

## FERVOR DE BUENOS AIRES EN CONTEXTOS



Robin Lefere

---

S abemos que es en *Fervor de Buenos Aires* (1923) donde la ciudad se convierte en tema poético. Borges había publicado poemas con temas muy variados (y en algunos casos sorprendentes, si pensamos en los que versan sobre la Revolución rusa), pero sin ninguno que se centrara en aquél.<sup>1</sup> Ahora bien, algunos ensayos nos informan sobre las reflexiones que condujeron a *Fervor*; destacan al respecto dos textos complementarios, publicados en octubre de 1921 en la revista madrileña *Cosmópolis* (unos cinco meses después de la vuelta a Buenos Aires, y dos antes del primer número de *Prisma*): “Crítica del paisaje” y “Buenos Aires”.<sup>2</sup>

En el primero, caracterizado por el estilo a la vez polémico y exhortativo típico de las vanguardias, observamos, entre varias reflexiones agudas (como ésta: “La palabra paisaje es la condecoración

---

<sup>1</sup> Esos poemas resultan hoy fácilmente accesibles gracias a la publicación en 1997 de *Textos recobrados. 1919-1929*. En el mismo volumen se encontrarán los poemas expurgados de las ediciones de *Fervor* posteriores al 23, al igual que las versiones originales de los que más se retocaron. Sin embargo, hay que denunciar una vez más la ausencia escandalosa de una edición científica de ese poemario propiamente fundamental.

<sup>2</sup> Cito por *Textos recobrados. 1919-1929*, pp. 100-101 y 102-104 respectivamente.

verbal que otorgamos a la visualidad que nos rodea, cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de la literatura", 100), la idea de que "el paisaje del campo es la retórica"; es decir, "las reacciones del individuo ante la madeja visual y acústica que lo integra han sido ya delimitadas". Esta retórica ha sido tan eficaz que si bien el creador puede pretender renovarla verbalmente, es muy difícil que se emancipe de las posibilidades de sentir que aquélla encierra; de ahí la idea de que es preciso orientarse hacia "el paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún", por ejemplo hacia "cualquier casita del arrabal, seria, pueril y sosegada" (101). El segundo ensayo aparece como la realización esbozada y provisional de este programa, aplicado al paisaje porteño cuya idiosincrasia se va perfilando. De Buenos Aires se señalan las líneas horizontales y los horizontes, las casas que serían "lo más conmovedor que existe" en ella, y sus plazas que, "nobles piletas abarrotadas de frescor, congresos de árboles patricios, escenarios para las citas románticas", son "el remanso único donde por un instante las calles renuncian a su geometralidad persistente". Con respecto a las casas, se precisa:

Tan lamentablemente iguales, tan incomunicadas en su apretujón estrechísimo, tan únicas de puerta, tan petulantes de balaustradas y de umbralitos de mármol, se afirman, a la vez, tímidas y orgullosas. Siempre campea un patio en el medio, un pobre patio que nunca tiene surtidor y casi nunca tiene parra o aljibe; pero que está lleno de ancestralidad y de primitiva eficacia, ya que se encuentra cimentado en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo. (103)

Se habrá reconocido en esta última frase la prefiguración de un verso de los poemas de *Fervor* "Cercanías" y "Un patio", sobre el cual volveremos, y en todo el pasaje, hitos y ecos del poemario que estaba en gestación. De hecho, la Buenos Aires que se nos presenta aquí prefigura la de *Fervor*: aunque no se insista en ello, se trata de la ciudad barrial y periférica, humilde y abierta al espacio<sup>3</sup> -la que ha-

---

<sup>3</sup> En la versión posterior de "Buenos Aires" que ofrece *Inquisiciones*, donde se observan variantes significativas, se explicita el componente pampeano de la capital: "Es más bien un trasunto de la planicie que la ciña, cuya derechoza rendida tiene continuación en la rectitud de calles y casas" (88).

bía cantado Evaristo Carriego, cuya mención final concluye de manera tan significativa como piadosa el ensayo, y la que a pesar de este maestro no había recabado aún el interés que merecía.<sup>4</sup>

A pesar del fervor que manifiesta “Buenos Aires”, la motivación del tema porteño parece básicamente externa: estribaría en su relativa novedad y por lo tanto en sus potencialidades emotivas. El prefacio de 1923 a *Fervor* (“A Quien leyere”) proporciona otra perspectiva, entre literaria y biográfica: porque quiere oponer a “la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén” “otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales”, el poeta acude a Buenos Aires, que es el ámbito donde –y gracias al cual– experimenta dichas aventuras.

Si consideramos el contexto de escritura, los factores explicativos se multiplican, y llegamos a un esquema mucho más complejo. Para cada joven poeta se trata de afirmar su voz dentro de un campo literario y de un contexto cultural. El Borges que vuelve a Buenos Aires en 1921 ha conocido las vanguardias europeas, se ha interesado en especial por el ultraísmo y el expresionismo, y se adhiere al imperativo de la novedad.<sup>5</sup> Precisemos que tal como lo enfoca Borges, este imperativo no es sólo estético sino existencial: encontrar un lenguaje poético que, más allá de los códigos heredados y gastados, sea capaz de decir la realidad y la sensibilidad de hoy es para el individuo una condición *sine qua non* de la libertad y de la autenticidad.<sup>6</sup> Pues bien, en aquel entonces la novedad imponía por una parte romper con el modernismo de Rubén Darío y Lugones (ver el citado prefacio de *Fervor*, pero se trata de un *Leitmotiv* en los textos críticos de la vanguardia argentina)<sup>7</sup>, y por otra parte instaurar un lenguaje que vinculara la poesía argentina con la vanguardia europea, sin dejar de

---

<sup>4</sup> En la citada versión posterior de “Buenos Aires” se explicita también el compromiso arrabalero: “Ponientes y visiones de suburbio que están aún –perdónenme la pedantería– en su aseidad, pues el desinterés estético de los arrabales porteños es patraña divulgadísima entre nosotros. Yo, que he enderezado mis versos a contradecir esa especie (...)” (89).

<sup>5</sup> Ver “Vanguardia y utopía” (en particular: “Lo nuevo como fundamento”), en Sarlo.

<sup>6</sup> Ver por ejemplo, además del citado “Crítica del paisaje”, “Al margen de la moderna estética”, “Lírica expresionista: síntesis”, y la “Proclama” de *Prisma*.

<sup>7</sup> Ver aún en 1929 el largo prólogo polémico de Nicolás Olivari a *El gato escaldado*.

afirmar la especificidad de la misma en el amplio ámbito de la poesía occidental (ver Maier). Es aquí donde interviene como condicionante el contexto cultural argentino de los primeros decenios del siglo XX, en que el problema más candente y discutido es el de la identidad nacional frente a los modelos contrarios entre sí y diversamente pujantes de los Estados Unidos (mirados como el Calibán de Rodó) y de Europa (fascinante pero decadente), y por otro lado frente a la presión inmigratoria, a todos los cambios que ésta acarrea y a las opciones políticas que plantea (ver Vázquez-Rial y Sarlo). Es la época en que se exasperan las tensiones entre patricios y advenedizos, entre tradicionalistas y progresistas, en que vuelven al primer plano las encrucijadas de corte sarmientino, y en que se escriben ensayos como los de Ricardo Rojas –*La restauración nacionalista* (1909), *La Argentinidad* (1916), *Eurindia* (1924)– y de Manuel Gálvez (*El solar de la raza*, 1913); y sobre todo, con respecto a nuestro tema, en que el criollismo se constituye en una poderosa corriente cultural y literaria.<sup>8</sup> Sabido es que Borges se sumó a ella (en parte quizás debido a su condición de recién “retornado”), pero con la voluntad, explicitada y teorizada en diversos ensayos de *Inquisiciones* (1925) y *El tamaño de mi esperanza* (1926), de trascenderla gracias a la estética vanguardista y a una perspectiva universalista, lo que define la originalidad de su criollismo poético con respecto al de Evaristo Carriego o al de Baldomero Fernández Moreno.

Si enfocamos *Fervor de Buenos Aires* como una respuesta global a los estímulos y a las cuestiones que planteaban los contextos cultural y poético de la época, y si consideramos que esa respuesta se caracteriza fundamentalmente por una triple opción temática –la ciudad, Buenos Aires, los arrabales porteños– y una doble opción estilística –la entonación espiritualista y un barroquismo formal<sup>9</sup> donde destacan las imágenes inesperadas–, podemos intentar identificar, a partir de los apuntes que preceden, con qué determinaciones se corres-

---

<sup>8</sup> Para una historia de la voz y de sus diversas acepciones, así como una contextualización del movimiento, ver Barrera y Olea Franco (78-92).

<sup>9</sup> “Barroquismo” *lato sensu*, por supuesto. En el prólogo de 1969 a *Fervor* (*Obras Completas*, I), Borges declara, evocando su revisión del texto: “He mitigado sus excesos barrocos”.

ponden estas características o respuestas parciales. Lo haré de una manera esquemática que ostenta el talante provisional del ejercicio, y desde luego se distancia de un causalismo tan ingenuo como positivista.

-La ciudad: elección de un tema “moderno” que contrasta con las antiguallas del modernismo y la gastada retórica del paisaje campesino; además, tiene el doble interés de ser relativamente original con respecto a la tradición poética argentina, y de vincularse con la modernidad poética europea y norteamericana. Se piensa enseguida en Baudelaire o en Whitman,<sup>10</sup> pero no debería olvidarse que Juan Ramón Jiménez, a quien Borges conoció en Madrid, publica en 1916 su *Diario de un poeta recién casado* en que la evocación crítica de la gran ciudad norteamericana prefigura el *Poeta en Nueva York* de Lorca.

-Buenos Aires: tanto el nacionalismo vigente como la adhesión personal al criollismo y las circunstancias biográficas apuntaban hacia Buenos Aires, ciudad que no había conseguido aún la inmortalidad poética, a diferencia de París o de Londres.

-El arrabal porteño: es el Buenos Aires querido de la infancia, pero también el que daba pie a una incipiente mitología criollista, en especial gracias a Evaristo Carriego (quien representaba también la infancia de Borges)<sup>11</sup> y al tango, una mitología en que Borges encontraba un “vocabulario” en el que potencialmente podían expresarse emociones íntimas. Cabe mencionar aquí el probable papel de Rafael Cansinos Assens, al que Borges había frecuentado durante su estancia en España y a quien dedicó varios homenajes, en su vertien-

---

<sup>10</sup> En “El sentido poético de la ciudad moderna” (*Proa* I: 1), Luis Emilio Soto escribe que “La urbe, la ciudad de ahora, babélica y multiforme, puede decirse que recién está consolidándose en cuanto nuevo valor dentro de nuestra poesía”, y apunta una tradición poética que arranca de Baudelaire y sobre todo de *Les villes tentaculaires* de Emile Verhaeren. Sylvia Molloy profundiza en la herencia baudelairiana (“*Flâneries*”), pero conviene recalcar que cuando Borges, posteriormente (en “Poetas de Buenos Aires”), evoca la tradición poética del tema urbano, se refiere a la literatura anglo-sajona: Wordsworth, De Quincey, Dickens, Walt Whitman (3-4).

<sup>11</sup> Ver « Carriego y el sentido del arrabal » (en *El tamaño de mi esperanza*) y, por supuesto, Evaristo Carriego (1930).

te de teórico del tema literario del arrabal, en cuyos valores universales había profundizado.<sup>12</sup>

-La entonación espiritualista: se corresponde sin duda con una actitud existencial, pero alentada por el expresionismo<sup>13</sup> y reforzada por la reacción a “el rubenianismo y el anecdotismo vigentes” (ver “A quien leyere”); además, representa un medio para universalizar el criollismo.

-El barroquismo formal: procede de la participación entusiasta en el movimiento vanguardista, en especial en su práctica de los giros y de las metáforas sorprendentes (ver el expresionismo y el ultraísmo, Quevedo y Ramón Gómez de la Serna).<sup>14</sup>

En resumidas cuentas, *Fervor de Buenos Aires* representa una “fórmula” estética más compleja de la que propuso Beatriz Sarlo<sup>15</sup>, si bien sigue siendo válida la feliz expresión clasificatoria “criollismo urbano de vanguardia”.

Conviene recalcar que, a pesar de lo que dejaría pensar el talante autobiográfico y el tono confidencial de *Fervor*<sup>16</sup>, el origen de la temática y del enfoque general es literario y pragmático antes que expresivo. Sin embargo, por mucho que se puedan establecer las variadas determinaciones que condujeron al tema borgesiano del arrabal y pesan sobre él, en *Fervor* ya está íntimamente apropiado, y se le puede aplicar este magnífico y conmovedor fragmento de “Profesión de fe literaria”:

<sup>12</sup> Investigando una pista que proporciona el mismo Borges en “La pampa y el suburbio son dioses” (23), Carmen de Mora ha estudiado la probable influencia de las ideas de Cansinos Assens, recogidas en el ensayo “El arrabal en la literatura” de 1924 (recientemente reeditado en *Variaciones Borges* 8, 1999).

<sup>13</sup> Ver la interpretación borgeana del expresionismo: “tentativa de (...) superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra-realidad espiritual” (“Lírica expresionista: síntesis”, *Grecia*, Madrid, 1 de agosto de 1920).

<sup>14</sup> En la obra crítica del Borges joven encontramos varios homenajes a la agudeza quevediana y a las metáforas del maestro madrileño. Conviene recordar que, al constituir dicho barroquismo el aspecto más histórico de la poesía de juventud, Borges no dejará de retocar sus poemas, al hilo de las reediciones y de las sucesivas antologías poéticas, de tal manera que el *Fervor* de las *Obras completas* es muy distinto a la edición de 1923 (ver Scarano).

<sup>15</sup> “Gómez de la Serna más Carriego” (168).

<sup>16</sup> Ver Lefere “¿Quién es el ‘yo’ de *Fervor de Buenos Aires*?”.

Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía. Que nadie se anime a escribir *suburbio* sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como a una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén, como una generosidad... Yo he conquistado ya mi pobreza; ya he reconocido, entre miles, las nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón. (132)<sup>17</sup>

De tal manera que el tema resulta profundamente original. Consciente de su logro, el mismo Borges puede ofrecerse el lujo de esbozar, en un artículo apenas posterior (“La presencia de Buenos Aires en la poesía”, *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de julio de 1926), una breve historia de los poetas que han trabajado en el “endiosamiento” de Buenos Aires, de sus calles y de sus arrabales. Entre sus precursores, menciona por orden cronológico a: Domingo Martinto,<sup>18</sup> Eduardo Wilde, Evaristo Carriego, Marcelo del Mazo,<sup>19</sup> Enrique Banchs, Baldomero Fernández Moreno. Y entre los contemporáneos o compañeros generacionales (“Otros fueron siguiéndolo, otros que historia-

---

<sup>17</sup> Se podría ver una prueba de esa integración en el hecho de que, a pesar de la conciencia del carácter poéticamente desgastado del atardecer y de la declarada intención de optar por una hora huérfana en la que nadie se fija —“Por ejemplo: las dos y pico, p.m. El cielo asume entonces cualquier color. Ningún director de orquesta nos impone su pauta.” (“Buenos Aires” 102)—, Borges acabe escribiendo sobre atardeceres y ponientes. Por esas razones no observo la evolución que apunta Carmen de Mora: “En los comienzos poéticos de Borges el arrabal representaba sobre todo un tema literario y un estilo a los que el cálculo —introducido en la teoría poética por Novalis y Poe— no era ajeno, con los años hizo de él, de la ciudad, una especie de autobiografía” (63).

<sup>18</sup> No he podido dar aún con este poeta, ni en los catálogos de bibliotecas ni en las antologías de poesía argentina que he podido consultar.

<sup>19</sup> Es muy poco conocido este poeta también, pero Borges lo presenta y cita algunos versos en “La lírica argentina contemporánea” (133-134) al igual que en “Los poetas de Buenos Aires”. Además, en “La pampa y el suburbio son dioses”, apunta: “en la segunda serie de Los vencidos (Buenos Aires, 1910) posee algunas páginas admirables, ignoradas con injusticia” (24).

ré en un próximo ensayo”)<sup>20</sup>: Blomberg [Héctor Pedro], Herreros [Pedro], Yunque [Álvaro], Olivari [Nicolás], Raúl González Tuñón.<sup>21</sup>

Ahora bien, basta precisamente con leer a estos autores para darse entera cuenta de la trascendencia propiamente poética de la obra de Borges, así como de la excepcional riqueza y coherencia de la visión de Buenos Aires que nos ofrece. Esto es: en vez de relativizar su originalidad, la tradición que apunta Borges no hace sino confirmarla.

Precisamente, es tiempo de que volvamos a *Fervor* para examinar en qué consiste la especificidad de la imagen de Buenos Aires que cuaja en él. Sin embargo, conviene empezar formulando algunas consideraciones que matizan lo consabido.

En primer lugar, el título del poemario resulta retrospectivamente (o sea, después de la lectura) algo falaz: de los 45 poemas que lo integran en 1923, sólo una docena (como mucho) tienen a Buenos Aires (o incluso un aspecto de la misma) como tema central. Además, entre estos, sólo 4 están dedicados explícitamente al arrabal (“Las calles”, “Villa Urquiza”, “Arrabal”, “El sur”), y 4 lo tematizan de manera indirecta (“Barrio reconquistado”, “La vuelta”, “Cercanías”, “Atardecer”). De esta manera, buena parte del impacto del poemario (con respecto a la imagen de Buenos Aires que logra imponer) se debe explicar como un efecto de la lectura: influido por el título y el planteamiento inicial del autor (“A quien leyere”) al igual que por el planteamiento contundente del poema inicial (“Las calles”), el lector tiende a identificar el espacio como porteño y arrabalero. Dicho efecto es más potente aún para el lector de hoy, que descubre *Fervor* – normalmente en una versión muy distinta– también a partir de los poemarios posteriores (como *Luna de enfrente*, que trabaja de manera más sostenida y explícita el tema del arrabal) y del conjunto de la obra.

En segundo lugar, la determinación y la definición del arrabal en *Fervor* no es nada simple, y resulta bastante equívoca. En el mismo poema inicial, “Las calles”, se hace una distinción entre

---

<sup>20</sup> No me consta que llegara a publicarse el anunciado ensayo.

<sup>21</sup> En “Poetas de Buenos Aires”, Borges destacará también a Horacio Rega Molina (5). Hubiera podido mencionar también a Alfonsina Storni, al menos por el poema “Cuadrados y ángulos” (en *El dulce año*, 1918), que recalca la geométricidad de Buenos Aires.

la dulce calle de arrabal  
 enternecida de árboles y ocasos  
 y aquellas más afuera  
 ajenas de piadosos arbolados  
 donde austeras casitas apenas se aventuran  
 hostilizadas por inmortales distancias  
 a entrometerse en la honda visión  
 hecha de gran llanura y mayor cielo.

Esto es: el arrabal se desdobra en dos espacios: el “arrabal” propiamente dicho y “las afueras”, con sendas características. Surge una duda: ¿cómo situar estos espacios del arrabal y de las afueras con respecto al “barrio” (palabra que aparece también en *Fervor* – ver “Barrio reconquistado”), y estos dos con respecto a los “suburbios” o a las “orillas” (palabras que también utiliza Borges)? Si queremos respetar la distinción inicial, parece razonable, apoyándonos en el léxico común, distinguir entre, por una parte los arrabales / barrios / suburbios (sinónimos borgesianos para un espacio periférico pero urbano aún), y por otra las afueras o las orillas (sinónimos borgesianos para un espacio extraurbano)... a condición de que se recuerde que esta distinción es secundaria con respecto al rasgo esencial que comparten: se oponen al espacio céntrico de las “calles enérgicas” “molestadas de prisas y ajetreos”. De hecho, en un poema determinado puede resultar difícil decidir si estamos en uno u otro espacio periférico, y el poema titulado “Arrabal” parece más bien remitir a las afueras. Por lo demás, en el conocido ensayo “La pampa y el suburbio son dioses” (1926), Borges utiliza las palabras “arrabal”, “suburbio”, “orillas” y “afueras” como sinónimos (curiosamente, no menciona “barrio”).<sup>22</sup> En realidad, todas esas palabras apuntan hacia un *espacio ideal del Arrabal*, en cuanto opuesto al espacio ideal del Centro. Cabe precisar que esta oposición, confirmada a lo largo del poemario, no impide que aparezcan en el Centro espacios que participan del Arrabal –por ejemplo, las plazas (“La plaza

---

<sup>22</sup> Me limito aquí a la semántica de los textos: las determinaciones serían mucho más problemáticas aún si intentáramos establecer una correspondencia con el supuesto referente de Buenos Aires (ver Gorelik). Por otra parte, el mismo Borges comentó en varias ocasiones la gran diversidad de los barrios.

San Martín”), el puerto (“Alba desdibujada”, “Llamarada”), sin olvidar que, de noche, es la ciudad toda la que tiende a convertirse en Arrabal-, y tampoco impide que, inversamente, podamos encontrar en el Arrabal rasgos céntricos (ver “El sur” y el tren, los ponientes gritones y gesticulantes...). Esta imprecisión confirma la idea de que lo que se ofrece es la contraposición –mitificadora– de dos *ideas* que son independientes de realidades concretas y se corresponden con *dos espacios axiológicos*.

Las anteriores dilucidaciones indican ya la especificidad y la originalidad del enfoque borgesiano: ésta consiste no tanto en el hecho de que plasme la imagen de una ciudad constituida de dos espacios urbanística y espiritualmente opuestos, sino

1°) en la radicalización de la oposición y especialmente de los valores axiológicos que encierra, hasta el punto de que eleva a rango de símbolos los dos espacios paradigmáticos, las dos ideas del Centro y del Arrabal, enriqueciendo considerablemente el sentido de éste (como veremos ahora);

2°) en la postura polémica que excluye de la definición verídica de Buenos Aires la ciudad céntrica y moderna (“Las calles” identifica “las calles de Buenos Aires” con las arrabaleras, y el prólogo afirmaba ya dicho rechazo).

Empecemos por examinar de manera más detallada los rasgos definitorios del arrabal borgesiano.

Considerándolo desde los poemas arrabaleros de los contemporáneos, lo primero que llama la atención –sin sorprender al lector de Borges– es la indiferencia con respecto a las perspectivas e incluso a los planteamientos político–sociales de, por ejemplo, Álvaro Yunque (ver “Niños del arrabal”, “Fábrica”, “Café del suburbio”, “A la luna”), o Raúl González Tuñón (a quien, por otra parte, Borges dedicará *Luna de enfrente*).<sup>23</sup> No hace sino confirmar que el arrabal borgesiano es un espacio estético y simbólico, de hecho casi exclusiva-

---

<sup>23</sup> Resulta significativo también que, en el comentario que dedica al poema “Sin rumbo” de Eduardo Wilde, prototipo de poesía arrabalera socialmente comprometida, Borges pase totalmente por alto este aspecto (ver “La presencia de Buenos Aires en la poesía” 251-252).

mente frecuentado por un poeta *flâneur* a quien brinda experiencias espirituales.

Luego, si bien participa de la corriente de la nostalgia por la Buenos Aires de antaño,<sup>24</sup> motivo que constituía un tópico desde Carriego (por lo menos),<sup>25</sup> que encontramos en determinados poemas de Héctor Pedro Blomberg (“La casa derribada”),<sup>26</sup> de Baldomero Fernández Moreno (“Elegía al viejo Nacional Central”), o de Enrique Banchs,<sup>27</sup> por no hablar aquí del tango,<sup>28</sup> Borges renueva y trasciende el motivo. Por lo pronto, el arrabal se nos presenta dentro de la tradición bucólica del *locus amoenus*, perpetuo anhelo del contemplativo (poeta, filósofo), y de esta manera permite esgrimir una rei-

<sup>24</sup> Gorelik señala que se trata de una corriente poderosa, conscientemente mistificadora y mitificadora, que sitúa con respecto a los debates políticos y culturales de la época (ver 44-45).

<sup>25</sup> Sylvia Molloy dice que “*ya* es tópico literario (y postura ideológica) en la obra de los escritores del Ochenta” –en la generación de Wilde y de Cané, de Mansilla, Cambaceres, Martel, López...–, los cuales habían creado también el motivo del paseo por las orillas: “Recuerdo de Baudelaire, el deambular burguesiano es también maniobra de inserción en una tradición literaria precisamente argentina” (27).

<sup>26</sup> Figura en la sección “Intermezzo” de *A la deriva*, cuya temática urbana contrasta con la evocación del mundo turbio y cosmopolita de los puertos que encontramos en el resto del poemario.

<sup>27</sup> Ver por ejemplo ese soneto cuyo primer cuarteto reza: “Cuando en las fiestas vago en el suburbio, / desde las tierras altas la mirada / de albatros tiendo a la ciudad cargada / de hombres, al lado del Estuario turbio” (323).

<sup>28</sup> Si bien conviene matizar. En las letras de tango, se puede observar una evolución de un tipo afirmativo a un tipo quejumbroso, como apunta de manera muy certera el mismo Borges: “Una cosa es el tango actual, hecho a fuerza de pintoresquismo y de trabajosa jerga lunfarda, y otra fueron los tangos viejos, hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor.” La culpa de esa evolución la tendría en parte Carriego, cuyos “símbolos” (en el sentido de *motivos*) son “tristes” (“la costurerita que dio aquel mal paso, la luna, el ciego”). “Son desanimadores del vivir y no alentadores. Hoy es costumbre suponer que la inapetencia vital y la acobardada queja tristonosa son lo esencial arrabalero.” (“Carriego y el sentido del arrabal”, 29-30). Luego, la nostalgia es antes que nada la de la amada o de la infancia, y no se ve más allá de la esfera de lo personal. Ahora bien, esto se puede interpretar como “la idealización de un espacio comunitario que buscará recrear todo aquello que el barrio moderno debió desplazar para constituirse en el artefacto público, cívico y urbano de los años veinte.” (ver Gorelik 49-50, que cita un fragmento significativo del sainete *El conventillo de la paloma*, de 1929).

vindicación de la contemplación contra la acción.<sup>29</sup> En efecto, este arrabal se corresponde con un tiempo y un espacio específicos: un tiempo ancho como una plaza y no mezquinamente medido (tiempo de mate, de guitareo, de trucada... de poesía<sup>30</sup>), que representa como una evasión con respecto al tiempo cronométrico y apocado de los relojes y ofrece un sabor de eternidad,<sup>31</sup> y por otra parte un espacio que está abierto al Espacio (es aquí donde el tema del arrabal conecta con los de la pampa y de los ponientes). Esto es: el planteamiento borgesiano encierra un componente ético y ontológico (ahí está la vida realmente moral y plenamente auténtica), que rompe con el pintoresquismo y el romanticismo de Carriego, y contrasta con los tópicos poéticos o tangueros de la huida del tiempo. Es más, desemboca en una perspectiva metafísica: es en ese espacio-tiempo privilegiado, profundamente espiritual, donde se da la posibilidad de una aventura espiritual, de una revelación (ver “Calle desconocida”, y posteriormente el famoso “Sentirse en muerte”).<sup>32</sup> Es dicha perspectiva metafísica la que viene a justificar la palabra “fervor”,

---

<sup>29</sup> Este trasfondo queda de manifiesto en “La Recoleta”, segundo poema de *Fervor* (“Nos place la quietud,/equivocamos tal paz de vida con el morir/y mientras creemos anhelar el no-ser/lanzamos jaculatorias a la vida apacible./Vehemente en las batallas y remansado en las losas /sólo el vivir existe”). Cabe destacar una afinidad con el enfoque de la ciudad en el *Diario de un poeta recién casado* (1916), que Borges debió de conocer, y que convendría tener en cuenta como posible influencia en la configuración de la temática borgesiana; recuérdese que los espacios gustosos y verdaderos en Nueva York son: Washington Square, los cementerios, y los otros pocos donde se puede gozar de la Naturaleza (162-163, 180-181, 191-192, 198, 209-210, 211...).

<sup>30</sup> Ver también “La pampa y el suburbio son dioses”: “Entre Ríos, Callao, la Avenida de Mayo son la vehemencia; Núñez y Villa Alvear los quehaceres y quesoñeros del ocio mateador, de la criollona siesta zanguanga y de las trucadas largueras.” (23-24).

<sup>31</sup> Ver este pasaje significativo de “Las inscripciones de los carros”, en *Evaristo Carriego*: “El tardío carro es allí [en las calles con tráfico heterogéneo] distanciado perpetuamente, pero esa misma postergación se le hace victoria, como si la ajena celeridad fuera despavorida urgencia de esclavo, y la propia demora, posesión entera de tiempo, casi de eternidad. (Esa posesión temporal es el infinito capital criollo, el único. A la demora la podemos exaltar a inmovilidad: posesión del espacio.)” (148).

<sup>32</sup> Ver también Molloy (25). De paso observemos que, desde ese punto de vista, Borges aparece como precursor de la transfiguración surrealista de París tal como la realizan Aragon en *Le paysan de Paris* (1926) y Breton en *Nadja* (1928)... si bien, en su caso, con lucidez auto-crítica y desde luego sin la mitología freudiana.

con sus connotaciones religiosas. Tenemos aquí mucho más que una mera pose criollista, o que la creación voluntariosa de un mito: el fervor se corresponde con un profundo ensueño.<sup>33</sup>

Ahora bien, dicho ensueño está amenazado y arrinconado por la ciudad moderna y la modernidad en general, y en especial por el proceso de integración de los arrabales al centro (bajo la presión de las reivindicaciones populares y la acción de los socialistas –Gorelik 58). De ahí precisamente la segunda característica del enfoque borgesiano que apuntábamos: la postura polémica que excluye de la definición verídica de Buenos Aires aquella céntrica y moderna, y por consiguiente la afirmación, en los ensayos, de que todo verdadero criollo se identifica con la Buenos Aires de los arrabales (donde se habría preservado, pues, la esencia criolla de la ciudad).

Dicha postura resulta poéticamente atípica. Contrasta con el entusiasmo, con resabios futuristas, o por lo menos con la fascinación por el centro y la modernidad (electricidad, tranvías, automóviles, rascacielos...), que muestran la mayoría de los contemporáneos como Álvaro Yunque (ver “Cables”, “Epístola a Stello, poeta urbano”...),<sup>34</sup> Oliverio Gironde (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*),<sup>35</sup> o el mismo Héctor Pedro Blomberg (ver “La luz del rascacielo”) que cultiva por otra parte la elegía; en Baldomero Fernández Moreno, el yo lírico rechazaba los atractivos del centro sólo en la medida en que no tenía dinero para disfrutarlos. Sin embargo, esa postura borgesiana se puede vincular con una tradición literaria muy criolla: la gauchesca (son muchos los homenajes que Borges le dedica), en especial cual celebración de una supuesta criollidad en

---

<sup>33</sup> Rafael Cansinos-Assens lo apuntó muy bien nada más leer *Fervor y Luna de enfrente*: “La musa de Jorge Luis Borges es una musa mística y religiosa (...) Buenos Aires en la poesía de J. L. Borges tiene, no obstante su enérgico realce plástico, un valor místico e ideal, es materia de símbolos, y la pampa, que se extiende a su costado, envía hasta ella ese hálito nostálgico e inmenso en que el desierto envolvía a la Jerusalén de los profetas” (40).

<sup>34</sup> Observemos sin embargo este “Dilema”: “Son los templos sombríos, húmedos, silenciosos.../por las calles alegres, soleadas,/cruza la vida con férvido vocear.../Y aquí surge el dilema: ¿son las calles/ o son los templos los que están de más ?” (70).

<sup>35</sup> Ver Olea Franco (161-162), que señala el comentario irónico de Borges al respecto, en una “acotación” a las *Calcomanías* de Gironde (ver *El tamaño de mi esperanza* 88).

desaparición (la muy admirada *Don Segundo Sombra* es contemporánea de la trilogía porteña).<sup>36</sup> De esta manera, enlaza también con *El payador* de Lugones (a quien por otra parte condenaba) e, indirectamente, se adscribe en el plano político a la corriente nacionalista y criollista que reacciona al sarmientismo imperante.<sup>37</sup> En el gran debate sobre “Civilización y barbarie”, la Buenos Aires céntrica, moderna, progresista viene a representar la barbarie, mientras que la civilización se ha refugiado en el espacio agreste del Arrabal, donde sopla el espíritu de la pampa.<sup>38</sup> Dicho sea de paso, es innegable que en aquel momento Borges incurre en una forma de pensar típica de las derechas, que lo emparenta otra vez con Lugones<sup>39</sup>: defensa de una esencia nacional y rechazo a la inmigración, veneración de los padres de la patria y de los héroes militares, desprecio hacia la “mezquina y logrera agricultura” y apego a la “fácil ganadería” latifundista...<sup>40</sup> Aunque cabe el matiz de que lo que le atrae en la pam-

---

<sup>36</sup> En su ya citado ensayo de 1927 sobre Borges, Rafael Cansinos Assens observaba de paso, con notable acierto: “La tristeza criolla es la nostalgia de una época pastoril y patriarcal en los campos y sosegada y quieta en las ciudades, que ya va pasando a la Historia ante el progreso industrial y la oleada inmigratoria” (43).

<sup>37</sup> Según Gorelik, se solía lamentar la falta de fronteras claras entre la ciudad y la pampa, y en particular la penetración tanto más insidiosa cuanto indirecta de la pampa en la ciudad: “la ciudad, a través de la cuadrícula, realiza la amenaza de la pampa. Su expansión no puede verse como culturización de la llanura, sino como metamorfosis” (57).

<sup>38</sup> Por aquellos años todas las menciones de Sarmiento por parte de Borges son negativas, y seguirán siéndolo hasta el momento en que la barbarie se vuelva una realidad histórica, de forma que ya no se puede soñar con ella. El texto pivote sería el “Poema conjetural” de 1943 (cuando Borges está combatiendo la barbarie de los germanófilos argentinos, y por otra parte se está cerniendo la dictadura populista de Perón), y sobre todo el Prólogo a Domingo F. Sarmiento, *Recuerdos de provincia* (1944); a partir de aquí, Borges se convierte en devoto de Sarmiento... si bien la afectividad puede discrepar aún (ver por ejemplo la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”).

<sup>39</sup> Se pueden ver a este propósito Olea Franco (46-68), Montaldo (10-11) y Barrera (18-19). Agradezco a Trinidad Barrera la referencia del excelente volumen de Montaldo.

<sup>40</sup> Ver en especial “Queja de todo criollo”: “Se perdió el desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos *argentinidad* y *progreso*. (...) suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear o la picardía, de que nuestra ciudad se llame Babel. (...) Ya la República se nos extranjeriza, se pierde. Fraca-

pa y en los barrios es su ámbito de anarquía (de ahí la referencia al supuesto “desgobierno de Rosas”).<sup>41</sup> Así pues, al revés de tantos escritores que se pretenden revolucionarios pero se muestran cansadamente conservadores desde el punto de vista estético, el primer Borges (o el segundo si pensamos en los *Ritmos rojos*) presenta el caso insólito de un revolucionario estético reaccionario desde el punto de vista ideológico.<sup>42</sup>

Para terminar, conviene puntualizar que el ensueño borgesiano del campo, o de la ciudad en clave de campo, resulta intrínsecamente urbano, no sólo en el sentido de que se corresponde con una experiencia estética (desde este punto de vista, más que en la gauchesca se piensa en la tradición bucólica, en el romanticismo, en Heidegger... y en la sensibilidad ecologista), sino porque su misma celebración del campo –especialmente del Espacio– supone una experiencia indirecta del mismo. En efecto, en las afueras la presencia del Espacio (la Pampa, el cielo, el ocaso) se vuelve excesiva, y tiende a percibirse como hostil y amenazante; entre atracción y cierta repulsión, el sentimiento es propiamente de fascinación. Es en los arrabales donde el Espacio llega a disfrutarse, ahí donde se *asoman* el campo y los ponientes, o en las encrucijadas donde se *presienten* cuatro infinitas

---

só el criollo, pero se altiva y se insolenta la patria. En el viento hay banderas; tal vez mañana a fuerza de matanzas nos entrometeremos a civilizadores del continente.” (145). Este pasaje es muy conocido; señalaré otro que lo es mucho menos y que proviene del citado ensayo de 1921, “Buenos Aires”: “¡Pobres criollos! En los subterráneos del alma nos brinca la españolidad, y empero quieren convertirnos en yanquis, en yanquis falsificados, y engatusarnos con el aguachirle de la democracia y el voto...” (103).

<sup>41</sup> Sobre la reinterpretación benevolente de la figura de Rosas a partir de finales del siglo XIX, ver Olea Franco 104-105.

<sup>42</sup> Sarlo, cuya citada fórmula “criollismo urbano de vanguardia” apunta a esa paradoja, destaca el hecho curioso de que “produce una mitología con elementos premodernos pero con los dispositivos estéticos y teóricos de la renovación” (103), recordando también que por esos años Borges pone en entredicho las normas lingüística y ortográfica (117). Por otra parte, tanto con el concepto de la revista mural (*Prisma*, 1921) como, más adelante, con su participación en *El Hogar* (1936-1939; ver a este propósito Rodríguez), Borges realiza una tarea de democratización de la cultura que lo acerca a los ideales de la izquierda martinfierrista que describe Montaldo; y sabemos que de manera general mezcló en cierta medida las culturas “alta” y “popular” (piénsese en *Historia universal de la infamia*).

distancias, o en el patio donde el cielo llega *encauzado*<sup>43</sup>... Espacio, sí, *ma non troppo*: desde la intimidad y la protección de la casa. Espacio domesticado. Y mejor aún si se añade la mediación artística (ver “La guitarra”).<sup>44</sup>

En realidad, el único espacio inequívocamente positivo, y origen de la nostalgia más sentida, es el espacio privado, a la vez cerrado y semi-abierto (gracias al jardín y al patio), de la casa patricia tradicional, con rejas y biblioteca; en especial, la de la infancia (ver “Cercanías”, “Un patio”, “La vuelta”...), que de alguna manera, simbólicamente, está toda “cimentada en la tierra y el cielo”.<sup>45</sup> Borges lo confesó en varias ocasiones: nunca salió de aquella dichosa casa.

No obstante esta perspectiva íntima, su ensueño urbano del campo, y su reivindicación de una ciudad bucólica, acaban planteando en *Fervor* un concepto utópico de la ciudad, como espacio de fusión de la ciudad y del campo. En el contexto cultural y político de la Buenos Aires de los 20 bien podía constituir una utopía reaccionaria, pero por esos años, del otro lado del Atlántico, animaba a muchos urbanistas europeos de vanguardia: pensemos en las “*cités-jardins*”, que, por cierto, al instituir un correspondiente democrático a los barrios residenciales de siempre, representaban también una utopía social.

*Robin Lefere*  
*Universidad Libre de Bruselas*

#### BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro editor de América latina, 1983.

Banchs, Enrique. *Obra poética (1907-1955)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1981.

---

<sup>43</sup> Contrastando las topografías de Borges y de González Tuñón, Graciela Montaldo apunta sutilmente: “Si el patio reclama conectarse con lo interior –la Pampa y también la interioridad de lo argentino–, el puerto reclama lo extraño, lo forastero, el Mar, que se conecta con lo exterior” (187).

<sup>44</sup> “He mirado la Pampa / de un patiecito de la calle Sarandí en Buenos Aires. / [...] Sólo se desmelenó/ al entreverar la diestra las cuerdas”.

<sup>45</sup> Para un análisis de “Cercanías”, ver Lefere *Borges y los poderes de la literatura* 228-230.

- Barrera, Trinidad. *Baldomero Fernández Moreno (1915–1930). Las miradas de un poeta ensimismado*. Ediciones de la Universitat de Lleida, 1998.
- Blomberg, Héctor Pedro. *A la deriva. Canciones de los puertos, de las tierras y de los mares*, Buenos Aires Minerva, 1923.
- Borges, Jorge Luis. “Al margen de la moderna estética”. *Textos recuperados. 1919–1929*. 30–31.
- Borges, Jorge Luis. “Lírica expresionista: síntesis”. *Textos recuperados. 1919–1929*. 52–54.
- Borges, Jorge Luis. “Crítica del paisaje”. *Textos recuperados. 1919–1929*. 100–101.
- Borges, Jorge Luis. “Buenos Aires”. *Textos recuperados. 1919–1929*. 102–104.
- Borges, Jorge Luis. “La lírica argentina contemporánea”. *Textos recuperados. 1919–1929*. 132–141.
- Borges, Jorge Luis. “Proclama” (*Prisma*). *Textos recuperados. 1919–1929*. 122–124.
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Serrantes, 1923.
- Borges, Jorge Luis. “Queja de todo criollo”. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994 (ed. orig.: 1925). 139–146.
- Borges, Jorge Luis. “La pampa y el suburbio son dioses”. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994 (ed. orig. 1926). 21–25.
- Borges, Jorge Luis. “Carriego y el sentido del arrabal”. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994 (ed. orig. 1926). 27–31.
- Borges, Jorge Luis. “Profesión de fe literaria”. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994 (ed. orig. 1926). 127–133.
- Borges, Jorge Luis. “La presencia de Buenos Aires en la poesía”. *Textos recuperados. 1919–1929*. 250–253.
- Borges, Jorge Luis. “Homenaje a Carriego”. *Textos recuperados. 1919–1929*. 289–90.
- Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego, en Obras completas*. Vol 1. Barcelona: Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. *Ficciones. Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis. “Poetas de Buenos Aires”. *Testigo 1* (1966): 3–13.
- Borges, Jorge Luis. “Buenos Aires”. *Textos recuperados. 1919–1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Cansinos-Assens, Rafael. “El arrabal en la literatura”. Madrid, 1924 (reproducido en *Variaciones Borges 8* (1999): 30–35).
- Cansinos-Assens, Rafael. “Jorge Luis Borges”. *La Nueva Literatura, 1927*; incluido en *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. 35–45.
- Carriego, Evaristo. *La canción del barrio y otros poemas*. Ed. Javier Adúriz. Buenos Aires: Biblos, 1985.
- de Mora, Carmen. “La invención de Buenos Aires en la poesía de Borges”. *Borges en Bruselas*. Ed. Robin Leyere. Madrid: Visor, 2000. 49–63.
- Díez-Canedo, Enrique. “Fervor de Buenos Aires”. *España* (Madrid) 413 (15 de marzo de 1924); incluido en *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. 21–23.

- Fernández Moreno, Baldomero. *Ciudad*. Buenos Aires: "Buenos Aires". Sociedad cooperativa editorial limitada, 1917.
- Fernández Moreno, Baldomero. *Las iniciales del misal*. Buenos Aires: Imprenta de José Tragant, 1915.
- Gorelik, Adrián. "El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte". *Variaciones Borges* (Número especial del Centenario. 2. Borges y la ciudad) 8 (1999): 36-68.
- Jiménez, Juan Ramón. *Diario de un poeta recién casado*. Ed. Michael P. Predmore. Madrid: Cátedra ("Letras hispánicas"), 2001 (ed. orig. 1916).
- Lefere, Robin. *Borges y los poderes de la literatura*. Bern: Peter Lang, 1998.
- Lefere, Robin. "¿Quién es el 'yo' de *Fervor de Buenos Aires*?" (en *Homenajes a Christian de Paepe*. Lovaina: Leuven University Press, en prensa).
- Maier, Linda S. *Borges and the European Avant-garde*. Nueva York: Peter Lang, 1996.
- Molloy, Sylvia. "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire". *Variaciones Borges* (Número especial del Centenario. 2. Borges y la ciudad) 8 (1999): 16-29.
- Montaldo, Graciela (y colaboradores). *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. 1916-1930*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989 (tomo VII de *Historia social de la literatura argentina*. Dir. David Viñas).
- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1993.
- Rodríguez Carranza, Luz. "'Disiento suavemente'. Jorge Luis Borges, periodista popular". *Borges en Bruselas* (Ed. Robin Lefere). Madrid: Visor, 2000. 21-36.
- Salas, Horacio. *La poesía de Buenos Aires. Ensayo y antología*. Buenos Aires: Pleamar, 1968.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva visión, 1988.
- Scarano, Tommaso. *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa: Giardini Editori, 1987.
- Soto, Luis Emilio. "El sentido poético de la ciudad moderna. A propósito de *Versos de la Calle* por Álvaro Yunque". *Proa* I: 1, 11-20.
- Storni, Alfonsina. *Antología mayor*. Ed. Jorge Rodríguez Padrón. Madrid: Hiperión, 1994.
- Vázquez-Rial, Horacio (dir.). *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza, 1996.
- Wilde, Eduardo. *Antología*. Buenos Aires: Kapelusz, 1970.
- Yunque, Álvaro. *Versos de la calle*. Buenos Aires: Claridad, 1924.