

## LAS DOS "ORILLAS" DE BORGES EN CUADERNO SAN MARTÍN



*Cristian De Nápoli*

---

1916: suben Lugones e Yrigoyen.

Sube Lugones: muere Rubén Darío. Se va con él el modernismo "enigmático" - el signo de pregunta en el cuello del cisne - y se instalan en el campo literario nuevas preguntas, que atenúan la hipercodificación cultural del enigma dariano. Son las preguntas en torno a la relación entre la palabra poética y el género (Agustini), la desigualdad social (Vallejo), la pertenencia a una nación (López Velarde), la fijación de un Estado (Lugones) y, en las vanguardias, la construcción de una mitología urbana - por lo común de cara intensamente al futuro, a veces vuelta hacia el pasado. Dentro de estas últimas, que podemos llamar "vanguardias clasicistas" (Gorelik 21), se ubica Borges, cuya Buenos Aires no sabe de tranvías, y cuyo "fervor de Buenos Aires" es también una herencia. Una herencia de Darío, de un gesto que éste esgrime cuando ya es consciente de que a Lugones hay que oponérsele. Y que Borges usará contra el mismo oponente devenido líder. Herencia de un Darío que, en poema justamente titulado, y sin ausencia de enigma, "Epístola a la señora de Lugones", hablara de ese "fervor porteño" que tanto ama.

Sube Yrigoyen a la presidencia: nace otro enigma. Nace "el enigma Yrigoyen" (Halperín Donghi 1), la nueva política que hay que

descifrar – que no se parece en mucho o en nada a lo conocido, al liberalismo conservador – y la nueva estética, el nuevo discurso – “barroco radical”, lo llama Piglia – donde se habla de una “causa” contra un “régimen falaz y descreído”. En los albores del primer nacionalismo popular argentino, hay un líder con una demanda de *creencia* y una denuncia de *falacias*, cosas que también Borges, poco más tarde y a su manera, pondrá en primer plano en sus ensayos, ya sea sobre cuestiones filosóficas o pasiones locales.

Dos ascensos, entonces: uno que llega desplazando el enigma, otro que se presenta como enigma. Y Borges, en un gesto que puede ser leído como rigurosa indiferencia ante Yrigoyen durante varios años, pero también como aproximación metódica, parte por parte, a ambos ascensos, se toma unos cinco años frente a Lugones, y otros tantos, luego, con “el Hombre”.

La lectura que propongo aquí de *Cuaderno San Martín* (1929) gira en torno no a las posibles afinidades entre el escritor y el presidente, sino a la redefinición del proyecto estético de los poemarios anteriores (*Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*). Intentaré, en primer lugar, estudiar algunos cambios que introduce el nuevo poemario: el abandono de ciertos procedimientos (como la metáfora ultraísta), la entrada del discurso político (de sus nombres propios, sus lugares comunes), la ampliación de espacio referencial (de las ‘orillas’ y el barrio criollo a la ciudad). Luego arriesgaré una interpretación de los mismos en relación con el contexto político.

1926: Con cuatro libros publicados, Borges ya ha armado un frente antilugoniano que la crítica estudió a fondo. Sintetizando, lo que se cuestiona y ridiculiza desde los ensayos borgesianos es la artificialidad del estilo, la rima que invita al ripio, el vocabulario lujoso, así como también la “miseria espiritual” y la “forasteridá” (como puede leerse en *El tamaño de mi esperanza*). Desde los poemas, por su parte, se construyen al menos dos contramodelos: el del verso libre ultraísta – donde abundan las metáforas sorprendentes, “radicales” al decir de Saúl Yurkievich (“Metaforicé” 92), opuestas a las “formales” o imitativas de Lugones – y el del verso libre “sentido”, con vocabulario criollo, sintaxis y figuras recatadas, escasez de metáforas.

El primero de estos modelos, el que privilegia el uso de metáforas radicales, va a desaparecer en sus poemas en la segunda mitad de

los 20. Para Saúl Yurkievich ya ha desaparecido antes de *Fervor*, señalando además que se trató de una poética más postulada –en ensayos como “Ultraísmo”, en 1921- que llevada al poema- cosa que ocurriría, salvo excepciones, sólo en poemas que quedaron descartados del primer libro (102). Sin embargo, en otro artículo, el mismo crítico toma “El general Quiroga va en coche al muere” (*Luna de enfrente*) como ejemplo de metaforización radical, recortando los versos: “el madrejón desnudo, ya sin una sé de agua/ y la luna atorrando por el frío del alba/ y el campo muerto de hambre, pobre como una araña” (“Borges” 698).

Esta segunda opinión, con lo rotundo del ejemplo citado, niega la primera, y aun cuando esa negación no implique una alteración abrupta –si se considera que en la poesía borgesiana del 1923-24 están los últimos coletazos de ultraísmo-, conduce a pensar la transformación del proyecto estético en un momento en que Borges ya es un poeta que publica. De esta manera tampoco se estaría imponiendo leer la transformación como una fractura repentina, sino más bien como un proceso, anunciado en los ensayos sobre poetas rioplatenses (que publica en *Proa* a fines de 1924), consolidado en los poemas de *Cuaderno* adelantados en revistas (“La fundación mitológica de Buenos Aires”, que aparece en mayo de 1926), y finalmente manifiesto como unidad con la aparición de este libro. Los versos de apertura de “La fundación mitológica”, en este sentido, serían un indicador de esa transformación, poniendo de manifiesto la distancia entre aquellos otros versos de apertura de “El general Quiroga”, escritos dos años antes, y este “río de sueñera y de barro”, con sus “barquitos pintados entre los camalotes de la corriente zaina”, y nuevamente el río “azulejo como oriundo del cielo”. Escritura cercana al lenguaje cotidiano, donde aparece la metáfora *recatada* que Borges saludara en Ipuche y Silva Valdés, y donde lo más osado es, en lugar de la imagen, la alusión literaria - al Infierno de Dante, cuando se menciona la “estrellita roja” que recuerda el ayuno de Solís. Algo ha cambiado, se hace evidente el abandono de lo asombroso por lo expresivo.

La hipótesis, por parte de Yurkievich, de un Borges que “polemizará con fervor pero metaforizará con recato criollo” (“Metaforicé” 102), resulta entonces comprobable sin abuso de excepciones recién

en estos poemas escritos a partir de 1926. Ésa será una de las particularidades de *Cuaderno*: un recato que, a mi juicio, es el vehículo para una entrada menos lateral, más “resuelta”, a los temas “mayores” que discute la cultura argentina en ese período, y, consecuentemente, un mayor grado de referencialidad – si no de “lo real”, sí de lo político como discurso.

Hay dos textos que sirven de puente entre el poema a Quiroga citado y el “poema a Yrigoyen” – me refiero a “La fundación mitológica”, con su “corralón seguro” que “ya opinaba IRIGOYEN”. Ambos constituyen, junto con el ensayo “Queja de todo criollo” (donde ambas figuras están aún igualadas), la historia del reemplazo de un caudillo por otro, el borramiento de Quiroga y la introducción tímida del “Hombre”. Uno es el poema-discurso que proclama en diciembre del 25 en reunión de martinfierristas, y que cierra con los versos:

¿Quién pensó que los criollos iban derecho al muere  
 en la ciudad bendita de Rosas y el Peludo?  
 Digámosle al destino mucho verso ferviente.  
 Respiren, compañeros, se me acabó el discurso;

El otro es el ensayo “El tamaño de mi esperanza”, publicado tres meses después, en marzo del 26, en la revista *Valoraciones*. Allí afirma que “entre los hombres que andan por mi Buenos Aires hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado; ese hombre es Irigoyen”.

En ambos textos, Borges retoma el poema a Quiroga (“derecho al muere”/“coche cerrado”). Y lo que hace es *romper la imagen en dos*. “El general Quiroga va en coche al muere” queda enajenada y partida, cada una de sus partes se liga a un nuevo sujeto (criollos/leyenda Irigoyen). Tomando aquel poema como modelo de uso de la metáfora ultraísta y confrontándolo con los “pre-textos” y el mismo texto “La fundación mitológica”, podemos considerar que, junto con la necesidad de borrar un referente histórico y dar la palabra a un referente político actual, Borges también precisa matar la metáfora radical para aproximarse a Yrigoyen.

A continuación se tratará de precisar qué elementos toman el lugar de esa metáfora, así como también qué uso hace Borges, a través de ellos, de la figura de Yrigoyen.

1929: Borges publica *Cuaderno San Martín*.

Yvonne Bordelois, en un artículo del cual he tomado los versos de Borges en la velada ofrecida por *Martín Fierro*, hace hincapié en un posible fracaso del proyecto criollista borgesiano tras la muerte de Güiraldes y la reimposición de Lugones como quien, desde la oficialidad, recibe el ataúd y pronuncia la oración fúnebre en el cementerio de Areco. Borges, dice la autora, "hubo de morir literariamente por la patria" tras el fracaso de *El tamaño de mi esperanza* - opacado por el éxito de *Don Segundo Sombra* - y "comprenderá que su destino es otro" (44). Mi propósito es indagar el nuevo proyecto estético no en función de un fracaso sino de otros factores; sin embargo rescato aquí precisamente la idea de un viraje. Y la pongo en relación con un estudio más objetivo, el de María Luisa Bastos, del cual también se desprenden argumentos que nos mueven a criticar la noción de un "joven Borges" o un "primer Borges" como una entidad uniforme durante más de diez años -noción que, a mi juicio, es tributaria de la decisión del mismo autor de "borrar" toda la obra de una década.

Es importante la periodización que hace Bastos, en la que considera dos segmentos: uno que va del 23 al 26, y otro -al que ella llama "evolución orgánica de la poesía de Borges" (88)-, que incluye a *El idioma de los argentinos* y *Cuaderno San Martín*. Asimismo, su estudio ofrece testimonios de la recepción inicial del poemario, entre los cuales destaco el de su amigo el poeta Carlos Mastronardi: "En *Cuaderno...* ya no hay ultraísmo" (316). La reseña de Mastronardi elogia el abandono de la metáfora radical; los restantes testimonios iniciales tomados por Bastos abundan en la otra cuestión presentada aquí, esto es, el modo en que Borges aborda el presente, la política. Así:

- para Ignacio Anzoátegui, Borges "dice 'inimportante', 'inconvincente', y nos encontramos en pleno peludismo". "El señor Yrigoyen ha ganado un hombre y la literatura argentina una experiencia". (106),

- para Juan Pedro Vignale, hay una "secreta filiación entre la prosa borgesiana (...) y la prosa de El Hombre" (111),

- para el nacionalista Ramón Doll, se trata directamente de una "prosa antiargentina" que "carece de afecto" y en la cual - anticipo del gusto por el policial en Borges - "la emoción es espada" (118).

En estos ataques subyace el conocimiento de la militancia borgesiana, que circula por los textos en sintagmas del tipo "un colega me informó que el señor Borges es miembro del Klan Radical" (Vignale). El ser fundador y presidente del Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes genera en sus detractores una lectura retrospectiva de toda su obra en "clave peluda", es decir, señalando un estilo rebuscado e incongruente que tendría su nexo con el de los discursos presidenciales.

Ésta es la crítica contemporánea a la aparición del libro. A ella se le suma el enfoque de uno de los más entusiastas admiradores de Borges, Néstor Ibarra, quien luego será su traductor al francés. Ibarra es el único que hace una crítica detallada: señala que en "La fundación mitológica de Buenos Aires" hay "ausencia de trabazón íntima, desarrollo azaroso, desmayadas transiciones" (Bastos 92), rasgos que se emparentan con aquella crítica a una 'forma yrigoyenista' pero que Ibarra lee como defectos puramente literarios, puesto que son cuestiones propias de la narración (desarrollo, transición) en manos de un poeta que "desgraciadamente, hasta ahora, no sabe narrar" (92). Descontando los indudables méritos de esta profecía al revés, lo cierto es que aparece allí una característica que incorporarían los nuevos poemas -manejo de elementos eminentemente narrativos- frente a aquella que dejan de tener -metáfora sorpresiva. Veamos otras características.

En principio, agrego una: el notable incremento proporcional de palabras que remiten más directamente a espacios urbanos, junto con una ampliación del escenario urbano recorrido -que los textos marcan ya desde los títulos. El nuevo poemario es, sin duda, el más referencial. Adrian Gorelik cita al Borges de *El tamaño de mi esperanza* que hizo "memoria de dos barrios de esta ciudad" en sus poemas anteriores, y parte de esa cita -junto con las fotografías de Cópola de la ciudad- para afirmar que "hubo pocos momentos en Buenos

Aires en que la cultura remitiera tan directamente a figuraciones urbanas para definir sus programas" (21). A mi juicio, esa afirmación se justifica no en el texto escogido sino en los poemas posteriores, donde la remisión directa a lo urbano es más insistente y más variada. En el nuevo libro son diez los barrios mencionados y muchas más las localizaciones de diversos hitos desparramados por toda la ciudad.

Y otro punto: el epígrafe del libro: un fragmento de una carta de Fitzgerald que Borges traduce en las "Anotaciones finales" del poemario, y en el que, sintetizando, se dice que "no hay daño en aprovechar" y publicar diez o doce poemas escritos "durante el curso natural de una vida". El nuevo libro, compuesto de doce poemas, se finge de este modo publicación ocasional de los versos de una vida, con lo cual tácitamente se finge -lo que aquí interesa- libro de comienzo.

#### LA POLIS Y EL BARRIO: LAS DOS ORILLAS

Pero la transformación más significativa en este poemario tiene que ver con una nueva estrategia frente al espacio referencial, a partir de una serie de rasgos que se imprimen sobre el espacio de *las orillas*, modificando en consecuencia a las orillas como *ideologema* (Sarlo) de un modo que habrá que indagar -si implica un abandono o un reajuste de ese núcleo condensador de sentidos sobre el que se funda su poética. Antes de señalar esos nuevos rasgos, conviene recordar a qué remiten las "orillas": a esa zona de contigüidad entre ciudad y campo, que a su vez dispara tensiones entre pasado y presente (Sarlo *Modernidad* 46), y que se sitúa topográficamente en los "barrios criollos", donde el presente inmigratorio aún no tiene tanta influencia. Palermo, el espacio íntimo de Borges, es en los años de su infancia uno de esos barrios -Borges habla de la "sorna orillera de Palermo" en "El tamaño de mi esperanza". En los años en que escribe estos poemas, esas orillas se desplazan hacia el oeste, y si bien ya estamos ante "la nueva síntesis del barrio popular" (Sarlo *Borges* 54), el barrio que une a criollos e inmigrantes, ese atributo tan valorado de "criolledad" aún es esgrimido frente a barrios eminentemente inmigratorios, como La Boca y otros que se sitúan al sur de la ciudad.

*Cuaderno San Martín*, entonces, afecta a este espacio incorporando nuevos rasgos que a continuación indagaré, entre ellos la abundancia de términos que remiten a la esfera de lo político y que hacen que el poemario signifique un abordaje menos “lateral” a ciertos temas y debates culturales. Si no confinamos toda poesía a la “lateralidad” cuando aborda lo político, entonces esa abundancia de referencias, tanto como la redefinición del espacio referencial –la ampliación del barrio a la polis-, nos serán signos de un cambio que es a su vez una entrada al terreno “mayor” de discusión con armas más resueltas.

En primer lugar, el nuevo poemario “toca” lugares ya tematizados en los libros anteriores, por lo cual inevitablemente el saber acumulado sobre las orillas se vuelve sobre ellos. Sin embargo, un tono elegíaco –que no es nuevo pero sí es ahora constante en su hegemonía- rompe aquel efecto de contigüidad presente-pasado. Los poemas asumen plenamente el pasado como tal, hay una especie de *fair play* en el que la repetición de palabras como “elegía”, “muerte” y “olvido” reconoce una distancia irrecuperable. Considero que este replanteo es uno de los aspectos que hacen que el poemario “gane” en visión histórica, paso previo para imponer una visión política.

En segundo lugar, en *Cuaderno* hay otras “orillas”. Mejor dicho, están las que eran únicas antes de sus primeros libros. Son las orillas referenciales, las que escriben la Historia de Buenos Aires: las del Río de la Plata. Estos poemas no se resisten a la referencialidad y vuelven al “río”. Y no se trata de un “realismo”, sino de una conversión estéticamente necesaria en un autor que, en el último poema de su libro anterior, ya había establecido una clausura al afirmar rotundamente: “yo presenté la entraña de la voz *las orillas*”.

Estos poemas no van a insistir en la potencialidad retórica del término “orillas”: se lo usa una sola vez (en “Elegía de los portones”). Sí van a insistir en la orilla referencial: entre el verso que abre al primero (“Y fue por este río de sueñera...?”) y el poema final dedicado a la antigua “costanera” porteña - el Paseo de Julio -, se trama esta transformación, y ella nos habla de un nuevo recorrido urbano. En ese recorrido, el poeta rescinde cualquier posible “flanereo” azaroso por los barrios, y arma en cambio un itinerario preciso, geomé-



trico: sale del Río de la Plata a la altura de Palermo, entra en Palermo y se queda allí en los tres primeros poemas, el "deceso de alguien" lo conduce hasta el Sur, luego sigue alejándose del río hasta la Chacarita -barrio al que llega, tal como aclara en las "Anotaciones", movido por el deseo de "sentir Buenos Aires" en "la víspera de las elecciones presidenciales"- y de allí comienza el viaje de regreso, atravesando la Recoleta, luego Barrio Norte, hasta llegar finalmente al Río de la Plata cerca del centro, en el Paseo de Julio.

Incluso llama la atención el hecho de que la distribución de esos poemas, además de admitir un orden en base a un itinerario urbano, reconfirma ese mapa en el proceso y el tiempo de la escritura misma. Si nos guiamos por el orden en que se fueron publicando en revistas, encontramos que:

- Borges parte del primer poema, "La fundación mitológica de Buenos Aires", en mayo de 1926, en la revista *Nosotros*. Allí aparece anunciado como parte "de un posible libro de versos *Cuaderno San Martín*", es decir, tres años antes de la publicación de ese libro;
- Sigue en Palermo en el siguiente poema, "Elegía de los portones", del que existía un pretexto llamado "Elegía de Palermo" y publicado en el 27.
- Llega a los poemas "Chacarita" y "La Recoleta" ("Muertes de Buenos Aires") en 1928, publicados en *Criterio*;
- Finalmente, el último poema, "Paseo de Julio", es a su vez el último del poemario en ver su aparición en revista antes del libro -en *Criterio* en 1929. (Interpreto estos datos a partir de la bibliografía cronológica de Annick Louis).

En otras palabras, el sujeto de estos poemas parte de la orilla "histórica" de la ciudad; llega a la "antigua" orilla imaginada en los libros anteriores y la actualiza, la politiza, le cambia ese atributo de indecisión (de lugar indeciso entre campo y ciudad, "indecisión de la urbe") por un rasgo de decisión plena, de convicción, de decisión política -puesto que el sujeto viaja ahora a la Chacarita para "sentir" la ciudad ante las elecciones presidenciales; por último, vuelve a la orilla histórica en el Paseo de Julio y elabora una nueva visión política del río. Todo esto, a su vez, está contenido en "La fundación mitológica de Buenos Aires", el poema que abre y pone en abismo al libro: allí también se parte del río en el primer verso, se llega a las

otras orillas a mitad del poema, se marca estas orillas con el atributo (político, según veremos) de decisión -“corralón *seguro*”- y se vuelve al “agua” en el último verso.

#### APROPIACIÓN DEL DISCURSO POLÍTICO

Si en un relevamiento de palabras que viajan de un poema a otro se destaca, en primer lugar, un campo semántico en torno a la idea de muerte, y volcado hacia el pasado de la enunciación (hacia el barrio), también llama la atención la presencia de un conjunto de términos que sugieren convicción o confirmación de una idea/un sentimiento. Estos términos se orientan tanto al pasado como al presente de la enunciación. En este grupo encontramos las siguientes palabras: el mismo vocablo “convicción” (tres veces), “convencido”, “declaración”, “lealtad”, “seguro”, “seguridad”, “doctrina”, “documentos”, “confirmado”, “fallo”, “sentencioso” (carros de costado sentencioso/sentenciosas calles), “resuelta”, y expresiones del tipo “lo cierto es que...”, “a mí se me hace cuento que...”, “yo digo que así fuiste”, “juro que...”. La llanura es resuelta, los corralones son seguros, la voz amada es una doctrina; incluso en un poema netamente elegíaco como “Barrio Norte”, aquel pasado que “apenas si persiste” se continúa y refuerza en el presente por obra de una “lealtad oscura”. Ya no hay, como en *Fervor*, “casas miedosas y humilladas”, sino que son sentenciosas. En *Cuaderno* hay, también, menos pobreza y precariedad. Es como si el haber asumido la transformación definitiva de la ciudad fuese el medio necesario para “convencerse” de su inmanencia, como si en la ruptura -la aceptación de la elegía- estuviesen las convicciones de la tradición.

Por otra parte, en “Paseo de Julio” -que luego estudiaré en particular- lo que sobresale es el negativo de la convicción, y con ello la “resignación” del habitante sin pasado, que “sólo codicia lo presente”.

Nótese, a modo de ejemplo comparativo, una curiosa transformación en la resolución de tres poemas en los que Borges presenta un antepasado heroico, cada uno de los cuales pertenece a un poemario distinto. Los tres poemas presentan un final similar, que es doble: el anteúltimo verso o párrafo cierra la historia heroica, el último añade

la impresión causada en el sujeto que recuerda al familiar. Y tenemos:

- en "Inscripción sepulcral" (*Fervor*), el cierre heroico tiene un *signo menos* en cuanto a triunfo/reafirmación del heroísmo hasta el presente/muerte, puesto que aparece allí la sombra del destierro - "murió cercado de un destierro implacable"-, y ese signo es reconfirmado en el cierre "subjetivo" -"hoy es orilla de tanta gloria el olvido".
- en "Dulcia Linquimus Arva" (*Luna de enfrente*), el cierre heroico tiene el signo *más o menos* triunfal/reafirmado en la vida posterior a la batalla, puesto que se diluye en una vida en comunión con la naturaleza, en una divinidad de los cuatro elementos y una dulzura que poco tiene en común con aquel pasado de espadas -"se sintieron confesos en el canto de un pájaro"; en tanto que el sujeto lírico hace más pronunciada esa distancia con, nuevamente, el olvido- "yo ya no sé de esas cosas/soy hombre de ciudad, de barrio, de calle".
- finalmente, en "Isidoro Acevedo" (*Cuaderno*), el cierre heroico tiene el *signo más*, y excesivamente más, en cuanto a triunfo y persistencia del heroísmo en el momento de la muerte: es el abuelo, necesariamente uno de los dos abuelos que retrataba el poema anterior, pero ahora muere no entre los pájaros sino en la ciudad y en medio de un "sueño esencial" de batallas y una fiebre hiperrealista que lo hace disponer y enumerar las tropas, las banderas. Uno de los cierres es:

Así, en el dormitorio anochecido que miraba a un jardín  
murió en milicia por su *convicción* por la patria [subrayado mío],

mientras que el cierre que incorpora al yo también está signado por la persistencia y ya no por el olvido:

En metáfora de viaje me dijeron su muerte; no la creí.  
Yo era chico, yo no sabía entonces de muerte, yo era inmortal,  
yo lo busqué por muchos días por los cuartos sin luz.

Evidentemente, no sólo es la introducción de vocablos sino la carga semántica de párrafos enteros lo que habla de un cambio. Pero ya en esos vocablos que mi lectura quiso recortar reside el carácter de

poemario político de *Cuaderno San Martín*, teniendo en cuenta que lo que hace *político* a un discurso es, ante todo, en palabras de Geneviève Provost, “un esquema de frase en que el sintagma verbal comporta elementos performativos que hacen que el discurso sea percibido como político”. Por supuesto, un análisis crítico no puede contentarse con señalar “palabras políticas”; será necesario interpretarlas, para ver cómo se relaciona Borges con ese contexto ante el cual ha desplegado múltiples referencias, y dentro de un abanico de relaciones posibles que va de la adhesión a la apropiación, en cualquier caso fervorosa.

PARTIDA: “LA FUNDACIÓN MITOLÓGICA DE BUENOS AIRES”,  
O LA MANZANA (DEL PECADO) ORIGINAL

El poema consta de ocho estrofas de cuatro versos y una última de dos versos. En esas ocho estrofas largas se desarrollan acciones pertenecientes a dos núcleos temporales, o dos momentos históricos: la fundación en el siglo XVI y el Buenos Aires en los años previos al Centenario. Cada uno de ellos ocupa cuatro estrofas, aunque el primero se extiende sobre la primera estrofa del segundo (es la “manzana entera pero en mitá del campo”, prehistoria de Palermo, la que abre paso a la “manzana pareja que persiste en mi barrio”). Por su parte, los versos finales, donde a la ciudad “la juzgo tan eterna”, se relacionan problemáticamente con todo lo anterior, en tanto que niegan la idea de fundación, niegan el esmero con que se incorporó la historia, y deshistorizan la ciudad.

Las marcas textuales del primero: llegada de los primeros barcos, Juan Díaz de Solís, llegada de numerosos colonizadores (“mil hombres y otros mil”), primer campamento en tierra firme (los “ranchos trémulos” en el Riachuelo o en Palermo). Las marcas del segundo: las cuatro calles de Palermo, el almacén, el compadre, la inmigración (gringo), el corralón, Irigoyen, Saborido, la cigarrería. La mención a Saborido es la que me permite circunscribir estos versos en los años previos al Centenario: sus tangos alcanzan la gloria de la difusión masiva en 1906.

Desarrollo azaroso, desmayadas transiciones, ausencia de trabazón interna, eran las críticas puntuales en la recepción inicial de este

poema. Noto algo contrario: no una sucesión de imágenes puntillosamente historicista, sino la tan característica alteración leve -violenta en sus implicancias teóricas- del orden cronológico estricto, que se produce a su vez por duplicado: la cuarta estrofa de la primera parte ("Prendieron unos ranchos...") debería ir antes de la tercera, puesto que la acción histórica de armar los primeros ranchos debió haber sido anterior a la llegada de nuevos y numerosos colonizadores ("mil hombres y otros mil"). Asimismo, la cuarta estrofa de la segunda parte ("Una cigarrería sahumó como una rosa/el desierto...") debería ir antes de la tercera (el organito, Saborido, Irigoyen), si nos guiamos por la palabra "desierto". Más allá de esta alteración simétrica, el poema mantiene un desarrollo temporal coherente.

La palabra clave que conecta ambos momentos históricos es "persiste" ("la manzana pareja que persiste en mi barrio"). Esta expresión está ubicada en el centro exacto del poema. Y el rasgo semántico *más afirmación* que ese "persiste" porta se opone, en el plano de la literalidad del poema, a los sintagmas de ambos polos: al rasgo de *interrogación* del comienzo ("Y fue por este río...?") y al rasgo de *negación* del final ("A mí se me hace cuento..."). Sin embargo, es sobre eso que "persiste" que se construirá la negación de la fundación -es decir de la historicidad porteña-: lo que sostiene el "a mí se me hace cuento" es justamente el conjunto de elementos que "persisten en mi barrio", por lo cual la negación, en el plano de los significados que juegan en el poema, se alía o se apropia de la reafirmación para oponerse a la pregunta. En otras palabras: toda la segunda mitad del poema es un "no" a la pregunta "¿Y fue por este río?", y un "no" sostenido en el "sí" del barrio o -esto hay que precisarlo- de la ciudad.

La palabra "persiste" establece una conexión con las ideas de convicción/reafirmación que, como fue señalado, aglutinan una serie de significantes dispersos en el poemario. Y eso que persiste es un mundo elemental, la manzana sublime ("presenciada de auroras") y vinculada a los elementos naturales (lluvia, viento), sobre la que se irán agregando armónicamente los hechos históricos (tango, inmigración, etc.). La ciudad, se dice, fue fundada en esa manzana, pero los acontecimientos en esa manzana son tantos, es tan "ahondado" el pasado, que la pretensión histórica de un comienzo se vuelve *in-*

*fundada*: la ciudad es eterna, porque el barrio es hondo y elemental. A la pregunta por la fundación, es decir, por la historia, le sale al cruce la convicción final: la juzgo tan eterna. Y a la materia histórica del comienzo (del poema, de la ciudad), que es “río”, se le devora la sustancia elemental del origen, que es “agua”, en el verso final.

La ciudad fue fundada en un lugar que, al ser elemental, hace que la ciudad sea eterna. No se trata de una lógica rigurosa, y tal vez habría que seguir la recomendación de un receptor inicial del poema, el poeta Mastronardi, cuando dice que éste es un “poema humorista”. Pero, de todos modos, es posible pensar esas operaciones en términos políticos: estaríamos ante la aceptación del presente histórico –de la situación política de ese momento– acompañada de una negación del comienzo histórico. Hay una identidad que se pretende a priori, cuyo correlato espacial es el barrio criollo, y que aún así recurre al presente para confirmarse: a Yrigoyen en el presente de lo narrado en “La fundación” (1906), al barrio popular medianamente heterogéneo en el presente del poema “Chacarita” (aprox. 1926), al barrio popular puramente inmigratorio en “Paseo de Julio”.

Para interpretar la dimensión política del poema, habría que precisar a quiénes incluye aquel “persiste”, es decir, qué está dentro de esa identidad. El poema es ambiguo, puesto que primero dice “persiste en mi barrio” y finalmente es “Buenos Aires” como un todo el espacio de la identidad. Se abren dos posibilidades: considerar a Palermo como patrón modelizador y como espacio hegemónico (portador de una identidad previa que se le impone a la ciudad), o considerarlo como metonimia, como parte de la ciudad. En cualquiera de los casos se observa aquel fragmentarismo que apuntaba David Viñas al decir que Borges “propone una versión no historicista, no lineal, fragmentaria, incluso arbitraria. (...) Tan recortada es la mirada que no habla del país; ciudad, Buenos Aires, *Fervor de Buenos Aires*; manzana, Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga”. Sin embargo, teniendo en cuenta lo que connota un barrio tradicional en el momento que el poema recuerda –cuando aún la inmigración no le ha cambiado la cara patricia a Palermo–, es posible sostener que la unidad de *barrio* y la unidad de *ciudad* conllevan visiones opuestas de la *polis*, del espacio sociopolítico compartido.

Hay elementos en la presentación del barrio que conservan esa ambigüedad mencionada. Son los casos de "patrón de esquina", "almacén": no son privativos del barrio de Palermo, pero tienden a pasar de texto en texto generando un efecto de lectura en el cual son vistos como específicamente propios de una mitología local. Otro elemento más preciso, la mención a Saborido, mantiene la doble inscripción de especificidad barrial (barrio criollo)/pertenencia a la polis (barrio popular): por un lado, Saborido remite a la identidad "ahistórica" del barrio, puesto que remite a "El alma del suburbio" de Carriego -"...porque al compás de un tango, que es *La Morocha*, lucen ágiles cortes dos orilleros", versos alguna vez citados por Borges- pero a su vez nos reenvía a la ciudad como un todo, y especialmente al comienzo de la polis, a la orilla histórica del río, puesto que *La Morocha* de Saborido, según afirma Juan Silbido en su *Evocación del tango*, logró, además de una reproducción técnica sin precedentes, difundir el tango argentino en el mundo, a raíz de que "la Fragata Sarmiento esparció buen número de ejemplares en los puertos que tocaba".

Hasta aquí, los elementos son ambiguos. Hay otros dos sintagmas, "corralón seguro" e "Yrigoyen", sobre los cuales me quiero detener.

"Yrigoyen" nos lleva, en principio, a un espacio social más amplio que el barrio criollo, y el que hacia 1906 el "corralón" pronuncie ese nombre parece confirmarlo. En cuanto al año en que Borges escribe este poema, dice Halperín Donghi que a partir de 1926 "lo que se creía que era el techo del radicalismo se advierte que era sólo el comienzo". Son los años en que comienza a desarrollarse una literatura "que toma por tema a Yrigoyen", literatura yrigoyenista o anti. Asimismo, "en la segunda mitad de la década (...) el radicalismo comienza a mostrar algunos de los rasgos exteriores del famoso 'partido de ideas'" (por ejemplo, en la cuestión del petróleo), actitud que el partido o el Hombre siempre habían evitado y que los distinguía de los otros partidos jóvenes (4-6). Es decir: la literatura va a la política, la política va a las ideas y los programas.

No es mi intención, como dije, interpretar el yrigoyenismo, sino evaluar el uso que hace Borges de esa figura y su coyuntura. Sí es necesario, a este propósito, determinar de antemano si la historio-

grafía política nos alienta a imaginar distintas interpretaciones, y por ende usos, del yrigoyenismo.

José Luis Romero hace hincapié en dos factores que nos llevarían a pensar el signo “Yrigoyen” en oposición al ideal conservador del barrio: el carácter popular del radicalismo desde sus comienzos – Yrigoyen y Alem procuran “atraer hacia sí los núcleos populares, ‘orilleros’ según la oligarquía” – y sus “aspiraciones regeneradoras”, la “hostilidad contra la oligarquía”, el rechazo de todo pacto con los liberales (216 y ss.). A ello se le añade una visión de la presidencia del ‘radical’ Alvear como “reacción oligárquica” ajena a los intereses del caudillo.

Halperín Donghi, en cambio, matiza ese antagonismo. Por un lado señala algunas diferencias fuertes –por ejemplo, en cuanto a discurso poético, apunta que para los liberales Yrigoyen manipulaba a sus seguidores con un discurso “que es el equivalente en prosa a la poesía de Almafuerte”. Pero, a diferencia de Romero, para Halperín no hay tanta distancia entre el jefe intransigente y los otros políticos ‘radicales-conservadores’, pues ve en la figura de Yrigoyen “una versión extrema, casi una extrapolación, de una visión de la política que era bastante vieja en la Argentina”. Yrigoyen, afirma, era “un hombre de la generación del 80 para el cual esa generación no había existido” (7-9).

La mención “Yrigoyen” sería, en definitiva, similar a “Saborido”. ¿Pero quiénes son los que “opinaban Yrigoyen”? El poema presenta el sintagma “corralón seguro” y éste es el que, a mi juicio, define la ambigüedad entre una identidad de barrio criollo y otra de barrio popular sin exclusiones. “Seguro” con valor de “convencido” nos mantiene dentro del campo semántico de la convicción que es la apoyatura sobre la cual se construye la presencia de Yrigoyen en estos poemas. Y “corralón seguro” nos lleva además a la doctrina del liberalismo tal y como ésta se constituye en la Declaración de los Derechos del Hombre en Francia y como la estudia André Vachet en *La ideología liberal*. Para este teórico, los cuatro principios del liberalismo son los que ya están enunciados en aquella declaración: libertad, igualdad, seguridad, propiedad.

“Corralón seguro” habla no sólo del ideal de seguridad sino del principio de la propiedad - uno y otro se alimentan recíprocamente



al decir de Vachet. "Corralón", en tanto que es el lugar físico donde se guardaban los carros, nos habla de un espacio de pertenencia estricto y de un sector específico, aunque amplio, de la comunidad urbana, que son los que tienen algún tipo de propiedad de ese espacio. Sobre esta marca de pertenencia se construye la fragmentación borgesiana en la construcción de una identidad, y ella se opone a otro fragmento de la comunidad, los inmigrantes de "Paseo de Julio", poema al que me referiré en extenso luego y en el cual aparece justamente el sintagma "insegura propiedad", es decir, el negativo en cuanto a aquellos dos principios del liberalismo.

Esta relación del poema con la teoría liberal nos devuelve al planteo de Halperín Donghi, para quien hay un fuerte vínculo entre Yrigoyen y aquellos hombres del 80, representantes de la ideología liberal. Su inclusión en el poema, entonces, no es extraña a esta hipótesis de lectura: el poema se apropia de su figura como síntesis de populismo y liberalismo -síntesis que ya está en "corralón seguro"-: un doctrina liberal para un populismo fuertemente basado en la idea de nación como entidad elemental (también reconocible en el liberalismo porteño heredado). Es ésa una apropiación que no es tributaria en absoluto de la actitud que en esos años toman los conservadores frente a Yrigoyen (los que planean el golpe militar); la suya puede ser leída como una comunión con los principios liberales y no con los intereses oligárquicos amenazados por el nacionalismo yrigoyenista.

Uno puede preguntarse qué necesidad hay de que Palermo, que es donante de eternidad a la ciudad, reclame para sí la fundación y se la saque al barrio inmigrante, 'puro presente', de La Boca. No es la necesidad de reclamar para sí una fundación histórica, puesto que, como vimos, el poema inscribe el *hecho político-histórico* en el espacio ahistórico, negador de la polis (puesto que niega un comienzo), que es la manzana elemental del barrio. Pero sí es la necesidad de que otros sectores de la comunidad no la reclamen. Son los sectores que aparecen en "Paseo de Julio".

Al inscribir al barrio en el presente, entonces, ya se ha asumido la elegía, ya no se trata ni de aquel barrio cien por ciento criollo, pero tampoco del barrio popular. Es el barrio como metonimia -figura "comunitaria" si las hay, puesto que se define como una parte del

todo- de un espacio mayor, pero que tampoco coincide con la totalidad del espacio comunitario de la ciudad. Es, se puede decir, el barrio liberal. Borges mata al viejo barrio orillero para que nazca el barrio criollo medianamente heterogéneo –que acepta algún “gringo”, como menciona el poema-, basado en los principios liberales y en los fundamentos esencialistas de ciertas formas de nacionalismo.

#### LLEGADA: “CHACARITA”

Palermo va dejando de ser una parte del todo. Considerado como metonimia, el barrio nos llevaría a pensar que el texto diseña un pensamiento de la comunidad sin exclusiones. Y eso, ligeramente contrariado en el poema inicial, se vislumbra como imposible en “Chacarita” y se pone delante de los ojos en “Paseo de Julio”.

El itinerario urbano llega hasta aquí, las nuevas orillas después de la elegía, el espacio de la “muerte gringa”, tal como lo define en las anotaciones finales del libro. De esa muerte tenemos diversas marcas: es originaria de un sector de la ciudad, el sur, cuyos conventillos “mandaron muerte sobre la cara de Buenos Aires” cuando la fiebre amarilla; es, además, una “muerte sin inmortalidad y sin honra”, conforme a ese comienzo histórico preciso que el poema postula y conforme a la división social de la polis que introduce la mención a la “cara” de la ciudad. La inmortalidad es del barrio liberal, pero bien criollo; la honra, del poema siguiente (“Recoleta”).

El oeste de la ciudad es el espacio en pugna entre el norte y el sur. Consecuentemente, llegan allí las disputas electorales. Aparecen en el poema las palabras “convicción”, “fallo”, “convencido”. Pero no es en el poema mismo donde se diseña esa disputa, sino en las anotaciones finales. Allí se afirma que todo el poema es una “alusión” y que tiene una “anécdota” “que puede recordarse”: la llegada de los poetas a un comité radical frente al cementerio, atraídos por un símbolo popular, la guitarra que “nos fue llamando”. “Bajo la evidente efigie del Hombre, buena parte del orilleraje de San Bernardo estaba en posesión de la noche”. Junto con la guitarra, la caña dulce y los valores de la “amistad”, la conversación y la “precisión” en el arte de los versos cantados.

Estas notas retoman la mención a Yrigoyen, la cual aparece próxima a la idea de seguridad señalada: "Oímos además algunas milongas de seguridad partidaria y de vuelo aunque humildísimo, servicial (*Radicales los que me oyen/del auditorio presente/el futuro presidente/será el doctor Irigoyen*) pero ninguna letra en arrabalero. Al compadrito no le interesa el color local y sí la pretensión y el prestigio". Allí aparece, por un lado, un esbozo de reflexiones sobre el color local similares a las que desarrollará luego en "El escritor argentino y la tradición". Por otro, aparece el principio de seguridad en relación con la política de partidos. En el oeste en tanto casi *tabula rasa* desde la óptica política (no es aún el barrio liberal ni es el adversario del barrio puramente inmigrante), de lo que se trata es de afirmar la seguridad en el sentido de extender la doctrina hasta los márgenes de la polis. Una vez afianzada ésta, es esperable que las orillas se vuelvan liberales.

#### REGRESO AL PUNTO DE PARTIDA: "PASEO DE JULIO", ANIMALES FANTÁSTICOS Y ANIMALES POLÍTICOS

En "Historia de los ángeles" (*El tamaño de mi esperanza*), Borges consideraba la supervivencia de los ángeles en la literatura y agregaba que "la imaginación de los hombres ha figurado tandas de monstruos (tritones, hipogrifos, ...) y todos ellos han desaparecido, salvo los ángeles. ¿Qué verso de hoy se atrevería a mentar la fénix o a ser un paseo en centauro?". Poco tiempo después nos encontramos con las "sirenas y endriagos" de "La fundación mitológica", y, particularmente, con esa "fauna de monstruos" y con "la sirena prometida" del Paseo de Julio, monstruos que son "espuria". Por el contrario, son los ángeles los borrados: las anotaciones finales hablan de un supuesto poema "El ángel de la guarda en Avellaneda" que, en un gesto vanguardista, el poemario desconoce.

Es difícil reconocer la razón de la diferencia valorativa entre el gringo de "La fundación" y estas "griegas" adscritas a la prostitución, más allá de una acusación de índole moral que ninguna etapa o libro de la obra de Borges alienta. Lo que parece caracterizar a este espacio, el valor sobre el cual se construye el planteo moral "cielo para los que son del Infierno", es, por el contrario, de índole socio-

política: es un barrio que no “vive” la historia ni vive el presente en relación con la historia -“sólo codicia lo presente, lo actual”-, y que se opone a los principios de la ideología política imperante, puesto que el observador sólo encuentra allí “una *insegura propiedad* como la de los pájaros en *mi aire*” (subrayado mío). Es, como afirmaba antes, el negativo del “corralón seguro”, y esa negación de los principios de seguridad y propiedad, reforzada por la forma violenta en que el yo marca el contraste, constituye el factor sobre el cual se construye el “otro” en este libro. Es el punto final del itinerario urbano, y el único en el cual se diseña claramente una exclusión.

## CONCLUSIONES

Varias cosas introducen estos poemas:

- una ampliación del espacio referencial que afecta a “las orillas”,
- una confirmación del ideograma las orillas por oposición, mientras que los poemas anteriores lo definían en su valor *per se* y en su recorrido “interno”; del mismo modo, una confirmación del populismo no ya basada en la insistencia de algunos términos (pampa, etc.) sino en la confrontación con espacios y valores a los que se les priva de significado en la definición de lo “nacional”;
- una aproximación concreta al discurso político a través de la inscripción en los poemas no sólo de la figura a la cual Borges adhiere en esos años sino de palabras características de ese tipo de discurso. La totalidad de esas palabras, más o menos próximas a la idea de “convicción”, son en sí mismas una constatación de ese intento de aproximarse, mientras que algunas de ellas (“seguro”, por ejemplo) permiten indagar un poco más sobre los principios en los cuales esa posible convicción se sustenta;
- una definición del espacio político próxima a los principios de la doctrina liberal y a la idea de una identidad nacional preexistente, lo que genera una visión de la comunidad que tiene sus exclusiones -identificadas por Borges con la zona urbana propiamente inmigrante y de menor arraigo en la tradición cultural del país.

Borges reafirma los principios del liberalismo al hablar de seguridad y propiedad, los que serían los principios “menos literarios” de la doctrina liberal, puesto que los otros dos, libertad e igualdad, al

funcionar en el discurso literario o específicamente en la poesía, remiten a otras cosas: al verso libre, el primero, y al procedimiento fundamental de la metáfora el segundo. Reafirma de ese modo un fragmento de la sociedad que sobre la idea de propiedad construye la ilusión de una identidad preexistente.

Nótese, por último, que en aquel campo semántico ordenado bajo la idea de convicción/reafirmación de una idea, aparecen palabras como "resuelta", "decisión" o "fallo" que nos podrían remitir a una teoría política opuesta al liberalismo: el decisionismo de Carl Schmitt. Incluso, uno podría considerar el relativo distanciamiento que este libro efectúa ante las definiciones de las orillas como lugar indeciso entre campo y ciudad, o del arrabal como "indecisión de la urbe" (en "Buenos Aires", de *Inquisiciones*). Sin embargo, no considero que tales connotaciones tengan peso suficiente, sobre todo teniendo en cuenta que la teoría del decisionismo de Schmitt busca oponerse al liberalismo definiendo a éste como fundado en las ideas de competición y de discusión (opuesta esta última a la decisión), cuando esa idea de discusión es central en toda la obra borgesiana, no sólo en la de aquellos años -y en el 32 escribiría un libro bajo el título de *Discusión*. Asimismo, como lo demuestra un estudio de María Delgado Parra sobre la teoría de Schmitt, la misma desarrolla un concepto de lo político de carácter "ubicuo y desterritorializado" a través del criterio amigo-enemigo que "deconstruye" el espacio institucional; en estos poemas, en cambio, no hay deconstrucción del espacio liberal sino el movimiento contrario, que es el de precisión de su geografía interna y extensión de sus márgenes. En estos gestos, finalmente, podemos pensar que se expresa, tal vez por primera vez, la permanente distancia -mínima, molesta- entre Borges y el sector social al que pertenece, un sector que hacia fines de los 20 reclamaba una dictadura. Como así también la distancia, ya abrupta, entre Borges y las expresiones más marcadas de ese sector: el Lugones que por aquellos años definía el "programa" del decisionismo criollo al invocar "la hora de la espada".

Cristian De Nápoli  
Universidad de Buenos Aires

## BIBLIOGRAFÍA

- Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*. Buenos Aires: Hispamerica, 1974.
- Bordelois, Ivonne. "Borges y Güiraldes: historia de una pasión porteña". *Cuadernos Hispanoamericanos* 585 (marzo de 1999).
- Delgado Parra. "El criterio amigo-enemigo en Carl Schmitt". En *Cuaderno de Materiales* (U.N.A.M.) 14 (marzo de 2001).
- Gorelik, Adrián. "Imágenes para una fundación mitológica". En *Punto de vista* 53 (noviembre de 1995).
- Halperín Donghi, Tulio. "El enigma Yrigoyen". En *Prismas. Anuario de historia intelectual* 2, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, Internet (<http://www.argiropolis.com.ar/documentos/investigaciones/publicaciones/prismas/2/halperin.htm>)
- Louis, Annick. "Bibliografía cronológica de la obra de J. L. Borges". *Borges studies on line*, Borges Center for Studies and Documentation, Internet 14/11/97 (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/louis>)
- Provost, Geneviève. "Approche du discours politique: 'socialisme' et 'socialiste' chez Jaurès", en *Langages* 13 (marzo de 1969).
- Romero, José Luis. *Las ideas políticas en Argentina*. México-Buenos Aires: F.C.E., 1956.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1998.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Schmitt, Carl. *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza, 1999.
- Vachet, André. *La ideología liberal*. Madrid: Fundamentos, 1972.
- Yurkievich, Saúl. "Metaforicé con fervor". *Río de la Plata* 4-5-6, 1992.
- Yurkievich, Saúl. "Borges: del anacronismo al simulacro". *Revista Iberoamericana* 45: 125 (oct.-dic. de 1983).