

INVENCION DE LA NACION EN LOS PRIMEROS POEMARIOS DE BORGES

Mariela Blanco

Para Daniel Balderston,
por mostrarme que “el paisaje es un conjunto visual
sujeto a cambios innumerables según la luz”.

Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan,
permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble.
(“Invectiva contra el arrabalero”, *El tamaño de mi esperanza* 110)

Partiendo de este epígrafe en el que se advierte la necesidad de fundar imaginariamente la patria, en este trabajo me propongo analizar cómo opera el concepto de invención en los tres primeros poemarios de Borges.¹ Pretendo caracterizar el modo en que el poeta recorta su mirada y modela la materia del poema, prestando especial atención al cuestionamiento de las posibilidades de representar lo real que emprende simultánea y principalmente en sus ensayos, lo que lo lleva a optar por la posibilidad de construir el mundo imaginario, dentro del cual el concepto de patria, especialmente en relación con el ámbito urbano, se presenta como una vacan-

1 En “La simulación de la imagen”, Borges define el arte, aún bajo la fuerte influencia de Croce: “El arte es expresión y solo expresión, postularé aquí. De eso puede inferirse inmediatamente que lo que no expresivo, vale decir, lo no imaginable o generador de imágenes, es inartístico” (*El idioma* 174). Así, definido por la negativa en la segunda proposición, la literatura, concebida como el arte de representar, sólo es concebible en términos de su poder de imaginar.

cia. En palabras de Borges ya en 1926: “Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos Aires innumerable...” (*El tamaño* 15).²

Este artículo expone resultados parciales de un Proyecto de Investigación Plurianual (PIP) de CONICET titulado “Apropiaciones del nacionalismo en los discursos literarios de Borges y Marechal. Distorsiones, polémicas y asimilaciones”. Señalo esto para apenas esbozar un rasgo saliente del contexto de producción de los textos a tratar, escritos entre 1923 y 1929, e inscriptos, por tanto, en una atmósfera intelectual signada por la búsqueda por redefinir los contornos de la patria y del ser nacional. Lo destacable de esta etapa de producción temprana de Borges es que, haciéndose eco de esta misión, la emprende en el marco de la poesía, compartiendo esta labor con poetas destacados, como Leopoldo Marechal.

Si bien este trabajo privilegia las procedimientos discursivos salientes de los textos poéticos, la lectura en diálogo con sus primeros libros de ensayos (*Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; y *El idioma de los argentinos*, 1928) me permite arriesgar que toda esta escritura temprana constituye un bloque analítico y que el diálogo entre sus versos y sus ideas resulta productivo e insoslayable. Tal es el caso de las opiniones esbozadas en torno de las discusiones sobre el lenguaje nacional, así como de sus posibilidades de ser expandido en función de propósitos que sólo pueden concretarse a partir de la construcción de un mundo imaginario, objetivo desde el cual se explican muchas de las reflexiones relativas al problema del conocimiento, por ejemplo. No obstante, destaco nuevamente que en el proyecto de imaginar la patria que predomina en este período, la poesía parece ofrecer las condiciones propicias para su concreción/realización, pues es en el tipo discursivo en el que más claramente se advierte la relación del sujeto con el mundo, del mismo modo que las opciones a la hora de representarlo. Borges reflexiona detenidamente sobre estas cuestiones en esos libros de ensayos, por lo que este enfoque puede resultar provechoso para desterrar análisis parciales de su producción, al evitar el carácter excluyente que muchas veces imponen categorías del tipo “Bor-

2 Para consignar las fechas de los textos citados, se han consultado la cronología realizada por Nicolás Helft y la más completa *timeline* elaborada por Daniel Balderston.

ges metafísico” o “Borges criollista”. Así, este trabajo se propone mostrar que estas facetas son indiscernibles cuando el poeta se enfrenta al mundo e intenta referirlo.

1. LA MIRADA SOBRE LA PATRIA.

Tanto Borges como la crítica posterior se han detenido lo suficiente en enumerar los objetos sobre los que el poeta recorta su mirada en sus tres primeros poemarios.³ Lo que no se ha enfatizado con tanto detalle son las plurales modulaciones tonales de cada uno, que, conjeturo, obedecen a diferentes ensayos sobre cómo decir la patria.

Repasemos para ello su estructura pero, principalmente, cuáles son las operaciones y los movimientos que realiza la mirada en el recorte de sus objetos.⁴ Si *Fervor de Buenos Aires* (1923) es el poemario en el que resultan excluyentes los sentimientos que afloran en el sujeto por el reencuentro con el espacio al que reconoce como “patria” (y hay un correlato autobiográfico, aunque no sería necesario reponerlo, o, mejor dicho, su consideración, en este caso, no modifica el efecto de lectura), *Luna de enfrente* (1925), si bien continúa esta temática en la ponderación del paisaje porteño, se caracteriza por un tono más grandilocuente, asimilable al de los salmos, no exentos de una fuerte carga religiosa.⁵ Las metáforas al modo ultraísta del primer poemario se atemperan y aumenta el número de repeticiones.

3 El poema “casi Juicio Final” de *Luna* oficia como balance metapoético en el que se enumeran los objetos imaginarios privilegiados en su escritura. Por otro lado, Sarlo los menciona repetitivamente para caracterizar lo que ella llama la “poética orilla”. Cf. especialmente su capítulo III de *Borges, un escritor en las orillas*. Algunos de ellos: el patio, el aljibe, el jardín, el puerto, la calle que avanza subrepticamente sobre el campo.

4 En su análisis sobre el género, Monteleone opta por invertir los polos de la dicotomía sujeto/objeto para, desde una perspectiva fenomenológica, proponer que la conciencia es tal en tanto imaginante, es decir, creadora de imágenes, a partir de lo cual se puede pensar “la cosa como correlato objetivo imaginario del sujeto poético”, pues esta mirada imaginaria se manifiesta en los distintos modos de transposición del objeto al poema (33). Esta categoría parece sumamente pertinente en este caso, pues precisamente uno de los postulados de este proyecto poético, como se advierte en el análisis de sus primeros ensayos, consiste en diferenciar claramente entre la esfera imaginaria del poema y aquello que denominamos lo real.

5 Vale la pena señalar que Borges alude al posible título que había pergeñado para reunir sus primeros poemas como “Salmos rojos” o “Ritmos rojos” (“Autobiographical” 61). Para un análisis de estos textos, cf. Balderston, Daniel. “Políticas de la vanguardia. Borges en la década del ‘20”.

La indagación de lo histórico progresa, aunque será *Cuaderno San Martín* (1929) el poemario en el que esta mirada signada por la búsqueda del armado de un relato patriótico se detenga más enfáticamente.

Podríamos decir entonces que, más allá de estas variaciones, hay operaciones comunes que reúnen a los tres textos. Con la sagacidad que lo caracteriza, Borges ya las enuncia en su prólogo a *Fervor*: “habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo. Sitio por donde discurrió nuestra vida, se introduce poco a poco en santuario” (s/n). Precisamente, los espacios son evocados y luego canonizados a través de los relatos “inventados” por el poeta.⁶

Lo que me interesa mostrar entonces es la manera en que esa operación de “inventar”, lejos de ser ocultada, es deliberadamente mostrada, obedeciendo a otro de los postulados enunciados en la famosa proclama “A quien leyere” a través de la definición por diferencia, dando cuenta del proceso de selección que orienta la mirada:

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 [...]

De propósito pues, *he rechazado* 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 una población criolla. (s/n, énfasis mío)

A partir del uso de fórmulas negativas se hace evidente la polémica oculta con otras estéticas que optan por los espacios enumerados en los que se recorta otro perfil de Buenos Aires.⁷ Por otro lado, dado el énfasis otorgado a las elecciones del sujeto a la hora de delinear su objeto, este mani-

6 Si bien es evidente que el acto que subyace a todos los poemas es el de la evocación, resulta elocuente el número de textos en donde el concepto de recuerdo es aludido explícitamente: “Calle desconocida”, “Villa Urquiza”, “Arrabal”, “Llaneza”, “Despedida” (*Fervor*); “los llanos”, “la vuelta a Buenos Aires”, “a la calle Serrano” (*Luna*); “Elegía de los portones”, “Fluencia natural del recuerdo”, “La noche que en el sur lo velaron”, “Barrio norte”, “El paseo de Julio” (*Cuaderno*).

7 Basta pensar en el realismo representado paradigmáticamente por las exitosas novelas de Manuel Gálvez o en los textos producidos por los jóvenes aglomerados en torno del movimiento de Boedo.

fiesto puede leerse como el acta de nacimiento de un principio estético que será una constante en el conjunto de la producción del autor; a saber, que la realidad de la ficción y lo que comúnmente definimos como “realidad” comparten el estatuto imaginario.⁸ La fascinación que el idealismo como doctrina filosófica ejerció sobre el autor jugó, sin dudas, un papel trascendente para sostener y llevar a la práctica esta idea en innumerables ficciones y poemas posteriores que no vale la pena mencionar por su abundancia.⁹

Uno de los escritos tempranos en donde mejor se evidencia esta toma de posición por el idealismo en relación con las posibilidades de conocer y dar cuenta del mundo es “El cielo azul, es cielo y es azul”. Una de las afirmaciones que avalan el enfoque de este trabajo muestra el estrecho vínculo entre sujeto/objeto y mundo/representación: “El mundo, es, pues *representación*, y no hay una ligadura causal entre la objetividad y el sujeto” (énfasis en el original). Luego agrega: “Nuestro cuerpo es una máquina para registrar percepciones; mas es también una herramienta que las transforma como quiere” (*Textos* 190; fechado en agosto de 1922). En ese espacio guardado a las posibilidades de transformar lo percibido, Borges

8 Por este motivo, hago extensivo a este tema las brillantes consideraciones generales que recorren todo el libro de Molloy; en efecto, la crítica arriesga que la estética de Borges, lejos de erigir un sistema de contradicciones, hace uso de los binarismos para ser superados en un nuevo nivel de tercero excluido.

9 Aunque a partir del análisis de poemas muy posteriores, Hernán Díaz también advierte esta impronta filosófica en relación con el concepto de patria. Agradezco a Alfredo Alonso Estenoz la referencia a esta bibliografía, pues resulta interesante observar algunas coincidencias entre el capítulo I, “God and country” de este autor y este trabajo; entre ellas, destaco el análisis de la construcción del objeto del poema a partir de la posibilidad de ser concebido por una subjetividad que lo imagina y le da entidad. No obstante, disiento respecto de la hipótesis de la triangulación entre la política, la metafísica y la teología que propone el enfoque de Díaz, especialmente por la inclusión de el último pilar, pues considero que la alusión a Dios no es más que un artefacto ficcional que no alcanza, por tanto, carácter religioso. Las propias conclusiones del autor con respecto a la importancia otorgada a la acción de soñar (analizada más adelante con detenimiento en este artículo) así lo demuestran. La posibilidad de soñar cuestiona la idea de nación como esencia o arquetipo platónico. En palabras de Díaz, para Borges: “The world is but fantasy, a hallucination, an illusion dreamed up by a demiurge. Reality is one of the possibilities of the fantastic” (27). “The world is but fantasy” y también, por tanto, la nación, parece un aserto más adecuado para describir la ideología de Borges en todo su proyecto de escritura.

genera las condiciones de posibilidad para el despliegue de las operaciones que le permitirán inventar la patria.

Resulta evidente entonces que el objeto del poema no es dado al sujeto de manera inmediata, sino que hay un proceso de construcción en el que su mirada interviene activamente. El postulado de inventar discursivamente la patria se torna relevante en este sentido. En “Amanecer” anida el sustento metafísico que orienta la creación imaginaria del objeto del poema. Cito los versos más explícitos: “Curioso de la descansada tiniebla / y acobardado por la amenaza del alba / realicé la tremenda conjetura / de Schopenhauer y de Berkeley / que arbitra ser la vida / un ejercicio pertinaz de la mente, / un populoso ensueño colectivo / sin basamento ni finalidad ni volumen”. Y continúa más adelante: “Si están ajenas de sustancia las cosas / y si esta numerosa urbe de Buenos Aires / asimilable en complicación a un ejército / no es más que un sueño / que logran en común alquimia las ánimas, / hay un instante / en que peligra desafortadamente su ser” (s/n). Estos versos bastan para concluir que el objeto del poema (Buenos Aires/la patria) es plausible de ser imaginado y sostenido por medio de la capacidad de la imaginación, dado el cuestionamiento de la existencia de lo real. No otro basamento presenta la estruendosa hipótesis de Benedict Anderson sobre las “imagined communities”, con lo que nos acercamos al objeto de este trabajo.¹⁰

También me interesa subrayar el carácter “populoso” y “colectivo” del “ensueño”, rasgos que posibilitan las mismas condiciones de posibilidad de la nación como entidad imaginada. Cabe destacar que esta ligazón de la imaginación con el sueño es característica de las estéticas creacionistas.¹¹ En este sentido, la adhesión ultraísta de Borges resulta importante,

10 “I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community—and imagined as both inherently limited and sovereign. It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion. [...] Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined” (Anderson 6-7).

11 Con esta denominación no sólo me refiero al célebre movimiento impulsado por Huidobro, coetáneo al de Borges, sino que incluyo bajo esta categoría a otros, como al surrealismo y al invencionismo argentino, aunque sea posterior, atendiendo a los postulados ideológicos que subyacen a estos proyectos. En este sentido, capitalizo otra expresión del “Manifiesto del ultra” que tiende, como lo hará en uno de sus excelentes estudios dedicados a la vanguardia, a rescatar la actitud extemporánea de

más allá de las discusiones respecto de la concreción o no de sus principales postulados en estos poemarios.¹² Basta recordar el lema lanzado en “Manifiesto del ultra”: “La creación por la creación” (*Textos* 107). De este modo, lo que el poeta pueda fraguar, en tanto pueda adquirir carácter colectivo, adquiriría el mismo estatuto “imaginario” que lo real. Es desde esta perspectiva que se comprende el famoso recurso que ya tiene su sello: el de cifrar una vida en un momento en el que el sujeto puede cambiar su destino, aunque sea por un instante, incidiendo así imaginariamente en su realidad. Mientras que el ejemplo radical se encuentra en el célebre cuento “El milagro secreto”, dentro de los textos que estoy analizando es en el poema “Isidoro Acevedo” en donde mejor se advierte el poder del “hacedor” en detrimento del valor otorgado a toda posible veracidad de los hechos referidos:

Pero mi voz no debe asumir sus batallas,
 porque él las arrebató hacia un sueño esencial.
 Porque lo mismo que otros hombres escriben versos,
 hizo mi abuelo un sueño.
 Cuando una congestión pulmonar lo estaba arrasando
 y la inventiva fiebre le falseó la cara del día,
 congregó los ardientes documentos de su memoria
 para fraguar su sueño. (24)

La atmósfera creada en “La noche que en el sur lo velaron” también resulta elocuente para difuminar los contornos de realidad de la escena, pues la noche, como venía adelantando, es el marco elegido en el que se inscribe esta mirada estrábica, a medio camino entre la vigilia y el sueño. De ahí el famoso remate: “y la noche que de la mayor congoja nos libra: / la prolijidad de lo real” (29).

estos movimientos que se manifiestan en determinados momentos históricos: “Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas” (*Textos* 107).

12 En “Autobiographical Notes” no sólo manifiesta arrepentimiento por esta adhesión temprana, sino que la niega rotundamente trayendo a colación el juicio de su traductor francés: “As to whether the poems in ‘Fervor’ are Ultraist or not, the answer—for me—was given by my friend and French translator Néstor Ibarra, who said ‘Borges left off being an Ultraist poet with the first Ultraist poem he wrote.’ I can now only regret my early Ultraist excesses. After nearly a half century, I find myself striving to live down that awkward period of my life” (64).

Más allá de la realidad que podamos captar a través de los sentidos, hay otra dimensión que escapa a nuestra percepción. La ficción y el sueño nuevamente emergen como mecanismos compensatorios en “Jardín botánico”:

Muy lejos de nosotros
 por más que nuestras manos atestigüen los troncos
 los árboles que balbucean apenas el ser
 sueltan en pos de lo desconocido
 su vana lumbrerada de hojas ciegas
 que en piadosa ficción arriba se abrazan
 como dobladas por la combadura celeste.
 En supremo aislamiento
 cada árbol está conmovedoramente perdido
 y son sus vidas tan incomunicadas y hurañas
 cual espejos que profundizan habitaciones distintas
 o como el soñar de muchos durmientes
 que reúne (sic) idéntico techo. (s/n)

Más importante aún, el sueño que da entidad a la ficción nuevamente es de carácter colectivo.

Otro factor vertebrador en este primer poemario es la luz, o su ausencia, que modifican la percepción del sujeto.¹³ Por eso abundan en el volumen atardeceres y amaneceres, es decir, momentos de indefinición lumínica propicios a las variaciones de una realidad que de tan cambiante pone en jaque su posible postulación. Por eso en “El sur” “caducan” simultáneamente “la población y la tarde” al ritmo del claroscuro. Por eso el sujeto que despliega esta mirada “activa” en cuanto recorta espacios y momentos poetizables, elige la noche para sus recorridos y otorga estatuto a los objetos observados: “Yo soy el único espectador de esta calle, / si dejara de verla se moriría” (“Caminata” s/n).

Nuevamente en *Luna* predomina una subjetividad signada por el reencuentro con la ciudad, es decir, dependiente de los vaivenes que impone

¹³ El uso consciente de este recurso de advierte nuevamente en el temprano escrito de 1922: contestando a un supuesto interlocutor que defiende la existencia del paisaje más allá del sujeto que lo observa, el sujeto de la enunciación arguye: “Entonces nosotros, amartillando una consabida dialéctica, le señalamos que el paisaje es un conjunto visual sujeto a cambios innumerables según la luz, la hora, la distancia, la actitud del espectador y otras distintas condiciones. ¿Cuál de tantos paisajes, le preguntamos, es valedero?” (*Textos* 188-89).

la dinámica de un antes y un después. La patria vuelve a definirse por el “recuerdo” y los “proyectos” (“Al tal vez lector”). Es el poemario en donde la apuesta lingüística para rescatar el habla criolla resulta más evidente. Al mismo tiempo, el acto de poetizar se traduce en términos de entrega religiosa, pues, más allá de las alusiones al canto como “salmo” (“casi Juicio Final” y “versos de catorce”), la tematización de la soledad y la insistencia en la pobreza como cualidad necesaria del sujeto, que puede leerse en consonancia con la actitud de despojamiento semejante a la que acompaña el proceso de purificación de la mística, van de la mano con la función sagrada de cantar la patria.¹⁴

Para concluir de delinear las principales líneas de este proyecto creador, no puedo dejar de mencionar la postura de Borges frente a lo que él denomina “El idioma de los argentinos”, pues ya la elección del sintagma “idioma” entraña una provocación, pero –más importante aún– una apuesta ideológica por diferenciar los límites a la hora de representar la patria. Así, más allá de los más o menos acertados recursos para argentinizar el lenguaje desplegados en sus poemarios, me detengo aquí en los postulados esgrimidos en el ensayo. Con la impronta polémica de estos primeros escritos, luego de identificar los flancos enemigos, ya en 1928 propone una nueva opción lingüística para representar la identidad nacional:

Dos conductas de idioma veo en los escritores de aquí: una, la de los sañeteros que escriben un lenguaje que ninguno habla y que si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español. Ambos divergen del idioma corriente: los unos remedan la dicción de la fechoría; los otros, la del memorioso y problemático español de los diccionarios. Equidistante de sus copias, el no escrito idioma argentino, sigue diciéndonos, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad. (*El idioma* 231, énfasis en el original)

A partir de este fragmento que enuncia la necesidad de crear una “voz” propia para la literatura argentina, quiero retomar dos conceptos más esparcidos en el ensayo, pilares del proyecto general; por un lado, el reconocimiento de los antecesores de este decir argentino, al mismo tiempo que

¹⁴ Es en este sentido que se entiende la afirmación con la que tanto insiste Sergio Pastormerlo sobre la “imagen del sacerdote” en *Borges crítico*. Cf. especialmente el capítulo II.

la diferencia dada por el contexto histórico de enunciación cuando alude al acierto de Sarmiento y los escritores de las generaciones del '37 y el '80 que “Dijeron bien en argentino”, pero considerando que “Ser argentino en los días peleados de nuestro origen no fue seguramente una felicidad: fue una misión” (232). La diferencia con el ahora de la enunciación me lleva al segundo concepto a destacar: ya que la patria ha sido fundada, sólo la imaginación puede dotar de espesor al espacio ya delimitado políticamente.¹⁵ Y ése es sin duda el principal objetivo de toda esta primera etapa de producción.

2. DECIR LA PATRIA POR SINÉCDOQUE

Mi propósito es caracterizar el modo sinecdótico en el que operan los objetos que recorta la mirada. El ejemplo más evidente es el de hacer extensivos los alcances de Buenos Aires a los de la patria, enunciados en el prólogo “A quien leyere” de *Fervor*.¹⁶ Creo que esta modalidad de la mirada de tomar una parte representativa y hacerla extensiva a un todo mayor que la contiene es la operación retórica principal que se continúa también en los dos siguientes poemarios. Así, la mirada recorta un *punctum* (ya sea patio o el juego del truco) que pasa a oficiar de símbolo que cifra los espacios y las genealogías de la patria, concretando el enunciado metapoético de los últimos versos de “Las calles” de lograr que éstas se desplieguen como banderas.

Se trata de signos en los que se lee por sinécdoque la patria, que contienen, como el *aleph*, todas sus claves. En el poema “La guitarra”, en “un patiecito de la calle Sarandí en Buenos Aires”, los acordes desencadenan la visión de la Pampa, que se “desmelenó / al entrever la diestra las cuerdas”

15 El enfoque de Seamus Deane en relación con la emergencia de los nacionalismos en contextos de poscolonialismo y la importancia otorgada a las opciones lingüísticas y literarias resulta esclarecedor con respecto a lo que se advierte de manera saliente en las reflexiones de Borges en esta etapa; particularmente, con los ideologemas contenidos en la cita anterior: “Once the origin is understood to be an invention, however necessary, it can never again be thought of as something ‘natural’. A culture brings itself into being by an act of cultural invention that itself depends on an anterior legitimating nature” (17).

16 “Mi Patria –Buenos Aires– no es el dilatado mito geográfico que estas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con estas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas” (s/n).

(s/n).¹⁷ De este modo, se abre una visión de una inmensidad en simultáneo en donde todo cabe, desde “el único lugar de la tierra / donde puede caminar Dios a sus anchas”, creando un mundo imaginario que abarca desde los malones del pasado hasta la imagen de la amada.

El recurso se enriquece a la luz de las consideraciones del poeta en “La pampa y el suburbio son dioses”, ya que las ideas allí vertidas explican el poder otorgado a determinadas palabras, a las que Borges califica de “totémicas”. Si bien en este caso se refiere solamente a la fuerza representativa, de dimensiones divinas, de la pampa y el suburbio, la definición es posible de ser extensiva a los objetos recortados en estos poemarios: “cosas que son consustanciales de una raza o de un individuo” (*El tamaño* 22).

Se refuerza así la idea de mundos imaginarios propios, que confluyen en una “mitología criolla y titánica” del ámbito del juego imaginario regido por sus propias reglas –como reza “El truco” (s/n)– desplazando “la vida”, “la maciza realidad primordial”. El juego de naipes se convierte así en “país” dentro de “otro país”.¹⁸ Cabe señalar que la arbitrariedad que orienta la mirada que construye los límites de la patria, implícita en los mismos propósitos declarados en “El tamaño de mi esperanza” al contraponer “realidad vital”/“realidad pensada”, así como en tantos otros ensayos de esta temprana etapa, se profundiza en el cuento muy posterior “Utopía de un hombre que está cansado” (1974), al igual que en muchos de los relatos de *Ficciones* que proponen reflexiones políticas, tal como analiza Sarlo.¹⁹

De manera recurrente, en sus escritos Borges retoma la distancia entre las palabras y su capacidad para invocar lo real, mucho menos rico, potencialmente, que el mundo imaginario que es capaz de construir el lenguaje.

17 La relación entre este poema y el cuento “El Aleph” trasciende la operación de condensación que estoy tratando de describir y se hace extensiva al plano sintáctico. Basta pensar en la larga enumeración encabezada por la forma verbal “vi” de manera anafórica, al igual que en el cuento, que ha sido analizado en detalle por Balderston en “The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges’s ‘El Aleph’”, quien contabiliza la aparición de la misma conjugación 37 veces (3).

18 La misma conceptualización emerge en el ensayo homónimo de *El idioma de los argentinos*: “Es un mundo angosto, lo sé: fantasma de política de parroquia y de picardías, mundo inventado al fin por hechiceros de corralón y brujos de barrio, pero no por eso menos reemplazador de este mundo real y menos inventivo y diabólico en su invención” (140).

19 Ver especialmente capítulos VI y VII.

Es en el espacio que deja esa diferencia por donde se filtra la palabra lírica para crear realidades que enriquecen el mundo. Recorto el siguiente fragmento de “La metáfora” por su riqueza en cuanto permite notar no solo la arbitrariedad de la mirada de quien recorta e intenta dar cuenta del mundo, sino el estrecho vínculo de esta operación con la idea de mito:

Ahora bien; ninguno de estos mitos, ni el mito geometral que identifica la luna con un sólido, ni el mito físico que identifica este sólido con un acervo de átomos fragmentables a su vez en electricidad, ni el mito lírico, se presentan como simples reemplazos del trozo de realidad que demudan. Antes son –como todas las explicaciones y todos los nexos causales– subrayaduras de aspectos parcialísimos del sujeto que tratan hechos nuevos que se añaden al mundo. Considerada así la metáfora asume el carácter religioso y demiúrgico que tuvo en sus principios, y el creacionismo –al menos en teoría– se justifica plenamente. (*Textos* 141)

La libertad que habilita esta deliberada operación de armado de un mundo imaginario inscribe a Borges en la misma línea de la tradición sarmientina, de quien se sabe que describió la pampa en el *Facundo* sin conocerla. En “La pampa y el suburbio son dioses”, luego de citar versos de Ascasubi en los que pondera la misma operación de usar “palabras totales” que él está llevando a cabo en sus poemarios, cita un extenso pasaje de Darwin en el que el inglés reflexionó sobre la importancia de la imaginación en el proceso de percepción a propósito de sus observaciones sobre la inmensidad de la llanura. Luego, la ratifica con el juicio posterior de Hudson. Pero más interesante aún son las preguntas que arroja el ensayista, invitando a su lector a una suspensión de la incredulidad que recuerda el tantas veces citado lema de Coleridge en escritos posteriores (“suspension of disbelief”). Respecto de la grandeza de la pampa, inquiere:

¿Habría esa tal grandeza de veras? [...] ¿Por qué no recibir que nuestro conocimiento empírico de la espaciosidad de la pampa le juega una *falsiada* a nuestra visión y la crece con sus recuerdos? Yo mismo, incrédulo de mí, que en una casa del barrio de la Recoleta escribo estas dudas, fui hace unos días a Saavedra, allá por el cinco mil de Cabildo y vi las primeras chacritas y unos ombúes y otra vez redonda la tierra y me pareció grandísimo el campo. [...] En tierra de pastores como ésta, es natural que a la campaña la pensemos con emoción y que su símbolo más llevadero –la pampa– sea reverenciado por todos. (*El tamaño* 23-24, énfasis en el original)

El poema “Benarés” constituye el ejemplo más extremo de esta operación en la que se evidencia la posibilidad de inventar un mundo en el que no importan las distancias entre ciudad imaginada y ciudad real o la constatación real de los rasgos exaltados por la subjetividad: “Falsa y tupida / como un jardín calcado en un espejo, / la urbe imaginada / que mis pisadas no conocen” (s/n).

También recupera de la escritura de Sarmiento la homologación entre ciudad y república al convertir a Buenos Aires en objeto privilegiado del mundo representado. Cabe aclarar acá un equívoco al que podría conducirnos la repetición del sintagma “mi patria” o “mi Buenos Aires”; lejos de proponer una subjetivación del espacio por parte de la mirada poética, el uso del posesivo entraña otro presupuesto que se devela en las elecciones pronominales del poemario. Dos títulos dan cuenta de esta mirada que, como vengo repitiendo, recorta y selecciona, nombrando el todo por la parte; ellos son “Remordimiento por *cualquier* defunción” e “Inscripción en *cualquier* sepulcro”.²⁰ Se trata, en este caso, de privilegiar las esencias, pues “el muerto ya no es un muerto: es la muerte”. No otro es el presupuesto del famoso cierre de “A quien leyere”, único trozo que subsiste –aunque con notables variantes– en posteriores reediciones: “Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías.” En otras palabras, una individualidad es representativa del todo o, como se advierte en “Isidoro Acevedo” (no casualmente, un poema de nombre propio), es posible cifrar el destino de un hombre en un sueño fraguado, del mismo modo que la materia poética se construye, pues lo relevante no es “la puntual veracidad de los hechos, sino su valor representativo” (*Cuaderno* 56). Recordemos que este ideograma impulsa la construcción del mundo representado en textos famosos posteriores como “Poema conjetural” (1943) y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (1944).

Si de tierras remotas hablamos para definir por contraposición la patria, en *Luna* la antítesis elegida es “apuntamiento de Dakar”. A través del mismo mecanismo que en “Benarés”, el sujeto se simula testigo (“He vis-

20 Calabrese nota un creciente proceso de generalización a partir del análisis de los cambios léxicos y gráficos en la obra de Borges. Cita el pasaje de “El hombre de la esquina rosada” de la segunda versión en la que pierde el artículo (104). En la misma línea se inscribiría la transformación de “La fundación mitológica de Buenos Aires” en “Fundación mítica de Buenos Aires”.

to”) para luego rematar desliziéndose por contraste al balance de su labor poética en relación con la patria: “África tiene en la eternidad su destino, donde hay hazañas, reinos, religiones, arduos / bosques y espadas. / Yo he conseguido un atardecer y una aldea” (21). Es que quizás ése sea precisamente el centro de este poemario: lo alcanzado hasta ahora a través del canto (en una no tan vasta trayectoria, pero que se presenta como tal) en consonancia con la “promisión” de todo lo que falta inventar, o, en otras palabras, dotar de entidad imaginaria.

Al “atardecer” y la “aldea” del poema se agregan, entre otros símbolos que dicen la patria por condensación, las estrellas. En “la promisión en alta mar”, la patria se presenta como un futuro lejano pero palpable, que se desgrana en otras imágenes cuyos objetos ya resuenan familiares en esta etapa de producción:

No he recobrado aún tu cercanía, mi patria, pero ya tengo tus estrellas.
Lo más lejano del firmamento los dijo y ya se pierden en su gracia los mástiles.
Se han desprendido de las altas cornisas como un asombro de palomas.
Vienen del patio donde el aljibe es una torre inversa entre una doble ligereza de
[cielos
Vienen del jardín rumoroso cuya inquietud arriba al pie del muro igual que agua
[sombria
Vienen de un lacio atardecer de provincia, manso como un yuyal. (22)

La patria se define entonces a partir de un pacto implícito con el lector que acuerda formar parte de ese relato mítico, conformado por recuerdos imaginarios, con cierto tinte onírico, a través del cual se imagina el pasado y se proyecta un futuro deseado. Los famosos primeros versos de “La fundación mitológica de Buenos Aires” ofrecen una síntesis del modo en que se establece el acuerdo para ofrecer un relato posible de identidad: “Y fué por este río de sueñera y de barro / Que las proas vinieron a fundarme la patria? / Irían a los tumbos los barquitos pintados / Entre los camalotes de la corriente zaina” (9). La clave del pacto recae, en este caso, en el uso del condicional “irían” por oposición al tono de veracidad que podría imprimir otra opción del modo indicativo. Acrecienta el carácter subjetivo de las opciones la conversión del verbo fundar en reflexivo. Al fin y al cabo, se trata de uno de los procedimientos propuestos en “El idioma infinito”, uno de los breves ensayos de *El tamaño de mi esperanza*, el más programático de sus primeros volúmenes. La finalidad de este manifiesto descriptivo

(que no prescriptivo) no es otra que abogar por una política del idioma expandiendo sus límites, sin por eso violentar su gramática. Uno de los procedimientos para impulsar este ensanchamiento es precisamente en que realiza en el verso mencionado: “*La traslación de verbos neutros en transitivos y lo contrario*” (37). De este modo, vuelve a advertirse la concreción de uno de los principales postulados creacionista/inventorista: ya que no puede obviarse partir del lenguaje como código compartido, la única manera de crear objetos nuevos es extrañarlos, es decir, sacarlos de sus contextos familiares de uso para imprimirles nuevas posibilidades enunciativas. Y, de esta manera, volvemos a leer la cita de Borges en la que alude al uso “creacionista” de la metáfora cuyo objetivo final es añadir objetos al mundo, a la realidad, tal como se desprende de la acepción religiosa que le otorga el poeta.

Este es el modo elegido para redefinir la patria a partir de materiales ya conocidos, de relatos históricos y espacios que, aunque en extinción, son redescubiertos por una mirada arbitraria, caprichosa, subjetiva que disecciona y reordena el objeto a poetizar.

3. CONCLUSIONES: LA PATRIA POR INVENTAR

Uno de los principales objetivos de los primeros poemarios de Borges consiste, entonces, en crear una mitología que alimente esa empatía colectiva que damos en llamar patria. “Quiero que ante esta flor y esa palabra / nos reconozcamos iguales / como ante una común música patria”, reza la voz de “Caña de ámbar”. Así, la patria es un sueño que se imagina y que permite reconocernos como parte de ese sueño al mismo tiempo.

En este proceso de decir los espacios simbólicamente, esta poética no canta la patria como conjunto, sino que recorta algunos fragmentos, aquellos que tienen que ver con la experiencia personal del sujeto, con el recuerdo, ponderando siempre la acción de evocación y proyección a un futuro imaginario, tan imaginario como el pasado que se les otorga. El espacio recortado por antonomasia es el arrabal, las afueras, lo que está quedando excluido del acelerado proceso de modernización, del que dan cuenta otras poéticas vanguardistas como las de Girondo o, de otra manera, Raúl González Tuñón, por sólo aludir al campo de la poesía. La diferencia que quiero subrayar del proyecto de Borges es su inscripción con algu-

nas de las vertientes de la tradición literaria anterior como la gauchesca y la tan particular escritura sarmientina. Así como los tan citados padres de la gauchesca (Ascasubi, del Campo y Hernández) y Sarmiento imaginaron y dotaron de entidad a la pampa, Borges asume la función de hacer lo propio con el arrabal, asimilando lo ya hecho por sus predecesores. Pienso que, aun considerando esta relación con la tradición, su proyecto no deja de ser vanguardista; en efecto, lo nuevo, en el sentido que Adorno le otorga en sus consideraciones sobre el movimiento, radica en erigirse en cantar-inventar espacios que no habían sido concebidos aún por sus coetáneos: “y dije antes que nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones. Roberto Arlt y José Tallon son el descarado del arrabal, su bravura. Cada uno de nosotros ha dicho su retacito del suburbio: nadie lo ha dicho enteramente” (*El tamaño* 25).

La apuesta también es lingüística en tanto lo que podríamos asimilar a la metáfora ultraísta juega con algunos recursos que imprimen cualidades inesperadas, “eficaces” a esos lugares comunes.²¹ Esto va en sintonía con la creación de atmósferas oníricas, logrando que referentes reales verificables –como lugares precisos, por ejemplo– quizás ya cantados por otros poetas, recorridos por todos a diario, sin dudas, se vean bajo una nueva lente. Una de las notas distintivas que se reconoce en este proceso de inventar discursivamente la patria es el carácter arbitrario de esta operación. Pero lo más interesante es destacar que si bien en una primera aproxima-

21 Si bien en los muy tempranos manifiestos “ultraístas” Borges aboga en pos de la metáfora asombrosa, ya en *Fervor* manifiesta su preferencia por las metáforas “eficaces” en detrimento de aquéllas. Por otro lado, atendiendo a los procedimientos utilizados en los tres primeros poemarios publicados, se observa un atenuación de su uso con respecto a los poemas rescatados anteriores (mucho de los cuales se recopilaron en *Textos recobrados* 1919-1929), de modo que disiento con el propio autor y los críticos que lo secundaron al trazar divisiones tajantes en el modo de concebir y llevar a la práctica este recurso entre su primera etapa de producción (década del 20), que estaría signada por la búsqueda del asombro, y la segunda (que convenimos en ubicar a partir de 1960, con la publicación de *El hacedor*), en la que la meta sería la metáfora esencial. Ya los numerosos ensayos de la primera etapa, donde se detiene a reflexionar sobre el tema demuestran que esta división no es excluyente. En “Examen de metáforas”, por solo aludir a un ejemplo, luego de clasificar diversos mecanismos a partir de los cuales es posible construir metáforas, concluye que “cada una de ellas es referible a un arquetipo” (*Inquisiciones* 81). Cito como ejemplo ilustrativo de defensores de la teoría de las dos metáforas a Yurkevich (698), Lojo (en línea) y Calabrese (106-107). En este sentido, resultan esclarecedoras las reflexiones de Mercedes Blanco, quien propone una distinción entre “metáfora-paradigma” y “metáforas-texto” (16).

ción esto puede aparecer como una simple característica que emana de uno de los rasgos que mejor supo analizar Saussure, en Borges adquiere la impronta de un gesto político. En efecto, en esta primera etapa –y quizás durante toda su producción– su apuesta de cambio se concentra en su concepción lingüística como modo de configurar al mundo y, me parece, uno de sus gestos más radicales puede leerse precisamente en este punto: el de enfatizar que es un modo entre otros posibles, así como la nación es un modo de ordenar el espacio, tan caprichoso como el acto de nombrar. Por eso vuelvo a subrayar la inutilidad de leer críticamente dos etapas en la producción del autor, pensando en el vasto sector de la crítica que alude a una etapa de juventud y otra de madurez, ya que ¿cómo es posible concebir lo que Sarlo llama “ficción política” (63) sin el sustento de estos primeros ensayos de escritura de la década anterior?

Por último, quiero subrayar la fe en el poder de la palabra poética para inventar los contornos de una idea de patria que, al menos para la mirada del poeta en ese momento, trasciende los límites de un espacio, aviniéndose mejor al concepto más amplio de acontecimiento en devenir, en términos deleuzianos.²² “Este día añade días y noches a la realidad. No se surte de ellos en el recuerdo, los inventa: es tan inventivo como los amaneceres y los ocasos”, anota Borges en la reseña a *Días como flechas*, de Leopoldo Marechal (*Textos* 331). Es en este sentido que cobra relevancia la metáfora ultraísta como herramienta para crear imágenes nuevas, inusitadas, y la creencia del joven Borges de que esto es posible. El inicio de sospecha, sin embargo, se instala cuando sostiene que es Marechal quien lo lleva a cabo mejor que él mismo: “Mis versos son un quedarme para siempre en Buenos Aires; los suyos son un continuado partir” (332). De ahí que, sin dudas, una etapa se cierra con estos poemarios.

Mariela Blanco

CONICET – Universidad Nacional de Mar del Plata

22 Deleuze contrapone la idea de historia a la de devenir, en cuanto aquella sería incapaz de atender a las condiciones necesarias para crear algo nuevo (en línea)

OBRAS CITADAS

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London-New York: Verso, 1991.
- Balderston, Daniel. *Timeline*. <<http://www.borges.pitt.edu/>>
- . “Políticas de la vanguardia: Borges en la década del 20”. *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe: UNL, 2010. 27-41.
- . “The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges’s ‘El Aleph’”. *Variaciones Borges* 33 (2012): 1-20.
- Blanco, Mercedes. “Borges y la metáfora”. *Variaciones Borges* 9 (2000): 9-39.
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires* (edición facsimilar). 1923. Buenos Aires: Emecé, 1993. Mimeo, ejemplar N° 143.
- . *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Proa, 1925. Mimeo.
- . *Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Cuadernos del Plata, 1929. Mimeo ejemplar N° 99.
- . “Autobiographical Notes”. *New Yorker* 19 September 1970: 40-99.
- . *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- . *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- . *Inquisiciones*. 1925. Buenos Aires: Alianza, 2008.
- . *El tamaño de mi esperanza/ El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.
- Calabrese, Elisa. “Borges: genealogía y escritura”. Calabrese, Elisa *et al.* *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996. 97-137.
- Deane, Seamus. “Introduction”. Terry Eagleton, Frederic Jameson, and Edward Said. *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. 3-19.
- Deleuze, Gilles. “Control y devenir”. <<http://electricskies.com.ar/control-y-devenir-gilles-deleuze/>>. Consultada el 18/8/2012.
- Díaz, Hernán. “God and country”. *Borges, Between History and Eternity*. London: Continuum, 2012. 11-33.
- Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: FCE, 1997.
- Lojo, María Rosa. “Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H.A. Murena”. *Actas del III Simposio Internacional de Literatura “Crítica literaria de la literatura latinoamericana del siglo XX”*, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1990. <http://www.mariarosalajo.com.ar/dela/articulos_dela.htm>. Consultada 10/8/2012.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Monteleone, Jorge. “Mirada e imaginario poético”. Comp. Yvette Sánchez y Roland Spiller. *La poética de la mirada*. Madrid: Visor, 2004. 29-43.
- Pastormelo, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Versión digital consultada en <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/bseo.php>>.

