

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

*CUADERNOS
AMERICANOS*

NUEVA EPOCA

AÑO II

VOL. 3

9

MAYO-JUNIO 1988



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

MEXICO 1988

BORGES Y EL ULTRAISMO: UN CASO DE ESTETICA Y POLITICA

Por *Jorge* RUFFINELLI
STANFORD UNIVERSITY

EL ULTRAISMO se desarrolló en dos países y en dos épocas sucesivas: España, entre 1918 y 1922, y Argentina, entre 1921 y 1927. El nexó entre los dos ultraísmos fue Jorge Luis Borges (1899-1986), quien se empapó de la nueva poética y ayudó a darle forma y difundirla durante el tiempo que vivió en Mallorca y Madrid (1920), y luego la llevó consigo como novedad al país natal. El ultraísmo español era otro de los tempranos ismos europeos, pero parte de su origen se debe al creacionismo, es decir a Huidobro, diciendo con esto que se nutre de savia americana aunque sus orígenes pudieran filiarse más adecuadamente en la roesía de Apollinaire y en el cubismo como movimiento plástico. Pero más que un movimiento de vanguardia, con una filosofía y una estética propias, como el futurismo italiano y el dadaísmo de Tzara, el ultraísmo se vio desde un comienzo como el lugar de una convergencia para la "nueva sensibilidad" (como la llamó Ortega y Gasset) descontenta con la situación —entonces actual— de la poesía. Guillermo de Torre señala ese rasgo; para él, el ultraísmo "no marca una hermética escuela sectaria ni una dirección estrictamente unilateral, como otros movimientos de vanguardia. Por el contrario, aspira a condensar en su haz genérico una pluralidad de direcciones entrecruzadas".¹

Como muchos otros movimientos, el ultraísmo siguió la ruta de las revistas. Éste es un modo de decirlo. Otro sería señalar que el ultraísmo es la nueva poesía (así como sus manifiestos programáticos) que se fue publicando en esas revistas. Por ende, sea uno u otro el enfoque, lo cierto es que la suerte de ambos está mutuamente sellada: el ultraísmo español acaba con el último número de *Ultra* en 1922 y el argentino con el último número de

¹ Cit. por Ramón Gómez de la Serna, "Ultraísmo", en González Porto-Bompiani, *Diccionario literario*, Barcelona, Montaner y Simón, 1959, tomo I, p. 549.

Martín Fierro en 1927. Una manera directa de seguir el itinerario del ultraísmo consiste en seguir el de sus revistas.

En 1918 se funda *Grecia* en Sevilla, y aunque es un inequívoco vehículo del ultraísmo, se nota en su nombre la ambigüedad —que el propio ultraísmo siempre mantuvo— ante el modernismo. En 1920 *Grecia* pasó a Madrid y allí dejó de existir. *Cervantes* había sido fundada en 1916, antes de la eclosión vanguardista, pero cedió a ella en 1919 cuando Rafael Cansinos Asséns sustituyó en la dirección a Villaespesa, Urbina e Ingenieros. En cambio, *Ultra*, con sus veinticuatro números publicados entre 1921 y 1922, fue ultraísta desde su título. Otras revistas (de Mallorca y de Madrid) publicaron textos ultraístas sin serlo ellas enteramente.

A su vez, el ultraísmo argentino tuvo dos etapas distinguidas, que por lo general han sido designadas como primer y segundo vanguardismo. Lo que podría llamarse estrictamente *ultraísmo* corresponde a la primera, es decir a *Prisma*, revista mural de la que aparecieron dos números en 1921, bajo la dirección de Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Francisco Piñero y Guillermo Juan (primo de Borges), y a *Proa*, que dio tres números en 1923 (primera época) y quince en 1924-1925 (segunda época). El segundo período vanguardista fue el de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) dirigida por Evar Méndez, que si bien recogió el espíritu innovador de las anteriores, abierto a los aires europeos, no se atuvo rígidamente a una poética como lo hicieron *Prisma* y *Proa* antes. El debate intelectual en torno a la vanguardia argentina, especialmente en lo que se refiere a *Martín Fierro* y su relación con el grupo Boedo, ha sido examinado muchas veces, pero en cambio la historia del ultraísmo argentino y de la participación de Jorge Luis Borges en él ha quedado como un capítulo desteñido en una historia que no acaba de escribirse.

La renuncia del maestro

EN 1927 Borges comenzó a abjurar del ultraísmo aunque había sido uno de sus más preciados adalides, y a denunciarlo (denunciándose) como un exceso asentado en bases tan falsas como las que en su momento los vanguardistas señalaran con respecto al Modernismo. Pero fue en sus conversaciones con Charbonnier, en 1964, cuando Borges puso absolutamente en claro, de manera definitiva, no sólo su actitud de rechazo de aquellos años y aquellas empresas poéticas, sino también la necesidad y la conveniencia de olvidarlos.

Je crois que le mieux, c'est d'ignorer totalement l'ultraïsme. L'ultraïsme est un mouvement littéraire qui a commencé en Espagne: on voulait imiter des poètes, je ne sais pas, dans le genre de Pierre Reverdy. On voulait imiter Apollinaire, le Chilien Huidobro. Une théorie, théorie qui je trouve à present tout à fait fausse, voulait réduire toute la poésie à la métaphore et croyait à la possibilité de faire des métaphores nouvelles.²

Hay una sutil distorsión de la memoria y del criterio en estas frases de Borges ya que, si bien el ultraísmo ponía énfasis en la metáfora, no era el único procedimiento ni la única figura poética, ni la sola preocupación estética y tampoco a ella se reducía toda la poesía. En todo caso, ésa sería la posición de Borges, preocupado por tomar de la vanguardia ultraísta lo que ésta tenía de novedad formal. Muy pronto, en su temprano artículo sobre *Andamios interiores* del estridentista mexicano Manuel Maples Arce, Borges empezó a señalar la limitación de la metáfora en cuanto a novedad y multiplicidad:

En mi opinión no es dable urdir metáforas de una plenaria novedad. En todo el múltiple decurso que han seguido las letras castellanas no creo pasen de una treintena los procedimientos empleados para alcanzar figuras novedosas.³

Salvado este lapsus, es interesante observar cómo Borges entonó frente a Charbonnier el *mea culpa*, sintetizando y enumerando su arrepentimiento en torno a diversas ideas sobre la poesía y su ejercicio:

Je crois que l'ultraïsme a fait son temps. J'ai un peu honte d'avoir signe des manifestes. Quant à nier la musique du vers, je trouve que cela est un erreur évidente. Je crois que ce qu'il y a d'essentiel dans un vers, c'est la musique, c'est-à-dire une correspondance entre l'émotion et le son du vers. Je dirais de même de la prose. Quant à la rime, je ne sais pas quelle raisons il y aurait de renoncer à un moyen aussi agréable de plaire que la rime" (pp. 28-29).

Borges empezó a despojarse del acento vanguardista con *Fervor de Buenos Aires* (1923), dejando de lado, sin incluir, los poemas más representativos de la actitud ultraísta. De todos mo-

² Georges Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard, 1967.

³ Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.

dos, los críticos aún discuten las relaciones entre *Fervor de Buenos Aires* y el ultraísmo, lo cual señala cuán poco definidos están uno u otro, el ultraísmo y la poesía de Borges.⁴ Lo cierto es que, al compilar los poemas que se publicarían en su libro, Borges dejó fuera una veintena de composiciones en las que había experimentado mayormente con la metáfora ultraísta y en las que había definido una posición política que en 1923 ya no deseaba presentar como propia. Este aspecto exige una atención más dilatada que prestaré después.

El vanguardismo no es sólo un sarampión del cual curarse ni una "equivocación" como también lo llamó,⁵ sino una etapa importante en la literatura latinoamericana, que ayudó a cambiar su perfil de modo definitivo en los años veinte y treinta. Ni esta literatura en general, ni siquiera la obra de Borges en particular, serían lo que después fueron de no existir la etapa de vanguardia. Como cualquier otro escritor, Borges tenía derecho a modificar sus posiciones estéticas, ideológicas, literarias, a "evolucionar" o "involucionar". En términos generales, podría decirse que una actitud de reniego se encuentra con alguna frecuencia en los escritores que revisan su pasado, aunque esa "evolución" literaria no implique una toma abrupta de conciencia, una negación radical de lo ya hecho. En cambio, el rechazo cerrado de Borges al vanguardismo del que participó, y hasta su exigencia de un piadoso olvido, en las conversaciones con Charbonnier, indican agudamente, de su parte, la ausencia de una conciencia histórica.

Una de las claves de esta actitud es generacional e idiosincrática: el tono de moderación, que constituye un rasgo general de la vanguardia argentina, tono del que se excluyen parcialmente Oliverio Girondo y Macedonio Fernández. En concordancia con ese tono, la generación de *Martín Fierro* prestó escasísima atención

⁴ ¿Es o no ultraísta *Fervor de Buenos Aires*? Para César Fernández Moreno (*Esquema de Borges*, Buenos Aires, Editorial Perrot, 1957), Borges se muestra allí "heterodoxo del ultraísmo". En *Inquisiciones*, el propio Borges dice que su "duradera inquietud metafísica" lo alejaba del ultraísmo, pero Fernández Moreno insiste en que "el tiempo lo ha consagrado como el libro más valioso del ultraísmo". Para Zunilda Gertel (*Borges y su retorno a la poesía*, Madrid, The University of Iowa & Las Américas Publishing Co., 1967), "los elementos originales del ultraísmo se definen en la publicación de *Fervor de Buenos Aires*". Según Guillermo de Torre, este libro "excluye", salvo una todas las composiciones de estilo ultraísta, acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto" ("Para la prehistoria ultraísta de Borges", en *Hispania*, vol. XLVII (1981), recogido en Jaime Alazraki (comp.), *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976).

⁵ Cf. Guillermo Sucre, *Borges el poeta*, México, UNAM, 1967, cap. "La equivocación ultraísta", pp. 23 ss.

al surrealismo, menos aún a la vinculación del surrealismo con las luchas políticas, de lo cual el movimiento europeo era una muestra ardiente. De hecho, los poetas vanguardistas argentinos renegaban de la burguesía en el plano estético pero no mencionaban otros planos, como el social y el político.⁶ Dicho en otros términos: su subversión de la realidad era unilateral, solamente estética, al condescender la presencia del escritor y de la literatura en el mundo, pero omitiendo las dimensiones sociales y políticas de dicha presencia. Ésta es una poderosa razón por la cual Borges nunca incluyó en sus libros de poesía aquellos poemas escritos en adhesión a la revolución soviética (como "Rusia" y "Gesta maximalista", de 1920 y 1921), y tampoco llevó a cabo el prometido libro *Salmos rojos*,⁷ destinado a desarrollar ese breve y equívoco entusiasmo.

Moderación con fervor

EN realidad, desde el comienzo la moderación del ultraísmo coincidió con la moderación personal de Borges. Los excesos ultraístas fueron rápidamente considerados impertinencias de la misma doctrina. Rafael Cansinos-Asséns, padre y patriarca del ultraísmo español, por quien Borges mantuvo siempre el aprecio máximo, en 1927 elogiaba en el escritor argentino ese medio tono, con una frase certera para medir la recepción del ultraísmo por parte de Borges: éste gustó "sin marearse el mosto nuevo", dice, y no incurrió "en el rasgo de mal gusto de titularse escritor de vanguardia y prenderse ese rótulo en la cinta del sombrero".⁸

La actividad ultraísta de Borges fue en un comienzo abundante e intensa, y se desplegó tanto en España en 1920 como en Argen-

⁶ Beatriz Sarlo, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en RCLL, Año VIII, Núm. 15 (1982). Recogido en su libro *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, CEDAL, 1983.

⁷ Guillermo de Torre, art. cit.: *Salmos rojos* es "título que traduce un doble tributo compartido: en su primera palabra, a Cansinos-Asséns; en la segunda, a la revolución soviética de octubre de 1917".

⁸ Rafael Cansinos-Asséns, "Jorge Luis Borges", en *La nueva literatura*, Madrid, 1927, recogido en Jaime Alazraki, ed. cit. Pone énfasis en el "eclecticismo poético" de Borges. "Si en su libro *Fervor de Buenos Aires* hay poemas de saber modernísimo... hay también otros perfectamente clásicos, sin alarde alguno de virtuosismo técnico...". Este eclecticismo (o moderación) se atribuye a que en Borges "la inspiración va acompañada de esa fina reserva que imponen la cultura y la consciente retrospectiva: el cálido don del entusiasmo templado por la intelectual rigidez".

tina cuando regresó al país al año siguiente. En enero de 1920 publicó en la revista *Grecia*, de Sevilla, un artículo programático sobre el ultraísmo y habló de la "floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos", pero aún así "se justifican plenamente y representan el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida".⁹ Al año siguiente, en febrero, apareció en *Baleares* el "Manifiesto del Ultra", firmado por Borges y tres escritores mallorquinos, y allí expresaron claramente intentos que no parecen moderados. Del ultraísmo decían: "Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo". En el mismo estilo de las vanguardias hasta entonces (el futurismo de Marinetti, el expresionismo alemán, el creacionismo de Huidobro y Revery y el dadaísmo), rechazaban todo lo existente al nivel del arte y la literatura, afirmando la necesidad de subvertir, de cambiar, de dinamitar: "arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos". Así y todo, el timbre de la moderación aparecía evidente por su escaso activismo público —en contraste con los escándalos futuristas y dadaístas—, y por la limitación de sus propuestas al ámbito de la estilística: "Los ultraístas han existido siempre: son los que adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas". Subrayaban la (limitada) vocación por renovar la técnica antes que cualquier otra cosa: "Ni pretendemos rectificar el alma, ni siquiera la naturaleza. Lo que renovamos son los medios de expresión".

Fue al volver a Argentina y al relacionarse con otros escritores de inquietudes similares a las suyas que la doctrina de la metáfora adquirió ribetes absolutistas, seguramente aquellos que Borges llegaría a desechar en el recuerdo cuando conversó con Charbonnier. Así, el número inicial de *Prisma* (1921) dice: "Nosotros los ultraístas en esta época de mercachifles, que exhiben corazones disecados y plasman el rostro en carnavales de muecas, queremos desanquilosar el arte... Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre y descubrir facetas insospechadas al mundo" (esta última expresión pertenece inequívocamente a Borges pues reitera una frase ya citada de su primer artículo ultraísta publicado en España). Añadían: "Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia...".¹⁰

⁹ Cf. Guillermo de Torre, art. cit.

¹⁰ Todos los manifiestos ultraístas de Borges se encuentran recogidos

Ese mismo año, en *Nosotros*, Borges sintetizó los principios del ultraísmo en cuatro puntos:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Importa destacar que, junto con el programa estético del ultraísmo, los escritores manifestaban su reacción contra el Modernismo, y en especial contra Rubén Darío. Varias veces en las proclamas, manifiestos y artículos que intentaban sentar los fundamentos de la nueva poética, la alusión al "rubenismo" es múltiple, hasta acuñarse una reiterada frase de humor despectivo: "la tribu de Rubén". Pero "Rubén" había muerto, y en todo caso en Buenos Aires la estética imperante que decidieron atacar fue la de Leopoldo Lugones, cuyo *Lunario sentimental* frecuentemente era citado, con irreverencia y humor, como *Nulario sentimental*. Sin embargo, la relación intelectual de Borges con Lugones resultó compleja, y con el paso del tiempo alcanzó una doble vuelta de tuerca: no sólo su admiración por Lugones creció y acabó siendo mayúscula, sino que Borges terminó afirmando que todo el esfuerzo ultraísta había sido vano ya que Lugones se le había adelantado elaborando con facilidad lo que ellos habían hecho con esfuerzo. Tal vez como *boutade*, pero probablemente también por convicción personal, en años posteriores Borges señaló que toda la empresa ultraísta había consistido en reconstruir los borradores del *Lunario sentimental*.¹¹

Poética y política

VOLVAMOS un poco atrás, a los orígenes de la poesía ultraísta de Borges, en busca de un aspecto importante en ella: la vinculación entre poética y política. Esa vinculación aparece indiscutida en un comienzo, está implícita en el hecho de que entre los

por Hugo J. Verani en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Roma, Bulzoni Editore, 1986.

¹¹ Cf. César Fernández Moreno, *op. cit.* Es importante recordar el espíritu lúdico y satírico del ultraísmo argentino, y eso lo hace, con varios ejemplos, Córdoba Iturburu, *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

primeros poemas de Borges se diera un gran entusiasmo político por la entonces reciente Revolución de Octubre en Rusia. De la veintena de poemas de esa época hasta hoy rescatados,¹² varios se presentan relacionados directamente con los sucesos europeos, ante todo con la guerra de 1914 y con la Revolución Rusa de 1917. Más tarde, Borges ansiaría una poesía pura, sin contaminaciones históricas, pero lo cierto es que hacia 1920 ésta no era su principal preocupación. Muy probablemente, su atención poética a la realidad del entorno estaba influida por la poesía expresionista, que precisamente Borges se ocupó de introducir en la cultura hispánica.¹³ Borges veía esta poesía, si bien no generada por la guerra, al menos nutrida por ella. "Si para la razón ha sido insignificativa la guerra, pues no ha hecho más que apresurar el apocamiento de Europa, no cabe duda que para los interlocutores de su trágica farsa, fue experiencia intensísima", dice en "Acerca del expresionismo" (*Inquisiciones*, p. 147), y a continuación imagina, como si se pusiera en el lugar de esos "interlocutores" o víctimas: "¡Cuántas duras visiones no habrán atropellado su mirar! Haber conocido en la inmediación soldadesca tierras de Rusia y Austria, y Francia y Polonia, haber sido partícipe de las primeras victorias, terribles como derrotas, cuando la infantería en persecución de cielos y ejércitos atravesaba campos desvaídos...". En este panorama desgarrador, dice Borges, "no es maravilloso que muchos en esa perfección de dolor hayan echado mano a las inmortales palabras para alejarlo en ellas. De tal modo, en trincheras, en lazaretos, en desesperado y razonado rencor, creció el expresio-

¹² Casi todos recogidos por Carlos Meneses, *Poesía juvenil de J. L. Borges*, Barcelona-Palma de Mallorca, José Olañeta, 1978. Cf. también de Meneses, "Los manifiestos ultraístas de Jorge Luis Borges", en *Insula*, núm. 291 (1971). El poema "Tranvías", que Meneses no pudo ubicar, se encuentra reproducido por Juan Cano Ballesta en su libro *Tecnología y literatura*, Madrid, Orígenes, 1981.

¹³ Gloria Videla, *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1963, p. 98. "El aporte 'expresionista' llega al ultraísmo por J. L. Borges", y recuerda la "Antología expresionista" publicada por Borges en *Cervantes*, en 1920, donde en doce páginas recogía poemas de Ernst Stadler, Johannes Becher, Kurt Heynicke, W. Hahn, A. Vagst, W. Klemm, A. Stramm, L. Schreyer y H. Stummer. En *Grecia*, también en 1920, Borges publicó el artículo "Lírica expresionista". Años más tarde, al escribir "An Autobiographical Essay", Borges demostró conciencia de su calidad de pionero en la difusión de la poesía expresionista: "... A few years later, in Madrid, I was to attempt some of the first, and perhaps the only, translations of a number of expressionists poets into Spanish", en *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, ed. y trad. de Norman Thomas di Giovanni, New York, E. P. Dutton, 1970; recogido por Jaime Alazraki, en *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Boston, G. K. Hall & Co., 1987, p. 29.

nismo. La guerra no lo hizo, mas lo justificó".¹⁴ (Por desgracia, Borges ya no emplearía esta generosa posibilidad de proyectarse hacia sentimientos ajenos, como hace con los alemanes aquí, para tratar de comprender y de expresar las vicisitudes de sus compatriotas).

"Trinchera" (*Grecia*, junio de 1920) muestra al ultraísmo en pleno vigor. La calidad de las imágenes, y ante todo la autonomía que éstas juegan en el interior del poema (obligando a cada verso a desarrollar una metáfora diferente), hacen que el poema sea, como tantos otros en esta poética, una multiplicación metafórica que sólo se salva del caos y la inconexión gracias a que posee un "tema" principal: la guerra.

Angustia.

En lo último una montaña camina

Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja

El fatalismo unce las almas de aquéllos

que bañaron su pequeña esperanza en las pilletas de la noche.

Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales

El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan

El silencio aúlla en los horizontes hundidos.

Borges intenta expresar cierto dramatismo poético con el uso verbal —un crudo presente del indicativo—, con imágenes fuertes, la mención de los "muertos", alguna referencia libresco (alusión al *Rey Lear* en el segundo verso), y hasta una nota de erotismo transfigurado ("Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales", que ha llamado precisamente la atención¹⁵ porque el erotismo es una ausencia flagrante en casi toda su literatura. Es fácil imaginar, frente a un poema como "Trinchera", la preocupación del joven Borges ante los hechos terribles de la primera guerra europea. Si bien es cierto —como lo recordó en *An Autobiographical Essay*— que la familia Borges viajó en 1914 a Europa con adánica inocencia sobre lo que estaba ocurriendo y lo que iba a desatarse, también lo es que ese mismo viaje se vio envuelto en las circunstancias de la guerra y que Borges la padeció, siquiera intelectualmente y desde un país neutral como era Suiza.

El poema siguiente ("Rusia", *Grecia*, 1920) reitera estas tribulaciones pero les añade positivamente una nota de entusiasmo político, de "compromiso", aunque entonces todavía no circulaba

¹⁴ *Op. cit.*, p. 148.

¹⁵ Cf. Carlos Meneses, *La poesía juvenil*, y Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, New York, E. P. Dutton, 1978.

esta palabra. El dignífico término "gesta" se usa aquí, tanto como en otros poemas, para referirse a los sucesos de la revolución rusa y la esperanza que aquellos hechos despertaron en el mundo sombrío de la época.

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

de las torres 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.

Borges multiplica las imágenes ultraístas: la trinchera se convierte en "barco de abordaje", el sol "se pluraliza" en las torres del Kremlin, el mar viene "nadando", y el arco iris se vuelve un gigantesco cuerno con el que anunciar la "gesta" del mañana. El tipo de imágenes (claras antes que sombrías, de abundancia antes que de poquedad, grandiosas antes que mínimas) y la afirmatividad del gesto poético hablan a las claras sobre el entusiasmo político del joven Borges en el trasfondo de su poesía inicial, así como de la correlativa novedad conseguida con las brillantes, lustradas imágenes ultraístas. Una nueva poética para una nueva historia.

Si se quisiera más aún, en 1921 Borges publicó "Gesta maximalista" (*Ultra*, febrero) y "Guardia roja" (*Tableros*, noviembre), aunque en estos dos poemas es posible advertir un cambio significativo en las relaciones entre poética y política. Mucho más que en los anteriores, en éstos Borges lleva uno o varios pasos adelante la osadía metafórica, como si se tratara de experimentar violentamente con las nuevas posibilidades que le daba el instrumental poético de la metáfora ultraísta. El contenido intelectual del poema se enrarece, el ametrallamiento de metáforas ya no está puesto "al servicio" de un tema sino que lo expresan retorciéndolo y alejándolo de su significado ordinario (de acuerdo con la lección expresionista). Se trata de una poesía cuyas imágenes la

hacen mucho más compleja y hermética, menos accesible a una posible exégesis de índole lógica y discursiva. La poesía comienza a entrar por los ojos, almacenada directamente sin pasar por el entendimiento, la palabra construye imágenes y éstas, fuera de todo canon posible, se encargarán libremente de expresar al poema. En éstos, lo político empieza a subsumirse en el festín metafórico.

Reproduzco el primero, *Gesta maximalista*:

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 estática

La vuelta al pago

BORGES vivió en Europa bajo condiciones especiales, protegido por un país neutral durante la guerra, y sin preocupaciones económicas. Cuando regresó a Buenos Aires a fines de marzo de 1921, llegó imbuido de ultraísmo y no demoró en contagiar su entusiasmo a los amigos escritores. De ese entusiasmo compartido surgieron las dos revistas en que más participó durante este período, denominado la primera vanguardia: antes de fin de año fundó *Prisma*, una revista mural que sólo llegó al segundo número. Al año siguiente aparecieron tres números de *Proa*, y el grupo se amplió con una singular figura mayor: Macedonio Fernández. *Proa* reapareció en 1924, con la incorporación de un nombre ilustre: Ricardo Güiraldes. Se considera que la segunda vanguardia, y su revista, *Martin Fierro* (1924-1927), que dirigió Evar Méndez, fue una continuación natural de las revistas anteriores, pero al mismo tiempo el "martinfierrismo" diversificó e hizo más compleja la participación cultural, interviniendo generacionalmente en lo que se denominó "el encontrón Boedo-Florida".¹⁶ Muy proba-

¹⁶ La expresión es de Córdoba Iturburu, *op. cit.*

blemente sirva para la primera generación vanguardista, la caracterización ideológica que Córdoba Iturburu elaboró para la segunda:

Es una época —para el país— de un aparentemente inmovible bienestar económico. Los jóvenes artistas y escritores participantes del movimiento son, en su mayoría, hijos de la burguesía y de la pequeña burguesía. No han vivido, como los europeos, los infortunios de la guerra y los sobresaltos revolucionarios de la posguerra. Han abierto los ojos a la realidad del mundo y de sus propias vidas bajo los halagos del bienestar social y en la seguridad de un régimen amparado por las instituciones liberales. No advierten, en torno suyo, la dramaticidad de los problemas sociales y políticos angustiosos que afligen a otros pueblos.¹⁷

Borges también ha recordado esta época, y es significativo que señale la inminencia de su regreso de Europa a Argentina con la destrucción de su proyectado libro *Salmos rojos*: "This book I destroyed in Spain on the eve of our departure. I was then ready to go home", *Autobiographical Essay*, p. 223). En ese gesto —así como en el siguiente que consiste en eliminar todo vestigio de estos poemas en los primeros libros que publique— puede leerse con facilidad la prescindencia de la dimensión política, de las presuntas esperanzas sociales abrigadas en España, como un lastre que es preciso dejar atrás, liberándose de él.

Al publicar *Fervor de Buenos Aires* hay otra ruptura voluntaria con el ultraísmo, pese a lo cual la fama de "padre del ultraísmo argentino" continuaba persiguiendo a Borges. Años después rememoró estas circunstancias y trató de contestar a la pregunta que hasta hoy sigue inquietando a sus críticos:

Were the poems in *Fervor de Buenos Aires* ultraist poetry? When I came back from Europe in 1921, I came bearing the banners of ultraism. I am still known to literary historians as "the father of Argentine ultraism". When I talked things over at the time with fellow-poets Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Francisco Fló, my cousin Guillermo Juan (Borges), and Roberto Ortelli, we came to the conclusion that Spanish ultraism was overbunden —after the manner of futurism— with modernity and gadgets. We

¹⁷ Córdoba Iturburu, *op. cit.*, pp. 37-38. Otros enfoques importantes sobre las actitudes e ideas políticas y clasistas de Borges son el de Pedro Orgambide, *Borges y su pensamiento político*, México, Casa Argentina, 1978, y los recogidos por Juan Fló en *Contra Borges*, Buenos Aires, Galderna, 1978.

were unimpressed by railway trains, by propellers, by airplanes, and by electric fans. While in our manifestos we still upheld the primacy of the metaphor and the elimination of transitions and decorative adjectives, what we wanted to write was essential poetry —poems beyond the here and now, free of local color and contemporary circumstances" (*Autobiographical Essay*, pp. 225-226).

Borges pretende hacer *tabula rasa* de su poesía política europea antes de volver a Buenos Aires; de ahí que su ultraísmo en Argentina estuviera totalmente desprovisto de esa vinculación, y que fuera cada vez más un ejercicio de la imaginación, el campo experimental para las innovaciones metafóricas. Sus críticos y biógrafos no encuentran explicación para esta renuncia salvo caracterizar a Borges como el representante intelectual, en su país, de la alta burguesía y de la oligarquía, tema que ha provocado encendidos debates.

Si la guerra europea daba motivos para la preocupación y el compromiso de los escritores, habría que preguntarse qué estaba sucediendo en Argentina en las fechas del regreso de Borges. En 1916 el partido radical se había hecho camino hacia el poder y su líder Hipólito Yrigoyen había llegado a la presidencia. Su gobierno se mostró pronto más moderado de lo previsto, y si bien no alentaba directamente a los sectores oligárquicos, tampoco animaba el desarrollo del sindicalismo ni demostraba simpatía por los intereses más populares. Fue en el sindicalismo donde el choque resultó más dramático. En 1919 el ejército había entrado a reprimir sangrientamente a los obreros durante lo que luego se llamó la Semana Trágica, y en 1921 no fue menos brutal la represión de una huelga de peones en la Patagonia. Eran hechos anteriores al regreso de Borges, pero aún constituían una herida abierta en la conciencia política. Todo esto pareció resbalarle a Borges, como también el siguiente gobierno, del patricio Marcelo Tomás de Alvear (1922-1928).

En todo caso, sus biógrafos no desperdician la oportunidad de "demostrar" una preocupación política en Borges cuando en 1928 se asoma la posibilidad de un nuevo gobierno de Yrigoyen y en el período electoral, Borges funda y dirige un "Comité de Jóvenes Intelectuales" en apoyo de la candidatura de Yrigoyen. Rodríguez Monegal señala que éstas eran "sus primeras armas en la política doméstica".¹⁸ El Comité estaba formado por Borges, Uly-

¹⁸ Emir Rodríguez Monegal, "Borges y la política", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIII, núms. 100-101 (1977), pp. 269-291. Véase del mismo autor, *Borges. Una biografía literaria*.

ses Petit de Murat, Francisco López Merino, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal y los hermanos Enrique y Raúl González Tuñón,¹⁹ pero lo singular es que lo hacían por considerar que se trataba de una "causa perdida", que Yrigoyen no llegaría por segunda vez al poder. Cuando, en cambio, así sucedió, e Yrigoyen subió a la presidencia, el Comité se disolvió y Borges prácticamente olvidó sus inquietudes políticas. Dos años más tarde, los militares dieron un golpe de Estado y Uriburu inició su retrogrado período. Los críticos de Borges subrayan lo significativo de su silencio ante la crisis del 30, que sin embargo quedó registrada agónicamente en el pensamiento y la vida de muchos otros escritores y, en términos generales, del pueblo argentino.²⁰ Rodríguez Monegal intenta disminuir esta crítica en un estudio dedicado especialmente al tema de "Borges y la política",²¹ pero es significativo que en relación con la dictadura de Uriburu sólo se encuentre, como reacción, un comentario breve y algo críptico en una carta privada que Borges le escribe a Alfonso Reyes, y ningún texto público. Como débil defensa, su biógrafo ensaya explicar que Borges estaba "mal informado con respecto a los militares —creía, por ejemplo, que todos eran honestos" (p. 277).

Si doy aquí especial atención a la vinculación entre poética y política es para comprender la transformación de la poesía de Borges en sus dos períodos ultraístas. Creo que el "compromiso" político mostrado por Borges en su poesía europea fue de algún modo una cortesía hacia la generación de escritores con quienes alternaba, la demostración de una simpatía por dolores y preocupaciones ajenos que él nunca haría suyos, ni siquiera cuando volviese a su patria. Y, al mismo tiempo, una reacción emotiva del tipo que Borges ya no se permitiría después, al construir una poesía, una narrativa y una ensayística cuyo rasgo principal es la frialdad y el cerebralismo, en los cuales la única "emoción" permisible fue siempre la dispensada a los lugares míticos (las casas antiguas, los barrios, la ciudad, pero nunca la gente que los habitaba o los habita). Está claro que en el segundo período (argentino) Borges desvinculó los términos poesía y política, con la consecuencia directa de "purificar" la poética ultraísta y convertirla, al fin, en una preocupación exclusiva y excluyentemente es-

¹⁹ Un buen testigo recuerda la época: Ulyses Petit de Murat, *Borges Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980.

²⁰ Cf. en Orgambide, *op. cit.*, el entrañable testimonio de Ezequiel Martínez Estrada.

²¹ Véase nota 18.

tética, al margen de pasiones, de experiencias personales, al margen de la historia, como un ejercicio de "auto-escritura" por medio del cual la literatura sólo se escritura a sí misma. A la luz de este purismo es como debe verse el segundo ultraísmo de Borges en el plano de la escritura poética; en el plano de la teoría, esta desvinculación había existido siempre.

El encuentro con la metáfora

UNA lectura atenta de los "manifiestos" y ensayos de Borges en torno al ultraísmo, publicados en España como en Argentina, mostraría la atención puesta en la búsqueda de la novedad poética por su efecto expresivo, y en tal sentido, la sobrevaloración de la metáfora. En eso consistió, para Borges, el ultraísmo, y ello explica su posterior decepción, similar a la de un fanático converso a una religión inventada por él mismo que de pronto descubriera la falsedad de su "verdad". Vale la pena revisar ese concepto de la metáfora, porque implica un concepto de la poesía y por lo tanto de su posible o imposible vinculación con la historia.

Verdad es que, desde sus primeros escritos, Borges enuncia su idea de una poesía "literaria", que poco o nada tiene que ver con sus referentes inmediatos. El ultraísmo español, a diferencia del expresionismo alemán, contribuía a concebir o al menos a radicar en él una poesía pura cuya única posibilidad de referencia fuese ella misma. En "Al margen de la moderna lírica" (*Grecia*, enero de 1920) Borges intentó perfilar el reciente ultraísmo como la necesidad de una *visión nueva*; en este sentido, no se diferencia de los otros vanguardismos, ni siquiera de ese futurismo italiano hacia el que siempre manifestó desdén; es lo mismo que cualquier movimiento artístico juvenil que declare rechazo de lo antiguo y favor hacia lo nuevo. Pero lo "nuevo" tiene en Borges rasgos no necesariamente compartibles por todos sus contemporáneos. Lo que me interesa destacar aquí es la afirmación borgeana de que el ultraísmo personifica al movimiento ("es la expresión recién redimida del transformismo en literatura"), mientras que la cultura dominante (abarcando elementos tan amplios como "el cristianismo y aún el paganismo") configura lo estático, lo detenido, incluso lo muerto. Borges declara que la herencia cultural es demasiado agobiante, e incluye en ella al Modernismo:

Verdad que hemos llegado tarde también... Miles de otros artistas han pulsado las cuerdas del vivir. Entre el mundo externo y nosotros, entre nuestras emociones más íntimas y nuestro propio yo, los fene-

cidos siglos han elevado espesos bardales. Se nos ha querido imponer la obsesión de un eterno y mustio universo, de ramaje agobiado bajo las grises telarañas y larvas de pretéritos símbolos y nosotros queremos descubrir la vida. Queremos ver con ojos nuevos. Por eso olvidamos la fastuosa fantasmagoría mitológica, que en toda hembra lúbrica quiere visualizar una faunesa y ante las formidables selvas del mar, inevitablemente nos sugiere con lívida sonrisa encubridora, la visión lamentable de Afrodita surgiendo de un Mediterráneo de añil ante un coro de obligados tritones.

La conciencia de estar "llegando tarde" es lo que mueve a las vanguardias y las decide al menos a definirse como una puesta al día, como el mayor esfuerzo de modernización de la cultura. Borges no se aparta de ese esquema de actitudes, sólo que resulta paradójico considerar que su "vanguardismo" (palabra entonces aún no utilizada) llegara al más rancio conservadurismo, porque llevaba los gérmenes en sí. Esos gérmenes pueden verse también en el artículo programático sobre la "moderna lírica", cuando termina diciendo del ultraísmo que "no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras *no como puentes para las ideas, sino como fines en sí*, halla su apoteosis" (el subrayado es mío).

Aficionado al pensamiento filosófico y a la lógica (aunque no tenía aún oportunidad de conocer a Saussure y su teoría del signo, de la vinculación entre significado y significante), es curioso advertir que Borges incurre en la falsa antinomia respecto del lenguaje como medio o como fin, pero más importante es encontrar ya tan tempranamente esta fe suya puesta en el lenguaje como un fin en sí mismo. Sus textos y su actitud literaria posterior no harían más que confirmar esa posición.

En "Anatomía de mi Ultra" (*Ultra*, mayo de 1921) define la aspiración personal de su poética y a través de ella da curso a la metáfora. "Yo —y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas— anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. Un arte que rehuyese lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos y mordaces". Para llegar a colmar esta aspiración, añade Borges, hay dos medios imprescindibles: el ritmo y la metáfora. A esta última la define (metafóricamente) como "esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos —espirituales— el camino más breve".

Borges concibe la metáfora como una síntesis expresiva. Su

artículo "Apuntaciones críticas. La metáfora" (*Cosmópolis*, noviembre de 1921) es más académico, un buen intento de estudiar la metáfora y explicar sus diferentes procedimientos. Algo similar hará luego en "Examen de metáforas", de *Inquisiciones*. En este nuevo tono (académico) Borges vuelve a definir la metáfora "como una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones". A partir de esta básica acepción, pasa a elaborar un catálogo de metáforas, pero para ello parte de otra declaración de principios: la de afirmar que "nuestra memoria es, principalmente, visual y secundariamente auditiva". Esto es interesante y debería enfocarse en especial: el visualismo que se identifica con la literatura, a diferencia de la poesía oral, es consecuente con la desaparición de la oralidad en nuestra cultura, para dejar paso a la expresión literaria. Esto, que es un fenómeno histórico más allá de la voluntad presente, es importante de señalar en el caso de la literatura vanguardista, ya que será ésta, especialmente, la que dé énfasis al carácter escritural de la literatura a través de la poesía visual o gráfica. No es éste el lugar donde tratar más extensamente dicho tema, pero interesa destacar cómo Borges otorga primacía a lo *visual*.²²

No sorprende, pues, que en su catálogo de metáforas, las visuales sean las más difundidas y comunes: "la metáfora que se limita a aprovechar un paralelismo de formas existente entre dos visibilidades (es) la más sencilla y la más fácil". En cuanto a las percepciones acústicas, Borges refiere, haciendo alarde de erudición, la célebre teoría de las correspondencias, aunque no necesariamente fijada en los simbolistas, sino con una larga prosapia de la cual le gusta citar a Quevedo: "Ya alrededor de 1620 Quevedo habló de *negras* voces y apostrofó al jilguero: *voz pintada*". Las relaciones entre los sentidos le ofrecen un campo inigualable para teorizar sobre el pensamiento metafórico, y así llega a señalar, en una suerte de ejercicio retórico, seis o siete maneras de elaborar metáforas. Lo mismo sucede en el referido artículo de *Inquisiciones*, que no es otra cosa que una reelaboración de este anterior, y donde se pone al paso con "los preceptistas clásicos" para elaborar una nueva "ordenanza". Sin embargo, en ninguno de los dos artículos Borges se detiene a reflexionar sobre el carácter poético de este lenguaje, es decir, sobre qué hace de este uso metafórico un rasgo determinante de la literatura en (supuesto pero no demostrado) contraste con otros lenguajes (el cotidiano, por ejemplo).

²² Para una discusión sobre este tema, véase Walter Ong, *Oralidad y escritura*, México, FCE, 1987 (ed. original en inglés, 1982).

Por lo menos, el acento puesto en la condición metafórica del lenguaje ultraísta tiene la función, en Borges, de señalar su crítica a otra poesía argentina, aquella que discrepa de la innovación metafórica o de la concepción de la poesía como un fin en sí misma. En el artículo aquí citado, Borges expresamente endereza su crítica "en contra del aguachirlismo rimado que practican aquí en mi tierra la Argentina, los lamentables 'sencilistas'", y en la misma frase se declara "en pro del creacionismo (Huidobro) y de la tendencia jubilosamente barroca que encarna Ramón Gómez de la Serna". Y otra vez, Borges busca las raíces de lo "nuevo" en lo "antiguo": en el ultraísmo, dice, "vemos realizadas íntegramente las intenciones huidobrianas contenidas, a su vez, en los postulados del cubismo literario... la prosapia de la obra de Ramón es ilustre y engarza su raíz trisecular en las visiones de Quevedo". Igual ensalzamiento e igual crítica dirigiría en otros textos, como la "Proclama" de 1922 y en el artículo titulado "Ultraísmo" que publicó en *Nosotros* (Buenos Aires, diciembre de 1921): aquí se inicia precisamente despejando de su camino dos tendencias entonces vigentes, el "rubenianismo" y el "anecdótico". Al referirse a esta última tendencia, Borges escribe uno de los textos más diáfanos en cuanto a la tendencia elitista, aristocratizante, de su pensamiento poético:

Por cierto, muchos poetas jóvenes que aseméjase inicialmente a los ultraístas en su tedio común ante la cerrazón rubeniana, han hecho bando aparte, intentando rejuvenecer la lírica mediante las anécdotas rimadas y el desaliño experto. Me refiero a los sencillistas que tienden a buscar poesía en lo común y corriente, y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa. Pero éstos se equivocan también. Desplazar el lenguaje cotidiano hacia la literatura, es un error. Sabido es que en la conversación hilvanamos de cualquier modo los vocablos y distribuimos los guarismos verbales con generosa vaguedad... El miedo a la retórica —miedo justificado y legítimo— empuja a los sencillistas a otra clase de retórica vergonzante, tan positiva y deliberada como la jerigonza académica, o las palabras en lunfardo que se desparraman por cualquier obra nacional, para crear el ambiente. Además, hay otro error más grave en su estética. Ni la escritura apresurada y jadeante de algunas fragmentarias percepciones ni los gironcillos autobiográficos arrancados a la totalidad de los estados de conciencia y malamente copiados, merecen ser poesía.

Borges no podía entonces suponer que él mismo incurriría en los "errores" que señalaba a los sencillistas, en todo caso, que el

arrabal lo llevaría si no al lunfardo lingüístico, al menos a mitificarlo como motivo. Pero es también singular que al mismo tiempo de querer escribir una poesía ajena a la circunstancia común de la vida —tanto en temas como en su lenguaje—, Borges atacase a otras poéticas y a otros poetas, lo cual era mezclarse indiscutiblemente en el barro cotidiano, atender a su entorno aunque fuese sólo en el nivel de la producción literaria. Ésta representó una saludable contradicción, pues indicaba que, aunque deseoso de no atarse a la empobrecedora vida cotidiana, tampoco podía zafarse de ella.

Una manera de salvarse de las circunstancias cotidianas fue la metáfora, es decir, el ejercicio poético basado en el barroquismo rejuvenecido. E incluso aquí, en este nuevo campo de batalla, Borges encontró pábulo para una concepción elitista. Pues aunque pareciera fácil construir metáforas —e incluso establecer, como él lo hizo— las fórmulas mediante las cuales conseguirlas, las legítimas metáforas eran escasas, poquísimas en el total de la literatura.

Inquisiciones marca un rumbo de distanciamiento con el ultraísmo, pero ante todo, diríase, con el entusiasmo y la positividad de la actitud ultraísta, que es esencialmente creativa. En "Después de las imágenes", uno de los ensayos de *Inquisiciones*, Borges parece haber llegado a adquirir la perspectiva necesaria para tratar al ultraísmo como una etapa de su pasado, ya definitivamente atrás. Habla de ese período en términos de un pasado histórico, y hasta se permite el gesto de nostalgia admirativa para referirse al clima cultural: "¡Qué taciturno estaba Buenos Aires, entonces!". En esta crónica recuerda el panorama empobrecido por tantos "simulacros de Rubén o de Luis Carlos López", por tanta mala poesía y al mismo tiempo por una ciudad que estaba clamando a sus poetas. Entonces, como un *fiat lux*, apareció la metáfora. "Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán...", y la metáfora se convirtió en "el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido". Después de convocar a Milton y a Rossetti, de señalar nuevamente iluminado que "la imagen es hechicería" y una manera cuasi divina de "añadir provincias al Ser", Borges desata su condenación al creacionismo y al ultraísmo, al menos por una buena causa: la necesidad de humanizar la metáfora.

Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier Huidobro, que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos los beben y queda hueco el marco.

Hemos de rebasar tales juegos. Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmovible silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten.

El objetivo es plausible, y hablaría de una transformación significativa en la poética de Borges, si no fuera que junto a ese ensayo hay otros en que esta conciencia, este cambio, está totalmente descartado. Bastaría examinar su "Examen de metáforas" para advertir que la preocupación "humanizadora" es en todo caso episódica y accidental. Lo que siempre le importó a Borges — y lo prueba incluso en la sintaxis y el léxico barrocos que emplea para referirse a su empresa— fue la metáfora como producto de la inteligencia, suprema hechicería del Hechicero mayor.

JORGE LUIS BORGES Y EL FANTASMA DE BLAS PASCAL

Por Antonio PLANELLS
HOWARD UNIVERSITY, WASHINGTON

Il y a dans le cerveau une petite glande où l'âme exerce ses fonctions ... nous savons que c'est ceci l'accomplissement principal de l'âme.

René Descartes, *Traité des passions de l'âme* (1649).

Le coeur a ses raisons que la raison ne connoist point ... C'est le coeur qui sent Dieu, et non la raison. Voilà ce que c'est que la foy: Dieu sensible au coeur, non à la raison.

Blas Pascal, *Apologie de la Religion Chrétienne* (1670).

I. Prolegómeno

CON EL correr del tiempo, los lectores y los críticos de la obra de Jorge Luis Borges (1899-1986) llegamos a familiarizarnos con algunas de sus predilecciones: *Die Welt als Wille und Vorstellung* de Arthur Schopenhauer, la cábala hebrea, las lenguas anglosajonas, la ética de Baruch Spinoza, las sagas de Islandia, las tertulias con Macedonio Fernández, las infinitas bibliotecas. También logramos identificar algunas de sus deliberadas omisiones: los niños, la música clásica, el amor, la realidad cotidiana. No se nos pueden olvidar sus antipatías: los vascos ("gentes que al margen de la historia no han hecho otra cosa que ordeñar vacas"),¹

¹ Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé 1975, p. 17.