

## Borges y Storni: la vanguardia en disputa

DELFINA MUSCHIETTI

Más allá de los alardes vanguardistas de la Revista *Martín Fierro*, que como precisara Beatriz Sarlo<sup>1</sup>, resultó una propuesta más que moderada, poco quedó de aquellos fugaces fuegos de artificio: el conservadurismo poético de Borges se explayaría pocos años después y el nacionalismo salvaje de Evar Méndez dismantlaría las bravuconadas de la Revista. Sólo la obra ineludible de Oliverio Girondo permanecería como un verdadero reto frente a la poesía de museo que dominaba el panorama de los años 20 en Argentina. Desde otra zona, la escritura de Alfonsina Storni habría de iluminar insospechadamente una nueva revisión del canon. Y en el margen de la gran ciudad, un apartado Juan L. Ortiz abriría el tercer camino que seguirían más tarde los renovadores de la última parte del siglo XX. Podemos unir estas tres firmas, entonces, en una nueva constelación en el cielo de la vanguardia argentina. Sin estridencias, acompañadas en su mayor parte por el silencio de los contemporáneos, que no supieron leerlas, las tres se afirmarían como un hito y dejarían una estela, una huella a seguir. Tres libros anunciados, que nunca llegaron a la publicación, abrirían ese espacio

---

Villaguay, Entre Ríos, 1953. Poeta, crítica, traductora y profesora en la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) donde es Profesora de "Teoría y Análisis Literario" y Directora del Programa "Poesía y Traducción". Ha publicado en poesía: *Los pasos de Zoe*, *El rojo Uccello*, *Enero* y *Olivos*. Ha publicado numerosos artículos críticos sobre poesía contemporánea en Argentina, Brasil, España, Estados Unidos y Francia; especialmente sobre Oliverio Girondo, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Juanele Ortiz, Pier Paolo Pasolini, Sylvia Plath, y la poesía de los 80 y 90 en Argentina. Ha recopilado y prologado las *Obras Completas de Alfonsina Storni* (poesía, periodismo, relatos, teatro), Tomos I y II. Ha obtenido los siguientes premios y becas: Beca para las Artes 2000 de la Fundación Antorchas por su libro *Más de una lengua (poesía, subjetividad y género)*, Beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation de New York — Poetry 2002 y Beca Alban de la Unión Europea para la Universidad de Génova, Italia, por el período enero-junio 2004, con su Proyecto: "Poesía, género y traducción". Ha coordinando durante 10 años el ciclo de lecturas de poemas "La Voz del Erizo" en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires. El ciclo continúa a partir del 2003 en el Instituto Goethe de Buenos Aires. Dirige la colección de poesía Biblioteca del Erizo en Editorial La Marca de Buenos Aires. Su página web de poesía: [www.lavozdelerizo.com](http://www.lavozdelerizo.com). Este artículo forma parte del libro de ensayos sobre poesía contemporánea *Más de una lengua (poesía, subjetividad y género)*, de próxima aparición en Biblos de Buenos Aires.

---

1. Beatriz Sarlo, "Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, VIII, 5 (1982), pp. 39-67.

en blanco que los poetas posteriores habrían de continuar. *Diario de un salvaje americano*, en el caso de Oliverio Girondo; los poemas en prosa de *Un libro en preparación*, para Alfonsina Storni; el *Cuarto Tomo* de *En el aura del sauce*, para Juan L. Ortiz, fueron libros arduamente buscados por investigadores y críticos. Anunciados *por sus propios autores* y nunca publicados, dejaron el signo de un misterio a descubrir: anunciaron lo que los poetas que vendrían después supieron leer en aquellas firmas, para escribir desde aquellas huellas incandescentes una nueva página en la poesía argentina contemporánea. El paso del tiempo ayudaría, a su vez, a recolocar esa otra firma, la de Jorge Luis Borges, fuera del espacio estelar de la vanguardia poética, para terminar así con un equívoco que perduró por décadas.

### La poesía de Borges: un fracaso dorado

Una poesía como la de Verlaine, la simple música  
de las palabras está fuera de mi alcance

J. L. Borges

Borges comienza hacia 1972 el balance de su producción poética con una cita de una carta de Stevenson, cuya primera afirmación es: "I do not set up to be a poet. Only an all-round literary man: a man who talks, not one who sings". Figura paradigmática, la paradoja exhibe aquí el gesto de quien recoge su obra poética bajo la voz de un escritor que afirma: "no pretendo ser un poeta". Esta contradicción signa la obra poética de Borges: once volúmenes de poesía, desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) hasta *Los conjurados* (1985), componen un conjunto heterogéneo, apabullador, reiterativo, casi siempre irritante y muchas veces alejado del placer que provoca la lectura de sus textos en prosa. Sin embargo, Borges siempre se quiso poeta a pesar de sus propios poemas (de sus propios límites tantas veces declarados);<sup>2</sup> Borges hablaba una y otra vez de la poesía como *la literatura*.

En primer lugar, entonces, resulta clara la frontera que separa los tres primeros textos "vanguardistas" (de los cuales no me voy a ocupar).<sup>3</sup> La expresión "el primer Borges" señala esa primera etapa que los lectores cierran en *Cuaderno San Martín* (1929). ¿Después qué? Dice Borges:<sup>4</sup>

2. Numerosos son los ejemplos que lo corroboran: "en última instancia, soy poeta" (entrevista de Keith Botsford, "Sobre y al margen de J. L. Borges", *Revista Mexicana de Literatura* (mayo-junio 1964); "Si algo soy, es poeta; quizá torpe, pero un poeta espero" (entrevista con Madelaine Chapsal citada por A. Piñero en *Primera Plana*, 25 agosto 1964). Finalmente en sus propios textos: "Que mi nombre sea Nadie como el de Ulises / Pero que algún verso perdure".

3. Se trata de la obra poética borgeana más estudiada. Señalamos solamente algunos elementos que Borges recogerá en su última poesía: el tono íntimo, la elección de lo doméstico y lo concreto, la recurrencia en la primera persona; datos textuales que apuntan a una estrecha relación entre la experiencia del sujeto (vívida o imaginaria) y el material con el que se construye el texto. Ya se sabe, además, el rechazo explícito de Borges hacia esos primeros textos y las

Del triunfo de la muerte los glaciales  
símbolos congregó. No los temía  
("Edgar Allan Poe", *El otro, el mismo*, 1964).

Tú cuya espada roe generaciones  
y sobre las testuces lanzas a los leones ("El hambre", *ibid.*).

Varón de Animo parejo  
en la buena o en la mala.  
'En casa del jabonero  
el que no se cae se refala'.  
("Milonga de don Nicanor Paredes", *Para las seis cuerdas*, 1965).

Quiero saber si aquende la ribera.  
("A Luis de Camoens", *El Hacedor*, 1960).

Nadie podrá negar, creo, el sabor vetusto y arcaico de estos versos editados en 1964 y 65. Desde el 29 al 54, desde la primera edición de su *Obra poética*, Borges no publica volúmenes de poesía: hiato significativo que funda un nuevo ('nuevo' por 'otro') espacio en su escritura. En realidad, decimos, no tiene mucho de nuevo o de renovador: sólo como voluntario gesto de desafío a su contexto de producción podemos leer junto a la fecha de edición de *El hacedor* (1960), estos versos anacrónicos:

Al impar tributemos, al diverso  
Las palmas y el clamor de la victoria:  
No profane mi lágrima este verso  
que nuestro amor inscribe a su memoria ("A Alfonso Reyes").

### La poesía: un museo

Así es: hacia 1930 mientras la prosa de Borges se abre al relato sugerido, al desperdicio y la mezcla productiva, a la fundación de un lenguaje y de una manera de narrar, su poesía se anquilosa en compartimentos estancos (la milonga, la epopeya, el soneto barroco, las cuartetos neoclásicas), se rellena de "ardua musa" y "arcano fuego", de "ébano sutil" y "orbe profundo", de

numerosas correcciones sobre los originales que registran las ediciones posteriores: se trata, arriesgamos, del intento de borrar las huellas, los rastros de un yo más propenso a la confesión de lo que el autor-Borges de los años posteriores está dispuesto a admitir. Cf. las excelentes lecturas de Enrique Pezzoni, "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato" en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986; y de Sylvia Molloy en "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", *Variaciones Borges*, 8 (1999).

4. Cito según la edición de sus *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974. Estas incluyen su obra poética hasta *El oro de los tigres* (1972); luego sigo las ediciones originales de Emecé: *La rosa profunda* (1975); *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra*, (1981); para *Los conjurados*, Madrid, Alianza, 1985.

monumentos, estatuas, próceres y mármoles, batallas y dioses; se hace MUSEO (como bien se llama una de las secciones de *El hacedor*). Museo en el que se esculpe la voz de Homero, Quevedo o Lugones y se desoye la de los contemporáneos.<sup>5</sup> Sacralización de lo ya sacralizado (los clásicos), de cierta poesía y de la capacidad de producirla como “una conjunción especial de los astros” que se da diez o doce veces a lo largo de la vida. La cita es ahora de Fitzgerald y, de alguna manera, esboza una justificación en el intento de mistificar la poesía como lo inalcanzable.

¿Por qué no se habla, me pregunto, de este esfuerzo verdaderamente notable de la poesía de Borges por permanecer al margen de la historia, de su insistencia declarada en el léxico anacrónico y las frases remanidas a lo Lugones y Almafuerte; de su insistencia, decíamos, en las formas clásicas y neoclásicas barrocas, latinizantes: es decir, de su elección de una lengua muerta?<sup>6</sup> Enfrentamos entonces la paradoja de no reconocer a quien rima “recobrado” con “colorado”, “rosa” y “venturosa” como el mismo autor de *Ficciones*, *El Aleph*, *Otras inquisiciones*. En esos momentos la poesía de Borges ejerce el horror de lo siniestro, parece el reflejo deformado de su obra narrativa y ensayística. Borges, ya lo sabemos, se complace en la estética de la repetición (sombra, simulacro) proclamada con insistencia desde sus prólogos. Por eso califica de “eco apagado e involuntario” a la relación que vincula especularmente su poema “El Golem” con el relato “Las ruinas circulares” (prólogo a *El otro, el mismo*). Podemos atribuir ese mismo carácter de reflejo a “El poema de los dones” magistralmente narrado en “El inmortal”. En este punto tocamos uno de los problemas centrales que plantea

5. Los ejemplos son numerosos: “La historia que he narrado aunque fingida / Bien puede figurar el maleficio / De cuantos ejercemos el oficio / De cambiar en palabras nuestra vida 1. [...] Siempre se pierde lo esencial. Es una / Ley de toda palabra sobre el numen. / No lo sabrá eludir este resumen / De mi largo comercio con la luna” (“La luna”, *El hacedor*); “Tan ignorante del amor divino / Como del otro que en las bocas arde; / Lo sorprendió la Pálida una tarde / Leyendo las estrofas del Marino” (“Baltasar Gracián”, *El otro, el mismo*).

6. El testimonio de algunos poetas hace hincapié en esta diferencia. La toma de posición del chileno Enrique Lihn es contundente: “Su conservatismo [el de Borges] en poesía se resuelve en un revival, en el arrastrar materiales literarios usados sin vivificarlos haciéndolos cambiar de función [...]. Es una rima de una pobreza poco común, con meros sonidos idénticos, en las antípodas de la rima semántica [...] Borges rima como lo hacía Nuñez de Arce o algunos modernistas tan desasistidos como José Santos Chocano [...] Borges tampoco tiene un sentido mayor para la polisemia: su discurso es monosémico y gramaticalmente correcto, regular. Y francamente aunque no cuente historias, la poesía de Borges reprocesa muy a menudo el material narrativo y reflexivo de sus ensayos y ficciones con mucho menos suerte que en esos dos géneros. En suma, me parece un poeta anticuado y desprovisto de ciertos sentidos que son esenciales para hacer el tipo de poesía que nosotros reconocemos como poesía moderna” (en Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980, p. 88).

7. Tiempo después de publicar la primera versión de este artículo en *Espacios*, 6 (1987), pp. 44-8, conocí el artículo “La música de las ideas” publicado en 1990 por Daniel García Helder, quien había leído allí la misma torpeza en la poesía de Borges.

la lectura de su poesía: como la famosa hipálage de Milton, la poesía de Borges cita el contorno, es decir, sus otros textos (relatos, ensayos, prólogos). ¿Quién ha entrado a su obra —digamos a partir del 60— sola y exclusivamente por la poesía? Nos hallamos frente a una nueva paradoja: la imposibilidad de conocer la experiencia de la sola lectura de los poemas de Borges. Ya no podemos leer *El oro de los tigres*, *El otro, el mismo* o *La rosa profunda* sino desde relatos y ensayos; a través de su inigualable capacidad de reflexionar sobre la palabra de los Otros, que es también la suya y la de nadie. El camino es doble, de ida y vuelta, contradictorio. La poesía se explica y comenta desde el contexto: es decir, a la vez que es jerarquizada por él, pierde poder resemantizador y ambigüedad, se descodifica y empobrece en tanto poema, y en el movimiento contrario se lee casi como si fuera prosa, una mala versión de los cuentos. Terminamos de leer un poema: hemos buscado descifrar una argumentación, una sintaxis laberíntica, una cita velada: y la experiencia estética propia del poema (aquella “emoción poética” propia del verso, “no la información o el razonamiento” tal como es definida por Borges en el prólogo a *Elogio de la sombra*), su cuerpo y su volumen se han perdido.<sup>8</sup> Es que por allí se pierde esa cierta especificidad de la poesía, que intentábamos definir en capítulos anteriores,<sup>9</sup> y que liga, experiencia, memoria, deseo y ritmo (o música) en la trama del lenguaje. Por esto, podríamos decir con Eliot, la poesía se aleja de todas las formas de la tesis, sea ésta política o filosófica, porque para nosotros, seres del siglo XX, “cualquier cosa que pueda decirse igualmente en prosa se dice mejor en prosa”.

#### La poesía: hacia la negación de lo real (experiencia-cuerpo-historia)

y la noche que de la mayor congoja nos libera:  
la prolijidad de lo real  
“La noche que en el sur lo velaron”

En el Prólogo de 1969 antepuesto a la reedición de *Cuaderno San Martín*, mientras Borges desestima sus poemas, unos por “el énfasis”, otros porque

8. “Creo que su fama como poeta no sería tal si no fuera por su obra de narrador y de ensayista y que a la gente o bien le entusiasman sus versos porque no entiende de poesía o porque ellos le recuerdan al narrador de *Ficciones* o esa personificación del autor paradigmático: un ensayista que hace siempre de la ficción una poética en acto [...] El es siempre un ensayista” (Enrique Lihn en *op. cit.*, p. 80). El poeta argentino Santiago Perednik (en entrevista personal realizada en agosto del 86 en relación con su lectura de la poesía de Borges) sostuvo también la ineludible función de soporte que tiene la prosa borgeana para con su poesía. Y lo mismo en Manuel Ferrer, *Borges y la nada*, London, Tamesis, Book Limited, 1971: especialmente cuando compara las versiones de “El truco” en poema y en ensayo (p. 18).

9. Me refiero a los capítulos teóricos sobre poesía que son los primeros del libro *Más de una lengua: poesía, subjetividad y género* (de próxima aparición en Biblos de Buenos Aires), y del cual este trabajo forma parte.

“exageran la connotación plebeya”, destaca el poema citado y lo prefiere como “el primer poema auténtico que escribí”. ¿Qué querrá decir aquí la palabra *auténtico*, tan ligada al famoso malentendido de la poesía como emoción, o expresión, al poema confesional, atacado por el Borges vanguardista? En todo caso, el último verso que habla de la noche como encubridora de “la prolijidad de lo real” es un hallazgo, casi espejo invertido de aquel de Juanele Ortiz que señalaba “las pesadillas de la luz” a las que se veía expuesta la percepción desvelada durante el día. Pero si volvemos a Eliot en *Función de la poesía y función de la crítica* (conferencias dictadas en Harvard en 1932-33),<sup>10</sup> allí se apuntan concisamente dos observaciones fundamentales: el ritmo como principio indispensable del poema, y los dos efectos que reconocemos desde Rimbaud, al menos, en la poesía moderna: ampliar modos convencionales de valoración y percepción, y al mismo tiempo aportarnos algún modo del conocimiento de sí, una forma peculiar de la concentración que raramente alcanzamos fuera de la poesía “pues nuestras vidas son una continua evasión de nosotros mismos y una evasión del mundo visible y sensible”.

En el conjunto heterogéneo de los volúmenes de poesía de Borges, en escasas oportunidades hacen una tímida aparición algunos versos que vinculan el texto de manera directa y rotunda con la experiencia de ese sí mismo,<sup>11</sup> núcleo de un cuerpo expuesto a algún tipo de relación con la “prolijidad de lo real”.<sup>12</sup> Lo que prima, en cambio, es el procedimiento de la máscara. Borges a la manera de un autor barroco del siglo XVII, o de las sagas nórdicas o de las epopeyas clásicas o de las milongas, etc. Algunos ejemplos de este contraste:

No la movió la antigua voz de Homero  
Ni esa, de plata y luna, de Virgilio;  
No vio al fatal Edipo en el exilio  
Ni a Cristo que se muere en un madero  
(“Baltasar Gracián”, *El otro, el mismo*).

Y la ciudad ahora es como un plano  
De mis humillaciones y fracasos (“Buenos Aires”, *ibid.*)

10. Barcelona, Tusquets, 1999.

11. A esta denominación han llegado filósofos postmetafísicos como Derrida o Foucault para evitar las canónicas “sujeto” o “yo”, que se hallan imbuidas de las concepciones filosóficas del idealismo o del humanismo.

12. Cf. con el “shock” del cuerpo expuesto a la percepción moderna descrito por Walter Benjamín en “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, especialmente el apartado III, pp. 93-5.

Yo el rojo Tamerlán, tuve en mi abrazo  
A la blanca Zenócrata de Egipto,  
Casta como la nieve de las cumbres  
("Tamerlan, 1336-1405", *El oro de los tigres*).

El nombre de una mujer me delata.  
Me duele una mujer en todo el cuerpo ("El amenazado", *ibid*).

Gram, Durendal, Joyeuse, Exalibur,  
Sus viejas guerras andan por el verso ("Espadas", *El oro...*).

Alambres, terraplenes, papeles muertos, sobras  
de Buenos Aires ("Insomnio", *El otro...*).

Más precioso es el roce  
de tu boca en la sombra ("Tankas", *El oro...*).

### Contradicción, juego de los contrarios y del doble

La literatura de Borges, ya se sabe, dibuja esa figura sin descanso; pero en el caso de la poesía la escisión se inscribe en el sí mismo, lugar de la voz que habla, espacio que en la poesía resulta de singular importancia: ¿cuál es la voz que vence en esta escritura camaleónica: la que se apropia de otros discursos hasta casi desaparecer o la que "confiesa" haber llorado detrás de una puerta y observa la escena de las "sobras" en los terraplenes de Buenos Aires? En esta zona de su literatura, la figura del doble o la doble máscara se impone a la firma Borges como dos zonas de escritura que se disputan la hegemonía en el poema y lo resquebrajan. A ellas parecen destinadas (a modo de epigrafe explicativo) las palabras de "Borges y yo": "Por lo demás, yo estoy destinado a perderme definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro". Pero a la vez "desgraciadamente soy Borges". Yo y el otro (los otros) son dos máscaras sobreimpuestas, entonces, en un campo de lucha: el espacio del poema. Curiosamente, la historia de esta lucha y sus consecuencias parece ser justamente la inversa a la de la lucha librada en el interior de la obra poética de Alfonsina Storni.<sup>13</sup>

El oro y la sombra son los dos emblemas que acuden a esta doble máscara: el oro barroco, artificio y re-lleño figura el *cuerpo* del texto; la sombra, en cambio, es el vacío del cuerpo, la realidad negada. El oro esculpe contra el *horror vacui*:

13. Ya observó Ana María Barrenechea la función del desdoblamiento en la producción de la narrativa de Borges: "... se siente como si Borges [...] se desdoblase en dos individuos, uno narra y otro siempre vigilante y lúcido que comenta la obra del primero" (*La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, CEAL, 1984, pp. 130-40). En la escritura de su poesía, el vigilante "acecha", impone, "exige": censura como se explicita claramente en "El centinela" (*El oro de los tigres*). Censura que, como veremos, atañe a la experiencia del otro:

los oros de tu sombra ("Invocación a James Joyce", *Elogio de...*).

Hay tanta soledad en ese oro ("La luna", *La moneda de hierro*).

solo una cosa no gustada espero  
una dádiva, un oro de la sombra ("Eclesiastés", *La cifra*).

un triste oro, tal es la poesía ("Arte poética", *El hacedor...*).

En estos versos el oro del artificio es corroído por tres notas que lo niegan: sombra-soledad-triste. La sombra es lo que se define en la negación del cuerpo, es el lugar del vacío: eco, emanación, apariencia inasible. El oro es lo que se toca, tiene peso y volumen; presencia en el cuerpo trabajado del poema, elegido como máscara que vela el cuerpo de la experiencia.<sup>14</sup> Un tercer emblema poético completa el juego de los dobles: el rojo de la guerra, de la roja espada de la roja sangre: desplazamiento metonímico y tautología señalan la intensidad de este color que condensa la tensión del deseo y la comprobación de la negación de su objeto:

Soy un cobarde. Soy un triste ("A Johan Brahams", *La moneda de...*).

Que no hay otra virtud que ser valiente ("A Carlos XII", *El hacedor*).

No hay otros colores en la poesía de Borges que estos emblemáticos (oro-sombra/ceniza-rojo), los que tejen la trama de la contradicción, de los dobles enfrentados: "O también habrá otro, el yo secreto/ cuya ilusoria imagen, hoy borrada/ he interrogado en el ansioso espejo" ("*Correr o ser*", *La cifra*). La poesía de aquel (Borges) que usurpa y es usurpado, del que invade territorios para re-llenar el espacio textual, su cuerpo: lo que los otros (padres-antepasados-palabras) vivieron, es decir, la materia del recuerdo y la

---

memoria-cuerpo-amor rechazado. Cf. "El ángel" (*La cifra*): "Que no se rebaje a súplica/ni al oprobio del llanto /.../ el Otro lo mira". En Storni, en cambio, la disputa entre una voz-vigía de la posición mendicante y una voz-cuerpo desvelada asumirá características inversas: la escritura poética de mujer exigía el tono confesional. Cf. mi "Mujeres: feminismo y literatura", *De Borges a Arlt. Historia Social de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Contrapunto, 1990, pp. 131-60; "Las estrategias de un discurso travesti (género poético y género periodístico en Alfonsina Storni)", *Dispositio*, XV, 39 (1990); Prólogo a *Obra completa de Alfonsina Storni*, Tomos I y II, Buenos Aires, Losada 2000-2002, pp. 9-31.

14. En otros textos hemos trabajado ampliamente la diferencia de relación con el cuerpo-sensación y el emblema del oro en la poesía neobarroca de los '80: Arturo Carrera y Néstor Perlongher, especialmente. De ello darán cuenta los últimos capítulos de nuestro libro. Cf. especialmente "Pintanos el alma, Padre", en *Lúmpenes peregrinacione. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, pp. 105-11; y sobre la poesía neobarroca de los '80: "Diario de un salvaje americano", en *Obra completa de Oliverio Girondo*, París, Archives, 1999, pp. 573-86.



memoria de los otros; lo que el *otro-doble*, infeliz y olvidado, no vivió: sobre esa nada (cuerpo-experiencia-historia negados) Borges escribe y construye el oro de la palabra de los otros. La lista es larga y habla por sí sola: Quevedo, Góngora, Calderón, Cervantes, Whitman, Almafuerde, Ascasubi, Lugones, Homero, Virgilio, Las Escrituras, Emerson, Carlyle: "repito un repetido endecasílabo / digo lo que los otros me dijeron" ("Eclesiastés", 1, 9, *La cifra*). Sobre ese oro del artificio barroco que vela la sombra de lo negado (reprimido: cuerpo-experiencia-historia),<sup>15</sup> inscribe Borges el fracaso dorado de su poesía, como define acertadamente Enrique Lihn en el trabajo ya citado.<sup>16</sup> Tensión entre el uno y el otro, en la que casi inevitablemente vence la astucia y el pudor de Borges, el manipulador de artificios y simulacros.<sup>17</sup>

#### Borges, autor de Pierre Menard, autor del Quijote

Llegados a este punto surge inevitable la figura de Pierre Menard, autor del Quijote. Borges nos obliga a leer este relato como la mejor obra crítica de sus textos poéticos: borradores (simulacros) de su intento de reescribir a los otros.<sup>18</sup> Salvo que su astucia hizo que en sus textos se mezclaran el catálogo de la obra "visible" e "invisible", la escritura del uno y del otro. En uno des-

15. Pocos son los poemas en los que podemos leer las marcas del contexto histórico en alusiones veladas que nos obligan a descodificar *el otro horror*, por ejemplo, como el peronismo ("Sarmiento", *El otro...*) o las épicas lluvias de setiembre como alusión a la Revolución Libertadora ("Oda compuesta en 1960", *El hacedor*). Huellas débiles, veladas, casi sombras que desnudan una relación conflictiva con lo real: se puede nombrar a Rosas en el poema, no a Perón. Claro contraste con el carácter de obsesión que tuvo el peronismo para Borges: "Cuando se tiene dolor de muelas, cuando se tiene que ir al dentista, lo primero que se piensa cuando se despierta por las mañanas es ese problema [...] pero durante aquellos diez años lo primero que pensaba el despertarme era: 'Perón está en el poder'" (Richard Burgin, "Conversaciones con J. L. Borges", citado en el prólogo de Marcos Ricardo Barnatán, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982). La historia personal y social, entonces, se relega al espacio de lo negado. El presente se vuelve pasado épico ("Oda escrita en 1966") y el pasado se hace presente atemporal ("España de los inquisidores"): práctica de escritura que descontextualiza y desmaterializa, y que una vez más desdice las lúcidas observaciones expuestas en la prosa ensayística (cf. el prólogo de agosto de 1969 para *Luna de enfrente*: "No hay obra que no sea de su tiempo, *Salammbó* no podría haber sido escrita sino en el siglo XIX francés").

16. "Como autor de versos yo lo veo como un *fracaso dorado*. Y así habría que decirlo cada vez que se lo pone a la misma altura que nuestros poetas de veras fundadores" (Entre estos poetas fundadores se cita a Neruda, Vallejo, Huidobro, Girondo; en *op. cit.*, p. 87).

17. "Es un mero artificio que ha soñado ¡Un hombre gris a orillas del Red Cedar! Un hombre que entreteje endecasílabos / Para no pensar tanto en Buenos Aires / Y en los rostros queridos. Uno falta" ("Heráclito", *La moneda de hierro*).

18. También Manuel Ferrer y Marcos Barnatán han establecido la identificación Menard-Borges en los trabajos ya citados, aunque con intenciones críticas diferentes; de todas maneras, hacemos alusión a una capacidad reconocida de los textos de Borges: la autorreflexión.

cansa la "empresa imposible" de reescribir a sus poetas preferidos,<sup>19</sup> de volver a inventar los argumentos de Carlyle y Emerson. En el otro, la empresa posible pero censurada, de confesar-se. Confesión deseada (como lo atestiguan los primeros poemas publicados en *Prometeo* o *Aurea*)<sup>20</sup> pero saboteada (quizás por pudor frente a la proclama vanguardista, quizás por considerarla "femenina" como sugiere la reseña dedicada en *Proa* a *Telarañas* de Nydia Lamarque:<sup>21</sup> a las muchachas está destinado el "sentimiento", a los varones "el pensamiento"). Son múltiples los ejemplos de mediatización que evitan la *confesión deseada* pero autoexcluida: las identificaciones con personajes y autores, la despersonalización armada por los pronombres de tercera persona, los indefinidos; una distancia, en fin, pacientemente urdida para coartar los nexos entre la escritura y la voz, el cuerpo. Laberinto tramado por Borges para confundir-nos y confundir-se: para ello programa una lectura especular señalada con indicios y subterfugios. En el "discurso de las armas y las letras", por ejemplo, se justifica en Cervantes ("un viejo militar") la elección de las armas. Pero "¿y en Menard?" se pregunta el narrador. ¿En Borges? nos preguntamos nosotros. ¿Por qué esa exaltación épica por la espada, la guerra, el coraje? ¿Tan solo compensación de una congénita cobardía, abundantemente declarada? La lectura —como en el caso de Menard nos sugiere Borges— debe abrirse a interpretaciones más sutiles. Para Menard se cita la influencia de Nietzsche y un "hábito resignado e irónico" por demás elocuente: "propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él".<sup>22</sup> Juego irónico, juego intelectual, relleno del *horror vacui* una vez más: llama a leer su contrario.

19. En el prólogo de 1969 a *Fervor de Buenos Aires* declara Borges algunos propósitos de entonces (que nosotros descubrimos en realidad en su obra posterior con mayor fuerza): "remendar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo diecisiete, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto". En el Prólogo a *El otro, el mismo*: "Alguna vez me atrajo la tentación de trasladar al castellano la música del inglés o del alemán; si hubiera ejecutado esa aventura, acaso imposible, yo sería un gran poeta". La empresa imposible y la intención de reescribir, como se ve, acercan visiblemente a Menard y a Borges, poeta.

20. El poema "Sábado" aparece en *Prometeo*, 26-27 (Paraná, junio-julio de 1923); curiosamente, el título coincide con otro poema que aparece bajo la firma de A. Storni en *El dulce daño*, de 1918. En la revista *Aurea* I, 3 (1927), p. 31, Borges publica el poema "Versos con ademán de recuerdo" (ver Apéndice).

21. *Proa* II, 14 (1925). Ver análisis en las páginas que siguen.

22. El mismo *hábito resignado e irónico* se puede atribuir también a Borges si leemos desde sus propios textos estas palabras dedicadas esta vez a Quevedo: "Hay en la historia de la filosofía doctrinas, probablemente falsas, que ejercen un oscuro encanto sobre la imaginación de los hombres: la doctrina platónica y pitagórica del tránsito del alma por muchos cuerpos, la doctrina gnóstica de que el mundo es obra de un dios hostil o rudimentario. Quevedo, sólo estudioso de la verdad, es invulnerable a ese encanto" ("Prólogo a Francisco de Quevedo. *Prosa y verso*", en *Prólogos con un prólogo de prólogo*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, p. 120). Sabemos que Borges sí era vulnerable al encanto de esas doctrinas y que sus textos se ejercitan irónicamente en afirmarlas.

Este laberinto, decíamos tramado con paciente y lúcido empeño, recoge la mayor parte de su obra poética: borradores de artificios barrocos y gaudiosos, gustos anacrónicos y enigmas, ejercicios de “un poeta menor”, ejecutados con la esperada y predicha ilusión de que alguien en el futuro descubra la intención del reescritor. Alguien que se convertirá en el lector de los poemas de Borges, autor de Pierre Menard, autor del Quijote y descubrirá — como el Borges narrador en el Quijote de Menard— que el segundo texto “es casi infinitamente más rico” que el original. Alguien que se dedicará a estudiar variantes de variantes sutiles diferencias entre ecos y simulacros (“Yo que soy tiempo y sangre y agonía”: “De polvo y tiempo y sueño y agonías”; “En polvo, en nadie, en nada y en olvido”). Alguien que finalmente llegaría a esta conclusión crítica: “El estilo arcaizante de Menard [como el de Borges] —extranjero al fin [como Borges, extrapolado]— adolece de cierta afectación”. Un escenario desplegado para enmascararse, para ocultar-se la frustración que recorre su trabajo creador: no ser un gran poeta, no ser reconocido como un gran poeta. Un escenario que, una vez más, lo exime del contacto con lo real:

Oh días consagrados al inútil  
 empeño de olvidar la biografía  
 de un poeta menor del hemisferio  
 austral (“Aquel”, *La cifra*).

Estos versos pertenecen al final de su obra poética y señalan los puntos clave del programa que antes exponíamos: un poeta menor y su empeño de olvidar, biografía, historia, cuerpo. Por eso, si en la vía de Derrida y Deleuze<sup>23</sup> hemos pensado a la poesía contemporánea en tanto robo y donación que ancla en la repetición de una memoria borrada por la ley, y hemos llegado a la definición de *robo al robo del olvido*,<sup>24</sup> entonces comprobamos que la poesía de Borges niega ese camino hasta un extremo paradójico: borrar el sí mismo del cuerpo y presentar un vacío que es puro relleno de tradición. ¿Es posible mantener ese programa hasta el final?

Precisamente en sus últimos textos poéticos, Borges se abandona a la poesía del otro. Convencido, quizás, como el narrador Pierre Menard que “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil”, o de aquello que le dice un personaje de pesadilla: “Sus argumentos, Borges, son meras

23. Cf. Giles Deleuze, *Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1981; Jacques Derrida, pp. 49-105; “La palabra soplada” y “Freud y la escena de la escritura”, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 233-70 y 271-317. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, pp. 2-22; 1997; *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997, pp. 13-82.

24. Esta definición es objeto del capítulo del mismo título en el libro *Más de una lengua: poesía, subjetividad y género*, ya citado.

estratagemas del terror" ("Episodio del enemigo"), se abandona: abandona en gran parte su esfuerzo por borrar el *sí mismo*, por tachar-se en la palabra de los otros y la poesía se convierte en empresa posible, pública y privada a la vez, en productivo "comercio con el lector". Sin el ripio de la rima forzada, el ritmo machacón o la sintaxis laberíntica (y podemos decir así que Borges llega en los 80 al mismo resultado que Alfonsina obtuvo en sus últimos poemas de los 30', y que para esa misma época Borges había anulado para sí cuando bloqueó toda la línea poética que podía desprenderse de su poema "Insomnio"); sin el gesto épico de exaltar la patria y los guerreros: entonces y en contados casos, el texto se vuelve contemporáneo y deja de ser pura tradición. Presente y pasado ocupan ahora una posición diferencial (contextual) anudados a la experiencia de una voz y de un cuerpo.<sup>25</sup> Borges logra en algunos poemas y en algunas zonas de los poemas ser fiel a la estética proclamada desde el prólogo de *Elogio de la sombra*: eludir arcaísmos, preferir las palabras habituales a las asombrosas. Digo en algunos, porque muchas veces, la "confesión sentimental", tanto tiempo detenida o censurada, desborda en poemas casi adolescentes en su gesto edulcorado, como si en este terreno —el de la poesía— hubiera sido imposible para Borges "hallar una lengua", como bien definió Rimbaud la empresa del poeta.

En ese 'descanso' final de esos breves pasajes logrados, el poema deja sentir el cuerpo, la mano de alguien, la presencia de una realidad palpable: se abre a la sensación, a las minucias de la percepción de un cuerpo golpeado por el peso de la "prolijidad de lo real". Se acerca a ese estado peculiar de concentración, que en el poema conjuga el olvido del sí mismo tramado por la ley de la cultura con el abrir-se a nuevos modo de sensación, cruzados por afectos y precepto, en un camino experimental de regreso hacia el sí mismo. Así se puede definir nuevamente el insomnio, con estas palabras:

es la carga de un cuerpo que bruscamente cambia de lado  
 es no ignorar que estoy condenado a mi carne, a mi detestada voz  
 ("Dos formas del insomnio").

Así, al final de su obra, Borges parece retomar un camino apenas esbozado por aquel otro "Insomnio" de 1936, aquel largo poema que actúa

25. El uso de los demostrativos (tiempo-espacio), el lugar (nombrado) del cuerpo y de la mujer enmarcan el espacio textual donde escritura y sí mismo se encuentran: "En esa biblioteca de Almagro Sur" ("Las dos catedrales", *La cifra*, Buenos Aires, Emecé, 1981, p. 19); "Ahora, Schiavo, estás muerto" (*ibid.*); "Aquí también los ojos que no sirven, las manos que no aciertan las ilegibles páginas" ("Al adquirir una enciclopedia", *La cifra*, p. 23). En otros pocos poemas de su extensa carrera como poeta, encontramos restos de esa voz-cuerpo que pugna por hacerse oír: por ejemplo en "Límites" (p. 849), en algunos versos de "Poema conjetural" (p. 867), en "El poema de los dones" (p. 809), un texto que se hace la pregunta que nosotros hacemos aquí acerca de esta voz escendida.

como bisagra entre el primer Borges y el resto, y que permanece precisamente como residuo, como desecho excluido de su voluntad de escritura, como una vía muerta al lado del terraplén. Allí, Borges esboza una voz cercana a la de la poesía contemporánea, con largas tiradas de versos alejados de los patrones de métrica tradicionales, y con imágenes que se adentran de lleno en las escenas urbanas de la época, en las materias del detritus, en los excesos de un mundo industrializado.<sup>26</sup> Quizás por eso esta escritura abandonada en 1936 y retomada al final de su trayectoria, nos habla del insomnio: ese desvelo que nunca halló verdadera forma en la poesía borgeana, atrapada en aquel otro "sueño" de "la literatura". Fue ese sueño que exigía —como *ars poetica*— una escritura que se niega como la voz de un cuerpo y que se queda entonces sin aliento o respiración. No es ocioso, entonces, que ese poema haya permanecido inédito durante 28 años, hasta que Borges decidiera terminar con su silencio poético, seguro tal vez de haber podido dominar la lucha que tensionaba sus poemas y que hace explícita aquel "Insomnio": "En vano quiero distraerme del cuerpo".<sup>27</sup> El poema abre el libro *El otro, el mismo* (1964) y es, curiosamente, el único que consigna al final lugar y fecha: "Adrogué, 1936" (pp. 859-60).

Podemos seguir el intento previo por hallar una forma salvadora de esa tensión estética en algunos poemas dubitativos que Borges publicó en revistas de la época, y que muestran claramente esa inconsistencia en la forma del poema ligado a la experiencia: falla que habría de sangrar siempre como una herida subterránea. La confrontación con las escrituras denigradas públicamente por la firma del Borges-crítico (como la de Alfonsina Storni o la de Oliverio Girondo), así como la *Antología* de poetas contemporáneos preparada por él, dan prueba evidente de ello. Una herida o un núcleo indomable de contradicciones que retorna de una u otra forma como la obsesiva y permanente amenaza descubierta en Freud y Foucault por la atenta lectura de Derrida:<sup>28</sup> el retorno fuera de toda lógica y "anterior al cogito" del Genio Maligno, fuerza "demoníaca" que se repite y se ofrece resistente al análisis.

En 1921, desde la publicación madrileña *Cosmópolis*, Borges firma la selección y notas de una breve antología, con el título: "La lírica argentina contemporánea".<sup>29</sup> Destaca allí la figura de Macedonio Fernández ("negador de la existencia del Yo"), los sonetos hiper clásicos de Banchs, las composi-

26. Esa escena de la ciudad que —como bien leyera Sylvia Molloy en el texto ya citado— el primer Borges se empeñaba en negar en aras de una tradición agraria que se desmoronaba. Cf. Páginas más adelante el análisis de los poemas del Apéndice.

27. La voz de Storni había dicho, siguiendo la vía de su propio combate con una estética impuesta: "En vano te desplazo a cada rato/ Con tu necio tesón, / Cuantas veces te arrojo cuantas vuelves/ Pesado moscardón", con una lúcida descripción del estado de cosas: "Pero no; te acurrucas en mi pecho/ Y me velas la voz" ("Ligadura humana", p. 252).

28. Cf. la obra ya citada, *Resistencias del psicoanálisis*.

29. *Cosmópolis*, 36, 1921.

ciones de otros poetas justamente olvidados (Melián Lafinur, Rojas Silveyra, Bartolomé Galíndez) y abomina de los textos (también antologizados allí por él) de Alfonsina Storni y Fernández Moreno. De la primera, se dice que sus composiciones pretendidamente eróticas son más bien "cursilistas": "son una cosa pueril, desdibujada, amarilleja" que repite palabras "baratamente románticas —flor, ninfa, amor, luna, pasión—". Para el caso del segundo, se afirma Borges en su condición de ultraísta para rechazar en Fernández Moreno la falta de "verdaderas intuiciones, en cuyo reemplazo campea un confesionalismo anecdótico y gesticulante o una reedificación trabajosa de estados de alma pretéritos".

Podríamos decir que paradójicamente todos estos juicios, asumidos con violencia irónica para con aquellos poetas que no entran en el museo ultraísta que Borges esgrime en ese momento, son los que surgen en el lector contemporáneo rápidamente cuando se enfrenta con los poemas publicados por Borges en la década del '20 en diferentes revistas literarias argentinas. En 1922 en *Prometeo* de Paraná, en el número de la revista que comparte con Alfonsina Storni, saludada en esa páginas como una de las más grandes poetisas de Latinoamérica, Borges publica "Sábado" (ver Apéndice). El poema está dedicado a recrear un encuentro con la mujer amada: "Benjuí de tu presencia", dice el primer verso, "miradas felices/ de ir orillando tu alma" más adelante, para terminar: "los anhelos/ clavados en el piano/ siempre la multitud de tu hermosura" "sobre mi alma". Estos versos bastan para mostrar el clima y el ritmo del texto, basados en una escena sentimental amorosa junto al piano:<sup>30</sup> estereotipo romántico beckeriano, podríamos decir, donde campea el sentimentalismo, y la presencia clara, definida y escolar de un Yo, cuyo borramiento se saludaba en la poesía de Macedonio.<sup>31</sup> Y la rápida confrontación con el "Sábado" de Alfonsina, publicado cuatro años antes —en 1918— nos muestra una escritura mucho más moderna (encabalgamiento, lengua coloquial, sintaxis escindida, detalles materiales en primer plano) para un mismo tópico sentimental.

#### Alfonsina y Borges en el aura de *Áurea*

Esta vez es la sofisticada revista *Áurea*<sup>32</sup> la que reúne en 1927 en un mismo número poemas publicados por la "poeta consagrada" Alfonsina

30. Uno de los signos más conservadores de aquello que la clase media alta naciente pretendía de la "cultura" de una mujer de la época.

31. El poema reaparece reescrito y corregido en una serie de poemas de amor con el título "Sábados" en *Fervor de Buenos Aires* (1923), p. 46.

32. La *Revista Áurea-De todas las Artes* tenía como directores a Francisco T. Gianotti y Nicola Raniero, y con posterioridad al no.10 a Sixto C. Martelli y Vicente Fatone. De periodicidad mensual, aparecieron dieciséis números desde abril de 1927 hasta octubre-noviembre del

Storni y el "escritor" Jorge Luis Borges, todavía en 1932 anunciado por la prensa como "joven promesa". Ya había sucedido para entonces la publicación de las palabras injuriosas que Borges le dedicara a Alfonsina en 1925 en la reseña del poemario *Telarañas*, de Nydia Lamarque. La confrontación de los textos que la revista *Aurea* reúne y que nuestros protocolos de lectura reenvían a dos poéticas públicamente enfrentadas, nos muestra sorprendentemente que estas firmas han invertido su lugar. El texto de la mujer escritora parece inscribirse en una forma de vanguardia que las declaraciones de Borges siempre le negaron; y el texto del joven Borges, inscrito en la auto-proclamada vanguardia de la Revista *Martín Fierro*, niega resueltamente este programa desde un sentimentalismo kitsch, que el Borges-crítico siempre había atribuido a la chillona y *demodée* Alfonsina. En el aura de *Aurea* estas firmas sugieren que las huellas de su escritura esconden máscaras insospechadas y desvíos que una lectura negligente ha obviado en aras de una historia oficial y su dictado hegemónico. ¿Quién osará decir que Alfonsina, a la luz de estas páginas, resulta más vanguardista y mejor poeta que Borges? Por eso insisto en seguir estos desvíos para releer el mapa de la poesía argentina de principios del siglo XX.

En la revista *Aurea*, de Buenos Aires, en la que Alfonsina, además de sus poemas publica un comentario crítico sobre la lectura de otra poeta mujer, Emilia Bertolé, es una revista de gran formato y edición muy cuidada, casi artesanal, con juego de transparencias que se superponen a ilustraciones de artistas plásticos, y que se auto-inscribe fuertemente en la vanguardia. Se trataba, entonces, de una co-ocurrencia en las firmas de dos poetas que provienen de zonas muy diferentes de la cultura argentina y que se encuentran en un objeto cultural que aparentemente neutraliza estas diferencias, las nivela al ubicarlos en un mismo espacio tipográfico, visual. Desde la perspectiva crítica de hoy, se podría decir que esta co-ocurrencia "eleva" a Alfonsina y "baja" a Borges hasta llegar a un equilibrio horizontal.<sup>33</sup> Así la

1928. Entre sus "Propósitos" declara: "Nuestra Revista intenta darle una fama tipográfica digna para nuestro público culto y metropolitano". A las colaboraciones literarias (además de Borges y Storni, Mariano de Vedia y Mitre, Pablo Rojas Paz, Eduardo González Lanuza, Ulises Petit de Murat, Carlos Mastronardi, Ezequiel Martínez Estrada, Alberto Zum Felde, Roberto Mariani, entre otros) se sumaban las reproducciones de obras de artistas plásticos (pinturas, esculturas, viñetas, xilografías, dibujos, grabados, fotografías), entre ellos: Emilio Pettoruti, Ernesto de la Cárcova, Pablo Picasso, Pedro Figari, Raquel Forner, Emilia Bertolé, Pompeyo Audivert, Norah Borges. La Revista se inscribía dentro de la "vanguardia" y proporcionaba una vasta información crítica de las manifestaciones artísticas de Buenos Aires con secciones como Crítica Literaria, Exposiciones, Noticiero de Arte, Teatros, Libros, Bibliografías de Arte, Comentarios Literarios, Cine.

33. Resulta importante destacar que Alfonsina Storni no hace su entrada en la Academia argentina, por ejemplo, hasta fines de los '80, cuando Borges ya reinaba desde hace décadas como objeto de culto de tesis, críticos y escritores noveles. Del mismo modo, la extensa y versátil obra de la Storni no alcanza las *Obras Completas* hasta la edición de Losada, 2000-2002.

mirada del lector se encuentra en la p. 31 con dos poemas de Alfonsina Storni y treinta páginas más adelante se encuentra con un poema de Borges junto a un dibujo de su hermana Norah. Esta aparente nivelación de las firmas y las figuras Borges-Storni tambalea cuando la mirada se detiene a armar una constelación con los poemas, con la letra de uno y de otra: tambalea entonces también el mapa de la poesía de los años '20 que hemos incorporado desde la historia canónica de la literatura argentina, y se quiebran protocolos y expectativas. Si esperábamos el poema de un escritor de la vanguardia porteña, aparece en cambio un poema inseguro, sentimental y kitsch; si, a la inversa, la firma de Alfonsina podía —siguiendo la misma letra que el insulto de Borges le dictara tan sólo dos años antes— hacernos esperar un poema con algunos toques de mal gusto altisonante, "Luna" muestra una textura moderna y el uso de técnicas que refieren al cine y a la fotografía.

El primer rasgo notable en la confrontación es una diferencia de tonos: se podría decir que desde el título el texto de Borges se anuncia, otra vez, como sentimental, recostado sobre el núcleo del *recuerdo*. Elige además el tono elegíaco en relación con otro núcleo: *la familia* y *la casa familiar*. *El jardín de casa* y *nuestra casa* son el centro cercado y resguardado de la tradición. Por eso el *molino* se eleva como vigía de ese territorio y se convierte en índice de una genealogía patriarcal: *amparaba... como un abuelo*, dice. Y las figuras del cerco protector se suceden: *tres contadas varas de fondo* son el marco de ese espacio cerrado cercado por el afuera y que se superpone al recuerdo íntimo, personal y de clase. El tono enfático de elegía obliga al uso de los signos de exclamación (expresamente prohibidos, junto al tono confesional y la declaración en primera persona, unos pocos años antes en el programa ultraísta defendido por el joven Borges y su obra como crítico). El poema no hace sino desmentir esas declaraciones de principios, y los signos de exclamación, como las varas y los bambúes del jardín del fondo, delimitan un espacio consagrado para el *nosotros*, que declara su presencia una y otra vez en el texto. Y al mismo tiempo sirve de límite. En un mismo verso, el *molino* ampara *nuestra casa* y la diferencia y delimita de la de *los otros*, los que no tenían agua propia sino que la recibían con la *campanita del aguatero*. Un diminutivo que disimula las distancias y asume una actitud paternalista para quienes, del otro lado del jardín de casa, desbordan en *carnaval charro, ranchito, candombe*. Actitud ambigua también que habla de una forma de fascinación frente a lo diferente que amenaza y se teme. Para resguardarse están el *pasado criollo, virtud, vida cortés, vida benigna, voluntad buena*, todos atributos del *jardín de casa* que, con abundancia de *v-b* cortas y largas, también entablan un cerco frente al derroche popular de la doble *rr*. Una zona intermedia, semi-neutral parece filtrar las voces de los otros: se trata de la *Palmera la más alta de Palermo*, figura solitaria que sobre



su P mayúscula dos veces en el mismo verso, se eleva en el cielo del jardín y se convierte en *conventillo* para los gorriones. Y en segundo lugar el grupo de *carreros criollos*, que hacen convivir en un mismo sintagma la *rr* popular con la heroicidad de la estirpe criolla, que se defiende de la ola inmigratoria. En efecto, en 1930 en la prosa ensayística de *Evaristo Carriego*, la firma de Borges defenderá como literatura las inscripciones "criollas" de los carros de Buenos Aires "que en estos *italianados* días ralean" (p. 148).

Y el abuelo criollo, guerrero en las batallas de Cepeda y Pavón le dicta el poema "Isidoro Acevedo". La amenaza de invasión, sólo entrevista y apañada en el diminutivo *campanita del aguatero*, aparece como concreta en la versión de este mismo poema, que Borges publicó en 1929, ya incluido en el poemario *Cuaderno San Martín*, que forma parte del tríptico supuestamente vanguardista del primer Borges poeta. Dice; "y el charro carnaval aturdió / con insolentes murgas" frente a los "sufridos carreros". Esta versión pone el acento en la sensación de molestia que provoca el reducto invadido por sonidos indeseables e *insolentes*, y se halla muy cercana a la descripción de las palabra *charro* y *candombe* que dan el *Diccionario de uso del español* de María Moliner y el *Diccionario de la Real Academia*. Veamos:

*charro* = De la provincia de Salamanca. Abigarrado, *chillón*, llamativo (MM), de mal gusto (RA)

*candombe* = cierta danza ruidosa y grosera de los negros de América Meridional (MM)// Baile grosero y estrepitoso de los negros de América del Sur (RA).

En la versión incluida en libro, aparecida tan sólo dos años más tarde que el poema de *Áurea*, la distancia frente a la fiesta popular es mayor aún: aquí ya no hay diminutivos ni ambigüedades.

Resulta interesante también desanudar la retórica y los protocolos en los que descansan algunos textos críticos de Borges, publicados por la misma época en *Proa*. La crítica de *Telarañas* (1925), por supuesto, y el aparecido un año antes, con el título de "Acotaciones", dedicada a la lectura de *Prismas*, de su compañero Eduardo González Lanuza. En esta última establece un paralelo entre el ultraísmo español (versión española de las vanguardias históricas, lectores de Huidobro y Apollinaire) y el ultraísmo argentino: "Nosotros, mientras tanto, sopesábamos líneas de *Garcilaso* (...) solicitando un límpido arte (...). Abominamos los *matices borrosos del rubenismo* y nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su alébrica forma de correlacionar lejanías".<sup>34</sup>

34. "Acotaciones . E. González Lanuza, *Prismas*-Editorial Samet, 1924", en *Proa*, 2ª ép., I, 1 (agosto 1924), pp. 30-2. Recogido en *Proa (1924-1925). Edición facsimilar de los números 1,6,8,1r*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

Más adelante insiste en su ataque a Rubén Darío: el libro de González Lanuza, dice, expresa "nuestro unánime sentir", al reemplazar las "*palabras lujosas del rubenismo*" por las de la "distancia". La misma distancia que aparece como un valor destacado en la inscripción de los carros, y que el poema publicado en *Aurea* se empeña en negar con la insistencia sentimental en la primera persona que sostiene el recuerdo y el tono elegíaco destinado al tú: el espacio protector y familiar del *jardín de casa*. Distancia que cumple en desmentirse con la promesa final de lealtad hacia el grupo de pertenencia: "Yo pondré mi canto ahora/ para seguir siempre acordándome...". Elegía y elogio de la vida a la vez campesina, que trae el tono de un clasicismo ("Garcilaso") que no se condice con la vanguardia.

Un año más tarde, en la reseña de *Telarañas* de Nydia Lamarque (1925), Borges hará nuevas reparticiones, algunas contradictorias con la anterior:

1. A las muchachas, como a los poemas, como a las flores que florecen en las "quintas" de zonas como Belgrano, sólo se les pide que sean "lindas" y en ellas se admira la "coquetería del sufrimiento";
2. Que conmueve a "*nosotros, varones, obligados* al verso pensativo y a la palabra austera";
3. Nydia Lamarque usa muy poca metáfora: "cábala que a mí me gusta de veras";
4. El sujeto es "*la espera del querer, la vispera segura del corazón, las luces sabatinas encendidas para la fiesta*" (casi un comentario de aquel "Sábado" que Alfonsina publicó en 1918 en *El dulce daño*);<sup>35</sup>
5. "sus versos son mejores que los míos";
6. "rostros reflejados" en la poesía que se elogia: los de "Nervo y Rubén";
7. "belleza verídica y fácil" que provoca un efecto benéfico en el lector Borges, esto es, "felicidad".

Ahora vamos a la frase polémica que en la misma reseña Borges le dedica a Alfonsina Storni: Nydia Lamarque, dice, no suele incurrir "ni en las *borrosidades* ni en las *chillonerías de comadrita* que suele *inferirnos* la Storni".<sup>36</sup> Salta a la vista la contradicción que las opciones retóricas, indispensables guías de la deconstrucción en toda lectura —como nos advierte Derrida— hacen evidentes y develan al menos un conflicto, montan un artefacto de supuestos y prejuicios estéticos y de clase. El desprecio con que se nombra a Alfonsina, con una forma de "italianada" (la anteposición del artículo *la* al apellido de la mujer) contrasta con la familiaridad afectuosa con que se nombra a "Rubén": el nombre de pila, que familiarmente cita ahora a la firma que en la reseña de González Lanuza se señalaba como el enemigo a derribar.

35. Ver los poemas en el Apéndice: hasta en "las luces sabatinas" el texto de Alfonsina parece encontrar una mejor forma.

36. Todos los subrayados en cursivas son míos.

Las *borrosidades* de la Storni coinciden con las denostadas como "matices *borrosos* del *rubenismo*" en la reseña dedicada a un varón y que, por ende, comparte con el crítico el territorio delimitado en "Nosotros, los varones...". Sin embargo, la figura culpable de dichas borrosidades (Darío) es festejada amigablemente cuando se advierte el rostro de "Rubén" como uno de los que "se reflejan" en el "canto" de la abogada Nydia Lamarque, una de las "muchachas" que florece en las quintas de Belgrano; el caso se invierte y se vuelve amenaza casi demoníaca, en cambio, cuando la mujer escritora es de origen italiano, maestra y madre soltera. El apelativo despectivo *la Storni* está marcando una diferencia de territorio y clase. *La Storni* forma parte de las "*italianadas* de hoy". Además, se agregan a las "borrosidades" otros dos elementos que acercan a Alfonsina a la horda invasora de los inmigrantes. Las *chillonerías* remiten al *mal gusto chillón* del *candombe* y el *carnaval charro*. Es que Alfonsina aturde como el carnaval con sus aires de *comadrita* y sus chillidos.

"Comadrita" es una invención retórica de Borges que remite a la serie "compadre-compadrito (malevo)": figura popular de la que sabemos los textos de Borges hacen una especie de culto, y que alude a una actitud corporal de desafío y envalentonamiento, "insolente" como el carnaval. Voz popular, criolla que sale del parentesco establecido entre padre y padrino, o madrina y padrino (en Andalucía, por extensión a los amigos y camaradas); igual en criollo, al que se le agregó el verbo "compadr(e)ar": sin "e" hacerse compadre o amigo, con "e" darse aires, envalentonarse, guapear, en realidad se confunde con la acepción familiar que da el diccionario RA para "guapo": ostentoso, galán en el modo de vestirse, presuntuoso, pendenciero y perdonavidas (que se jacta de valentías y atrocidades).

Por el otro lado hace fusión con "comadre": voz popular, el nombre que se dan madre y madrina, o madrina y padrino de un niño, nombre que se dan las mujeres de un pueblo, amigas o vecinas, mujeres en reunión, charlando y murmurando, alcahueta. El espacio del conventillo era encuentro obligado de las comadres y convoca a la constelación de connotaciones que surgen de la unión "chillonerías-compadrita": chusma, conventillera, fuera de tono y lugar, chillona, insolente, prepotente, pendenciera, de mal gusto, de clase baja, inmigrante, mezcla de mujer y varón.

Lo curioso, insisto, es que en el plano estético a esta *comadrita* se le achaca como un gesto de mal gusto ("chillonerías" y "borrosidades") la genealogía con el modernismo de Rubén (y peor aún Neruo), que es abominado por la estética de los *varones pensativos* del ultraísmo o versión criolla de la vanguardia, pero al mismo tiempo es festejado como de "gracia espiritual" y "hermosura" para los versos de las "muchachas" de las "quintas" de "Belgrano". Las muchachas que comparten un sector, un territorio como el de "nuestra casa", separado de las clase populares que reciben agua

del aguatero y no del privilegio del molino propio. Nydia Lamarque fue una de las primeras mujeres abogadas de la Argentina, hazaña sólo posible para una mujer adinerada y de clase media alta. La otra muchacha que saluda Borges en sus reseñas es Norah Lange, mujer de Girondo y de ascendencia noruega (otra "clase" de inmigrantes). Las muchachas que además, en el plano de la poesía y por el momento (en tiempos futuros harán sus propios desvíos),<sup>37</sup> conservan el decoro de cumplir con el rol que la sociedad y la tradición asigna a las mujeres, y no "chillan",<sup>38</sup> protestan o se insolentan. Esa tradición que tan bien es resguardada, amparada por la figura del abuelo criollo y el respeto de las tradiciones de la familia; es la misma que marca los límites del territorio de "Nosotros, los varones"; es la misma que dicta el alerta de amenaza o invasión ("suele inferir-nos") cuando la conventillera inmigrante *chilla* y, fuera de toda conveniencia, hace oír la voz de la mujer.

Sin embargo, de regreso a *Áurea*, nos encontramos con una escena diferente: cuando la despreciada firma de *la Storni* co-ocurre con la de Borges en una misma revista literaria, resulta que el texto de ella se adecua mucho más claramente al programa de vanguardia que el poema que firma el *varón pensativo Borges*. El parece ocuparse de los sentimientos (los "trebejos" que conmueven en los versos de las "muchachas"), ordenados además en estrofas clásicas de cuatro versos en los que se alternan endecasílabos y alejandrinos (verso modernista por excelencia), eneasílabos y decasílabos que son tradicionales en la literatura española y gauchesca.

El poema de Alfonsina, en cambio, adopta una disposición totalmente irregular. Se trata de una larga tirada de versos sin estructura estrófica ni patrón rítmico regular. Escrito en verso libre y fragmentario, se acerca al lenguaje coloquial y prosaico, lejos de las joyas del modernismo. No hay registro de Yo confesional: por el contrario, éste desaparece y el texto ilumina la noche como un foco de luz, que se dirige a diferentes zonas y detalles. Es un texto más bien "fotográfico", cercano al seguimientos del ojo de la cámara, estética que preocupa y ocupa a la Storni que escribe en 1929 la serie "Kodak" de poemas en prosa, y en 1938 el "Kodak pampeano".<sup>39</sup> El ritmo del poema con sus repeticiones insiste en el motivo fotográfico-filmico: *cuadrados de luz — emparchado-fondo-destacan los planos*, remiten al lenguaje y a las técnicas del cine. El poema insiste también en marcar su condición de plano, superficie sin volumen, que niega la representación

37. Nydia Lamarque hacia el fin de los '30 escribe el primer poema largo en verso libre dedicado a la visión de unos obreros trabajando en las calles del barrio de Belgrano. Norah Lange a principios de los '40 escribe la primera novela producida por una mujer en tercera persona, en la que una protagonista es la única mujer en medio de una tripulación de marineros en alta mar.

38. De esa prescripción se encargaba la *Revista Para Ti*, en "Para las solteras", 6 de abril de 1926. Citado en mi "Feminismo y Literatura".

39. Publicados en libro por primera vez en las *Obras Completas, Tomo I*, pp. 690-93.

clásica y muestra un sujeto fragmentado y cortado en manchas, tajos de colores, rayos. La técnica de montaje una vez más nos lleva al cine y a las condiciones que Walter Benjamin<sup>40</sup> por la misma época señalaba como las propias del artista moderno de vanguardia: tomar del momento histórico las técnicas más avanzadas para producir formas del cambio. El poema termina desmintiendo su misma condición de "paisaje" al superponer *ciudad, quebradas y río* en un espacio que el mismo texto designa "*inverosímil*", ficticio, artificial. Quizás un elemento esperable para el joven Borges que empezaría a marcar estos rasgos en la incipiente narrativa argentina unos años más tarde.

La multifacética obra de Alfonsina Storni (que se desplegó en poesía en verso y prosa, artículos periodísticos, narrativa, teatro) habría de deparar una sorpresa más a los observadores de las sinuosidades del canon literario. Mientras la *cultura de la distracción*<sup>41</sup> erige a Borges junto a Sábato en las firmas asignables al museo de la alta cultura, en el fin del siglo XX los jóvenes que intentan renovar la narrativa argentina empiezan a alejarse de la sombra de Borges mientras los jóvenes poetas de los '90 que apuestan a la experimentación, reescriben a Alfonsina Storni de una u otra forma. No sólo las jóvenes poetas mujeres (desde María del Carmen Colombo a Verónica Viola-Fischer) siguen la vía del desacato-Storni, chillón y combativo, que revisa el cánón y lo revierte; también los jóvenes varones, como Santiago Llach, por ejemplo, siguen a la Storni de una manera elusiva al deconstruir por saturación el modelo del género masculino (el trabajo opuesto y complementario al realizado por el texto de Storni en las primeras décadas del siglo); o como Ariel Schettini, quien escribe al margen del poema "Octubre", su propia versión a modo de homenaje, pliegue y despliegue del futuro de una poesía que aspira cada vez más a zonas de visibilidad productiva. Y el plus de la ironía en este juego es observar que aquella Storni que Borges excluyó por chillona y/o de mal gusto en su doble vía (la contestataria y revulsiva como la rimadora y confesional, la que él tachaba como escritura imposible para los *varones pensativos*) es la Storni que hoy retorna, la que hoy velada pero insistentemente se hace audible en mucha de la nueva poesía argentina de las últimas décadas.

40. "La época de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos* I, Madrid, Taurus, 1973.

41. Cf. Julia Kristeva, *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

## Apéndices

ALFONSINA STORNI

*Sábado* (de *El dulce daño*, 1918)

Levanté temprano y anduve descalza  
 Por los corredores; bajé a los jardines  
 Y besé las plantas;  
 Absorbí los vahos limpios de la tierra,  
 Tirada en la grama;  
 Me bañé en la fuente que verdes achiras  
 Circundan. Más tarde, mojados de agua,  
 Peiné mis cabellos. Perfumé las manos  
 Con zumo oloroso de diamelas. Garzas  
 Quisquillosas, finas,  
 De mi falda hurtaron doradas migajas.  
 Luego puse traje de clarín más leve  
 Que la misma gasa.  
 De un salto ligero llevé hasta el vestíbulo  
 Mi sillón de paja.  
 Fijos en la verja mis ojos quedaron,  
 Fijos en la verja.  
 El reloj me dijo: diez de la mañana.  
 Adentro un sonido de lozas y cristales:  
 Comedor en sombra; manos que aprestaban  
 Manteles.

Afuera sol como no he visto  
 Sobre el mármol blanco de la escalinata.  
 Fijos en la verja siguieron mis ojos  
 Fijos. Te esperaba.

*Luna* (en *Aurea*, I, 3 [1927], p. 31)

Toda la ciudad es un pozo,  
 un pozo negro y húmedo  
 de fondo quebrado.  
 Cuatro pequeños soles  
 se agrupan, en racimo,  
 sobre una columna.  
 Otros soles aislados penden  
 aquí y allá.

Infinitos cuadrados de luz  
emparchados en la niebla negra  
destacan los planos.  
Los hombres,  
manchas sin volumen,  
trazan en las calles,  
rayos grises del pozo,  
largos fantasmas de sombra...  
Viboras, rayas y ondas luminosas  
le puñalan el pecho,  
con tajos de colores.  
Una ligera harina triste  
espolvorea las pardas  
moles de las quebradas.  
Y a su costado,  
metálica, fría,  
resplandece, inverosímil,  
la enorme plancha del Río...

## JORGE LUIS BORGES

Sábado (en *Prometeo*, 26-27 [Paraná, junio-julio de 1923])

Benjuí de tu presencia  
que luego he de quemar en el recuerdo  
y miradas felices  
de ir orillando tu alma.  
Afuera hay un ocaso joya oscura  
engastada en el tiempo  
que levanta las calles humilladas  
y una honda ciudad ciega  
de hombres que no te vieron.  
La tarde calla o canta.  
Alguien descrucifica los anhelos  
clavados en el piano  
siempre la multitud de tu hermosura  
en claro esparcimiento sobre mi alma.

\*\*\*

**Versos con ademán de recuerdo** (En p. 41 de *Áurea*, acompañado de un dibujo de Norah Borges: esquina de casa colonial con vereda)

Recuerdo mío del jardín de casa:  
vida cortés de misteriosa  
vida benigna de las plantas,  
y lisonjeada por los hombres.

Palmera la más alta del cielo de Palermo  
y conventillo de gorriones;  
parra con uvas negras,  
los días del verano dormían a tu sombra.

Molino colorado  
que amparaba el lugar como un abuelo;  
honor a nuestra casa, pues a los otros  
iba el río bajo la campanita del aguatero.

Negro sótano de agua clara  
que hacías vertiginoso el jardín,  
¡qué lindo ver por una hendidura  
tu calabozo de agua sutil!

Jardín, frente a la virtud retumbaron  
los heroicos carreros criollos  
y también el carnaval charro  
con el ranchito y el candombe y el susto de agua.

El almacén, hermano del malevo,  
dominaba la esquina;  
pero tenían tus bambúes para hacer lanzas  
y tus gorriones para la oración.

Tres contadas varas de fondo  
se nos volverán geografía:  
un alto era la *montaña de tierra*,  
y una heroicidad su declive.

Yo pondré mi canto ahora  
para seguir siempre acordándome:  
voluntad buena de dar sombra  
fueron tus árboles.