

Borges en la vanguardia, memoria de una deserción

Borges at the vanguard, memories of a desertion

Borges na Vanguarda, memórias de uma deserção

Julián Malatesta

Resumen

Aun con la prehensión de que la adusta sombra de Borges me vigila, yo quiero aventurarme a hablar a sus espaldas de pequeños sucesos que él quizá se obstinó vanamente en olvidar, pero que el tiempo en su avaro oficio guardó minucioso en la caja de documentos. Otros ya me antecedieron en esta inútil tarea. Rastrear la vida de un hombre con la pretensión inicua de hallarle continuidad, consistencia y coherencia a sus actos, es despojarlo del turbio azar de las pasiones y situarlo inerte a la orilla de todos los caminos. El Borges que asalta mi memoria, intuyó con su escritura el carácter contingente y efímero del hombre, ese evento fugaz que la historia sólo registra en sucesos extraordinarios.

Palabras Clave:

Borges, poesía, vanguardias, memoria.

Abstract

Even with the apprehensive idea that the shadow of Borges watches me, I would like to dare to talk behind the back of him about little issues that he maybe tried in vain to forget, but were preserved by the cheap role of time instead. Others have preceded me in this useless task. To trace the life of a man with the iniquitous pretension of finding some continuity, consistence and cohesion in his actions is to dispossess him of the muddy chance of passions and place him inertly at the sidewalk of all roads. The Borges that comes to my memories has intuited in his writings the contingent and ephemeral character of man, that fugacious happening that history only registers in extraordinary events.

Key words: Borges, poetry, vanguards, memories.

Julián Malatesta

Resumo

Ainda com a apreensão de que a austera sombra de Borges me vigia, quero aventurar-me a falar sem que ele perceba de pequenos êxitos que ele se obstinou em não esquecer, mas que o tempo no seu avaro ofício guardou minuciosamente na caixa de documentos. Outros já me antecederam nesta tarefa inútil. Rastrear a vida de um homem com a a pretensão inícuca de encontrar continuidade, consistência e coerência a seus atos, é despojá-lo do turbio acaso das paixões e situá-lo à margem de todos os caminhos. O Borges que assalta a minha memória, intuiu com sua escritura o caráter contingente e efêmero do homem, esse evento fugaz que a história só registra em acontecimentos extraordinários.

Palavras Chave:

Borges – poesia – vanguardas – memória.

Proemio

En el difícil trato con los hombres de letras los *buenos modales* a menudo suelen confundirse con calculados ejercicios de la adulación, asunto que ofusca seriamente al escritor y coloca a sus provisionales interlocutores en el penoso aprieto de ejecutar el único acto inteligente que amerita la situación: *aplicar el difícil arte de retirarse a tiempo*. Sin embargo, hablar a distancia del sujeto de nuestra selección nos otorga una libertad tan desmesurada que gozosamente penetramos en sus oscuras intimidades como mineros tras la anhelada veta luminosa y, en medio de todas las escorias, declaramos con júbilo: él es, o fue, un gran

hombre, y con el verso de Nerval concluimos: *lo quiso saber todo y al fin nada ha sabido*.

Aun con la aprehensión de que la adusta sombra de Borges me vigila, yo quiero aventurarme a hablar a sus espaldas de pequeños sucesos que él quizá se obstinó vanamente en olvidar, pero que el tiempo en su avaro oficio guardó minucioso en la caja de documentos. Otros ya me antecedieron en esta inútil tarea. Rastrear la vida de un hombre con la pretensión inicua de hallarle continuidad, consistencia y coherencia a sus actos, es despojarlo del turbio azar de las pasiones y situarlo inerte a la orilla de todos los caminos. El Borges que asalta mi memoria, intuyó con su escritura el carácter contingente y efímero del hombre, ese evento fugaz que la historia sólo registra en sucesos extraordinarios.

La intuición precursora de Borges se halla *en la naturaleza contradictoria de una escritura cuya ejecución contradice lo que parece sostener* (Rodríguez Vecchini, 1991: XXXIV). Una escritura que sólo se puede recorrer a tientas, siguiendo los olores, palpando ásperas y pulidas superficies, rústicos volúmenes, intuyendo las pequeñas luminosidades de los arcanos, dejándose guiar por la música, golpes de martillo y ruidos de herrería. Una escritura que le dona a la ceguera todo el poder de visión y constructor de mundos y que, a su vez, le otorga a la visión la tarea de plasmar las oscuridades que lo agobian.

La ceguera de Borges incurre en la escritura de manera intencional y fundamentalmente alegórica. Hay en ella un voluntario rechazo a situarse en el ámbito de una visión orgánica de la obra. Quizá por eso fue un obstinado adversario de la novela; no quiso compartir la ilusión de que el tiempo en la novela podría coincidir con su anterioridad o, lo que es mejor, con la vida, vieja concepción que en su tiempo se agitaba con énfasis. Borges prefiere el *vacío*, es decir, prefiere laborar plenamente en la ficción, en esa especie de conciencia poética que intuye un desalojo real, que distancia al hacedor literario de su propio mundo, lo vuelve extraño a él y le concede la facultad de ironizarlo; en otras palabras, le autoriza someterlo al imperio de su voluntad que lo segmenta, lo fractura, lo destroza para luego tomar sus partículas e intentar organizarlo de nuevo, ensayar con este viejo y fragmentado material una construcción novedosa, registrar un *acontecimiento* único e incomparable.

La huella de un pasado perdurable

Con estos prejuicios brevemente señalados, se nos hace imposible también concebir la presencia de Borges en el movimiento de Vanguardia que se expresa en América, como el resultado lógico del devenir de su literatura y sobre todo como un *deber ser* del movimiento literario en general que se ajusta a las exigencias de unidad y continuidad histórica tan anhelada en el siglo XIX. Es de común consentimiento que esta centuria arrojó al siglo XX un sólido pensamiento filosófico y político, así como un gran tesoro intelectual en el ámbito del arte y la cultura; pero también comienza a ser de colectivo acatamiento la idea de que esta riqueza trasladada al vagón del siglo XX venía afectada de cansancio, hastío y decadencia.

El siglo de Marx, de Nietzsche y de Freud no pudo reponerse de la fractura que le produjo los levantamientos de París y que derrumbó la ilusión de una paz de treinta años sostenida en toda Europa bajo la férula del despotismo ilustrado. En el ardor del conflicto francés que alteró la *serenidad* europea se revitaliza y crece el pensamiento político, filosófico y artístico que hoy sometemos a dura crítica, pero que le otorgó en su momento un espacio de participación a la intelectualidad en las batallas de ese febrero de terror y júbilo en Francia. Los intelectuales participaban en la revuelta, no sólo con sus obras, sino con las armas atiborradas de explosivos:

Philippe de Chennevières, al describir las jornadas parisienses de febrero de 1848, cuenta: “Horas más tarde supe que mi amigo Baudelaire fue visto entre los insurgentes con el fusil al hombro. Jamás tantos poetas y literatos se mezclaron de tal manera con una revolución.” (De Micheli, 1994: 14)

El poeta de *Las Flores Del Mal* crea al fragor de las jornadas bélicas un periódico: *Le Salut Public* y escribe un prólogo a las poesías de Pierre Dupont, estremecedor anuncio de su encendida toma de posición estética contra los valores que constituyeron el pasado y de los que aún se ufana el espíritu romántico:

Desapareced, sombras falaciosas de René, de Oberman y de Werther; huid a través de las neblinas del vacío, monstruosas creaciones de la pereza y de la soledad; como los puercos en el lago de Genesaret, id a sumergiros de nuevo en los bosques encantados de donde os sacaron las hadas enemigas, corderos atacados de vértigo romántico. El genio de la acción no os deja ya lugar alguno entre nosotros... El eterno honor de Pierre Dupont residirá en haber sido el primero en echar la puerta abajo. Con el hacha en mano, cortó las cadenas del puente levadizo de la fortaleza; ahora ya puede pasar la poesía popular... ¡Que gran destino el de la poesía! Ya se alegre o se lamente, siempre lleva consigo el divino carácter utópico. Contradice sin cesar el hecho de *casi dejar de ser*. En la mazmorra, se hace revuelta; en la buhardilla miserable y sucia, se arregla como el hada del lujo y la elegancia; no se limita a constatar, ante todo enmienda. Niega por todas partes, constantemente, la iniquidad. ¡Ve, pues, hacia el futuro cantando, poeta providencial, tus cantos son el reflejo luminoso de las esperanzas y de las convicciones populares! (Baudelaire, 1999: 99-100)

Se adivina aquí la decisión de construir un arte al calor de los acontecimientos históricos, interpretando a tiempo y en el peligro de los cambios el acontecer de un mundo que se transforma. Se trata de la edificación de una estética que, al igual que los fusiles, tiene la tarea de derrumbar las murallas entecas de la tradición y debe acudir presurosa a la edificación de un *espíritu nuevo* que pugna por nacer entre la sangre y la imaginación. Paul Verlaine y Rimbaud agentes de sus propias convicciones y activistas entusiastas de los levantamientos populares, se aventuran en la búsqueda de nuevos materiales expresivos y participan con sus obras en un debate costoso al espíritu del siglo XIX y oscuro aun hoy en el tortuoso escenario de nuestro tiempo: el *contenido* y la *forma*. Ahora el poeta se dirige a un auditorio particular, el contenido de su obra se lo confiere la realidad histórica, pero la forma debe nacer de la ebullición propia de ese contenido; es decir, debe despojarse de las viejas fórmulas que contenidos del pasado construyeron con el impetuoso y desmedido propósito de imponérselas al futuro o, mejor, de instalar y perpetuar su dominio en el presente. Hegel afirmaba: “*Lo que decide, tanto en el arte como en todas las obras humanas, es el contenido*” (De Micheli, 1994: 17). Esta frase astuta y diestra para esconder la *idea*, demiurgo universal del *espíritu absoluto* que sobrevive a lo

contingente aunque se alimente y se exprese en sus vicisitudes, de alguna manera advierte y anuncia la disolución de la dicotomía en una síntesis intuida ya desde el romanticismo: *el contenido es la forma*. Pintores y poetas trabajan acuciosos en el diseño de nuevas propuestas y al pie de su concentrada labor artística agitan sus concepciones con zahirientes y temerarios manifiestos contra las fórmulas estéticas que decoran el régimen que se derrumba. Pero esta confianza en los vientos de renovación pronto habría de extinguirse; el espíritu revolucionario caería en ruinas en medio de los agudos y recesivos procesos de restauración del antiguo régimen. El Estado francés se restituye sobre el patético escenario de los treinta mil muertos de Francia y con él se pone en marcha la tenebrosa máquina de *la cultura oficial* que ahora distribuye sus prebendas, instala el mercado negro de los concursos y adocenados premios académicos.

En 1851, cuando el ministro Faucher instituyó una serie de premios para obras teatrales “concebidas para la enseñanza de las clases trabajadoras mediante la propaganda de ideas sanas y el espectáculo de los buenos ejemplos”, Baudelaire protestó violentamente en un artículo titulado *Los Dramas y las Novelas Honestas*. Planteaba el problema con admirable claridad y daba en el blanco con una crítica despiadada: “Los premios académicos —escribía—, los premios a la virtud, las condecoraciones, todos estos inventos del diablo, fomentan la hipocresía y frenan los impulsos espontáneos de un corazón libre... ¿Quién impedirá a dos desaprensivos ponerse de acuerdo para ganar el premio Montyon? El uno simulará la miseria, el otro la caridad. En un premio oficial hay algo que hiere al hombre y a la humanidad y ofusca el pudor de la virtud. Por lo que a mí se refiere nunca sería amigo de un hombre que hubiera ganado un premio a la virtud; tendría miedo de encontrar en él un tirano implacable.” (De Micheli, 1994: 49-50)

Poco tiempo después Luis Napoleón habría de dar el golpe que restituiría el imperio, y el desencanto en los efusivos combatientes del arte se generaliza. Baudelaire escribe su poema *Voyage*, donde le pide a la muerte que lo socorra en su intento de evasión y le ayude a explorar lo ignoto:

VIII

Oh, muerte, vieja capitana, ¡es la hora! ¡levemos el ancla!
Nos aburre esta tierra, ¡oh muerte! ¡Aparejemos!
Si el cielo y el mar son negros cual la tinta,
¡nuestros corazones tú sabes que están llenos de rayos!

¡Derrama tu veneno y que él nos reconforte!
Hasta tal punto nuestros cerebros quema,
Que queremos rodar al fondo del abismo, ¿Qué importa
/Infierno o Cielo?
¡Al fondo de lo desconocido para encontrar lo *nuevo*!
(Baudelaire, 1998: 267)

Rimbaud a los 19 años renuncia a la poesía; el colectivo entusiasmo por la revolución estruendosamente derrotada en los aciagos días de 1871, ahora es sustituido por una concertada sed de evasión; Mallarmé, quien es quizá el poeta que lleva a los extremos la experimentación literaria y de cierta manera inicia en poesía la técnica simultaneista tan importante en la plástica de los albores del siglo XX, declaraba: “Yo partiré, Bajel que meces tu arboladura, leva anclas hacia una naturaleza exótica.” (De Micheli, 1994: 53)

Gauguin, tras esta búsqueda va a Bretaña y a Tahití y muere en el archipiélago de las Marquesas en la isla Dominique en 1903; Kandinski se dirige al norte de África; Nolde, a los mares del Sur y al Japón; la lista sería *ardua*; otros, los más radicales escogen el suicidio. En el campo del arte, las diversas manifestaciones románticas habían fatigado al espíritu con estampas y versos atiborrados de toda la fauna mitológica clásica, concebida como un tesoro de la cultura occidental en riesgo de perderse por la demoledora maquinaria de los tiempos modernos. La *evasión* de nuestros poetas y artistas consistía en ir tras la búsqueda de otros mitos más salvajes y primordiales, convivir con esos pueblos adoradores de extrañas potencias, participar de sus rituales y aprender sus rudas destrezas; pero al mismo tiempo negarse voluntariamente a interpretar ese presente de derrota y desolación del cual huían. Esto suscita un modo melancólico y nostálgico de apropiarse de su pasado pre y revolucionario al mismo tiempo que se busca enriquecer el arte con los

nuevos hallazgos culturales en las no siempre jubilosas correrías por el mundo.

Los acontecimientos de Francia crean de cierta manera un *sensorium* cultural que compromete a todo el continente europeo y afecta el destino del Arte. Simultáneamente al anhelo de evasión, caracterizado básicamente por una aguda desconfianza en los valores que constituirían el sentido de lo moderno, el grueso de la intelectualidad europea se refugia en la invención tecnológica, en la investigación científica y sustituye la idea de desarrollo, que en el pasado identificaba con el crecimiento material un crecimiento de las virtudes humanas y de la ética social, por una concepción del progreso contingente, ajustada a las conveniencias episódicas de intereses particulares o sectoriales que debían imponerse a nombre de la voluntad general. La desmesurada confianza en los hallazgos de la ciencia, acompañada de una sumisa aceptación de la pauperización de la vida social encubierta por un ligero aire de felicidad y hedonismo, condujo a que la escuela impresionista adocenara sus obras y se alejara de esa visión escrutadora y profundamente crítica de las pasiones humanas y de sus escenarios sociales. En medio de esta agobiante decadencia y de esta penosa resignación se expresa de modo simultáneo el movimiento expresionista que reclama para el arte su función renovadora y que anuncia, con sus múltiples formas de explorar el entorno de la sociedad europea, el desastre próximo de la primera guerra mundial. El movimiento expresionista, concebido como un movimiento de oposición a la idea de desarrollo y progreso en la que se embarcaban las naciones del viejo continente, con la capitulante aceptación de gran parte de la inteligencia europea, sienta las bases para el advenimiento de los movimientos de vanguardia e influye notoriamente en los jóvenes latinoamericanos que como Jorge Luis Borges beben en su fuente y habrían de propiciar el levantamiento americano. Al respecto, apunta el poeta de Buenos Aires:

Si quisiéramos definirlo —y no ignoro lo carcelarias que suelen ser estas definiciones— diríamos que es la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra-

realidad espiritual. Diríamos que el expresionismo (con los demás impulsos paralelos que accionan bajo distintas latitudes) no es otra cosa en última exégesis que el arte *subrayado*... (Borges, 1997: 52)

Entre la decadencia y el descubrimiento

El siglo XX empieza con la decadencia y el descubrimiento. La *modernidad*, expresada en el desarrollo de las variadas tecnologías del desplazamiento y de los medios de comunicación, así como en el ámbito del desmesurado crecimiento de las ciudades que dan origen a un fenómeno social no conocido antes: el mundo de las *aglomeraciones* y su efecto inmediato el *anonimato*, es decir, la pérdida de noción sobre el *otro* y el desajuste de un orden simbólico más o menos estable; crea una nueva sensibilidad y edifica a un sujeto al que le está vedado representarse el mundo como una totalidad; sus representaciones del entorno son fragmentarias y los acontecimientos múltiples, diversos y simultáneos.

Al extenuado legado de los poetas precedentes —Rimbaud, Baudelaire, Nerval, Mallarmé...—, se agrega ahora el carácter fugaz del presente, la obsolescencia casi inmediata del suceso, la vertiginosidad de los cambios y el asalto permanente de lo *nuevo*; en otras palabras, se adiciona en el mundo de la cultura, ufano de sus tradiciones, la muerte visible de todas las cosas y su renovación inmediata. La idea judeo cristiana de un pasado atrás, un presente inmediato y un futuro adelante, se disuelve a favor de lo simultáneo, a favor de la sed de novedad que invade al mundo contemporáneo y que se apoya en la pérdida de memoria histórica.

La vanguardia de principios de siglo en sus más conocidas manifestaciones, *futurismo*, *cubismo*, *dadaísmo*, *subrealismo* entre otros, busca interpretar este nuevo *sensorium* que impone la modernidad. El *futurismo*, que comanda el poeta y pintor Marinetti, expresa un renovado optimismo por la máquina y pone su acento en la velocidad; el *dadaísmo* renuncia a tal entusiasmo y se dedica a construir su negación: en plástica diseñan máquinas de alta complejidad pero deliberadamente inútiles y en las letras laboran en la perspectiva de destruir la dimensión alegórica que comporta el lenguaje, hasta el extremo de amenazar la existencia del mismo lenguaje; los *cubistas* polemizaron con la herencia impresionista acusando

a estos de ser sólo la mirada tras la luz y no un acto de pensamiento; las imágenes superpuestas, la fragmentación de los objetos y la asociación libre de ellos, introducen en las artes el reino de lo subjetivo sobre lo objetivo como un proceso que se libera de las emociones y se ejecuta a través de un controlado ejercicio de descomposición de lo *real*, que en este caso quiere decir, descomposición calculada del material expresivo seleccionado para la realización de la *obra*.

En 1913 Apollinaire publica el texto de los *pintores cubistas* y toma abiertamente partido desde el campo de las letras por esta nueva propuesta estética. La síntesis hegeliana según la cual *el contenido es la forma* se aplica aquí con mayor vehemencia. Así como la pintura china y las tallas africanas influyen notoriamente en pintores como Cézanne y Picasso su heredero, Apollinaire ensaya el mismo proceso en la escritura; labora en una imagen construida en los filos de la palabra, pero no fija, sino en trance de desaparición; una imagen que busca constituirse en la construcción fugaz de lugares aprehencibles fuera del poema. Se rompe así con la fórmula premeditada de la métrica, se fracturan las buenas relaciones que se tenían con la gramática, se niega abiertamente la rima y la azucarada búsqueda de musicalidad en la homofonía terminal de los versos. Se rompe con el verso y la atávica costumbre de acentuarlos en los hemistiquios; se abandonan las famosas *licencias poéticas* que sólo justifican al pésimo hacedor de poesía y, sobre todo, se concibe la escritura no como un poetizar, es decir, como la mera ejecución de una tecnología, sino que se recupera el sentido de *poiesis* como acción creativa primordial.

Para Apollinaire la imagen debe ser visual, la palabra debe hacer transitar la locomotora con sus pesados vagones sobre los oscuros rieles de acero y el lector ha de verla pasar al tiempo que es aturdido por el estrépito de la maquinaria. De la poesía china recoge la experiencia ideogramática y propone a sus contemporáneos los caligramas como un trabajo visual en la página en blanco. Nos podríamos extender a cada movimiento de las primeras vanguardias, pero interesa sólo resaltar el ámbito de agitación intelectual en que participan los americanos.

Los americanos irrumpen en la escena

Tres sucesos se deben resaltar: en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914 Vicente Huidobro lee su primer manifiesto del creacionismo, luego viaja a París en 1916 y se vincula con Pierre Reverdy a la revista *Nord Sud* que éste dirige; desde allí habría de desarrollar toda su propuesta estética. José Juan Tablada dirige sus pasos al Japón en el año 1900 y quizá antes que Apollinaire inicia la renovación de la poesía americana haciendo conocer el mesurado esplendor del Hai Ku; posteriormente en medio de múltiples vicisitudes y flaquezas políticas se vincula al movimiento estridentista que comanda en México el poeta Manuel Maples Arce, acompañado por Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y otros. Entre tanto Borges vive en Ginebra durante la primera guerra mundial y luego en España de 1918 a 1921. En esa época, nos dice Jorge Schwartz: “para él... la Revolución de Octubre tenía un sentido de utopía realizada...” (Schwartz, 1991: 47). Llegado a Madrid, se vincula al movimiento *Ultraísta* que dirige quien habría de ser su amigo y maestro Rafael Cansinos Asséns. La revuelta americana se halla en pleno apogeo. Desde Nicaragua hasta Uruguay se oye el grito de sublevación. En el Perú, César Vallejo publica *Trilce* y con José Carlos Mariátegui activan el debate desde la revista *Amauta*; en Ecuador encabeza la batalla Jorge Carrera Andrade; en Cuba, Alejo Carpentier se hace oír desde la revista *Avance*; José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, desde Nicaragua, se mofan del *León de Cemento* que es la herencia de Darío.

Esta contienda en suelo americano tiene un contrario que hay que decapitar: el *modernismo* latinoamericano, resultante de una extraña mixtura de *parnasianos* con *simbolistas* y que dirige aguerridamente el poeta Rubén Darío acompañado de varios poetas entre los que se destacan Leopoldo Lugones y Julio Herrera Reizig. Siguiendo las palabras de Paul Valéry, estos poetas:

Se valían de un delicioso material ambiguo. Poblaban sus parques encantados y sus selvas evanescentes de una fauna ideal. Cada cosa era alusión; nada se limitaba a ser; todo pensaba en esos reinos ornados de espejos; o, al menos, todo parecía pensar...en otra parte, algunos magos más voluntariosos y más razonadores acometían la antigua prosodia. Parecía que para algunos la audición coloreada y el arte

Julián Malatesta

combinatorio de las aliteraciones ya no tenían secretos; trasladaban deliberadamente los timbres de la orquesta a sus versos: no siempre se engañaban. Otros recuperaban sabiamente su ingenuidad y las gracias espontáneas de la antigua poesía popular. La filología y la fonética eran citadas en los eternos debates de esos rigurosos amantes de las musas. (Valery, 1990: 15)

Borges, influenciado profundamente por el expresionismo alemán, en su primer manifiesto titulado “*Anatomía de mi Ultra*”, publicado en la revista madrileña *Ultra* en 1921, habría de declarar:

La estética es el andamiaje de los argumentos edificados a *posteriori* para legitimar los juicios que hace nuestra intuición sobre las manifestaciones de arte. Esto, en lo referente al crítico. En lo que atañe a los artistas, el caso cambia. Puede asumir todas las formas entre aquellos dos polos antagónicos de la mentalidad, que son el polo impresionista y el polo expresionista. En el primero, el individuo se abandona al ambiente; en el segundo, el ambiente es el instrumento del individuo. (De paso, es curioso constatar que los escritores autobiográficos, los que más alarde hacen de su individualidad recia, son en el fondo los más sujetos a las realidades tangibles. Verbigracia Baroja.) Sólo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Ambas pueden existir juntas. Así, en la renovación actual literaria - esencialmente expresionista- el futurismo, con su exaltación de la objetividad cinética de nuestro siglo, representa la tendencia pasiva, mansa, de sumisión al medio...

Ya cimentadas estas bases, enunciaré las intenciones de mis esfuerzos líricos.

Yo busco en ellos la *sensación en sí*, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. Siempre ha sido costumbre de los poetas ejecutar una reversión del proceso emotivo que se había operado en su conciencia; es decir, volver de la emoción a la sensación, y de esta a los agentes que la causaron. Yo –y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas- anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los tradicionales datos que la preceden. Un arte que rehuyese lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos y mordaces.

Para esto –como para toda la poesía- hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso.

El ritmo no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado.

La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales- el camino más breve. (Schwartz, 1991: 102-103)

Este alistamiento temprano en las filas del expresionismo obligaría a Borges a ocuparse de definir conceptual y críticamente los postulados del *Ultraismo* y de alguna manera a liderar una aguerrida acción literaria contra los valores consagrados por la tradición y contra la cáfila de representantes ilustres de las letras disminuidos por sus seguidores contemporáneos. En otro manifiesto publicado en *Nosotros* 151, de diciembre de 1921 en Buenos Aires, afirma Borges:

(...)

...En lo que al rubenianismo atañe, puedo señalar desde ya un hecho significativo. Los iniciales compañeros de gesta de Rubén van despojando su labor de las habituales topificaciones que significan esa tendencia, y realizando aisladamente obras desemejantes. Juan Ramón Jiménez propende así a una suerte de psicologismo confesional y abreviado; Valle-Inclán gesticula su incredulidad jubilosa en versos pirueteros; Lugones se olvida de Laforgue y las metáforas formales para encaminarse a los paisajes sumisos; (...) La belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada.

(...)

¿Qué hacer entonces? El prestigio literario está en baja; los intelectuales temen que los socaliñen con palabras bonitas e inhiben sus emociones ante el menor alarde oratorio; las enumeraciones de Whitman y su compañerismo vehemente nos parecen lejanos, legendarios; los más acérrimos partidarios del susto vocean en balde derrumbamientos y apoteosis. ¿Hacia qué norte emproar la lírica?

El ultraísmo es una de tantas respuestas a la interrogación anterior.

El ultraísmo lo apadrinó inicialmente el gran prosista sevillano Rafael Cansinos-Asséns, y en sus albores no fue más que una voluntad ardentísima de realizar obras noveles e impares, una resolución de incesante sobrepujamiento.

Así lo definió el mismo Cansinos: “El ultraísmo es una voluntad caudalosa que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones. Un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando con el tiempo.”

Estas palabras fueron escritas en el otoño de 1918. Hoy, tras dos años de variadísimos experimentos líricos ejecutados por una treintena de poetas en las revistas españolas *Cervantes* y *Grecia* –capitaneada esta última por Isaac del Vando Villar-, podemos precisar y limitar esa anchurosa y precavida declaración del maestro. Esquemmatizada, la presente actitud del ultraísmo es resumible en los principios que siguen:

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.

Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia. (Schwartz, 1991: 103-104-105)

En este manifiesto, del cual sólo he presentado un fragmento, Borges intenta vanamente hacer un deslinde que él denomina *tangencial* con las estéticas de la vanguardia europea. Sin embargo, es evidente que en los postulados expresados se hallan elementos centrales formulados por Apollinaire. Su cuarto argumento, *síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia*, es de clara stirpe cubista e instala al Ultraísmo en el eje de ruptura con el modernismo, elaborando una poesía al servicio de la imagen y no en función de los retozos morbosos de una vieja retórica que sólo alerta sobre los dolores y achaques del poeta. De otra parte, la confianza que deposita en la metáfora, *una curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales- el camino más breve*, resulta una reescritura de la frase de Reverdy cuando afirma que la imagen es el resultado del *acercamiento de dos realidades* lejanas y justas.

En 1925 Ortega y Gasset, quien adhiere al movimiento *ultraísta*, en su ensayo *La Deshumanización del Arte*, intenta precisar qué es aquello que llamamos metáfora y, quizá con una fuerte carga de ironía, sólo logra presentarnos algo de su potencial:

La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficacia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trebejo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado...

Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas. (Ortega y Gasset, 1928: 47)

La idea de trebejo olvidado por Dios en una de sus criaturas, de alguna manera intuye al hombre en su condición creadora primordial; sugiere al hombre como un heredero de ese olvido, el portador de una donación que sólo el auténtico poeta que se halla entre los hombres sabe usar; idea ya presente en Emerson, que proponía al poeta, esto es, al creador, como el sabio verdadero que tiene la capacidad de producir actos novedosos, pues él es testigo ocular de las íntimas manifestaciones de las cosas que describe. Aún así, la devoción a lo *real* que se concibe como esa suerte de enajenación en el universo cambiante de las formas que se perciben como inmutables y permanentes, distantes y ajenas al sujeto que de tanto en tanto las observa y ejerce trato con ellas, conduce a empobrecer el potencial creador de la metáfora al restringirla a la mera condición de instrumento de evasión de ese mundo agobiante y desolador de las cosas. En este sentido, el Arte resulta ser un mecanismo de operación voluntaria para conseguir el desalojo, un sendero de huida de lo *real*, y no la herramienta con la cual el hombre participa creadoramente en la transformación del mundo, es decir, se incluye con su *poiesis* en el acontecimiento de lo *real*.

Jorge Luis Borges, Guillermo de Torres, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan difunden un manifiesto en una revista mural de alta provocación literaria, aparecida en Buenos Aires en 1921.

SENTIMENTALISMO PREVISTO, —en su forma más evidente i automática, el juego de enlazar palabras campea en esa entablillada nadería que es la literatura actual. Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de

Julián Malatesta

Góngora —las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuánimes i enjardinados— ¡engarzar millonariamente los flojos adjetivos *inefable, divino, azul, misterioso*! ¡Cuánta socarronería i cuanta mentira en ese manosear de ineficaces i desdibujadas palabras, cuánto miedo altanero de adentrarse verdaderamente en las cosas, cuanta impotencia en esa vanagloria de símbolos ajenos! Mientras tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubeniano, ejercen un anecdotismo gárrulo, i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas venderán después con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista. (Schwartz, 1991:110)

Tras la afanosa tarea de diferenciar al Ultraísmo argentino del Ultraísmo español, Borges insiste en un elemento que constituye su declaración de principios en el corto período que deambuló en los periplos vanguardistas. Dice: *...abominamos los matices borrosos del rubenismo y nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algebraica forma de correlacionar lejanías* (Schwartz, 1991:499). Una reescritura afortunada de esa otra frase no menos célebre de Ortega y Gasset: *La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas* (Ortega y Gasset, 1928: 46).

Frente a estas audaces y persistentes declaraciones del Ultraísmo argentino, Leopoldo Lugones responde con un texto titulado *Situación del Lector*, donde aborda una reflexión sobre la estética en poesía, defendiendo la métrica, la rima y otras sugestivas joyas de la tradición.

II

Por esto, hace treinta años ya, completando, amplificando el movimiento libertador iniciado por Rubén Darío, dimos al verso la libertad extrema compatible con su existencia como tal, o sea con la caracterización rítmica que lo diferencia del mero renglón de prosa, y que se redujo a dos elementos: el número de sílabas, limitado a quince, por ser prácticamente insostenible más allá la integridad rítmica, y la rima o pausa indicativa cuya repetición constituye el ritmo mínimo, al faltar la cesura clásica, y cuya abolición comporta de consiguiente la disolución del verso en prosa.

Siendo el verso un fenómeno musical, obedece a la misma condición esencial de la música, que es el ritmo ley de vida, originariamente determinada por el movimiento regular del corazón. De modo que su derogación arbitraria trae consigo la muerte. El verso deja de existir. Lo que hace que un conjunto de palabras sea verso y no prosa, es su caracterización rítmica y nada más; una distinción puramente auditiva. Porque el verso es lenguaje musical y la prosa no. Con lo que resulta, exclusivamente, el lenguaje poético.

Esta fue la divergencia fundamental de la revolución con la academia, que había inventado el verso blanco para dispensarse de la ritma, agregando ésta a sus famosas “licencias”: escamoteos de la dificultad que el lenguaje poético opone al que no es poeta.

Ahora bien; esta antigualla lamentable y antiestética es el descubrimiento instrumental más importante de la actual vanguardia poética, o nueva sensibilidad, o Ultraísmo, como se denomina el grupo de prosistas jóvenes y no, para quienes resulta verso todo párrafo de prosa dispuesto en renglones verticales separados; mientras su invención psicológica, dominante hasta lo exclusivo, es la metáfora, de no menos venerable historia. Amontonar imágenes inconexas en parrafitos tropezados como la tos, y desde luego sin rima: he ahí toda la poesía y todo el arte.

Nada más fácil, en consecuencia, que el hallazgo de tres o cuatro poetas por hora y a la vuelta de cada esquina. Expresarse por comparación es la cosa más fácil que existe; y he aquí por qué el lenguaje popular es también el más metafórico. Entre tanto ha desaparecido la emoción que es el elemento esencial de la poesía, y, sobre todo, la emoción del amor: indicio seguro de egoísmo y de infecundidad. Porque todo eso es retórica; vale decir, preceptiva en acción, exactamente como la de aquellos académicos de antaño. Efectivamente en el nuevo arte de la referencia la teoría es mucho más importante que la creación. El poeta es, ante todo, un psicólogo y el pintor un especialista en óptica. Cuando según la sencilla y buena verdad, un poeta debe ser ante todo un poeta, y un pintor un pintor (Schwartz, 1991:345-346).

Es evidente en Leopoldo Lugones una concepción rígida y restringida del hecho metafórico, pues lo concibe solamente como comparación, dejando de lado la riqueza metafórica como el instrumento más adecuado para la construcción de una *novedad radical*, esto es, la creación de imágenes que por primera vez salen a hacer mundo, a practicar lugar, a construir itinerarios aún no previstos en las rutas del lenguaje. Eso que

Borges llama *algebraica forma de correlacionar lejanías* y que en otras palabras podríamos definir como un lugar de artificio donde materiales expresivos de diversas sonoridades, texturas y colores se dan cita. Con la metáfora el ejercicio poético es también un ejercicio de *invención*, en el sentido profundo de esta palabra, del latín *invenio* que significa encontrar, descubrir, develar, hacer públicos y transitables de nuevo, pero quizá con intereses distintos, aquellos caminos del pasado que fueron echados al olvido o se hicieron poco habituales por los *transeúntes* de la lírica. Es la instalación de un diálogo vigilado y cuidadoso con la tradición; es la recuperación alegórica de esos *caminos de poco uso* que de tanto en tanto resultan útiles para comprender e interpretar el presente.

Sin embargo, esta relación con la tradición la Vanguardia la ejerce desde la resistencia, sin sujeción a los cánones legitimados en el pasado, sin docilidad y obediencia a los preceptos estéticos que guiaron la lírica en diversos momentos históricos. Esta actitud le otorga sentido a su comportamiento crítico y receloso con sus antecesores, hasta llegar a concebir un programa temerario contra la irrupción arbitraria y aleatoria de la alegoría. Si pensamos la metáfora como una *imagen creada*, idea tomada del tesoro de Huidobro, es decir, una construcción que tiene la virtud de correlacionar *dos realidades lejanas y justas*, tenemos entonces que la metáfora, esto es, la creación de imágenes, es el adecuado instrumento para debilitar al extremo la condición alegórica del lenguaje e instalar al poeta en el lugar de una creación primordial que sin embargo se sabe efímera y transitoria. No se concibe el acto creador como la preparación de un ámbito para que allí se pronuncie la anhelada voz del origen o haga sonora presencia lo inefable; la creación acontece como el encuentro singular de palabras que la lengua se obstinaba en mantener distantes, que el lenguaje ordinario tan diestro en la metáfora, como piensa Lugones, aún no había hecho posible. Digamos que el poeta es un constructor de *anomalías*, que no se propone hallar la *verdad* en el sentido místico de los románticos, es decir, tener contacto con el *logos inicial*, la palabra de los dioses, sino que su esfuerzo se centra en comprender el movimiento y constante transformación de la lengua, actuar en su ritmo tras la búsqueda, eso sí, de lo *verosímil*.

El poeta de Vanguardia no reduce el lenguaje a una mera representación, lo piensa como un herramientario del que extrae los utensilios necesarios para hacerse competente en la acción; sus fortunas e infortunios dependen de su calificada condición de operario. En este sentido, no nos hallamos frente al operativo de un yo excepcional, demiurgo y genio a la vez, escogido y tocado por la luz divina; nos hallamos es delante de un artesano, un hombre de oficio, alguien del común que labora con paciencia en la brusca materialidad del lenguaje.

Esta contienda afectada de ironía y sostenida al vaivén del desparpajo de la lengua, Borges habría de terminarla muy pronto a propósito de la aparición de la segunda vuelta de la revista *Proa* y con la publicación de sus libros *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de Enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929) y sobre todo en el libro de *Ensayos de Evaristo Carriego* (1930).

Una entusiasta página escrita en su juventud de la que jamás se retractó denuncia tempranamente la devoción de Borges por el expresionismo alemán, tendencia estética de la que sería un militante hasta sus últimos días:

Hoy, por obra y gracia del expresionismo, se generaliza lo intenso: los jóvenes poetas de Alemania no paran mientes en impresiones de conjunto, sino en las eficiencias del detalle: en lo inusual del adjetivo, en el brusco envión de los verbos. Esta solicitud verbal corresponde a una solicitud de la vida en todas sus minucias: amor a los instantes y a las palabras que son firmes instantes del pensamiento. Todo ello informado por un sentido trágico del vivir, cosa que es fácil achacar a la guerra. (...) Vehemencia en el sentir y en el cantar, abundancia de imágenes, una suposición de universal fraternidad en el dolor: he aquí el expresionismo (Borges, 1997: 178).

Borges sintió los horrores de la primera guerra mundial, desalmado suceso de la historia que inspirara de alguna manera sus primeros poemas de vanguardia: “Trinchera”, “Gesta Maximalista” y otros publicados en diarios y revistas españoles como el poema *Insomnio*, de clara factura ultraísta:

INSOMNIO

Resulta legendariamente chica y lejana aquella etapa donde los relojes
vertieron la media noche absoluta.

Estos seis muros estrechos llenos de eternidad estrecha me ahogan.
Y en el cráneo sigue vibrando esta lamentable llama de alcohol que no
quiere apagarse.

Que no puede apagarse.

Reducción al absurdo del problema de la inmortalidad del espíritu.

Me he desangrado en demasiados ponientes.

La ventana sintetiza el gesto solitario del farol.

Apergaminado y plausible film cinemático.

La ventana intenta todas las ojeadas inquietas.

Cómo me ahorcan las cuerdas del horizonte.

¿Llueve? ¿Qué morfina inyectarán a las calles esas agujas?

No.

Son girones (sic) vagos de siglos que gotean isócronos del cielo raso.

Es la letanía lenta de la sangre.

Son los dientes de la obscuridad que roen las paredes.

Bajo los párpados ondean y se pagan nuevamente las tempestades
rotas.

Los días son todos de papel azul bien cortaditos por la misma tijera
sobre el agujero inexistente del cosmos.

El recuerdo enciende una lámpara:

*Otra vez arrastramos con nosotros esa calle que la ropa tendida
embanderó tan jubilosamente.*

Muy lejos se hundió el frondoso piano del tupí.

El sol ventilador vertiginoso tumba los caserones.

Al vernos navegar tan espirales se ríen a carcajadas las puertas.

Pedro-Luis me confía: -Yo soy un hombre bueno, Jorge.

Tú eres un hombre bueno, Jorge...Ya se nos pasará tomando

Una tacita de café.

Los ojos estallan cuando los golpean las aspas del sol.

¿Qué hangar cobijará definitivamente las emociones?

Sin duda existe un plano ultra-espacial donde todas ellas son formas
de una fuerza utilizable y sujeta.

Como el agua y la electricidad en este plano.

Ira. Anarquismo. Hambre sexual.

Artificio para hacernos vibrar mágicamente.

Ninguna piedra rompe la noche.

Ninguna mano aviva las cenizas del incendio de todos los estandartes
(Borges, 1997: 58-59).

Poeta impredecible que en su libro *Salmos Rojos* en los inicios de los años 20 escribe exaltado sobre los acontecimientos de octubre que transformaron la Rusia de los zares:

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 palabras del continente
En cuerpo salvaje de un arco iris clamaremos su gesta
Bayonetas
Que portan en las uñas las mañanas.

Rusia (Borges, 1996: 146).

Regresa a Buenos Aires y se refugia en el redescubrimiento del suelo natal, lleno de simetrías, avaras tradiciones, peligros y asechanzas de orilleros; se disciplina en la búsqueda de la brusca palabra de los lupanares y las pulperías, el mágico y rudo lenguaje de las *Minas* y en el ejercicio de una ardua metafísica que explora los pequeños interrogantes que sobre la vida y el universo han formulado los hombres de todos los tiempos y que la razón no ha podido descifrar. La literatura le sirve entonces para perturbar ese inconsciente colectivo que se niega a permanecer oculto en un pasado que nadie explora.

Así leemos de su libro *Luna de Enfrente* publicado en 1925 el poema *Jactancia de Inquietud*.

Escrituras de luz embisten la sombra, más prodigiosas que meteoros.
La alta ciudad inconocible arrecia sobre el campo.
Seguro de mi vida y de mi muerte, miro los ambiciosos y quisiera entenderlos.

Julián Malatesta

Su día es ávido como el lazo en el aire.
Su noche es tregua de la ira en el hierro, pronto en acometer.
Hablan de humanidad.
Mi humanidad está en sentir que somos voces de una misma penuria.
Hablan de patria.
Mi patria es un latido de guitarra, unos retratos y una vieja espada,
La oración evidente del sauzal en los atardeceres.
El tiempo está viviéndome.
Más silencioso que mi sombra, cruzo el tropel de su levantada codicia.
Ellos son imprescindibles, únicos, merecedores del mañana.
Mi nombre es alguien y cualquiera.
Paso con lentitud, como quien viene de tan lejos que no espera llegar

(Borges, 1999: 62).

O la fina descripción de un paisaje que ya no es un anhelo de distancia, ni se regodea en los melosos y nostálgicos adjetivos de una devoción a la naturaleza como lo dispondría la tradición, sino que se trata del paisaje con el cual se hace vida cotidiana y se edifica la casa, que ilustra la manera supersticiosa y avara con la que los hombres se apropian de su barrio y lo señalan y ese ademán íntimo y público con el que se declaran porteños y ambiciosamente ciudadanos del mundo. Quizá este sea el sentido último de ese bello libro publicado en 1923: *Fervor de Buenos Aires*:

UNPATIO

Con la tarde
Se cansaron los dos o tres colores del patio.
Esta noche, la luna, el claro círculo,
No domina su espacio.
Patio, cielo encauzado.
El patio es el declive
Por el cual se derrama el cielo en la casa.
Serena,
La eternidad espera en la encrucijada de estrellas.
Grato es vivir en la amistad oscura
De un zaguán, de una parra y de un aljibe

(Borges, 1999: 23).

ARRABAL

A Guillermo de Torre

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
Mis pasos claudicaron
Cuando iban a pisar el horizonte
Y quedé entre las casas,
Cuadrículadas en manzanas
Diferentes e iguales
Como si fueran todas ellas
Monótonos recuerdos repetidos
De una sola manzana.
El pastito precario,
Desesperadamente esperanzado,
Salpicaba las piedras de la calle
Y divisé en la hondura
Los naipes de colores del poniente
Y sentí *Buenos Aires*.
Esta ciudad que yo creí mi pasado
Es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires

(Borges, 1999: 32).

Una simpática nostalgia expresada en una entrevista concedida a Angel Beccassino y publicada en un diario de circulación colombiana, revela esa vieja pasión Borgiana por las palabras que se agitan en el pueblo, auténticas y definitivas en la marca de los oficios y en el rudo trasegar de las *orillas*:

Pimp Bitch, canfinfla, canfinflero...esas hermosas palabras sucias, de prostitutas, de los que gustan de ellas, de los que viven de ellas...es curioso, canfinfla ya no se usa y es el sexo de las prostitutas. Por eso se le llamaba canfinflero al que la trabajaba, como se le llamaba cochero al que trabaja un coche, ¿no? Y ya no se usa esa palabra, que lástima (Beccassino, 1985: 5).

Julían Malatesta

No obstante, *la sombra militar de sus muertos*, no le sirve a Borges para mantenerse en firme como militante vanguardista, al lado de Rafael Cancinos-Asséns su guía espiritual. El poeta de Buenos Aires flaquea, considera vano el esfuerzo y advierte cauteloso frente al peligro de instaurar una nueva retórica, atiborrada de artefactos eléctricos, tranvías, locomotoras y cables telegráficos presentándose con los afeites de lo *nuevo* pero envejeciendo tan rápidamente como los objetos que nombra. Voluntariamente regresa tras lo *eterno e inmutable* y se niega a continuar en el ritmo de esa mitad del arte que Baudelaire ilustra como modernidad, esto es, lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente.

Estoy arrepentido de esa participación en esas escuelas literarias. Hoy no creo en ellas. Son formas de la publicidad o conveniencia para la historia de la literatura. Actualmente no profeso ninguna estética. Creo que cada tema impone su estética al poema, es decir, recibo algo (puede ser un argumento, puede ser una fábula, puede ser vagamente un poema) y, a continuación, este tema me dice como quiere ser tratado. Desconfío de una estética preliminar, sobre todo de una estética previa. Hoy, cuando pienso en esas escuelas, pienso que fueron un juego y, a veces, un juego hecho para la publicidad, nada más. No obstante, tengo un buen recuerdo de aquellos amigos, pero no de nuestras arbitrarias teorías (Schwartz, 1991: 50)

La idea de no someterse a una estética preliminar, de rechazar toda estética previa, resulta una falacia y un ladino engaño, cuando vemos a Borges retomando el elejandrino, practicando acucioso el endecasílabo, buscando la música en el más elemental juego de sonidos, conseguidos en la homofonía terminal de los versos, que sin embargo se obstinan por prolongar también el sentido, lo que los viejos prosodistas llamaban la rima perfecta.

Nadie ignora la devoción de los poetas por el hemistiquio, el acento en la sexta sílaba, los encabalgamientos tortuosamente huyendo de los acosos de la cacofonía, esa enfermedad que se presenta con su glosario de homófonas tentaciones. Si es verdad que cada tema impone su estética al poeta y que éste recibe algo así como una donación, no es explicable porqué estos temas se tienen que expresar en metros prefijados, en moldes y formaleas legitimadas en la preceptiva de la

tradición. Aun con el supuesto borgesiano de que el tema revelaría el molde en el que apetece ser expresado, sería imposible definir el porqué este tema y no otro quiso ser vertido en alejandrinos o en versos *blancos*. Pero lo que es aún más grave, la escritura poética acontece históricamente, sus hallazgos formales son el resultado de múltiples vicisitudes e influencias de saberes determinadas por la evolución del género humano. En otras palabras, se escribe desde la contingencia y ahí sucede el acto creador, que es un acto en el tiempo. Si el poeta recurre a una estructura formal para moldear un poema, no se trata de una *revelación*, sino de la disposición voluntaria de situarse en un lugar de la tradición y dialogar con sus contemporáneos o antecesores críticamente. Si por el contrario, el poeta modifica los presupuestos consagrados en el *canon* y de alguna manera suscita una revolución estética, ésta tampoco ocurre porque un tema especial se haya constituido en el instrumento detonante y *revelador* de esta revolución estética; aquí estaríamos frente a un propósito calculado, racionalmente ejercido por un poeta o grupo de poetas que deciden violentar los rígidos esquemas de la tradición literaria y actualizar, si se quiere, la lírica con el presente histórico donde acaece. Pero Borges insiste con un argumento lleno de debilidades y de reconocida provocación:

Creo que lo mejor sería ignorar totalmente al ultraísmo. Se trata de un movimiento literario que tuvo su origen en España: se quería imitar a poetas del género de Pierre Reverdy. Se quería imitar a Apollinaire, al chileno Huidobro. Una teoría, que hoy encuentro totalmente falsa. Quería reducir la poesía a la metáfora y creía en la posibilidad de hacer nuevas metáforas. Y bien, yo creí o intenté creer, en ese credo literario. Ahora lo encuentro falso de toda falsedad. No veo ninguna razón para suponer que la metáfora sea el único artificio literario posible. Creo que este movimiento no tiene ninguna importancia, o lo que es otra forma de decir lo mismo, que sólo es importante para los historiadores de la literatura; lo que es una manera de ser insignificante. Creo que el Ultraísmo hizo su época. Estoy avergonzado de haber firmado sus manifiestos (Barnatán, 1196: 145).

Sin embargo, inquieta de este argumento la severa certidumbre que subyace en su ironía. Borges intuye que el hacer poético es un acto de

anticipación, que este es posible allí donde el sedimento de una *permanencia* hace posible el devenir. En este sentido la poesía es un destino y en esa condición huye de lo contingente, se resguarda de la presión histórica. Aunque sucede en la historia, su condición de acontecimiento único le confiere su propio exilio de la historia, deviene en memoria original, materia esencial y, por qué no, tiempo del ser en que el hombre se redime.

Se puede rastrear en su obra una radical oposición a toda forma de participación con su tiempo. Para Borges, el devenir se identifica a la postre con la historia, pero en cuanto el poema se ejecuta, este se instala como verdad superior a ese encuentro entre devenir e historia. Por eso puede pensar la historia como *una manera de ser insignificante*, dado que la historia deja así de ser un proceso susceptible de ser examinado desde el rigor de una disciplina, de ser comprendido como un objeto del conocimiento, campo de leyes con el que es posible reconstruir, para beneficio de la interpretación, hechos del pasado, dispersos, aparentemente sin conexión entre sí, fragmentarios, situados en distancias temporales u ocurridos de manera simultánea; sino, que la historia pasa a ser un ámbito donde se hayan cosas inmutables, entre ellas, el Arte o la religión.

Esta especie de terquedad ahistórica es la piedra angular de la devoción modernista que alimenta su fe en la fuente bautismal del romanticismo. Una devoción religiosa acicateada por un anhelo de eternidad y por una disposición a la renuncia que conduce a un voluntario aislamiento del acontecer cotidiano. Son más confiables, *medusa, la hiedra, las valquirias, la fauna griega con todos sus ejemplares, las sagas nórdicas, los infames recuerdos de las guerras antiguas, la nostalgia de una patria que cada vez es mejor en el pasado, el dolor de una pérdida por el designio de Dios*, que este vertiginoso acaecer donde la muerte acecha y devora todos los objetos, donde todas las cosas están hechas para el goce efímero, para la fugaz contemplación y para el asalto simultáneo de todos los otros.

Las milicias vanguardistas operaron desde esta desolación del mundo moderno, se maravillaron de esa permanente descomposición de lo real que la invención tecnológica realiza y, encontraron allí la enorme fuerza

del acto creativo. Al igual que los poetas antiguos incurrieron en una especie de *mimesis* de la naturaleza; pero no imitaron su manifestación última, su decorado, su ilusoria presentación definitiva, sino que se aplicaron en su acaecer, en su *estar siendo y dejando de ser*. Así el poema es un evento, no está hecho para habitar la *permanencia*, es una producción regida por los cambios y por el carácter eventual o contingente de la condición humana.

A ello no se resigna Borges, sabe que el azar labora en las desapariciones, pero también instala sus simetrías, intuye que la vida transita en el fatal círculo de las regresiones, lo que fue, es y será, todo vuelve al mismo sitio aunque la máscara presente afeites de novísima aventura. Todo se haya en el instante que el hombre vanamente urde como historia. *El hoy fugaz es tenue y es eterno* (Borges, 1996: 295). La poesía no es solamente un producto del acucioso oficio de un hacedor, sino que es un destino, una donación de Dios. Así lo pensaron los antiguos, así lo certifica Borges en su *Poema de los Dones*.

POEMA DE LOS DONES

A María Esther Vásquez

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que sólo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños
los insensatos párrafos que ceden

Las albas en su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos.
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.

De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines

Julián Malatesta

de esa alta y honda biblioteca ciega.

Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías,
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros, pero inútilmente.

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.

Algo, que ciertamente no se nombra
con la palabra *azar*, rige estas cosas;
otro ya recibió en otras borrosas
tardes los muchos libros y la sombra.

Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido

(Borges, 1996: 187).

No obstante, esta adhesión mística de Borges que le hace concebir la obra de arte como una donación que sin embargo sufre las anomalías del azar, alcanza una dimensión filosófica de no menos prestigio en la tradición. *Nadie se baña dos veces en las aguas del mismo río*, había murmurado el filósofo de Efeso, en contraste con la dura aseveración

según la cual *el ser es único e inmutable*, graficada en ese legendario poema a la naturaleza que realizara Parménides. El poeta de Buenos Aires se aventura en una suerte de combinación de estas dos máximas legadas por los antiguos, todo está sujeto a los cambios y sin embargo intuimos la quietud. Los sentidos delatan la apariencia, el movimiento, pero la ejecución del poema interroga lo que permanece, se instala en el vacío *donde nada es sin estar sucediendo y todo es sin suceso alguno*. Las debilidades, los prejuicios culturales del ejecutante episódico del poema, sus filiaciones afectivas y sus miedos, no detienen la mano misteriosa del hacedor que urde, vigila y cuida en el tránsito de las edades el poema eterno de todos los hombres. Es difícil advertir si hay aquí una devota humildad o realiza su escena la soberbia, pero el poeta quien mantiene un diálogo privilegiado con el pasado deshace toda ilusión de futuro mientras sufre y goza la presurosa caravana de lo transitorio. Poeta y hacedor es uno solo. Lo que cambia, diría Borges, es: *...el agua de aquel río en que Heráclito vio nuestra locura*.

BIBLIOGRAFÍA

- Barnatán, Marcos Ricardo (1996) *Biografía Total, Biografías*. Santafé de Bogotá, Temas de Hoy.
- Baudelaire, Charles (1998) *Las Flores del Mal*. Traducción de Enrique López Castellón. Madrid, Edimat Libros.
- Becassino, Ángel (1985) Entrevista a Jorge Luis Borges, “Yo no sé si tenemos derecho a la esperanza”. En: *Magazín Dominical*, No. 100, Bogotá, El Espectador, pp 4-5.
- Borges, Jorge Luis (1997) *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- _____ (1999) *Obras Completas. Tomo I*. Barcelona, España, Emecé Editores.
- _____ (1996) *Obra Completa, Tomo II*. Barcelona, España, Emecé Editores.
- De Man, Paul (1991) *Visión y Ceguera*. San José, Editorial Universidad de Puerto Rico.
- De Micheli Mario (1994) *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. Madrid, Editorial Alianza – Forma.
- Lugones, Leopoldo (1927). “Situación del Lector “, “Estética”, Publicado en La exposición Actual de la Poesía Argentina En: Schwartz. Op. Cit.
- Ortega y Gasset, José (1928) *La Deshumanización del Arte, Ideas sobre la Novela*. Madrid, Editorial Espasa – Calpe.
- Schwartz Jorge (1991) *Las Vanguardias Latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra.
- Valery, Paul (1990) *Teoría Poética y Estética*. Madrid, Visor Distribuciones S.A.
- Vecchini Rodríguez, Hugo (1991). “La Visión Ciega”. Introducción al libro *Visión y Ceguera* de Paul de Man, San José, Editorial Universidad de Puerto Rico.