el “yo” que habla en la escritura lo hace alternando entre la subjetividad personal, la que asume decisiones estéticas y elabora juicios propios acerca de la creación literaria, y otro “yo” que

se pronuncia en nombre de un grupo social, de un colectivo del cual cada lector puede sentirse parte. Es ese “nosotros” que aparece con regularidad en sus primeros libros de poemas, como en el de tintes ultraístas “La Recoleta”, incluido en *Fervor de Buenos Aires*, y que comienza con la enunciación de un sujeto colectivo para concluir desde una voz poética más introspectiva y solitaria que reflexiona sobre la muerte, un acontecimiento forzosamente personal y que apela a una meditación trascendente:

Convencidos de caducidad
vueltos un poco irreales por el morir altivado en tanto sepulcro
irrealizados por tanta grave certidumbre de muerte,
nos demoramos en las veredas

[...]

Lo anterior: escuchado, leído, meditado
lo realicé en la Recoleta,
junto al propio lugar donde han de enterrarme. (s.p.)

Aunque cito de la edición original del poema, Borges no alteró este sentido fundamental en la bastante retocada versión definitiva. Este dato es notable por varias razones: el autor siguió viéndose representado, en los años posteriores, en ese portavoz de una conciencia colectiva que abre el poema, el cual también guarda una equivalencia con “Profesión de fe literaria” en cuanto a que el mismo proceso de transición de lo público a lo privado, de la biografía colectiva a la revelación individual, se realiza en ambos textos. En el caso del ensayo, Borges incita a quien comienza en el proceso de leerle a que se sienta aludido por su llamado a repensar la experiencia literaria, tanto de su lectura como de su escritura. Para él, el proyecto que está en juego ahora es sólo distinto del espíritu programático vanguardista en cuanto a cuestiones de índole formal, de cómo se acepta o se persigue el hecho estético en literatura desde una instancia que, por encima de las correspondencias intelectuales de época, pone a dialogar a Cervantes con un autor contemporáneo que se inspira en los arrabales porteños y en la tradición más localista. Lo que importa es atrapar en la creación la evasiva sustancia, la indefinible razón por la que, desde el punto de vista de Borges, unos textos siguen siendo leídos y continúan provocando admiración a través del tiempo. Como dice en el ensayo, “[las] divergencias del juicio estético y la emoción suelen engendrarse de la inhabilidad del primero: bien examinados, los versos que *nos* gustan a pesar nuestro, bosquejan

siempre un alma, una idiosincrasia, un destino” (130, énfasis mío). Lo que me interesa destacar es la manera en que Borges controla al lector desde su propia subjetividad; mientras aparenta comentar un dato sabido, una valoración artística dada por sentado, asume una voz común a un conjunto impreciso de receptores cómplices; unos párrafos antes ya se había referido con iguales propósitos a “nuestra cortesía”, “nuestra codicia de almas” (128). Como dice Premat para definir el sujeto que enuncia en la obra de Borges que corresponde a la etapa del *héroe fundador*:

Por el momento, el yo es un yo transformador y situado por lo tanto en lo colectivo, frente a un público y a una cultura: el “nosotros” mayestático [...] remite a una generación artística tanto como a una vaga instancia generalizante que serían “los porteños”. Ante todos ellos Borges es el paladín y el portavoz, él es capaz de nombrar lo que los otros ignoran e incluso necesitan. La presencia de la autobiografía se encontrará a su vez mediada por una representación programática, la de una ambición literaria (para él y para la Argentina). (68)

Y trazando este camino que va de lo público a lo personal, Borges, hacia el final del ensayo, regresa al tono confesional con el que le dio inicio. Cierra así el círculo afectivo abierto a lo largo del texto, de la voz íntima, personalísima, al yo colectivo y cómplice con el lector, vehemente en sus criterios pero partiendo del supuesto de que es un pensamiento compartido que sólo se confirma en voz alta, hasta regresar al soliloquio austero, casi herido, con el que es casi imposible no identificarse y terminar aceptando sin reparos: “Yo he conquistado ya mi pobreza; ya he reconocido, entre miles, las nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón; ya he escrito más de un libro para poder escribir, acaso, una página. La página justificativa, la que sea abreviatura de mi destino, la que sólo escucharán tal vez los ángeles asesores, cuando suene el juicio final” (132-33). La humildad aparente y sentimental con la que se expresa este yo no obvia tratar temas recurrentes en la prosa de Borges como el de la inminencia de la muerte, su desapego del juicio ajeno y su consagración personal al oficio literario como misión y proyecto de vida irrenunciable, predestinado.⁷ También, señala Balderston, existe en esta etapa un entusiasmo personal por la probable reelección de Hipólito Yrigoyen como presidente de Argentina; la

7 Sobre la participación de Borges en su recepción pública como un “hombre viejo, cerca del fin, semiciego, escéptico”, ver Premat, principalmente 76, 82 y siguientes.

misma personalidad sobria del líder político tiene un correlato en el estilo literario de Borges, entusiasta partidario y activista en la campaña pro Yrigoyen, junto a otros intelectuales argentinos (ver 141-45).

Sin embargo, el tono bajo con el que Borges cierra el ensayo unos meses después va a modificarse y asumirá el estilo inapelable de la autoridad literaria. Hay un texto intermedio, la “Nota bibliográfica al *Júbilo y miedo* de Ipuche” publicada en el *Martín Fierro* en septiembre de 1926, donde Borges impone el “yo” autobiográfico del poeta sobre el discurso del crítico. Refiriéndose al poemario del escritor uruguayo, lo valora así hacia el final de la nota: “Gran libro éste que Ipuche ha cumplido, donde se pelea, donde se reza, donde se rememora. Yo hago versos para sentirme más en Buenos Aires, para afianzarme la intimidad recuperada de Buenos Aires [...] Ojalá con los días, vea yo definitivamente mis cosas, juicio finalmente, como él” (*Textos recobrados* 265-66). La mención autobiográfica de Borges se impone en la memoria del lector sobre lo dicho acerca del poeta que examina. Si tenemos en cuenta lo ya comentado sobre la manera en que Borges había sido reseñado en la propia revista, volvemos a notar su ansiedad por ser visto, recordado, asociado con una voluntad infatigable de conseguir una perfección literaria que confiesa no poseer. Borges interfiere el curso reflexivo del lector para intercalar abruptamente un llamado hacia su propia creación y sugerir, tal vez, una comparación futura entre ambas poéticas.

En “La fruición literaria” Borges comienza con una enumeración de materia literaria disímil: novela policial, literatura clásica, romanticismo español, Stevenson, libros populares de aventuras. Lo que perturba en la lectura no es que se comience a hablar de tantos libros a la vez sino que el autor confiese haberlos leídos a una “edad tempranísima” (91). Desde el mismo inicio del ensayo, el autor marca una distancia de autoridad considerable respecto a quien le lee. Primero, aparece investido con los hábitos de un conocimiento extenso y disímil, casi imposible de emular, y con el mérito de haber conseguido esta meta apenas sin esfuerzo, en tanto niño dotado de cualidades superiores. Lo que probablemente sea la situación del lector en el presente, la de un sujeto interesado en la instrucción cultural, el “yo” ensayístico lo reconoce como una etapa de desarrollo personal distante en el tiempo: “Yo era un hospitalario lector en este anteaer, un cortesísimo indagador de vidas ajenas y todo lo aceptaba con venturosa

y álcere resignación” (91). El estilo confesional no disminuye la incomodidad del lector, no hay posibilidad de identificarse con el ensayista en términos de igualdad intelectual: toca desconfiar de él, de su moderada arrogancia en materia de libros –incluso a pesar de que muchos de estos procedan de la cultura popular– o rendirse a su experimentado criterio. Pero sería humillante rechazar el reto de alcanzar cierta sabiduría libresca con la lectura atenta de lo que el autor ha de contarnos, sobre todo sería concederle la razón en cuanto a que el lector opta la mayor parte de las veces por hacer una lectura complaciente del libro. ¿Cómo renunciar –se preguntaría este último– a un texto breve que es el resultado de una gran variedad de lecturas de la cultura universal, un exiguo y manejable compendio de lecturas maestras que ya descarta las obras que no satisfacen al ensayista y que evita al discípulo experiencias decepcionantes? Dentro de la fase del *héroe fundador* también se incluye este sorprendente cambio de registro, donde la edad del autor real difiere de la edad representada por el “yo” del ensayo, y donde la aparente confianza al hablar “de igual a igual”, como sucedía en “Profesión”, se ha borrado. Ahora entre quien lee y quien escribe se han levantado más de trescientas noches, o años, de lectura; Aquiles no podrá, definitivamente, alcanzar a la tortuga. “Despacito, a través de inefables chapucerías de gusto, intimé con la literatura” (92), dice Borges en alguna parte del texto, y su memoria, que sabemos joven pero imaginamos eterna, ya ha tenido oportunidad de memorizar el *Tenorio* de José Zorrilla y luego olvidarlo debido al paso del tiempo y a la desidia. Quevedo y otros escritores ilustres también fueron leídos por el autor en un pasado tan distante que no recuerda el primer contacto con estas obras. En esta tónica se expresa el ensayista: Borges se ha incorporado en el personaje de una eminencia en materia de libros que vence la resistencia del lector o tal vez se aprovecha de la credulidad que él cuestiona. Pero en cualquier caso se ha quebrado el diálogo desde la intimidación confesional del “yo” autobiográfico que se lamentaba de no haber sido comprendido. La autofiguración del autor presupone encarnar a un literato inconforme con el estado presente de la creación artística, pero esta misma incomodidad respecto a la actualidad literaria no sólo favorece el reconocimiento de obras del pasado (“releo con muy recordativo placer y [...] las lecturas de obras nuevas no me entusiasman”, 92), sino que implícitamente también está incentivando nuevas propuestas de escritura. El afán del Borges

vanguardista por instaurar un nuevo régimen en las letras no ha decaído y vuelve a manifestarse de forma más velada. Él es un lector exigente y avezado, eso queda en evidencia desde la primera línea del ensayo; satisfacerle estéticamente podría ser una garantía de *savoir faire* literario. El ensayo ofrece alternativas para los que se sientan aludidos y se inician en propuestas de mayor riesgo formal y conceptual. “La belleza es un riesgo de la literatura” (93), dice en algún momento del texto tanto para ampliar el campo de interpretaciones con las que el lector evaluará su propia obra, la publicada y la venidera, como para restarle grandeza al resultado final del texto literario. La cita de Menéndez y Pelayo que utiliza Borges, “Si no se leen los versos con los ojos de la historia, ¡cuán pocos versos habrá que sobrevivan!” (93), en el contexto original admite el hecho de que la perfección estética es un hecho azaroso entre los artistas. Sin embargo, el propio Borges expande su interpretación al terreno de las escuelas literarias para permitirse hablar de la disyuntiva de todo escritor: limitarse a ser un repetidor de lo ya hecho y poder alcanzar el reconocimiento de quien ha manipulado experiencias ya probadas o ser uno de los “novadores” para los que no hay probabilidad de éxito. A pesar de todas estas exhortaciones, el ensayo de Borges permite ya reconocer en su autor una potestad para discernir en materia de calidad literaria que genera cierta vacilación en el lector, una inquietud ante un texto que lo desborda no por su complejidad lingüística sino por la compleja red de referencias autorales, imposibles de abarcar en su totalidad. Como dice Molloy acerca de esta ambigua relación del escritor con sus lectores,

[e]n los textos de Borges las citas introducen no sólo la distancia que habitualmente da el prestigio, sino la distancia provocada por la desconfianza y el malestar [...] Por el hecho mismo de que esas citas y referencias surgen de las fuentes más inesperadas, el lector siente, o siente que se le hace sentir, que se establece entre ellos una misteriosa dialéctica que supera sus fuerzas. [...] Pero las mismas citas, por otro lado, distancian al lector de un lugar –de un texto– que nunca *hará suyo*. (158)

Sin embargo, hemos visto cómo desde muy temprano en su obra ensayística, Borges va perfilando con pericia una presencia dentro del texto que favorece una relación perdurable con el lector, que este concluya persuadido de que ha leído la obra de un autor meritorio e irrepetible. Para Lefere,

la preocupación por la imagen o símbolo que deja (o no) el escritor ha sido para Borges una preocupación constante a lo largo de su trayectoria literaria. [E]xiste un proyecto semántico-pragmático de Borges que encaja perfectamente en una poética borgeana orientada hacia el lector y la estimulación múltiple de sus facultades, y que consiste en imponer, con la colaboración del lector, una imagen de Borges que sea digna de habitar la memoria de los hombres. (66)

Hablar favorablemente de otros autores es en Borges con frecuencia hablar oblicuamente de su propia obra. Al concluir “La fruición literaria” comenta su certeza en cuanto a la “tierna y segura inmortalidad [...] del poeta cuyo nombre está vinculado a un lugar del mundo” (97-98). Aunque se apresura en poner el ejemplo de Robert Burns para ilustrar al lector, ¿no reconocemos en esta frase al *héroe fundador* de un mitológico Buenos Aires de versos? También la experiencia lúdica de la literatura tratada en este ensayo define un sentido y una poética que alumbrará la obra futura de Borges. No existe un género literario proscrito, la novela policial, la literatura fantástica y de aventuras no menguan el aprovechamiento intelectual de géneros y autores considerados de alta cultura. Borges elabora un nuevo archivo de obras a considerar en relación con el goce que le han aportado. La alternancia de autores y contextos culturales es tan aleatoria como lo serán luego los temas que maneja en sus libros de ensayos.

Ya mencionamos la referencia a Menéndez y Pelayo como incentivo para la exploración creativa. Ahora bien, esta cita del ensayista español también nos señala una entrada a “Pierre Ménard, autor del Quijote” (1939) desde argumentos que se ofrecen en “La fruición literaria” y que atañen a los conceptos de Borges sobre la autoría. La posibilidad de que un mismo texto tenga lecturas (identidades) diferentes al cambiar el ámbito histórico de su recepción es uno de los temas que sirven de eje al célebre cuento de Borges. Ya en “La fruición literaria” el ensayista advierte de la posibilidad de trocar “el plagiarlo con el inventor” cuando la elección del crítico literario es guiada por un juicio estético no restringido por una cronología historicista –no ha de olvidarse que Borges está instruyendo al lector para su propio beneficio o hablándole a un lector a su imagen y semejanza, tan extraordinariamente avezado en referencias culturales como él y con igual disposición a subvertir el canon aceptado de lo literario por otro de creación personal, que no se rige necesariamente por los juicios producidos desde las instituciones académicas o editoriales–. Una vez más es la obra

de Cervantes, la piedra angular de la literatura hispana, la que anima la reflexión del ensayista y le permite hacer sus malabares retóricos. En “La fruición literaria”, Borges muestra cómo una cita del novelista español ha pasado de ser una locución ordinaria entre sus contemporáneos para convertirse en una frase cargada de solemnidad. En el “Pierre Menard”, es la aventura del literato de Nîmes al reescribir el *Quijote* lo que actualiza nuevos sentidos en la interpretación artística, histórica y política de esta obra. En ambos casos, lo que está en juego sigue siendo la perdurabilidad del autor, su posicionamiento en el gusto del lector como un clásico siempre vigente.

Arturo Matute Castro
University of Pittsburgh

OBRAS CITADAS

- Balderston, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina. 1923 - 1960*. Buenos Aires: Hispamérica, 1974.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Barcelona: Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. "La fruición literaria." *El idioma de los argentinos*. 1928. Madrid: Alianza, 2002. 91-98.
- . *Inquisiciones*. 1925. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- . *Fervor de Buenos Aires*. 1923. Edición facsimilar. Buenos Aires: Alberto Casares, 1993.
- . *Luna de enfrente*. 1ra ed. Buenos Aires: Proa, 1925.
- . "Profesión de fe literaria." *El tamaño de mi esperanza*. 1926. Barcelona: Seix Barral, 1994. 127-33.
- . *Textos recobrados. 1919 - 1929*. Ed. Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Bordelois, Ivonne. "Luna de enfrente: entre la autocensura y la admiración." *Borges en 10 miradas*. AA.VV. Buenos Aires: Fundación El Libro, 1999. 47-67.
- Cansinos Assens, Rafael. "Jorge Luis Borges, 1919-1923." *Jorge Luis Borges*. Comp. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. 34-45.
- Díez-Canedo, Enrique. "Fervor de Buenos Aires." *Jorge Luis Borges*. Comp. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. 21-23.
- Gómez de la Serna, Ramón. "El Fervor de Buenos Aires." *Jorge Luis Borges*. Comp. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. 24-26..
- Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Henríquez Ureña, Pedro. "Sobre *Inquisiciones*". *Jorge Luis Borges*. Comp. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. 29-32.

- Larbaud, Valery. "Sobre Borges." *Jorge Luis Borges*. Comp. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. 27-28.
- Lefere, Robin. *Borges entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2005.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Podlubne, Judith. "Sur 1942: El 'Desagravio a Borges' o el doble juego del reconocimiento." *Variaciones Borges* 27 (2009): 43-66.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Torre, Guillermo de. "Luna de enfrente." *Poemas. Jorge Luis Borges*. Comp. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. 32-33.
- Vázquez, María Esther. *Borges: esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets, 1996.