



COSMÓPOLIS

BORGES Y BUENOS AIRES

BEATRIZ SARLO

BORGES, ORILLERO

EN LOS AÑOS VEINTE, BORGES sintetiza de manera original la nostalgia por un pasado que imagina, y el *shock* que la Buenos Aires moderna le produce a su regreso de Europa. Había partido en 1914, al comienzo de su adolescencia, y volvía en 1921, joven veterano de las guerrillas vanguardistas, del expresionismo al ultraísmo. «Las cosas no terminan por ceder al sentimiento, sino que por el contrario comienzan allí», ha escrito Paul Virilio. Y Borges, en un poema de *Cuaderno San Martín*: «Alguna vez era amistad este barrio». La nostalgia por el tiempo de la infancia, el *ubi sunt* del sentimentalismo autobiográfico, es el punto de partida, el territorio de memoria, desde donde Borges construye una escritura y arma un pasado desde la modernidad estética. En este borde, entre una Buenos Aires que cree recordar y la ciudad que encuentra en 1921, dibuja un espacio literario que funda su primera gran invención: el criollismo urbano de vanguardia. Publica tres libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929); y cuatro libros de ensayos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carriego* (1930). Siete libros, un comienzo ciertamente espectacular, donde estableció su lugar con mano segura, aunque años después él mismo renunció a esos ensayos (excepto el dedicado a Evaristo Carriego) y corrigió implacablemente (no siempre para bien) sus poemas.

En *Devant le temps*, Georges Didi-Huberman, a propósito de un panel «abstracto» de Fra Angélico en el convento de San Marcos de Florencia, discurre sobre la fatalidad, la soberanía y la potencia interpretativa del anacronismo. La percepción actual, afirma, no puede sino incorporar la tradición abstracta a su visión de la pintura del pasado: se mira desde una reminiscencia que es inevitablemente ana-

crónica. Lo que sería inadmisibile para la historia es una condición de la literatura y el arte. Borges mira a Buenos Aires desde un espacio recordado, un espacio mítico que él mismo, más que recibir del pasado, impulsa como su propia novedad en la literatura argentina: la ciudad criolla que persiste en la ciudad moderna, la llanura pampeana que se refleja en el patio, en los cercos vivos del suburbio, en las calles «sin vereda de enfrente», es decir, las calles que tocan la pampa y se pierden en la extensión de un paisaje familiar.

En este mito, el pasado es un espacio donde se reinventa la llanura heroica de las guerras del siglo XIX, la violencia que es la madre del coraje suicida o resignado del gaucho, los códigos de honor de una sociedad rural premoderna. Sin esa dimensión cultural, la Buenos Aires moderna sería una ciudad sin raíces, producida por la abundancia económica, la inmigración, las instituciones de las elites letradas. Para Borges, en cambio, es una ciudad que muestra su mapa histórico, al que corresponden distintas intensidades de sentimiento.

Borges tiene a su disposición la caja de herramientas de las vanguardias europeas que le son afines, y las usa de manera original en la postulación de un escenario urbano *mixto*: Buenos Aires es la pervivencia de un pasado hispanocriollo y su pérdida en un presente modernizante. En este cruce, también se produce una inversión: Buenos Aires es la ciudad moderna en construcción y, precisamente por eso, el escenario de una nostalgia del pasado. Borges se desplaza entre estas dos dimensiones del tiempo, cuyo conflicto le permite *ver* esos «hechos distanciados que morirán», como escribe en el poema «Barrio norte» de *Cuaderno San Martín*. Capta la desaparición, el momento en que la ciudad olvida su pasado, porque ese olvido es también una condición de su modernidad. Borges, desde la



Esquina de Boedo y Venablo, 1926.

modernidad estética, comprende que esa condición debe ser problematizada, y se hace cargo de la gran paradoja: la modernidad es (también) una relación con el pasado.

El cosmopolitismo en Borges no puede separarse de su reformulación del criollismo. En la década de 1920, Borges es cosmopolita *porque* es un escritor criollo. La distancia interpuesta por los siete años transcurridos en Europa, lo coloca en la posición de quien no fue testigo de las transformaciones aceleradísimas de la ciudad, sino que se encontró con ellas al volver. La ciudad pueblerina de su infancia (las ciudades de infancia siempre tienen algo de pueblo) se había transformado. Durante los años en que Borges estuvo ausente se consolidaron cambios que habían comenzado en el último tercio del siglo XIX. Entonces, Buenos Aires ya estaba en construcción técnica y urbana; cuando Borges regresó, el impulso constructivo iba borrando las cualidades aldeanas e hispanocriollas.

Buenos Aires había cambiado de escala, aunque conservara para siempre aquellos rasgos de monotonía que fastidiaban a los viajeros más refinados o menos dispuestos a renunciar al «color local» que ofrecían otras ciudades de América Latina. En cambio, Buenos Aires proporcionaba a sus habitantes la trama de servicios que las elites habían considerado indispensables a un proyecto de modernización triunfante: el sistema eléctrico y la red de transportes, incluido el primer subterráneo, la grilla regular de sus calles («Streets, streets, just streets», comenta hastiada una viajera que llegaba de Nueva York en 1919). El recuerdo de la Buenos Aires de infancia es incongruente con la ciudad a la que Borges regresa desde Europa.

Pero el hiato cosmopolita en la vida de Borges (sus años en Ginebra, su experiencia española) también fue una extensión multiplicada del cosmopolitismo porteño. En esto coinciden su vida y la de la ciudad. Comienza por el «criollismo urbano» porque este movimiento es indispensable frente al cosmopolitismo social y cultural de Buenos Aires, cuyo origen está en el proyecto de las elites y, también, en las consecuencias no deseadas de ese proyecto: el predominio demográfico de la inmigración, su emergencia en el campo cultural y político.

Borges, entonces, establece su cartografía; como en un mapa histórico, se superponen «estados de ciudad», que

proviene del recuerdo (la imaginación) del pasado y la percepción del presente. En la construcción poética de un paisaje, los hitos cartográficos son invenciones léxicas, que hacen posible que el recorrido por la ciudad real se convierta en un itinerario estético. Literalmente, Borges pone a su poesía en el escenario urbano de Buenos Aires. Para usar una fórmula de Deleuze, escribe un movimiento que se convierte en itinerario y traza un nuevo mapa. De este modo, también lleva a cabo su polémica con el modernismo, especialmente con el gran modernista argentino, Leopoldo Lugones.

En efecto, Borges reemplaza la cartografía del modernismo. Abjura de las geografías imaginarias, de las escenografías «ricas», de los decorados exóticos. Rompe con el gran poeta nacional y arroja hacia el pasado poemas que habían prolongado la gloria finisecular de Lugones. Contra versos como estos escribe Borges:

La fúnebre humedad de las campañas
En desabridos hálitos se ahíla;
Y desde el mar distante un vago lila
Incienza lentamente las montañas.¹

Las campañas de Borges no son fúnebres sino introvertidas y discretas. Rodean la ciudad como una extensión que casi no tiene ni las cualidades de un paisaje; sobre todo, son la prefiguración «natural» de lo que iba a ser la Buenos Aires moderna: una extensión definida por la geometría de un horizonte invariable, lejos de todo pintoresquismo, sin variaciones topográficas, ni fuertes marcas históricas, sin monumentos, espacio vacío de recorridos a caballo, de huellas que deben descifrarse, de indecisiones entre la tierra y el río, entre el cielo y su límite en el horizonte. En la llanura está la forma de la ciudad, su destino de orilla; la pampa es la orilla indecisa de la ciudad que se deshace en la llanura, una extensión sin cualidades a la que la poesía de Borges presenta como su invención de comienzos en la literatura argentina: criollismo urbano de vanguardia.

Siguiendo a Bachelard, podría decirse que Borges no se pone a recordar un pasado sino que se pone a recorrer un pasado en el espacio. Al presentar la Buenos Aires de su infancia, arma la escena de un tiempo pretérito. Pero



también, y esto es lo singularmente complejo de su operación, presenta como escenarios nostálgicos a las orillas mismas de la ciudad moderna. El espacio borgeano está sometido a dos temporalidades: la del presente, de enunciación del poema, y el fantasma de una temporalidad anterior, criolla. En este tiempo tendido en dos direcciones opuestas, el recuerdo se constituye como vagabundeo y el vagabundeo, como recuerdo:

Desde mi calle de altos (es cosa de una legua)
voy a buscar recuerdos a tus calles nocheras.
Mi silbido de pobre continuará en los sueños
de las vidas que duermen.

Mi vagancia es eterna gustación de tus calles
y esa higuera que asoma sobre una parecita
se lleva bien con mi alma
y es más grato el rosado firme de tus esquinas
que el de las nubes blandas
y el cielo amanzanado de tus orillas guarda
paz mejor que el del campo.²

El recorrido es nostálgico: hay algo en el presente que ya no está, hay algo incompleto, un estado de pérdida. La modernidad se abre en su doble cara (la duplicidad semiótica e ideológica de lo moderno). Borges escribe esto desde *las orillas* que, en su literatura, suponen un ideologema espacial y un cronotopo: las orillas no son sólo un umbral sino también un tipo de tiempo y una prolongación en el espacio del tiempo criollo. La ciudad y sus orillas rurales tienen en la poesía de Borges las cualidades morales que él atribuye a lo argentino (lo argentino hispanocriollo, en oposición a lo argentino nuevo, de origen inmigratorio). Las orillas son, sin duda, orillas de Occidente, pero también son el *finis terrae* de un *ethos* hispanocriollo que ha desaparecido. Mesura, austeridad, reticencia, son las cualidades que produjeron ese modo borgeano del decir, que admiró también en la prosa inglesa, el *understatement*, ese decir menos, oblicuamente. Hay algo de un ideal aristocrático en la preferencia por la atenuación, la *litote*, las negaciones entrelazadas de donde el sentido emerge en sordina, secretamente torsionado (y en esta torsión, también la huella del gusto

del primer Borges por Gracián y de su larga admiración a Quevedo).

Las orillas son un umbral de la ciudad, y también un «nuevo campo cultural» (para usar la fórmula con que Michel de Certeau lee algunos ensayos de Montaigne), donde Borges escribe/inscribe su literatura. Como espacio de la imaginación representan un umbral entre lo urbano (moderno) y lo rural (arcaico, heroico), y por lo tanto juegan como liminares del tiempo, como bisagra donde se articulan el pasado y el presente; son lo contiguo a la ciudad pero también son parte de ella, y la ciudad misma es una orilla del Río de la Plata y una orilla (una periferia) de Europa. Penetran culturalmente la ciudad, llevando a ella el fantasma gaucho que sobrevive como imitación de coraje en el compadrito «orillero»; entran materialmente en la ciudad que todavía no ha terminado de construirse en los bordes, que muestra sus baldíos y su familiaridad con la llanura.

La ciudad no se cierra, a la manera de las completas ciudades europeas, con un muro que la separa del resto; Buenos Aires, ciudad incompleta todavía, no tiene *extramuros*, tiene suburbios orilleros que, poco a poco, insensiblemente, se comunican con la llanura de la que nada la separa nítidamente porque todo límite es incierto y porque algo, ocultamente, reúne a Buenos Aires con la pampa, algo subsiste en la ciudad que llega desde el territorio que ésta ocupa. Esto es lo que ve, lo que imagina y lo que construye Borges:

...Y es habitual evocación de mis horas
la vista de sus calles,
el horizonte que se impone a lo lejos,
las quintas que interrumpe el cielo baldío,
los alambrados que son afrenta del campo
y la dichosa resignación de unos sauces.
Paraje que arraigó una tradición de amor en
el alma
no precisa renombre,
ayer fue campo, hoy es incertidumbre
de la ciudad que del despoblado se adueña.¹

En el trazado de su carta de Buenos Aires, Borges evita las marcas más chillonas de la nueva ciudad cosmopolita



Zaguán de principios de siglo que conduce a varios apartamentos en la calle Estados Unidos núm. 1584.

y técnicamente moderna. Sus trayectorias van hacia los barrios, donde encuentra esa cualidad liminar que tiene el imaginario de las orillas. No traza la carta de una ciudad cosmopolita, sino el plano de los barrios que se deshacen, en calles rectas, hacia las orillas. La paradoja es que esos barrios no son supervivencias del pasado, sino producto de la expansión de la ciudad moderna.⁴ Sin embargo, las trayectorias poéticas de Borges, su deambular de atardecer hacia el horizonte, es una búsqueda de aquello que del pasado sobrevive en el presente, aunque ese pasado no haya existido en la ciudad empírica del modo en que lo sostiene la imaginación. La nostalgia de Borges es por aquello de campo que encuentra en los barrios.

En esto se diferencia de sus contemporáneos Oliverio Girondo, Roberto Arlt o Nicolás Olivari. La ciudad de Borges es bien distinta a la ciudad siempre cosmopolita de Girondo y sobre todo a su sensibilidad marcada por la técnica, en una actitud conocida de las vanguardias: «¡Silencio! –grillo afónico que se nos mete en el oído– ¡Cantar de las canillas mal cerradas! –único grillo que le conviene a la ciudad».⁵ Donde Borges restaura un mundo de coraje, honor y traición, en el suburbio arrabalero, Girondo lo inspecciona con una mirada sexualizada y desnaturalizadora: «El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso, contradice el pelo rojo de la alfombra, imanta los pezones, los pubis y la punta de los zapatos».⁶ Diga-

mos, al pasar, que Borges escucha siempre guitarras (que la ciudad comparte con el campo) y no el bandoneón, que es urbano e inseparable del tango.

Lo que Borges no ve: la ciudad del transporte moderno, la ciudad de la técnica y la electricidad, la ciudad del inmigrante. A diferencia de las novelas y notas de costumbres de Roberto Arlt, donde los trenes y las luces de neón son motivos e impulsos que hacen posible la narración, marcadores de una ciudad donde los hombres y mujeres están fracturados, sometidos a las relaciones mercantiles modernas, padecen las angustias modernas y viven el *shock* de lo urbano: personajes que sólo la ciudad hace posibles. Los escenarios de Arlt muestran la construcción impetuosa de una ciudad, atravesada por las cicatrices de las demoliciones, y marcada por los esperpentos de los andamios en altura. La ciudad, en Arlt como en Nicolás Olivari, está atravesada por el transporte electrificado, por los automóviles y los ómnibus. El transporte colectivo es un icono de la modernización, no los lejanos tranvías de Borges, sino esos ómnibus de doble piso de un poema de Nicolás Olivari:

Frente al surco de nubes en el campo
del cielo triste de la gran ciudad,
la mortecina luz de mis ojos paso
desde el heroico techo de la imperial.
[...]

¡Oh! La cara ojerosa de esa casa vieja, y verde
por la tímida hiedra como una verde lepra,
cariátides de nariz rota que el frío muerde,
y mustio como el despertar un rosal trepa.

Todo desde el techo de la imperial se ve
–y a ti no te veo, y a ti no te hallo–
y empero eres un producto de la ciudad.⁷

«Las calles» se llama el primer poema del primer libro de Borges, *Fervor de Buenos Aires*. Exhibe todos los elementos con que se fundan las orillas, en oposición o en respuesta a las representaciones de otros contemporáneos. El movimiento es de afuera hacia dentro y produce una interiorización del espacio urbano. Es un manifiesto y un arte poética:

Edificio en el Jardín Botánico, junto a Plaza Italia.

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajeteos
sino la dulce calle de arrabal
enternecida de árboles y ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de piadosos arbolados
donde austeras casitas apenas se aventuran
hostilizadas por inmortales distancias
a entrometerse en la honda visión
hecha de gran llanura y mayor cielo.
Son todas ellas para el codicioso de almas
una promesa de ventura
pues a su amparo hermánanse tantas vidas
desmintiendo la reclusión de las casas
y por ellas con voluntad heroica de engaño
anda nuestra esperanza.

Las calles: nadie como Borges nombra de este modo a Buenos Aires, por la reiteración de una palabra, *calles*, que debe de ser el sustantivo más frecuente en los primeros libros de poemas. También están los nombres propios, una abundancia cartográfica y topológica, que es a la vez familiar, íntima, y compartida: Recoleta, Jardín Botánico, Plaza San Martín, Villa Urquiza, Villa Ortúzar, San Juan, Chacabuco, el famoso «Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga», el arroyo Maldonado, Pacífico, Palermo; y también, como en una carta geográfica, los puntos cardinales. Borges da nombre y opera, por nominación, la génesis literaria de un espacio. Se trata de un paisaje pobre, antipintoresco, de ciudad sencilla y «austeras casitas». Se valorizan la recta y la abstracción, la horizontalidad y las manzanas regulares producidas por la cuadrícula de unas «calles laciamente sumisas».

En ese paisaje, para el que Borges postula la originalidad y el rasgo distintivo de lo argentino, los patios, las terrazas, las balaustradas, «columnitas y aldabas», las verjas y ventanas con rejas, los paredones y los baldíos organizan un espacio geométrico, casi despoblado, donde los vacíos son fundamentales como cualidad estética y rasgo

NOTAS

1. LUGONES, Leopoldo, «El poniente», *Libro de los paisajes*, primera edición 1917.
2. «Elegía de los portones», *Cuaderno San Martín*.
3. «Villa Urquiza», *Fervor de Buenos Aires*.
4. Sobre este punto, véase: GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires 1998.
5. GIRONDO, Oliverio, «Nocturno», *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, primera edición 1925.
6. GIRONDO, Oliverio, «Milonga», *ibíd.*
7. OLIVARI, Nicolás, «En ómnibus de doble piso voy en tu busca», *La musa de la mala pata*, primera edición 1926.



cultural. Viejos objetos de la ciudad hispanocriolla, reciclados en las casitas pobres que la inmigración construye en los barrios, exhiben una diferencia, por sustracción, opuesta a toda exuberancia pintoresca. Borges convirtió esta diferencia en un paradigma espacial a la vez mítico (productor de historias y de imágenes poéticas) y representativo (en relación perceptible con la nueva escena urbana). Justamente en este carácter complejo de su invención, en ese conflicto entre lo que Buenos Aires era, lo que Borges recuerda, lo que extraña y lo que le es extraño, está la originalidad de su relación con la ciudad. Ser de las orillas es un destino que puede imponerse como limitación pero también aceptarse como cualidad original.