

En 1691, el P. Gerbillon, de la Compañía de Jesús, comprobó que del palacio de Kublai Khan sólo quedaban ruinas; del poema nos consta que apenas se rescataron cincuenta versos. Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. (2:22)

Aquí Borges nota la secuencia de sueños que invaden la realidad pero que sólo existen ahora como fragmentos. El sueño que tuvo Kublai Khan de un palacio resulta en la construcción de Xanadu, pero el palacio es ahora sólo una ruina; el sueño de Coleridge da lugar a la composición del poema, pero el fragmento que logra anotar después de despertarse era sólo parte del todo perdido. Para Borges, entonces, los procesos de construcción y destrucción (como los llama en «La muralla y los libros») se conectan entre sí. El todo sólo puede imaginarse a través de la parte. Ésta nos permite acceder al todo.¹²

En «Tlön», la segunda parte del relato termina así: «Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro» (1:440). Aquí claramente el pensamiento —lo que San Agustín define en el libro undécimo de las *Confesiones* como atención, memoria y anticipación— es crucial hasta para la existencia del mundo. Las ruinas —lo que Christopher Woodward llama «un diálogo entre una realidad incompleta y la imaginación del espectador» (139)— son lugares privilegiados en la obra de Borges porque en ellas se siente lo precario y contradictorio. La creación artística («el hecho estético») viene de ese espacio liminar: una revelación que no se produce, un todo que sólo se puede imaginar.

12 Es significativo que Borges se refiera con mucha insistencia a ediciones de fragmentos: de Pascal, Joyce, Hawthorne, Novalis, etcétera.

Políticas de la vanguardia: Borges en la década del '20

En una entrevista en *La Nación* el biógrafo de Borges, Edwin Williamson, comenta cómo sorprende a algunos que Borges no siempre fuera el reaccionario de los años sesenta y setenta. No debería sorprender: a lo largo de su carrera Borges tomó posiciones ideológicas muy diferentes, incluyendo revolucionarias y libertarias, liberales y conservadoras, y al final, de nuevo liberales. Aquí me enfocaré en el marco político de su primera etapa, desde el período en Ginebra hasta el golpe de Uriburu. Sin duda la efervescencia artística y la militancia política de esos años se juntan en su producción. En esos diez años fue lo que se llamó después un intelectual comprometido. Y, sin duda, algo de eso continúa en su producción posterior, a pesar de que sus posiciones políticas variaban según los cambios de la situación argentina y mundial, y según sus circunstancias personales.

1. LA REVOLUCIÓN RUSA

El 4 de diciembre de 1917, pocas semanas después de la revolución bolchevique, Borges le escribe desde Ginebra a su amigo Roberto Godel en Buenos Aires con un gran optimismo acerca de la situación mundial:

Yo empiezo a creer más i más en la posibilidad de una revolución en Alemania. No sé si el pueblo alemán está listo para ello. Sin embargo algunos acontecimientos recientes, la tentativa de sublevación en la flota, los motines en Berlín i el magnífico ejemplo de la Revolución Rusa me dan esperanza.

Yo deseo esta revolución con toda mi alma.
Puedo asegurarte que la *juventud intelectual* alemana saludaría esta revolución con entusiasmo.

He leído últimamente gran cantidad de libros, publicaciones i revistas firmadas por los escritores jóvenes de Alemania. Todos ellos, Johannes v. Becher,¹ Franz Pfemfert, Otto Ernst Herre, Max Pauluer, Gustav Meyrink, Franz Werfel, [Walter] Hasenclever i otros muchos, son tan enemigos del militarismo como tú i lo declaran abiertamente. (Artuondo, en línea)

Los pocos poemas que sobreviven de ese momento de entusiasmo por la revolución rusa —escritos en 1920 y 1921— dan múltiples indicios de un interés profundo por parte del joven escritor por lo que pasaba en Rusia: en su política, en su arte, en su literatura. Apuntan a la conmoción que causó la revolución rusa en el mundo, y en el poeta.

Mucha tinta se ha derramado sin necesidad en torno a las contradictorias declaraciones de Borges sobre un primer proyecto de libro, que tal vez se llamara *Los salmos rojos* o *Los himnos rojos* o *Los ritmos rojos*, y que tendría como tema «la Revolución rusa, la hermandad del hombre y el pacifismo»

1 Se refiere a Johannes R. Becher, poeta alemán y futuro ministro de cultura de la República Democrática Alemana.

(*Autobiografía* 60).² El libro no existe, a pesar de los esfuerzos de Jean-Pierre Bernès por reinventarlo, en la edición de Borges en *La Pléiade*. Pero quedan unos pocos poemas: tres, si nos limitamos a los que tienen la revolución rusa como tema explícito. De hecho, los únicos que menciona Borges en sus cartas de la época a Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda son esos; como siempre, no hay que confiar demasiado en el «Autobiographical Essay» y las entrevistas de los sesenta y setenta. Me enfocaré aquí en estos poemas —«Rusia», «Gesta maximalista» y «Guardia roja»— porque me parecen muy «dicientes», para usar un adjetivo que usaba Borges en esa época, del entusiasmo del joven poeta por la revolución bolchevique. No hablaré de otros poemas que tienen afinidades más vagas con este tema, como «Último rojo sol» o «Catedral».

La versión de «Rusia» que se publica en la época es su variante en prosa. (La versión en verso —las mismas palabras dispuestas de modo diferente en la página— no se publica hasta los años sesenta.) Dice así:

La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje con gallardetes de hurras: mediodías estallan en los ojos. Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres y el sol crucificado en los ponientes se pluraliza en la vocinglería del Kremlin; El mar vendrá nadando a esos ejércitos que envolverán sus torsos en todas las praderas del continente. En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas. (*Textos recobrados* 1:57)³

2 En el cuento «El otro», el Borges de 1969 le pregunta al joven Borges de Ginebra qué estaba escribiendo, «y me dijo que preparaba un libro de versos que se titularía *Los himnos rojos*. También había pensado en *Los ritmos rojos*» (3:14). En el ensayo autobiográfico de 1970, dice: «El otro libro se titulaba *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos*. Era una colección de poemas en verso libre —unos veinte en total— que elogiaban la Revolución rusa, la hermandad del hombre y el pacifismo. Tres o cuatro llegaron a aparecer en revistas: «Épica bolchevique», «Trinchera», «Rusia». Destruí ese libro en España, la víspera de nuestra partida. Ya estaba preparado para regresar al país» (60).

3 Los signos de puntuación después de «Kreml» están marcados en el primer tomo de *Textos recobrados* —en las dos versiones, en verso y en prosa— con un [sic],

El espíritu épico de este breve poema en prosa se afirma en la palabra «gesta» y en las imágenes grandiosas. Rusia —estepas, banderas, las muchedumbres en la calle, el Kremlin, praderas— se transforma en el fragor de la batalla: las bayonetas «portan en la punta las mañanas». La «[s]íntesis de dos o más imágenes en una» (*Textos recobrados* 1:128) que Borges proclamaría en diciembre de 1921, en su artículo sobre el ultraísmo en *Nosotros*, como una de las técnicas esenciales del poeta ultraísta (a través de la cual «ensancha [...] su facultad de sugerencia»), se da aquí de modo frenético. La gesta revolucionaria se expresa mediante un nosotros que pluraliza y clama: el mañana se colectiviza.

El segundo texto, y el más importante para esta discusión, es «Gesta maximalista» (publicado en *Ultra* en marzo de 1921). «Maximalista» es aquí una traducción al español de «bolchevique» («menchevique» sería «minimalista») y es otro signo del interés de Borges en la lengua rusa (y en sus usos políticos); en su correspondencia y otras prosas de la época Borges utiliza mucho «maximalismo» y «maximalista». Por ejemplo, en «Lírica expresionista: síntesis» (agosto de 1920) escribe: «El expresionismo tomó ese carácter dostoiévskiano, utópico, místico y maximalista a la vez que aún tiene» (*Textos recobrados* 1:52) y de Johannes Becher dirá: «Compañero de Liebknecht. Desde las barricadas de Berlín nos tiende sus poemas: puentes elásticos de acero que iluminan las máximas banderas de las metáforas» (*Textos recobrados* 1:62-63). Cuando habla de este poema en una carta a Jacobo Sureda en octubre de 1920 lo llama «Gesta soviética» (*Cartas del fervor* 170; ver también Williamson 83). El poema —que Borges afirma será «muy dinámico» (*Cartas del fervor* 170)— dice así:

ese temible signo de reprobación. Sin embargo, el punto y coma indica que Borges en 1920 se había puesto a estudiar el ruso, porque alude al signo de las consonantes blandas en este idioma. El manuscrito reproducido en *L'Herne* en 1964, sin embargo, no contiene puntuación alguna.

Desde los hombros curvos
 se arrojaron los rifles como viaductos
 Las barricadas que cicatrizan las plazas
 vibran nervios desnudos
 El cielo se ha crinado de gritos y disparos
 Solsticios interiores han quemado los cráneos
 Uncida por el largo aterrizaje
 la catedral avión de multitudes quiere romper las amarras
 y el ejército fresca arboladura
 de surtidores-bayonetas pasa
 el candelabro de los mil y un falos
 Pájaro rojo vuela un estandarte
 sobre la hirsuta muchedumbre extática.

(*Textos recobrados* 1:89)

Ejemplo máximo de la «síntesis de dos o más imágenes en una», «Gesta» junta hasta cuatro imágenes para describir el ejército rojo y sus bayonetas: arboladura, surtidores, candelabro, mil y un falos. La agresividad masculinista del poema se centra no sólo en las metáforas (como las que acabo de nombrar) sino también en los verbos: arrojar, cicatrizar, vibrar, crinar, quemar, romper. El poema está concebido como una serie de imágenes visuales —los hombros curvos, la catedral como avión, las bayonetas-falos, el pájaro rojo de la bandera soviética— y su fuerza recuerda la de los carteles constructivistas de esos primeros años soviéticos. Es notable cómo esa fuerza consiste en una tensión no resuelta entre un dinamismo —la catedral «quiere romper las amarras», el pájaro rojo «vuela»— y una condición estática («Uncida por el largo aterrizaje», «sobre la hirsuta muchedumbre extática»). Lo estático y lo extático: la fijeza de la imagen, del cartel si se quiere, implica a la vez el dinamismo.

El tercer poema de explícito tema soviético es «Guardia roja» (*Ultra*, marzo de 1921):

El viento es la bandera que se enreda en las lanzas
La estepa es una inútil copia del alma
De las colas de los caballos cuelga el villorio incendiado.
La planicie rendida
no acaba de morir.

Durante los combates
el milagro terrible del dolor estiró los instantes.
Ya grita el sol
Por el espacio trepan hordas de luces.
En la ciudad lejana
donde los mediodías tañen los tensos viaductos
y de las cruces pende Jesús-Cristo
como un cartel sobre los mundos
se embozarán los hombres en los torsos desnudos.

(*Textos recobrados* 1:91)

En una carta a Jacobo Sureda de noviembre de 1920, Borges explica: «ahora forjo un segundo poema: muy objetivo, dinámico y frío, que se rotulará «Guardia roja»» (*Cartas del fervor* 179). Este mismo poema se vuelve a publicar, con algunos retoques menores, en *Tableros* en noviembre de 1921 (*Textos recobrados* 1:121). En la imagen final de Jesucristo que «pende [...] como un cartel sobre los mundos», Borges repite una imagen ultraísta bastante frecuente en su poesía de la época, el atardecer como crucifixión, pero la aplica específicamente a la presencia de Cristo en una escena de la revolución. Esta imagen es la mejor evidencia de que conocía la poesía rusa de 1917–1918, porque ya aparece en el poema «Tovarishch», de Sergei Esenin (1917), y al final de «Los doce», de Aleksandr Blok (1918). En el poema de Esenin, Cristo muere baleado durante una contienda revolucionaria (Hakel 107-08); en el de Blok, camina entre la nieve y la ráfaga de balas, y encabeza el grupo de guardias rojas (Hakel 84-88, Mochulsky 390, Yevtushenko 81).

De todos los movimientos de vanguardia que hubo en Europa en las décadas del diez y del veinte, el expresionismo es el único que sostuvo la simpatía de Borges después de 1923 y,

de hecho, su poesía ultraísta (si se compara con el ultraísmo de algunos de sus compañeros de ruta) se acerca mucho a la poesía expresionista alemana. Los grupos expresionistas alemanes de la posguerra —aquellos escritores que no se habían muerto en las trincheras, como pasó con August Stramm y Ernst Stadler— apostaron por una alianza de la revolución estética y la revolución política. Por ejemplo, en *Literatur des Expressionismus* (2002), de Thomas Anz, en un capítulo sobre el tema de la revolución se citan declaraciones que afirman los vínculos del expresionismo con la revuelta mundial (142); celebraciones del arte de vanguardia que triunfó (fugazmente) con la Revolución de Octubre (142, 144); apologías del papel del intelectual en la vanguardia revolucionaria (143); contactos con Henri Barbusse y el grupo *Clarté* en Francia, que también predicaban un arte revolucionario (143); y el apoyo al «método» bolchevique (145). A la vez, en la esfera de la política Anz nota que en el expresionismo hubo socialistas y anarquistas. Sobre todo en los momentos de la frustrada revolución alemana de noviembre de 1918 hubo alianzas entre diferentes grupos, y tanto los programas estéticos como los políticos eran bastante ecuménicos (ver también Allen 37-39, Miller y Watts 115 y Bode 86-116).

Ahora bien, ¿qué sabía Borges en 1920–1921 de Rusia? Es evidente que algunas imágenes de la revolución, sean de fotos, carteles o del naciente cine soviético (que después reseñará en distintos momentos, sobre todo en los años treinta), lo habían impresionado.⁴ Y algo sabía de la lengua —la estaba estudiando, y algún detalle de ese estudio se puede observar en el intento de reproducir la consonante suave al final de «Kreml», en el poema «Rusia»—. Argumentaría, sin embargo, que su interés lo habrá llevado a leer algo de la poesía de la revolución en sus variantes simbolistas (Blok), acmeístas (Esenin) y futuristas (Maiakovski). Si bien el poe-

4 Ver Cozarinsky 32-34, 72-74.

ma más recordado sobre la revolución, «Los doce», de Aleksandr Blok, es un texto simbolista tardío, hubo dos grupos de plena vanguardia: el futurismo ruso (encabezado por Vladimir Maiakovski) y el acmeísmo, de temática más campesina (dirigido por Sergei Esenin). Si en las artes plásticas del momento hay fuertes grupos de vanguardia, sobre todo en el constructivismo, y el naciente cine soviético estaba en la avanzada del medio, así también los poemas de Maiakovski, Khlebnikov, Gouro, Kroutchenykh, Kamenski, Akhmatova, Goumylev y Mandelstam hacen una fusión del arte de vanguardia y de la revolución, por lo menos en los primeros años desde el triunfo en octubre de 1917. Ese momento de entusiasmo inicial terminará después en suicidios, destierros, prisiones y marginaciones. Curiosamente, el estudio que más ha indagado en las relaciones de Borges con las vanguardias europeas, *Borges and the European Avant-garde*, de Linda Maier (1996), nada dice sobre la poesía vanguardista rusa.

Confirma que algo sabía Borges de la poesía rusa de la época el hecho de que la *Antología lírica internacional*, que preparaba en 1923 y 1924 pero que nunca terminó ni publicó, iba a incluir poetas rusos, checos y polacos e incluso había conseguido traductores para los poemas escogidos (Carlos García 271-72; *Cartas del fervor* 232, 335). Desgraciadamente, no informó a sus corresponsales del contenido preciso de ese proyecto de antología. En la misma época, se publicaron traducciones de poemas de Borges en revistas polacas y húngaras.⁵ Pero en todo caso Borges no tenía que interesarse estrictamente en los movimientos de la vanguardia rusa porque la simpatía con Rusia y su revolución —y el esfuerzo por representarlas— ya se había dado entre los alemanes tan caros a Borges, como de algún modo ya se puede ver en la carta de Borges a Godel en

⁵ Esta información sale en el número 21 de *Ultra* (enero de 1922), con noticias de traducciones de Borges en las revistas *Nowa Stutka* y *Skamander* de Varsovia y en una revista húngara. Agradezco a Antonio Cajero el haberme señalado este dato.

diciembre de 1917. Hubo hasta un pequeño movimiento expresionista ruso, lo cual significa que el vínculo Alemania–Rusia se dio no sólo en la esfera política (como ya se sabe) sino también en lo estético.⁶

Es evidente que la simpatía de Borges por la revolución rusa no se debe a un descubrimiento de la lucha de clases en la novelística de Emile Zola, como afirma Linda Maier (2): al pasar la guerra en Ginebra, y al seguir de cerca la labor de los grupos expresionistas, Borges tenía abundantes fuentes de información sobre los movimientos revolucionarios. Sin duda, la revolución de octubre —y las revoluciones fracasadas en el centro de Europa tan pronto terminara la guerra en noviembre de 1918— influyeron en sus escritos del período que va de 1919 («Himno del mar») a 1923 (*Fervor de Buenos Aires*), sobre todo en los años 1920–1921. Claro que sufrió desencantos posteriores con el arte revolucionario —véase, por ejemplo, el escepticismo expresado en su nota sobre el manifiesto por un arte revolucionario libre, escrito por Trotsky (aunque firmado por André Breton y Diego Rivera), «Un caudaloso manifiesto de Breton» (4:403-04). Allí escribe: «El marxismo (como el luteranismo, como la luna, como un caballo, como un verso de Shakespeare) puede ser un estímulo para el arte, pero es absurdo decretar que sea el único. Es absurdo que el arte sea un departamento de la política» (4:403). Nunca se distanciará del todo de las ideas de su juventud acerca de la misión del intelectual por transformar el mundo (Balderston, «El joven radical», y Williamson 162).

Indudablemente el Borges maduro estaría de acuerdo con el balance que hizo Pasternak años después de la experiencia de la poesía revolucionaria:

⁶ Ver el estudio y antología de Valentin Belentschikow, *Die russische expressionistische Lyrik 1919–1922* (1996), para la relación estética entre los movimientos alemanes y rusos.

No son revoluciones y revueltas
Las que abren el sendero a la nueva vida
Sino las revelaciones, tempestades y logros
De alguien con el espíritu incendiado. (Moser 543)

Lo que se nota, sin embargo, en los pocos poemas bolcheviques de Borges que sobreviven de los inicios de la década del veinte, es que para el joven poeta no existiría la dicotomía que establece Pasternak entre las «revoluciones y revueltas» externas y las «revelaciones, tempestades y logros» internos: la poesía para el joven Borges expresa la unidad entre la revolución y el «espíritu incendiado» del poeta. La unión de lo externo y lo interno es el credo del joven Borges, como dice en su reseña de una antología expresionista en 1921: «En el fondo, lo visto, lo sufrido, lo imaginado y lo soñado son igualmente reales, es decir, existen» (*Textos recobrados* 1:105). Es, para recordar un conocido título de los años sesenta, «literatura en la revolución y revolución en la literatura».

2. EL MILITANTE YRIGOYENISTA

En un ensayo titulado «El joven radical» en mi libro *Borges, realidades y simulacros*, estudié la fuerte presencia del caudillo radical Hipólito Yrigoyen en la obra de Borges. Yrigoyen, el primer presidente argentino elegido por el voto popular y directo, fue un caudillo muy *sui generis*: callado, taciturno, poco dado a discursos públicos, irónico. Para el joven Borges fue un ídolo, y siguió siéndolo aún en un texto muy posterior como «El Sur», donde se menciona que el gato en el bar de la calle Brasil se ubicaba «a pocos metros» de la casa de Yrigoyen —o la que fuera la casa de Yrigoyen, que había sido destruida después del golpe de Uriburu en 1930—. Años después del golpe, de la destrucción de la casa y de la muerte de Yrigoyen, para Dahlmann en el cuento —*alter ego* evidente de Borges— esa calle seguía siendo la de Yrigoyen.

Uno de los textos políticos fundamentales de Borges es «Nuestras imposibilidades», escrito justamente después del golpe del treinta e incluido en la primera edición de *Discusión* en 1932 (aunque fuera suprimido en la segunda, de 1957, y por lo tanto ausente de las mal llamadas *Obras completas*). En ese texto Borges analiza el comportamiento social del argentino —su facilidad para el juego y la pelea— e incluso abarca un tema que tiene que haber sido espinoso para él, el de las costumbres y categorías sexuales de sus compatriotas: el ensayo termina con una discusión de la «dialéctica fecal», la construcción local de la relación sodomita. Ahora quisiera recordar otra sección de ese ensayo. Hablando de uno de los antecedentes del golpe del treinta, dice: «Hará unos meses, a raíz del lógico resultado de unas elecciones provinciales de gobernador, se habló del «oro ruso»; como si la política interna de una subdivisión de esta descolorida república fuera perceptible desde Moscú, y los apasionara» (*Ficcionario* 42). Y termina ese ensayo con otra referencia a la entonces situación actual, señalando «el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar y entristecer a un partido medio» (*Ficcionario* 44). El turbio proceso de demonización del radicalismo por parte del flamante gobierno militar —presagio de la hegemonía discursiva utilizada después por tantos otros gobiernos militares— es motivo aquí de «quejas» por parte del ciudadano Borges: «quejas» es la palabra con que termina el ensayo. El ciudadano se sabe marginado por la retórica militar de la emergencia, pero hace alarde de su descontento, de su oposición.

Sabemos que Borges lideró una agrupación de jóvenes intelectuales yrigoyenistas en la segunda campaña presidencial de Yrigoyen, y que su insistencia en que la revista *Martín Fierro* se incorporara a esa lucha fue motivo para que el director de la misma —que era empleado público y amigo de Marcelo T. de Alvear, el rival de Yrigoyen dentro del radicalismo— la cerrara en el veintisiete. Sabemos que invoca la figura del «Hombre»,

el apodo de Yrigoyen, en sus notas al poema sobre el cementerio de la Chacarita en *Cuaderno San Martín* (1929):

La víspera de las elecciones presidenciales, salimos a sentir Buenos Aires el poeta Osvaldo Horacio Dondo y yo. Íbamos por el costado de la Chacarita, por Jorge Newbery, bordeando la erizada pared. La pulsación de una guitarra que no veíamos nos fué llamando. La seguimos, nos llevó a un subcomité con luz, densa de espaldas de mirones la puerta. Un *¿Gustan pasar, caballeros?* de cortesía suburbana o electoral, nos convidó. Adentro, bajo la evidente efigie de El Hombre, buena parte del orilleraje de San Bernardo estaba en posesión de la noche. De mano en mano iban la resabida guitarra y la caña dulce, en repartición de amistad. Le llegó la guitarra a un mozo enlutado, oscuro el achinado rostro sobre el pañuelo dominguero de seda, requintado con precisión de chambergo. Conversó o cantó la sería milonga de la que he asumido unos versos. [Los que cita en este poema son: *La muerte es vida vivida, | La vida es muerte que viene.*] Quiero recordar también estos dos, gnósticos o meramente suicidas: *La vida no es otra cosa Que el resplandor de la muerte.* Afuera lo ayudaba el espacio y los estafalarios mármoles en acecho atrás de la infinita pared y la suspensión rastrera del humo que produce la Quema y la acostada tierra y la noche. Oímos además alguna milonga de seguridad partidaria y de vuelo aunque humildísimo, servicial (*Radicales los que me oyen | del auditorio presente | el futuro Presidente | será el doctor Yrigoyen*) pero ninguna letra en arrabalero. Al compadrito no le interesa el color local, aunque sofisticado, y sí la pretensión y el prestigio. (*Cuaderno San Martín* 56-57)

Es notable aquí la manera en que el mundo del compadrito y de su arrabal gira en torno a una estética definida en parte por la presencia del caudillo taciturno.

Esta presencia de «El Hombre» se ve también en un detalle del famoso poema «Fundación mitológica de Buenos Aires» (después «Fundación mítica de Buenos Aires»). La primera versión de ese poema, con el título inicial de «La fundación mitológica de Buenos Aires», publicada en 1926, consiste en siete cuartetos y una copla. La versión definitiva en *Cuaderno*

San Martín, de 1929, consiste en ocho cuartetos y una copla. El cuarteto añadido dice:

El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba YRIGROYEN,
algún piano mandaba tangos de Saborido. (1:81)

Para Borges en el veintinueve, durante la efímera segunda presidencia del Hombre, hasta en el momento de la fundación de la ciudad, las paredes hablan. Yrigoyen —con el truco, el tango, el almacén rosado, el compadrito— es una de las cosas que definen la ciudad. Se convierte en arquetipo.

3. LA MEMORIA ARGENTINA

He enmarcado la década del veinte entre los poemas bolcheviques de 1920 y 1921 y los textos yrigoyenistas de 1927 y 1928. Sin embargo, hay muchos otros textos de esta etapa que derivan de una poética militante y no sólo en lo estético. Están los poemas sobre dos grandes figuras de la historia argentina del siglo XIX, Rosas y Facundo Quiroga. El poema sobre Facundo evoca implícitamente a Sarmiento, sobre todo en su retrato de la *hybris* que lleva al caudillo riojano a la muerte anunciada en Barranca Yaco. Los poemas criollistas de esos años entablan una relación cercana con el segundo libro de ensayos *El tamaño de mi esperanza*, que sirve en parte de manifiesto político. Y la búsqueda de un «idioma de los argentinos» forma parte de un populismo que encontrará su razón de ser en la segunda campaña de Yrigoyen. En octubre de 1930, a un mes del golpe, Borges le escribe a Reyes sobre la terrible farsa del golpe y de los intentos de resistencia, dice que «hemos sacrificado el Mito en aras del realismo» (Williamson 173). El Mito que se sacrifica, sin duda, es el criollismo, que en la versión de Borges era un concepto que celebraba al «nuevo

hombre» argentino, como declara en un texto sobre la pintura de Pedro Figari en 1928:

Hablé de la memoria argentina y siento que una suerte de pudor defiende este tema y que abundar en él es traición. Porque en esta casa de América, amigos míos, los hombres de las naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en el hombre nuevo, que no es ninguno de nosotros aún y que predecimos argentino, para irnos acercando así a la esperanza. Es una conjuración de estilo no usado: pródiga aventura de estirpes, no para perdurar sino para que las ignoren al fin: sangres que buscan la noche. El criollo es de los conjurados. El criollo que formó la entera nación, ha preferido ser uno de muchos, ahora. Para que honras mayores sean en esta tierra, tiene que olvidar honras. Su recuerdo es casi un remordimiento, un reproche de cosas abandonadas sin la intercesión del adiós. Es recuerdo que se recata, pues el destino criollo así lo requiere, para la cortesía y perfección de su sacrificio. (*Textos recobrados* 1:363-64)

En 1930 Borges abandonará con amargura la creencia de que ese criollismo cortés y heroico pueda servir de ideal nacional. De allí en adelante será más bien escéptico ante las ideologías nacionalistas de cualquier fórmula. Pero a la vez hay extrañas continuidades: si en 1928 decía que «[e]l criollo es de los conjurados» que abjuran de la gloria y sacrifican su identidad, en uno de los últimos textos en 1985 celebrará a los suizos, de nuevo «los conjurados», que se sacrificaron al crear una nacionalidad distinta, sin idioma nacional ni mitología patrioterica.

El Borges de los años treinta en adelante será áspero enemigo del fascismo, y luego del peronismo, y afirmará que la literatura se distorsiona cuando se subordina a la política. Ya en una encuesta de la revista *Contra* en 1933 sobre si «¿El arte debe estar al servicio del problema social?», dice: «Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílabo» (*Textos recobrados* 2:343). Su ironía frente a la posibilidad de un arte social le permite distanciarse de sus fervores políticos

de pocos años antes, de ese primer Borges revolucionario y militante. Se habla mucho de la supresión que hizo Borges de sus textos de la década del veinte —la negativa a reeditar los primeros tres libros de ensayo y la notoria reescritura de los tres primeros poemarios— y normalmente se señala la incomodidad que inspiraba en el Borges maduro el barroquismo, la exuberancia verbal, de esos primeros textos. Cabe preguntarse si otro motivo de esas supresiones y reescrituras no pudiera encontrarse en su escepticismo ante las posiciones ideológicas entusiastas —y nada irónicas— de su primera década de producción literaria.