

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

"Aproximações à estética borgeana dos anos vinte: esboço de uma topografia poética", -

Miriam Viviana Garate

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, Área Teoria Literária. -

Este exemplar é a redação final da tese, defendida por Miriam Viviana

Garate

e assinada pelo orientador em

19 / 09 / 91

Campinas, Setembro de 1991. -

Prof. Dr. ^{Amorim} Carlos da Silva Santos
orient

86 4110451

G189a

14662/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Orientador: Prof.Dr. Luiz da Silva Dantas ~

Candidata: Miriam Viviana Gárate

Banca:

Prof.Dr. Luiz da Silva Dantas

Profa.Dra. Iumina Maria Simon

Prof.Dr. Roberto Schwarz

Profa.Dra. Berta Waldman

Meus agradecimentos

ao professor Luiz Dantas, que confiou em mim (quando eu desconfiava); orientador liberal, - no melhor dos sentidos-, leitor atento, e revisor paciente destas linhas.

À professora Iumina Maria Simon, que me incitou a mergulhar na obra do jovem Borges e a reconsiderar, - a partir da obra-, certas hipóteses elaboradas pela crítica argentina contemporânea.

ao professor Roberto Schwarz, interlocutor incisivo e compreensivo ao mesmo tempo.

a Jussara, por nossos diálogos noturnos.

a Rubén, *in absentia*, porém, sempre presente.

a Leandro, por tudo.

A presente Dissertação foi realizada graças ao auxílio concedido pela CAPES durante o período 1988/90.-

INDICE

Algumas coordenadas históricas: Argentina 1900-1930.....	pág. 1
Entre a velha e a nova geração: mutações e deslocamentos do campo cultural.....	pág. 15
Os primórdios da vanguarda: alguns eixos de leitura.....	pág. 27
Nas margens do texto: algumas direções preliminares.....	pág. 55
<i>Las calles</i> : ou do traçado inicial de uma topografia poética	pág.72
Empatias antipatias e flutuações: a poética borgeana e a poesia dos outros.....	pág. 92
Os ensaios borgeanos: um esboço de (auto)interpretação....	pág.119
Das outras margens e das outras flâneries: entre a gauchesca, o subúrbio e a metafísica.....	pág. 144
Bibliografia.....	pág. 174

"El hombre enternecido y desterrado que rememora posibilidades felices, las ve *sub specie aeternitatis*, con olvido total de que la ejecución de una de ellas excluye o posterga las otras. En pasión, el recuerdo se inclina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad."

Jorge Luis Borges

ALGUMAS COORDENADAS HISTÓRICAS : ARGENTINA 1900-1930

Quais seriam as mudanças ocorridas na sociedade argentina das três primeiras décadas deste século que deveriam ser consideradas na hora de abordar esse conjunto de obras produzidas e editadas durante os anos vinte e cujo traço comum, aglutinante, é o da renovação estética ? Em outros termos, qual seria o marco socio-histórico que permeia e incide sobre as experiências vanguardistas ensaiadas ao longo de uma década em que publicações periódicas como *Prisma* (1921) *Proa* (1923) *Martín Fierro* (1924), ou livros como *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) *Fervor de Buenos Aires* (1923) e *El violín del diablo* (1926) viriam modificar substancialmente o panorama das letras nacionais ?

Vários críticos têm concordado em assinalar que o marco ao qual se encontram atreladas uma série de transformações culturais decisivas do período é produto da convergência de três fenômenos fundamentais: rápido crescimento demográfico, urbanização e modernização acelerada e, por último, como decorrência de uma conjuntura econômica favorável e do processo democrático instaurado no país, ascensão de certos setores médios e populares que começam a participar tanto da vida política como da produção e consumo de bens materiais e simbólicos. A rigor, as transformações mencionadas iniciaram-se, de fato, durante as duas ou três últimas décadas do século XIX, mais especificamente ainda, com a implementação de um programa de reformas políticas, econômicas e sociais executado pela geração de 80, que sob o lema "Paz y admi-

nistración" buscou levar à prática, não sem nuances significativas, os postulados essenciais de um projeto que remonta, por sua vez, à geração romântica de 37. Assim, entre os ideários Sarmientinos ou Alberdianos (imigração, alfabetização, livre navegação dos rios interiores, federalização da cidade de Buenos Aires, etc), o conjunto de medidas adotadas depois da definitiva pacificação e unificação do território nacional (1853/80-1910), e os fenômenos aqui considerados, é possível estabelecer -sem que isso signifique ignorar os traços peculiares de cada uma das fases- uma linha de continuidade.

Evidentemente, esses processos socio-históricos não explicam por si sós e automaticamente nem a emergência de novas propostas estéticas, nem a dinâmica do campo intelectual em que tais manifestações artísticas se inserem, transfigurando-o. Nesse sentido, mais do que conceber a relação entre esses planos como uma relação de tipo causa-efeito, ou à maneira de um processo especular onde o social refletir-se-ia sobre o literário sem qualquer mediação, o que interessa salientar aqui é o fato dessas mudanças terem instituído novas formas de perceber o mundo circundante, novas formas de relacionamento entre os indivíduos e, consequentemente, novas formas de se conceber a si próprio. Trata-se, portanto, de um conjunto de fatores que não altera apenas o ambiente mas modifica as condições em que se gesta a própria subjetividade obrigando-a a redefinir-se. Trata-se, enfim, e para utilizar uma expressão que os jovens escritores iriam repetir quase obsessivamente, de um horizonte histórico que propiciou, antes de tudo, o advento de uma *nova sensibilidad*, de novas formas de sentir e de

viver.

Embora na virada do século já havia muito Buenos Aires tinha deixado de ser *La gran aldea* novecentista rememorada por Lucio Vicente Lopez e se tornado uma das cidades mais populosas do continente americano, o crescimento demográfico da capital portenha ainda continuaria a se desenvolver num ritmo vertiginoso e quase assustador durante varias décadas mais (1). Segundo Beatriz Sarlo, Buenos Aires possuía 1.576.000 habitantes em 1914 e 2.415.000 em 1936, o que significa que quase duplicou o número de sua população em pouco mais de vinte e cinco anos (2). Assim mesmo, e destacando um traço recorrente da sociedade argentina a partir da segunda metade do século XIX, a autora assinala a importância da *migração externa* no interior desse processo, já que até 1935 os *não nativos* continuaram a ser o principal fator de crescimento demográfico. Interessa salientar, portanto, o caráter cosmopolita da população portenha bem como seu alto nível de concentração ou, dito de outra forma, a heterogeneidade étnica, linguística e cultural de um meio que obriga, dia a dia, a se defrontar com diferenças e contrastes favorecendo a persistência de conflitos que, embora não sejam em absoluto novos, possuem por protagonistas principais precisamente os *novos* moradores recém chegados ao país, ou os filhos destes últimos : os *gringos*. Do outro lado da cena, e com a desconfiança de quem sente os seus direitos vulnerados, os *argentinos velhos* procuram dar resposta ao impacto causado pelo aluvião imigratório. De fato, seria impossível reconstituir aqui a crônica dos sucessivos enfrentamentos, resistências

e assimilações parciais que pautaram o relacionamento entre nativos e não nativos no seio da sociedade argentina. Lembremos, apenas, que além de uma dimensão real, cotidiana e tangível, esse conflito já tinha ganho uma existência discursiva por volta de 1880-1910, momento em que os sintomas do crescente mal-estar gerado pela realização de um sonho que se transformou quase imediatamente em pesadelo, irrompem no horizonte cultural. A esse respeito, e caracterizando as diversas faces que adotou a xenofobia das elites dirigentes, bem como a problemática classista que subjaz na impugnação do gringo enquanto agente de desagregação social, David Viñas sustenta:

"Por consiguiente, las reacciones frente a la inmigración, de acuerdo con el comentario de Giusti, han ido pasando desde sus iniciales motivaciones de 1880 aparentemente estéticas y de "buen gusto" o simplemente idealistas a través de las raciales y clasistas hacia 1890, hasta llegar a las estrictamente políticas de 1900. Es decir, los antiguos señores, "los buenos criollos", en un primer momento impugnaron al inmigrante por ridículo, por beocio a continuación, por su sangre irremisiblemente degenerada más adelante, por su soberbia con el tiempo y, finalmente, por sus designios y exigencias." (3)

El pasaje que se va produciendo en estos años, últimos del dominio directo de la alta burguesía liberal, desde las reacciones frente a la inmigración justificadas por razones simplemente estéticas o culturales a los justificativos sociales se verifica en una figura cronológicamente encabalgada entre el 80 y el 90: Joaquín V. González, que era optimista pero no ciego, en *El juicio del siglo* (1910), denunciaba "la irrupción informe y turbia de todo género de ideas, utopías y credos filosóficos, económicos y políticos que no solo tienden a destruir y borrar los vestigios de la educación tradicional hispanoargentina, sino que llenando los vacíos de ésta se han infiltrado en la conciencia de la multitud de las grandes ciudades". En materia de educación, González había sido un innovador precisamente frente a lo "tradicional" e "hispanoargentino"; de la misma manera que lo más lúcido del liberalismo vinculado al general Roca. Pero ahora llegaba a contraponer lo tradicional a lo ciudadano tomando partido por lo primero e

invirtiendo implícitamente la clásica dicotomía de Sarmiento; la marcha de la historia no se detenía en el límite de sus proyectos sino que los rebasaba. Y éste era el momento en que un hombre de tradición liberal y progresista —y con él todo su grupo— se volvía contra la corriente ideológica a la que pertenecía. Y lo que es más grave, contra el resultado último de sus propios proyectos; es decir, con su actitud señalaba las limitaciones de su clase y las limitaciones de su ideología." (4)

Dando continuidade a este processo reativo, Leopoldo Lugones pronuncia em 1913 um ciclo de conferências, publicado três anos depois sob o título de *El payador* (1916), e eleva o *Martín Fierro* à dignidade de epopéia nacional. O gaúcho aniquilado regressa como mito e, em meio ao desapontamento mal-disfarcado da aristocracia *criolla*, numerosas greves operárias e atos oficiais, comemora-se o primeiro centenário de nossa independência. Seja, pois, para se opor à visão legada pelo que se tem chamado de *primeiro nacionalismo cultural*, ou para recolocar essa visão em outros termos, o que interessa salientar aqui é o fato de que nos anos vinte a crise provocada pelo fenômeno imigratório não tinha sido integralmente resolvida nem no plano real, nem no plano simbólico; e que por essa mesma razão ele passa a fazer parte tanto das experiências individuais e cotidianas, quanto das questões a serem abordadas na hora de definir um projeto literário. (Antecipemos que no caso dos escritores de vanguarda, embora essa polémica não estará isenta de conotações classistas ela aparecerá sob uma nova face, pois o domínio artístico já terá conquistado uma maior autonomia e se tornado, até certo ponto, independente da máquina estatal. Com efeito, no lugar de pôr em circulação um discurso nacionalista nitidamente tributário dos interesses governamentais, como acontecera com a geração do "centenário", tratar-se-á

desta vez de discutir projetos "estritamente" estéticos, de legitimar tradições, traduções, de repor - ou não - determinados traços da linguagem oral na linguagem escrita, etc.).

Fazendo parte do mesmo contexto socio-histórico, o grande número de habitantes concentrados na capital portenha define e corporiza um novo tipo de sujeito : a *multidão*, personagem coletiva da nova realidade que, como sustenta Graciela Montaldo, "introduce cambios no sólo en la percepción, sino también en la identidad de los individuos" que a compõem (5). Concomitantemente, e num ritmo não menos acelerado, a década assiste a um processo de transformação que altera de modo substancial o perfil de Buenos Aires. Em outras palavras, a cidade se moderniza, se renova, tanto em termos urbanísticos ou arquitetônicos, quanto naquilo que diz respeito aos hábitos de consumo, aos costumes, às preferências, à moral. Indubitavelmente, esse processo de modernização não teve a mesma magnitude em todas as áreas do perímetro urbano, nem influiu de maneira homogênea sobre os diferentes segmentos da população. Mas acima das desigualdades e exclusões inerentes ao sistema em que ele se desenvolveu - e que não devem ser negligenciadas -, poder-se-ia dizer que esse processo afetou a sociedade em seu conjunto. Luz elétrica, meios de transporte coletivo e de locomoção mais rápidos, um número crescente de ruas pavimentadas, edifícios de vários andares, integram o elenco dessa nova realidade à qual Beatriz Sarlo se refere da seguinte maneira:

"La ciudad se vive a una velocidad sin precedentes y estos desplazamientos rápidos no arrojan consecuencias

solamente funcionales. La experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones: quien tenía algo más de veinte años en 1925 podía recordar la ciudad de la vuelta del siglo y comprobar las diferencias[...] Creo que el impacto causado por estas transformaciones tiene una dimensión subjetiva que se despliega en un arco de tiempo relativamente breve: en efecto, hombres y mujeres pueden recordar una ciudad diferente de aquella en la que están viviendo. Y además esa ciudad diferente fue el escenario de la infancia o la adolescencia: el pasado biográfico subraya lo que se ha perdido (o lo que se ha ganado) en el presente de la ciudad moderna." (6)

Dois aspectos merecem ser salientados com relação às palavras da autora que acabo de citar, pois possuem uma importância decisiva para a compreensão da obra borgeana produzida nesses anos. Por um lado, a dimensão subjetiva que comporta o fato de se defrontar com um meio ambiente em permanente estado de mudança, onde pessoas e paisagem revelam-se como um "eterno hic et nunc, cuyo contenido es la transitoriedad, pero la transitoriedad permanente" (7). Pelo outro lado, e como decorrência do anteriormente dito, a luta interior que se produz entre as lembranças de uma cidade que está sendo banida – porém, que ainda persiste, nos bairros, no subúrbio, nas margens da urbe babélica e moderna – e as novas sensações e experiências que proporciona a cidade atual.

Estas contradições e contrastes intensificam-se mais ainda ao considerarmos os numerosos projetos urbanísticos e habitacionais da época. Com efeito, como demonstra a própria Beatriz Sarlo, embora na maioria das vezes tais projetos não tenham saído do papel, eles evidenciam a existência de um novo imaginário em que a *linguagem racionalista* constitui "una respuesta a los desenvolvimientos caóticos inscriptos en la historia de la ciudad real"

(8). Assim, a hipermodernidade executada no plano simbólico concorre, disputa, e se defronta com a mistura de modernidade e anacronismo que permeia a paisagem real onde também, é bom lembrar, começam a surgir construções de estilo neo-colonial, num sintomático gesto de retorno à tradição hispânica (9).

Justapondo-se a essas transformações a propaganda impressa do período passa a oferecer um novo sistema de objetos que implica, pelo menos virtualmente, uma mudança análoga do hábitat privado. Fonógrafos, artefactos elétricos para uso doméstico, aparelhos de iluminação, móveis, alteram a paisagem intramuros bem como as práticas cotidianas. Simultaneamente, o cinema começa a difundir maciçamente paradigmas de comportamento que propiciam uma moral e uma sexualidade menos rígida, mais desafogada. Assiste-se, enfim, ao surgimento de um novo horizonte axiológico que governa - ou pelo menos direciona- as preferências, o consumo, os hábitos, as relações entre os indivíduos. E a palavra chave dessa nova axiologia sem qualquer dúvida é *modernidade*.

Com certeza, seria ingênuo pressupor que há uma correspondência unívoca e imediata entre o que se oferece, sugere-se ou propõe-se, e aquilo que se compra, aceita-se ou incorpora-se. De fato, a nova axiologia em formação co-existe lado a lado com outra realidade bem menos exultante, e cuja persistência questiona seriamente a legitimidade, o alcance e o valor dessas mudanças. . Nesse sentido, a sociedade argentina dos anos vinte é um verdadeiro quebra-cabeça, no qual convivem conflitivamente forças renovadoras e conservadorismo, impulso e reação, prosperidade e mi-

séria. Mas a partir do momento em que a nova axiologia opera diariamente sobre um público *ampliado*, tanto em termos de recepção, quanto em capacidade de consumo, ela adquire um papel fundamental, ao menos no que diz respeito aos desejos, aspirações, expectativas e frustrações dos indivíduos que vivem sob seu influxo (10).

Resta, para concluir esta suscinta exposição, examinar sumariamente o último dos fenômenos mencionados na primeira parte do capítulo: a irrupção de novas personagens na cena nacional, mais especificamente ainda, da classe média e do proletariado urbano. Antes de começar uma brevíssima observação: gostaria que a palavra "último" não fosse interpretada como um ordenamento hierárquico ou causal dos acontecimentos socio-históricos que tenho procurado descrever. De fato, eles são concomitantes, se desenvolvem simultaneamente e incidem uns sobre os outros; de fato, trata-se de uma rede de acontecimentos estreitamente vinculados entre si. Com efeito, sem o crescimento da economia nacional que acompanhou de perto -e em parte motivou- a expansão demográfica e a modernização urbana, e sem o correlativo surgimento dessas camadas médias e populares que começam a participar, tanto da tomada de decisões políticas, quanto da produção e consumo de bens materiais e simbólicos, muitos dos impactos e transformações aos quais tenho me referido não se teriam concretizado. Esta emergência de novas classes nas quais se precipitam -no sentido químico da palavra- não poucos dos conflitos e contradições mencionados, alterou profundamente o caráter monolítico da sociedade

argentina. Sobre este ponto, e enfatizando a dimensão continental desse processo, bem como o quadro internacional em que se insere, Nelson Osorio afirma:

"Otra de las consecuencias internas que acarreó la gran guerra para los países latinoamericanos fue que, dada la crisis en el comercio exterior que ésta provoca, se incentivara en muchos de ellos un proceso de sustitución de importaciones. Esta crisis y este proceso tienen una doble consecuencia en el plano socio-económico: por una parte, se fortalecen los sectores más dinámicos, en especial las burguesías locales, con el crecimiento consecuente de las capas medias urbanas y el proletariado; por la otra, se debilita el poder económico de las oligarquías agrarias -por el receso de las exportaciones- y por ende su influencia política" (11)

No Rio da Prata, os principais protagonistas -e parciais beneficiários- do processo foram os filhos e netos da "velha" imigração novecentista, ou os próprios imigrantes do pós-guerra: artesãos, pequenos comerciantes, industriais de fundo de quintal, jornalistas, médicos e advogados de sangue itálico ou judaico-criollo. (Lembre-se, nesse sentido, que a própria política educacional do estado - isto é, de um estado que continuava a considerar a escola um instrumento chave de homogeneização cultural e linguística- incentivou tanto a queda dos índices de analfabetismo, quanto o incremento de profissionais liberais)(12).

Pouco a pouco, a relativa expansão e diversificação do âmbito econômico, e os baixos percentuais de analfabetismo registrados no país, foram configurando novos segmentos populacionais expressivos do ponto de vista numérico, e cujas necessidades e interesses se tornaram socialmente relevantes. O ano de 1916, graças à implementação da lei Sáenz Peña, que instituiu o sufrágio universal, secreto e obrigatório, marcou o ingresso desses setores médios e populares no cenário político. A partir desse momen-

to, a oligarquia nativa teve que compartilhar o exercício do poder. O discurso político, monológico até então, pluralizou-se, dando lugar a uma nova forma de relacionamento entre essas vozes divergentes: a polêmica, o debate, o confronto:

"Yrigoyen y la "chusma radical" modificaron el sistema de fuerzas políticas, desequilibraron el arcaico sistema de valores sociales y rompieron un orden en que la mera presencia de nuevos sujetos sociales y prácticas políticas quebró las certezas de la oligarquía en proceso de retracción." (13).

O ano de 1918 trouxe a democracia para o interior dos claustros acadêmicos como resultado da *Reforma Universitaria*, movimento estudantil que se iniciou na cidade de Córdoba, espalhando-se rapidamente pelo resto da nação e também do continente. Como assinala Nelson Osorio no ensaio acima citado, "el movimiento de la Reforma Universitaria en América Latina no se planteaba una simple modernización de los programas y métodos de la docencia; fué un movimiento de carácter integral que buscaba imponer una nueva concepción de la cultura y la enseñanza en función de los intereses populares, de las necesidades nacionales y la transformación social" (14).

No plano extra-institucional ou extra-acadêmico, surgem, durante as duas ou três primeiras décadas do século, novos consumidores, agentes e produtos culturais provindos ou destinados a esses grupos emergentes. O universo da cultura também se pluraliza, deixa de ser um domínio exclusivo das elites, e se transforma num âmbito diversificado, no qual convivem vários tipos de projetos e vários tipos de público (15). Uma espécie de polifonia verificável em todos os registros - no nível das raças, das línguas, dos costumes, das classes, dos discursos - permeia o coti-

diano da sociedade argentina. E essa polifonia verificar-se-á no plano das estéticas em via de formação.

NOTAS

(1) Para una análisis do período 1880-1910 Cfr. MAEDER, E. "Población e inmigración en la Argentina" (in FERRARI, G. e GALLO, E. Org. La Argentina del 80 al centenario, Buenos Aires, Sudamericana, 1982) que consigna, entre otros, os seguintes datos: "La argentina, con una población de 2.500.000 habitantes en 1880, recibió 3.200.000 inmigrantes durante el período 1880-1910, siendo más del 80% de esa cifra italianos y españoles"; "En 1914, 49,3% de la población de Buenos Aires era extranjero"; "La distribución demográfica fue sumamente desigual. La región pampeana y litoraleña concentraba, en 1914, 64,3% del total".

(2) Remeto o leitor interessado em aprofundar os tópicos que serão desenvolvidos na primeira parte deste trabalho ao capítulo I do livro de Beatriz Sarlo Buenos Aires 1920-1930 una modernidad periférica, Buenos Aires, editorial Nueva Visión, 1988. Insustituível não só pela abundância de informações oferecidas, senão também pela inteligente interpretação que delas se faz, o capítulo citado tem sido marco de referência permanente para esta exposição.

(3) VINAS, D. Literatura argentina y realidad política, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1982, pág. 315.

(4) VINAS, D. op. cit. págs 312-313. Para uma análise mais detalhada destas questões confrontar, além do livro citado: ONEGA, G. La inmigración en la literatura argentina, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1982; ALTAMIRANO, C. e SARLO, B. "La argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" (in Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1983); e PRIETO, A. La literatura autobiográfica argentina, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1982.

(5) MONTALDO, G. "El origen de la historia" in MONTALDO, G. org. Irigoyen entre Borges y Arlt (1913-1930), Buenos Aires, editorial Contrapunto, 1989. pág 26.

(6) SARLO, B. op. cit. págs 16-17.

(7) SCHORSKE, C. "La ideología de la ciudad en el pensamiento europeo. De Voltaire a Spengler" in Separata Punto de Vista N° 30, Buenos Aires, 1987.

(8) SARLO, B. op. cit. pág 16.

(9) RULRICH, F. "La arquitectura de Buenos Aires. 1880-1910" (in FERRARI, G. GALLO, E. org. La argentina del 80 al centenario, op. cit págs. 920-921): "A mediados de la segunda década del siglo comienza a insinuarse una reacción contra el predominio casi absoluto de los modelos franceses en la producción local. Curiosamente, entre los iniciadores de la reacción encontramos a Alejandro Vhristophersen quien, en su artículo denominado "Nuevos rum-

bos", publicado en 1915, decía: "...es necesario buscar nuevos rumbos inspirándose con sinceridad en las tradiciones del país, un arte que les hable de la patria, que recuerde en cada calle el clima, las costumbres u los materiales del suelo argentino". Pero lo de Christophersen era sólo una insinuación; en cambio la propuesta de arquitectos como Martín Noel representaba una vuelta a nuestro pasado colonial: un neocolonialismo"

(10) Vale a pena citar alguns dados recolhidos por Beatriz Sarlo que permitem ter uma idéia aproximativa do grau de difusão alcançado por esses órgãos encarregados de propagandizar os novos valores, bem como de sua potencial penetração no imaginário coletivo. O jornal "El mundo" - sem dúvida o mais moderno tanto do ponto de vista da diagramação quanto da qualidade dos produtos e informações oferecidas- começa a ser editado em 1928 e triplica a sua tiragem durante o primeiro ano pulando de 40.000 para 127.000 exemplares diários. Em outra ordem de coisas, segundo levantamento feito em 1930 existiam no país 1000 salas de cinema. (Crf. SARLO, B. op. cit. págs 20-21)

(11) OSORIO, N. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano" in. Revista Iberoamericana N 114-115. Pittsburg, Pennsylvania, 1981. pág. 235.

(12) Transcrevo algumas cifras ilustrativas com relação a este ponto. Segundo o censo oficial efetuado em 1915, Argentina tinha 651 homens e 581 mulheres alfabetos por cada 1000 habitantes. (tabela reproduzida por Jorge Ribera em "La forja del escritor profesional. 1900-1930" in Capítulo Historia de la literatura argentina. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1981, vol 3, pág. 349). Já por volta de 1930 os analfabetos nativos na cidade de Buenos Aires eram o 2,39% da população sobre um total percentual de 6,64% (Dados recolhidos por Sarlo, B. in op. cit. pág. 18). Por outro lado, o país tinha 20.764 estudantes universitários em 1926. (tabela reproduzida por Ribera, J. op. cit. pág 349).

(13) MONTALDO, G. op. cit. pág 26.

(14) OSORIO, N. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano" op. cit. pág. 238.

(15) Cito a seguir uma lista das publicações semanais populares -apenas de ficção- editadas entre 1915 e 1925: "La novela semanal" (1917-22) 262 números; "La novela del día" (1918-24) 331 números; "Ediciones selectas América" 50 números; "La novela nacional" (1918-24) 85 números; "La novela porteña" 55 números; "Los pensadores" -que logo após virou revista literária- 100 números. Sobre este tema confrontar LAFLEUR, PROVENZANO e ALONSO Las revistas literarias argentinas 1893-1967, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968.

ENTRE A VELHA E A NOVA GERAÇÃO: MUTAÇÕES E DESLOCAMENTOS DO CAMPO CULTURAL

Se fosse preciso abstrair aqueles traços comuns aos fenômenos apresentados no capítulo anterior ou, dito de outro modo, se fosse preciso arriscar uma definição genérica da sociedade argentina da década de vinte, poder-se-ia afirmar que essa definição se corporizaria nas seguintes palavras: *mudança*, *variedadade*, *conflito*. *Mudança*, por oposição aos momentos de estabilidade ou cristalização de um determinado estado de coisas; *variedadade* e *conflito*, como efeitos resultantes da própria mutação. Características capazes de congregiar sob um idêntico signo o processo de expansão demográfica, o processo de modernização urbana, e o processo de emergência das camadas médias, a *mudança*, a *variedadade*, e o *conflito*, parecem definir, também, o campo intelectual que lhe é contemporâneo, pois traduzidas para uma linguagem própria, e com as peculiaridades que lhe são inerentes, essas características reduplicar-se-ão no plano da cultura, gerando um quadro inteiramente diferente do das décadas anteriores.

Evidentemente, isso não significa de maneira alguma desconhecer a existência de forças inovadoras e de transformações no dilatado período de tempo que poderia ser denominado de era pré-vanguardista. Desde as origens da literatura argentina, escolas e movimentos vinham alternando-se num ritmo que tentava adequar-se aos ditames do modelo europeu ou, mais especificamente, aos cânones impostos pela França, verdadeiro paradigma cultural da inter-

lectualidade *rioplatense*. Contudo, até o surgimento do modernismo inclusive, as dimensões relativamente reduzidas do campo intelectual e do mercado vinculado a ele, a ingerência das relações familiares e da tutela do Estado nas atividades literárias, e o respeito por uma tradição que longe de ser rejeitada, era aceita enquanto bem comum aos homens da república das letras, fizeram com que os períodos de transição transcorressem num clima de tranquilidade. De fato, a própria fragilidade de um campo intelectual ainda pouco articulado, favorecia o desenvolvimento de uma concepção progressiva, acumulativa, e integradora da arte, que afastava o fantasma da ruptura, substituindo-o pela imagem da continuidade. O universo da literatura podia evoluir mas nunca se fragmentar. Consequentemente, o tom que marcou as relações entre os membros das sucessivas escolas, foi o tom da sociabilidade, do respeito recíproco, da dissidência amistosa. A irmandade das letras continuava unida acima de qualquer divergência parcial. Daí que, ao descrever as regras e convenções que pautaram as relações interpessoais durante as duas primeiras décadas do presente século, Graciela Montaldo afirma:

"Si pensamos en los primeros años del siglo XX y nos preguntamos cuál era la oralidad de las relaciones intelectuales, es probable que nos vengan a la cabeza aquellos discursos de homenaje con que se celebraban las presentaciones de los libros, las partidas y los regresos de Europa, los casamientos, los aniversarios literarios y otros hechos semejantes. El marco inevitable de estos discursos era el banquete o la tertulia y las fotos de la época muestran a los escritores, entre pares, de galera y levita, brindando por los logros profesionales. La voz de Roberto Giusti modeló intensamente estos discursos que rondan entre la apología y la silueta, el perfil y el pánegirico. De todos estos géneros finiseculares, que evocan la crítica literaria de Sainte Beuve en Francia, sobresale el *retrato*. Esta modalidad, una de las más antiguas de la crítica literaria, fue predominante en las re-

laciones entre pares. De ese modo, se remitía la literatura a una cuestión subjetiva y los escritores se retribuían entre sí el gesto cortés."(1)

Uma breve observação que permitirá compreender as raízes socio-históricas desse comportamento. No ensaio *Vanguardia y criolismo: la aventura de Martín Fierro* (2), Beatriz Sarlo sustenta que as transformações das formas e dos costumes literários, só podem vir a se manifestar como *vanguardia* - isto é, como ruptura violenta com as formas e os costumes precedentes - a partir do momento em que existem atores e relações institucionais próprios de um campo intelectual desenvolvido. Na Argentina, essa espécie de condição *sine qua non*, só começou a se concretizar, lenta e gradativamente, entre os anos de 1900 e 1920. O que significa, portanto, que foram os mesmos escritores contra os quais iriam reagir os jovens martinfierristas, aqueles que tiveram a importantíssima missão de expandir o domínio das práticas culturais, bem como torná-las independentes, pouco a pouco, das restantes práticas sociais. Com efeito, a crescente *especialização* da atividade literária - a passagem dos "gentlemen-escritores" do oitenta para os "escritores-profissionais" do modernismo, como os chamou David Viñas -, a configuração de um *mercado consumidor extenso*, se comparado com o do século anterior, e a *periodicidade* das publicações - revistas especializadas, suplementos jornalísticos, etc - foram três fatos decisivos para a consolidação de um campo intelectual *relativamente* autônomo, e *relativamente* moderno (3). Sem a consecução desses três objetivos não há, de fato, qualquer possibilidade de que surjam estratégias de confrontação *relativamente* violentas. Não há, em outras palavras, nem público,

nem cenário, nem atores suficientes para representar o espetáculo da luta. Correlativamente, para alcançar esses três objetivos, homens como Rojas, Lugones, Galvez, ou o próprio Giusti, subordinaram dissensões de ordem "meramente" estética ao imperativo de alargar a base de sustentação do quefazer artístico. E o correlato desse processo histórico no plano dos costumes foi o gesto cortês, pacífico, amável. Na verdade, a base de sustentação era, ainda, excessivamente estreita como para tolerar subdivisões e fraturas. Na verdade, porém, os "velhos" prepararam o caminho, pois como afirma Beatriz Sarlo: "todas las modalidades de la organización material e ideológica de la producción artística son afectadas por la vanguardia. Pero, antes de ser afectadas, la hacen posible" (4).

O conjunto de regras que pautaram a evolução do sistema literário a partir do início deste século, tanto do ponto de vista das normas e padrões expressivos, quanto do ponto de vista das formas de interlocução em nível institucional, sedimentaram-se durante os anos que antecederam as primeiras manifestações de vanguarda. Com efeito, tratando-se de um período *epigonal*, os escritores da época apenas se propunham aperfeiçoar e enriquecer os instrumentos herdados, num ambiente de harmonia e solidariedade. O pós-modernismo em poesia, representado pela figura onisciente de Lugones, e o naturalismo na prosa, com Galvez como exemplo, eram, ainda, padrões tácitos de legitimidade.

Referindo-se a esse estado de marasmo, em especial naquilo que diz respeito à produção lírica, Nestor Ibarra afirma:

"Jorge Luis Borges volvió a su patria en 1921. Qué decir del estado de la poesía entonces? Nada más calmoso y neutro, nada más cercano a decadencia y muerte. El gran Lugones ya había dado, doce años antes, toda su medida; Enrique Banchs, en 1911 había dicho casi su última palabra en *La Urna*, que contiene algunos de los más firmes y amplios sonetos de nuestra lengua; innovador en temas y eterno en sensiblería, Carriego se prolongaba en múltiples glosadores y diluidores; el nombre más famoso era el del abundante y menor ("sencillista") Fernández Moreno. Pero eran todos estos valores aceptados o negligidos, casi nunca indagados o discutidos; la poesía, como en general la literatura y el arte, era el más descansado y accesorio aspecto de la vida del país ..." (5).

Mas se ao chegar a Buenos Aires Jorge Luis Borges se depara com um ambiente estático, caduco, e displicente, a situação se altera de imediato, tanto em termos quantitativos, como qualitativos. "La poesía, como en general la literatura y el arte" já não será "el más descansado y accesorio aspecto de la vida del país...".

Junto com o início da década, os sintomas de mal-estar e desconforto perante o antigo regime começam a se multiplicar, proliferam, desdobram-se, fortalecem-se. Numa primeira fase, (1921-1923), tem-se a impressão de que as forças renovadoras serão assimiladas, uma vez mais, pelos órgãos que têm a hegemonia da circulação de bens simbólicos, tal como o prova a aparição de "Ultraísmo", do próprio Borges, ou de poemas de González Lanuza e Córdoba-Iturburu, na revista *Nosotros* (6). Mas a partir do momento em que os apóstolos da nova *sensibilidad* se rednem e criam canais de difusão alternativos, a cisão do espaço cultural se torna algo iminente. Nesta segunda fase, (de 1923 em diante), o anquilosamento das velhas estéticas passa a ser objeto de denúncias sistemáticas que apelam, para tanto, à utilização de registros discursivos incomuns até então: o humor, a ironia, certa

linguagem belicosa aparentada com os recursos empregados no âmbito político (particularmente pelos manifestos anarquistas, como bem assinala Francine Masiello em op. cit. pág. 69). O desejo de mudança se radicaliza adotando, às vezes, a forma de uma ruptura com a tradição ou, melhor, de uma ruptura com certa tradição: a do pós-modernismo rubeniano que ainda funcionava como cânone incontestável. Dito com outras palavras: troca-se a convivência pela luta, a evolução orgânica pela discontinuidade (7). Em todos os casos, os protagonistas desta *petite* revolta são jovens nascidos na passagem do século que não possuem uma existência social ou intelectual reconhecida e, em consequência, o primeiro efeito visível desse novo estado de coisas, será a articulação de um paradigma opositivo e excluinte, que se apresentará à maneira de um conflito de geração: os jovens vs. os velhos se tornará, quase automaticamente, em sinônimo de o novo vs. o velho.

Graciela Montaldo descreve inteligentemente as implicações desta situação inédita ao sustentar que:

"Este nuevo sujeto (los jóvenes) es sumamente importante entre los escritores. Si a los jóvenes de principios de siglo se los llamó *promesas* queriendo evitar de esta manera pesados compromisos y remitiéndolos a un estado de pura espera, en la década del 20 se denominan *los nuevos* y el término tiene un no se qué de despectivo y temeroso. En ambos casos, han sido los escritores consagrados quienes han puesto los nombres definiendo de este modo un tipo de relación entre los diferentes miembros del campo cultural. Con los jóvenes constituidos como sujetos, se inicia una relación distinta entre los intelectuales prestigiosos y tradicionales que ven su propio lugar cuestionado.

Estos jóvenes los atacan desde varios frentes diferentes: las poéticas de vanguardia europeas, la tematización del criollismo, el nuevo origen social inmigratorio, el trabajo asiduo en el periodismo pero ante todo, con una actitud que no tiene ganas de sostener jerarquías y paternalismos. Con la aparición de este nuevo sujeto, ya no serán escuchados pacíficamente aquellos discursos de hace

una década sino que comenzarán a ser burlados y parodiados. A todas luces, se impone una nueva modalidad interpersonal que ya no tiene en cuenta la cortesía y el respeto debido a un par por el sólo hecho de serlo y surge la polémica como forma de relación en la que se enfrentan unos con otros. Es aquí donde se encuentra la modalidad más común -el tono- en que se relacionan estos escritores." (8)

Institue-se assim, e como decorrência da necessidade experimentada pelos jovens de transformar o quadro cultural vigente, a primeira mudança, a primeira diversificação, e o primeiro conflito, articulados em função de uma dimensão diacrônica. O tempo ou, mais especificamente, a diferença de tempo que medeia entre uma e outra geração, condensa e sintetiza, por sua vez, formas inteiramente diferentes de agir, tanto no domínio da arte, quanto no das instituições a ela vinculadas.

No próximo capítulo serão examinados os principais conteúdos do debate do qual participaram jovens e velhos visando dirimir quais os princípios construtivos que, segundo cada uma das facções envolvidas, devia legislar a produção poética. Mas antes de avançar nessa direção, gostaria de me referir, sucintamente, a outra polémica suplementar e já quase mitológica, cujos protagonistas exclusivos foram os próprios jovens.

Com efeito, muito embora a nova geração tenha preservado em inúmeras oportunidades um forte *esprit de corps*, ela não chegou a constituir, como é sabido, uma frente unificada e coesa do ponto de vista programático. Circunstância que fez com que o diálogo mantido entre os diversos subgrupos nos quais se desdobrou a vanguarda nacional adotasse, em não poucas ocasiões, o mesmo tom beligerante, paródico -e amiúde puramente lúdico e teatral- utilizado na disputa empreendida com os representantes do antigo regi-

me. A manifestação mais significativa deste outro tipo de conflito que deslocou seu centro gravitacional para a órbita dos próprios coetâneos foi, sem dúvida alguma, a que girou ao redor dos grupos de *Florida* (rua central de Buenos Aires, e sede dos escritórios da revista *Martín Fierro*), e *Boedo* (rua situada na "grande" Buenos Aires, e sede da imprensa responsável pela edição de publicações tais como *Los pensadores*, *Claridad*, ou *Extrema izquierda*). Desta vez, o eixo ordenador das diferenças deixa de ser o tempo, já que se trata de poéticas isócronas, produzidas por indivíduos da mesma faixa etária. Aliás, o propósito que anima os integrantes de ambos os grupos é, a princípio, o mesmo: contestar o sistema dominante e orientá-lo numa nova direção. Mas qual era, na opinião de floridistas e boedistas, o verdadeiro rumo ?..."La disputa tiene la forma de un quiasmo: Mientras Florida sostenía que a nuevos tiempos correspondían nuevas formas de arte, Boedo sostenía que a nuevos tiempos correspondían nuevas formas de vida", diz Claudia Gilman citando, por sua vez, as *Memorias* de Elías Castelnuovo, boedista convicto (9). De fato, na fenda que separa o esteticismo predominantemente formalista e pretensamente a-político de uns, da visão instrumental e pedagógica dos outros, (para os que a novidade se acha menos na linguagem do que na incorporação de novos conteúdos representacionais), podem-se ler divergências de outras ordens. Por exemplo, e em primeiro lugar, diferenças com relação ao público para o qual se produz: Florida escreve para um número restrito de iniciados nos mistérios ultraístas, para seus pares, ou, como sustenta Beatriz Sarlo, visando a criação de um público futuro (10); a produção ve-

rista de Boedo dirige-se, contrariamente, aos leitores das camadas populares que acaba de gerar o processo de alfabetização marçica. Em segundo lugar, e como decorrência do anteriormente dito, diferenças a respeito da colocação diante do mercado e da própria atividade literária: enquanto Florida professa o culto da gratuidade artística, circunstância que lhe permite situar-se imaginariamente "fora" dos condicionamentos mercantis que "tudo contaminam", Boedo assume uma atitude profissionalizante que, segundo os inimigos, obriga a realizar permanentes concessões, e deixa marcas indelévels no produto. Em outras palavras, o realismo por certo muitas vezes quase folhetinesco de Boedo, seria, para Florida, a marca de uma dupla concessão: concessão para com as leis do mercado, sinônimo de avidez pelo lucro; concessão para com o gosto retrógrado do público. Em terceiro lugar, diferenças naquilo que concerne à formação intelectual dos escritores de ambos os grupos: relativamente sólida, ilustrada e poliglota num caso (Florida); precária, incipiente, e baseada em traduções de duvidosa qualidade no outro (Boedo). Por último, e como símbolo de uma contradição mais ampla, diferenças de origem: filhos e netos de argentinos *pur sang*, os jovens de Florida; filhos e netos de imigrantes, os jovens de Boedo.

Cada uma destas oposições dá conta, em diversos registros, de uma constelação de fatores históricos, sociais, e ideológicos que fizeram com que *vanguarda política*, e *vanguarda estética*, permanecessem como projetos parcialmente dissociados no seio da cultura nacional. Dá conta, em suma, de outra diversificação e de outro conflito: os jovens versus os velhos, o novo versus o ve-

lho, desdobra-se, agora, numa antítese *ad hoc* os jovens versus os jovens, o novo versus o novo.

Mudança, variedade, e conflito.

NOTAS

(1) MONTALDO, G. "Polémicas" in MONTALDO, G. org. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). op. cit. pag 33.

(2) in ALTAMIRANO, C. e SARLO, B. Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. pag 129.

(3) Para uma análise exaustiva do processo de profissionalização do escritor na sociedade argentina, confrontar, além do ensaio acima citado, e dos mesmos autores: "La argentina del centenario: campo intelectual y temas ideológicos" in op. cit. pag 120 ; VINAS, D. "La crisis de la ciudad liberal" in Literatura argentina y realidad política. op. cit. págs. 229-295; MABIELLO, F. "La condición del escritor: una afirmación del yo" in Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia, Buenos Aires, editorial Hachette, 1986. págs. 27-44.

(4) "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*" pag. 130.

(5) IBARRA, H. La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo. 1921-1922. Buenos Aires, edição do autor, 1930. pag. 15.

(6) *Nosotros, Revista literaria*, começou a ser editada em 1907 sob a direção de Roberto Giusti e Alfredo Bianchi. Poucos anos depois, se constitui em autoridade incontestada e, de certo modo, em caminho necessário para a validação de escritores e de obras, já que sem seu apadrinhamento dificilmente se ingressa no cenáculo dos autores reconhecidos. A partir de 1923-1924, será um dos alvos favoritos da nova geração.

(7) É evidente que, se comparada com o extremismo e a radicalidade das vanguardas européias, a versão argentina é totalmente tibia, pacata, e conivente, e que é só em termos relativos - ou seja, se correlacionada com as práticas e modalidades culturais da Argentina do período anterior - que ela ganha certos visos "revolucionários". No entanto, se deve salientar que essa relativa tibieza é menos uma questão de livre arbitrio, do que um resultado dos condicionamentos decorrentes do estado de desenvolvimento do campo intelectual, como destaca Beatriz Sarlo: "La radicalidad de la vanguardia puede considerarse su rasgo europeo más constante (extendiéndose incluso a lo específicamente político: vanguardia rusa, alemana, surrealismo francés), pero siempre es una función relativa al campo intelectual que la vanguardia encuentra constituido y consagrado. La ruptura aparece vinculada con la extensión y el desarrollo del campo intelectual, cuya legalidad la vanguardia niega. *La consolidación y el prestigio de la tradición cultural crean, paradójicamente, la fuerza de su vanguardia.*" ("Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*" op. cit. pag. 130).

(8) "Polémicas" in Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930), op. cit. pág. 34-35.

(9) "Polémicas II" in Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930), op. cit. pág. 56.

(10) "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo" in ROSA.N. org. La crítica literaria contemporánea. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981. pág.73.

OS PRIMORDIOS DA VANGUARDA: ALGUNS EIXOS DE LEITURA.

A semelhança do ocorrido em outros países, o lugar onde serão processadas e teorizadas muitas das questões às quais acabo de me referir, ou seja, o espaço onde é possível ler a crônica do surgimento das vanguardas, e de seus avatares, é o espaço da revista literária. E ali, no interior desse organismo polifuncional e apto para responder às solicitações do momento, chamado de revista, onde serão delimitados os territórios inimigos, onde serão dirimidas as polêmicas, onde serão formuladas as linhas diretrizes das novas poéticas, onde serão, por último, avaliados os resultados alcançados. E ali, em suma, que os jovens tentam definir um perfil próprio. Manifestos, cartas, resenhas bibliográficas, traduções, ensaios, misturam-se nesse *corpus* textual heterogêneo no qual se exprimiram as idéias fundamentais de toda uma geração de escritores empenhados em fazer de *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro* ou, no campo boedista, de *Claridad*, *Los pensadores*, *Dinamo*, e *Extrema izquierda* verdadeiras tribunas do pensamento intelectual dos anos vinte.

Evidentemente, meu propósito não é o de reconstruir, passo a passo, os diferentes episódios dessa história, mas o de resgatar, tão só, alguns dos seus momentos. Em especial, aqueles que considero indispensáveis para a compreensão da obra borgeana produzida nessa década, bem como do contexto que a circunda. Trata-se, portanto, de uma abordagem inteiramente parcial que não pretende de maneira alguma, nem abranger a totalidade do *corpus* acima citado,

nem esgotar suas possibilidades interpretativas. De modo ocasional, o fragmento escolhido procurará ilustrar, concretamente, alguns dos eixos de oposição e conflito mencionados no capítulo anterior. Outras vezes, visará especificar algumas particularidades das poéticas veiculadas por tais órgãos de difusão. Com frequência, um mesmo trecho servirá como suporte para a elucidação de ambos aspectos.

Entre os diversos escritos publicados nas revistas há um pequeno número de textos que ocupam uma posição privilegiada, de destaque, não só pelo valor fundador, de mito de origem, que é adjudicado a tais textos, como também pelas múltiplas funções que eles desempenham, (contestatárias, programáticas, de autopromoção, etc.). Refiro-me, naturalmente, aos *manifestos*.

Nessa perspectiva - e ainda que a rigor não seja um "manifesto" no sentido forte da palavra - *Ultraísmo*, de Jorge Luis Borges, deve considerar-se a primeira tentativa de aclimatar em solo rioplatense os postulados básicos de uma nova escritura. Deve considerar-se, aliás, como uma clara amostra das contradições, ambiguidades, e idas e voltas que assinalaram os contatos iniciais entre jovens e velhos. Exemplo ilustrativo do que denominarei no capítulo anterior como "primeira fase" e que, concretamente, no caso de *Ultraísmo*, deixou marcas visíveis.

Explico-me: Borges escreve, de fato, contra a literatura difundida por *Nosotros*. Na hora de publicar, porém, bate na porta dos seus antagonistas. E a ambivalência dessa "contingência his-

tórica" torna-se um traço do estilo enunciativos ataques, pseudo-elogios, belicosidade, e espírito conciliador, alternam-se no corpo de um discurso que carece por completo de unidade tonal. A atitude de *Nosotros*, por sua vez, não é menos enganosa. Enquanto, por um lado, alega ser "neutral", pelo outro, o texto do "muy joven escritor Jorge Luis Borges" é apresentado sob o signo da suspeita:

"Con este artículo del muy joven escritor Jorge Luis Borges, iniciamos una serie de estudios sobre las escuelas de vanguardia. Seguirá a este una exposición sobre la pintura expresionista, que nos ha sido remitida por Heawarth Walden, uno de los directores del grupo Strum, de Berlín, y que ilustraremos debidamente. Queremos con todo esto hacer conocer los principios literarios de las nuevas escuelas literarias y artísticas. El solo hecho de exponer a todas - antagónicas entre sí, con frecuencia - prueba nuestra neutralidad en la batalla. Será verdad que comenzamos a envejecer? El tiempo dirá si, en efecto, en este finalizar de 1921, somos incomprensivos *los que no creemos* mucho en la vitalidad y trascendencia de las nuevas escuelas." (1)

Alguns anos mais tarde, quando os jovens já se tenham tornado independentes, e constituido seus próprios meios de difusão, "...en *Martín Fierro* se reclamará el cierre de la revista *Nosotros*, invocando una disposición municipal que prohíbe tener cadáveres en exhibición" (2)...Mas, por enquanto, o cadáver está vivo e pactuar-se-á com ele. Ainda que seja para apressar sua morte.

Convivência, dissimulação e desconfiança mútua: nesse contexto equívoco Borges dá a conhecer o quase manifesto que agora deve ser examinado.

Desde a primeira frase, e com o propósito de realizar um diagnóstico de situação que é concebido em termos estritamente literários, o autor estabelece um estado de beligerância entre os seguintes campos de forças: "novísima estética" (ultraísmo) *versus* "rubenianismo" (pós-modernista), e "anecdótico" (ou poesia *sencillista*):

"Antes de comenzar la explicación de la novísima estética, conviene desentrañar la hechura del rubenianismo y anecdótico vigentes, que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir." (3)

O primeiro alvo dos ataques, o principal, e aquele que continuaria a sê-lo durante quase toda a década de vinte, é o decrépito discurso modernista, discurso do qual seus próprios fundadores já tinham começado a se afastar :

"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 signan esta tendencia, y realizando obras desemejantes. Juan Ramón Gimenez propende así a una suerte de psicologismo confesional y abreviado; Lugones se olvida de Laforgue y las metáforas formales para encaminarse a los paisajes sumisos... Ante esa divergencia actual de los comenzadores cabe empalmar la expresión de Villaroel y decir que considerado como cosa viviente, capaz de espolear entusiasmos, el rubenianismo se halla a las once y tres cuartos de su vida, con las pruebas terminadas para esqueleto." (4)

Salvos e condenados através de um gesto único, - pois, salientemos que as palavras empregadas visando descrever a obra dos fundadores são dúcteis o suficiente como para servir a ambos os propósitos: "psicologismo confesional", "versos pirueteros", "se olvida de Laforgue" - Lugones, Valle Inclán, e Juan Ramón Gimenez, tornam-se indicadores da desagregação em curso. Mas, não é apenas por causa d essa desagregação, cujo caráter meramente circunstancial e provisório convém assinalar, que o modernismo está em

transe de morte (5). Independentemente dos sujeitos - isto é, independentemente daqueles que desistem, e dos outros que insistem, e que, de fato, não parecem ser poucos - o que esgotara é o *ciclo vital* de uma poética, cujo "esqueleto" o autor descreveria logo essequida. As obras modernistas ? "... monederos falsos del arte". Seu tipo de beleza ? "... semejante a la 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 una cosa *acabada, concluida, monedada*". Os seus procedimentos ? "... oxidadas figuras mitológicas", "desdibujados y lejanos epítetos", "evocaciones versallescas o helénicas" (6).

Este esboço da "tribu de Rubén" voltaria a ser desenhado novamente na *proclama* de *Prisma*, "hoja mural que dió a las ciegas paredes y a las hornacinas baldías una videncia transitoria" (7), e de cuja redação também participara Borges:

"En su forma más evidente y automática, el juego de entrelazar 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 Góngora - las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanímenes y enjardinados - y engarzar millonariamente los flojos adjetivos inefable, divino, azul, misterioso. Cuánta socarrería y cuanto miedo altanero de adentrarse verdaderamente en las cosas, *cuánta impotencia en esa vanagloria de signos ajenos.*" (8)

Talvez para um leitor contemporâneo não seja fácil acreditar que, em plenos anos vinte, "cisnes" e "faunos" ainda continuassem a nutrir o imaginário poético da literatura rioplatense. Entretanto, por inverossímil que hoje possa parecer-nos tal diagnóstico, ao olhar as publicações da época constata-se, de fato, a sua

veracidade. (Ou melhor, e como poderá ser comprovado daqui a pouco, a sua parcial veracidade). Com efeito, exaurido, agonizante, "quase esquelético", porém ainda vivo, o preciosismo temático e formal, o exotismo, e a musicalidade do verso modernista, continuavam a ser, em plenos anos vinte, princípios dominantes do sistema. Tanto do ponto de vista da produção, quanto do da circulação e do consumo. E, destaquemos desde já, que semelhante dado não só revela o ar novecentista e anacrônico da escritura contra a qual se combate, mas o da própria polémica em si, circunstância que obriga a reavaliar o hipotético extremismo das vanguardas sob uma nova ótica: a do candor e a do caráter inofensivo desses jovens guerreiros. Assim, a norma modernista dita a medida da renovação proposta.

Antes de prosseguir, uma breve observação. Embora a impugnação definitiva dessa norma só se consumaria plenamente com o advento das poéticas de vanguarda, é necessário sublinhar que, alguns dos estereótipos da escola rubeniana, já tinham começado a ceder, durante o período 1910-1920, sob a pressão dos versos sencillistas. Mas, por que, então, Borges desqualifica o *sencilismo* até o ponto de considerá-lo como um antagonista não menos desprezível do que o próprio modernismo? Em outros termos, por que esse grupo de escritores "que aseméjanse inicialmente a los ultraístas en su tedio común ante la cerrazón rubeniana" (9), acabam convertendo-se, para além dessa comunidade originária de interesses, no polo negativo de uma nova oposição: a oposição ultraísmo/*sencilismo*? E, para retroceder ainda um pouco mais, qual o objeto abarcado por essa denominação inteiramente confusa sobre

cujas abrangência e especificidade nem Borges, nem mesmo a crítica especializada, têm mergulhado a fundo?. O quê é o *sencilismo* ?.

Começemos assinalando que, pelo menos numa primeira aproximação, o *sencilismo* deveria considerar-se como um desdobramento interno e pouco articulado da própria retórica modernista. Dito com outras palavras: longe de ser um sistema exógeno, autônomo, e suficientemente diferenciado, o *sencilismo* germina nos interstícios do discurso modernista e, aliúde, mistura-se com ele. Hibridismo que espelha parcialmente uma conjuntura histórica também intersticial: trata-se, com efeito, de uma geração *intermediária* de escritores criados num ambiente rubeniano mas que se afastam, pouco a pouco, e através de sucessivas *simplificações* de ordem temático-linguísticas, da senda originária. E o efeito mais visível desse distanciamento gradativo é a incorporação do cotidiano no imaginário poético. Contudo, se por um lado, a introdução de tópicos tais como o lar, o bairro, ou a paisagem urbana, produziram uma abertura do horizonte representacional, e trouxeram para a literatura um repertório de motivos que logo após seriam reprocessados pelos jovens vanguardistas, pelo outro, essa abertura foi prejudicada devido à persistência de elementos residuais de cunho modernista, ou inclusive pós-romântico. Excesso de subjetivismo e sentimentalismo, excesso de episódios, excesso de palavras e de rimas: traços que denunciam os velhos instrumentos empregados na sondagem preliminar de novos temas. Por causa desses traços, que tornam as composições *sencilistas* um mero acúmulo de "gironcillos autobiográficos arrancados a los estados de conciencia y malamente copiados", um inventário de "anécdotas

rimadas" (10), impugna-se a poiesis *sencillista*.

(Lembremos, entretanto, e para introduzir uma questão sobre a qual devemos voltar logo, que o próprio Borges que aqui desqualifica os "gironcillos autobiográficos", pouco depois dirá: "Este es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da vislumbre de él" (11). Antipatia diante dos "gironcillos... malamente copiados" ; simpatia diante dos "gironcillos" depurados na linguagem que podem vir a ser símbolos de "un destino". Deslocamento que dá conta da passagem do "anecdótico" à Fernandes Moreno, para o "autobiografismo esencial" pregado pelo autor. Lembremos, por último, esse outro *sencillista* hipersentimental, e por vezes francamente melodramático, mas "...que miró al barrio (de Palermo) con mirada eternizadora" (12): Evaristo Carriego, precursor inventado da lírica borgeana).

Antecedente necessário da vanguarda e antagonista inevitável da vanguarda: dupla função da lírica *sencilista*.

Uma vez apresentados os rivais resta examinarmos, a seguir, as linhas diretrizes da *novíssima estética*.

Consideremos, em primeiro lugar, as mutações ocorridas no plano das convenções poéticas, objeto de polémicas constantes e algo passadistas que se desenvolveram ao longo do decénio 1920-1930.

E sabido que, por contraposição às recorrências e repetições de uma estrutura fortemente ancorada em aspectos sensoriais e au-

ditivos imediatamente perceptíveis, (metro, rima, aliterações, acento regular, etc), estrutura dominante na lírica anterior, fosse ela modernista ou sencillista, os jovens introduzem o verso livre e privado de qualquer valor eufônico. Ou, melhor ainda, cuja cadência, muito mais próxima da linguagem falada do que a musicalidade moderno-sencillista, procura religar os nexos existentes entre o registro oral e o registro poético. (Destaquemos, porém, que esta reorientação da linguagem poética em direção à prosa não faz da recepção uma tarefa simples: dificulta-a, pois, se num caso, o princípio construtivo baseia-se no agrupamento em séries simétricas, equivalentes, regulares - e, portanto, fáceis de serem reconhecidas e previstas- no outro caso, a falta de uma codificação *a priori*, não só coloca obstáculos para o reconhecimento, como impede qualquer tipo de cálculo. Por isso, e embora o verso livre não seja uma estrutura "anárquica", como pouco mais tarde afirmaria Lugones, para o leitor familiarizado com as isocronias, consonâncias, e "rípios" da lírica anterior, ele se torna estranho, impenetrável, obscuro.) (13).

Entre os registros textuais dessa pugna em torno dos princípios que, segundo cada uma das facções envolvidas, deveriam legislar a produção poética, cabe mencionar aqui os ensaios sobre a rima. De um lado, a favor de um procedimento que num passe de mágica transforma-se um argumento político-ideológico, (rima = disciplina, ordem, fascismo *versus* verso livre = anarquia, socialismo, soviets), Leopoldo Lugones (14); do outro lado, respondendo em nome dessa nova geração beligerante no plano literário, mas omissa no plano da política, Leopoldo Marechal (15). A partir de

uma posição oblíqua, marginal, sem participação direta nas "grandes discussões", Jorge Luis Borges opta pela ironia, tom apropriado à natureza do debate:

"Si un poeta rima en ia o en aba, hay centenares de palabras que se le ofrecen para rematar una estrofa y el rí-
pio es rípio vergonzante. En cambio, si rima en ul como
Lugones, tiene que azulear algo en seguida para disponer
de un azul o armar un viaje para que le dejen llevar un
baúl u otras indignidades. Asimismo, el que rima en arde
contrae esta ridícula obligación: yo no sé que les diré,
pero me comprometo a pensar un rato en el brasero (arde)
y otro en las cinco y media (tarde) y otro en alguna com-
padrada (alarde) y otro en algún flojonazo (cobarde). Así
lo pensaron los clásicos, y si alguna vez rimaron baúl y
azul o calostro y rostro, fué en composiciones en broma,
donde esas rimas irrisorias caen bien. Lugones lo hace en
serio." (16)

No referente aos aspectos lexicais, aos aspectos sintáticos,
e ao repertório de tropos e figuras, as mudanças introduzidas pe-
la novíssima estética seguem o mesmo rumo. As requintadas e fre-
quentemente exóticas expressões do velho dicionário rubeniano,
são substituídas por um um léxico conciso, enxuto, *agüornado*,
sensível à incorporação de vozes coloquiais e populares (17). As
sofisticadas construções paratáticas, os hipérbatos, e os anaco-
lutos, cedem lugar às locuções breves, sintéticas, apertadas. E,
embora à primeira vista, o resgate da metáfora como instrumento
privilegiado do novo discurso pareça assinalar certa continuidade
entre o passado e o presente, o virtual parentesco desfaz-se de
imediato, pois, para os jovens, entre as "superficiais analogias
modernistas", e as "verdadeiras imagens ultraicas", medeiam dife-
renças substanciais que obstruem qualquer tipo de contato.

O desejo de diferenciar ou, mais precisamente, de opor um e
outro tipo de imagens metafóricas, emerge com particular clareza
no ensaio de Eduardo González Lanuza intitulado *Química y física*

de las metáforas (18), ensaio que começa com a seguinte afirmação:

"Cuando proclamamos el astral encubramiento de las metáforas en la nueva lírica los profesionales de la sonrisa, embozados en la más diagonal de sus muecas, nos sueltan esta rebosada frasesita:

- Si, pero ustedes no son los que han inventados los tropos... Ciertamente, pero tampoco Colón inventó América, lo que no fue obstáculo para que la descubriera. Eso hemos hecho nosotros..."(19)

Logo em seguida, e recorrendo para tanto à distinção entre os *fenômenos físicos*, "que no hacen variar la contextura íntima del cuerpo que los experimenta", e os *fenômenos químicos*, "que determinan cambios fundamentales en la naturaleza que los sufre", o autor estabelece uma dualidade análoga no que diz respeito aos processos imaginativos, e às suas correspondentes expressões simbólicas. Assim:

"... podemos llamar metáforas físicas aquellas en la que los términos que la integran no varían de contextura, no cambian entrañablemente, no se penetran, no se amalgaman, no reaccionan, en una palabra. Supongamos, por ejemplo, que alguien compara a la luna con el fondo de una cacerola abollada. Ciertamente que hay que ser muy bárbaro para hacerlo, pero todo es posible en Lugones... Pero también existen las metáforas químicas, es decir, aquellas metáforas en las que los elementos que la integran reaccionan con tal potencia, que dan lugar a la formación de nuevas naturalezas, provocadas por sus energías latentes..." (20)

Aprofundando antagonismos e contrastes, e reciclando permanentemente uma terminologia científica que por osmose parece aparecer "nossas imagens" com a "química moderna", (e as "dos outros" com "velhos processos físicos"), o autor acaba demonstrando que:

"...entre las nuestras y las viejas metáforas hay... no diré un abismo, por no repetir una frase hecha, y por porque ello no significa el verdadero sentido. Hay otra cosa que un abismo: son como dos rectas trazadas en distintos planos que jamás han de encontrarse en ninguna de las infinitas posibilidades del espacio."(21).

Na verdade, trata-se de um desencontro pacientemente urdido em função das exigências do momento: urge criar princípios de diferenciação, separar "nossas metáforas" das "metáforas deles".

Recapitulando, pois, este sucinto exame das transformações ocorridas no plano estilístico-formal, - e voltando para o quase manifesto que Borges redigira em 1921 - poder-se-ia afirmar que, "...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.
 - 4- Síntesis de dos o más imágenes en una, que, ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.
- Los poemas ultráicos constan pues de una serie de metáforas cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de vida. La semejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: En la primera, el hallazgo lírico se manifiesta, se agiganta y se desarrolla; en la segunda se anota brevemente." (22)

Como se conclui do trecho acima citado, esta ars poética baseada na subtração e na condensação - repare-se no tipo de verbos empregados: "reducir", "tachar", "abolir", "sintetizar" - não só propugna a supressão dos excessos cometidos pela lírica anterior, como responde, implicitamente, às exigências de uma nova sensibilidade para a qual a variedade e o encadeamento rápido dos estímulos tornaram-se uma experiência cotidiana. Com efeito, juxtapondo em vez de coordenar, sugerindo, em lugar de relatar ou descrever, e sintetizando o maior número de imagens possíveis nu-

ma única metáfora, os procedimentos dominantes desta nova poética traduzem, no domínio das formas, a lógica simultaneista, complexa e fragmentária que rege o mundo fenomênico das sociedades modernas (23). Portanto, é natural que, junto às transformações registradas no plano compositivo, e estreitamente vinculadas a elas, produzam-se uma série de deslocamentos no plano dos conteúdos representacionais. E, nesse sentido, embora nem *Ultrasmo*, nem a *Proclama de Prisma* possuam qualquer indicação explícita — isto é, embora sejam mantidos que se limitam a recusar os "clássicos", os "faunos", ou os "paisajes ecuanimes y enjardinados" — é impossível deixarmos de mencionar aqui o estatuto preferencial que o referente urbano conquistou entre os jovens escritores.

Moderna, "babélica, miserável", ou deliberadamente anacrônica segundo os casos, Buenos Aires transformase numa verdadeira *mancha temética*, como a denomina David Vilas, mancha que tinge pouco a pouco a produção poética, a prosa de ficção e, inclusive, os textos ensaísticos. Entre estes últimos, e como prova de prematuro interesse que as potencialidades estéticas da paisagem urbana soberam suscitar no jovem Borges, vale a pena recordar um texto quase contemporâneo de *Ultrasmo*, talvez sua outra metade: Buenos Aires, ensaio publicado na revista *Cosmópolis* (1921), e reeditado, após sofrer significativas alterações, em seu primeiro volume em prosa, *Inquisiciones* (1925). E se ai Borges nos fala das condições em que é possível "apressar integralmente el alma — imaginarla — del paisaje", pouco depois, Brandán Caraffa fala, por sua vez, uma veemente defesa da "estética del paisaje" — por contraposto a uma "estética de la naturaleza" — ou Emilio Soto

tentaria decifrar "El sentido poético de la ciudad moderna" (24).

Cena de aparição de um sujeito que, convertido numa espécie de *homo videns*, percorre o panorama da cidade e se constitui nele, (Borges, Gironde, Gonzalez Lanuza, Olivari, Raul González Tuñón, etc), pano de fundo dos conflitos sociais, das injustiças, do fracasso, e do snobismo impietosamente parodiado, (Cancela, Arlt, Mariani, Enrique Gonzalez Tuñón, Yunque), formigueiro humano capaz de secretar uma "tipologia" do portenho encarnado num discurso que oscila entre a prosa jornalística, o estudo sociológico, e a pura ficção, (Cancela, Arlt, Krupkin, Scalabrini Ortiz), Buenos Aires é o verdadeiro centro gravitacional da literatura produzida nesses anos.

David Viffas sintetiza brilhantemente esse processo, ao afirmar que:

"Correlativamente, en el orden de las sincronías, hay un componente reiterado que colorea y define la producción literaria argentina entre los acontecimientos de Vasena o del queto y la emergencia del general Uriburu; podría llamarse *barrialismo*; quizá "redescubrimiento de Buenos Aires", "itinerarios míticos de la ciudad", o más bien, "fundaciones mitológicas". En este encrucijada, Borges, Arlt y Botana, en distintos biseles, parecen coincidir.

Es así como desde el mito de "Corrientes angosta" hasta la celebración pausada del suburbio configuran una compleja mancha temática, indudable producción social con sus diversos intertextos, gramáticas, mutaciones, reciprocidades y logros individuales que se despliegan desde *Fervor de Buenos Aires*, en dirección de *Caminata* y *Las luces del centro*, a través de *La boca del Riachuelo*, *Ciudad turbulenta*, *Barracas*, o simplemente *Ciudad*.

En la superficie de ese montaje -cine/renovación visual/ciudad fragmentada y global- la andadura de Borges doblada en su escritura oscilante y exploradora, al renegar del "centro" obcenamente iluminado deriva hacia un suburbio donde va instaurando otro centro intransferible en una demostración de omnipotencia y punto de partida para una mirada que llegará, mitológicamente, a superponerse con la de Dios, o en desquite de sus carencias, con

la del clásico narrador omnisciente del siglo anterior. En una primera instancia. Porque de forma coincidente, Gironde descubre Flores, sus balcones, señoritas, zócalos y atardeceres. Y de inmediato, Raúl Gonzalez Tuñón, empecinado caminador, se desliza a lo largo de los varietés, ojeras, contra maestres y solapados cuchicheos de la esquina de Reconquista y Tucumán. El éjido poético de Buenos Aires se completa por primera vez: con el puerto melodramático y promiscuo de Blomberg; los alrededores de la cárcel y Tierra del Fuego con Yunque; así como las cúpulas y los filos del Congreso al seguirlo a Córdoba Iturburu; o las caricaturas de Plaza Lavalle y Villa Luro mediante la *Canción Ditirámica* de Olivari." (25)

Delimitar e percorrer esse outro centro que Borges começara a desenhar desde as primeiras páginas de *Fervor de Buenos Aires* - poiesis onde é possível ler, tanto um gesto de solidariedade para com seus companheiros de rota, quanto esse gesto de singular desvio no qual se localiza sua originalidade - é o objetivo da presente exposição. Porém, antes de concluir este capítulo, gostaria de fazer uma breve referência à declaração redigida por Oliverio Gironde, no quarto número da revista *Martín Fierro*.

Quatro anos, o tempo suficiente como para fortalecer e congregar uma juventude inicialmente esparça e inorgânica, medeiam entre o quase manifesto redigido por Borges, e esta declaração. Quatro anos durante os quais a juventude criou meios de difusão alternativos - *Prisma*, *Proa*, *Inicial*, etc - e deu a conhecer os seus primeiros frutos - *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, *Los aguiluchos*, *El poema de la lluvia*, *Fervor de Buenos Aires*, *Libro del gay vivir*, *La musa de la mala pata*, entre outros. Ponto de convergência desse trabalho preparatório, *Martín Fierro* aglutina ao seu redor um verdadeiro exército de colaboradores entre os quais, uma vez mais, achamos o nome de Jorge Luis Borges. Contudo, a ponte que, de fato, se poderia traçar entre o quase

manifesto escrito pelo autor aos vinte e um anos de idade, e o texto a seguir, já tinha começado a se romper. Em 1924, o jovem Borges, já estava à procura de outro centro.

Se *Ultraísmo* reflete uma das posturas mais imanentistas da vanguarda rioplatense, já o manifesto aparecido no quarto número de *Matín Fierro* representa, nesse sentido, uma abertura do âmbito da ação, na medida em que há um posicionamento crítico não só com relação ao discurso literário, como também com as diversas instâncias envolvidas no processo cultural.

Como assinala Francine Masiello em sua análise desta declaração preambular, o texto se divide em duas partes: negação e contraproposta (26). Na primeira delas, o público filisteu, as academias, os padrões estéticos dominantes, e até a própria juventude medrosa e conformista, se tornam alvos explícitos do ataque:

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del "honorable público".

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más "bellos espíritus" y la aflicción al ANACRONISMO y el MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías y las bibliotecas.

Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza al mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado. (27)

Ao comparar as primeiras linhas de *Ultraísmo* com o trecho acima citado, constata-se, logo de imediato, que os adversários

multiplicaram-se vertiginosamente: receptores, produtores, intermediários, ou seja, a quase totalidade dos sujeitos que participam da arte enquanto instituição integram, desta vez, o exército inimigo. Uma menção ao mercado editorial teria bastado para completar o quadro. Mas *Martín Fierro* não só ultrapassa as limitações do ensaio anterior no sentido de ampliar e diversificar as frentes de batalha: as próprias estratégias discursivas alteram-se de maneira radical, e passam a adquirir um caráter notadamente mais ofensivo e audacioso. Irreverência, humor, parodização de recursos hipercodificados da oratória política ("frente a..."), atentam contra esse "outro limite", que é o do respeito perante a autoridade, o limite da obediência, da submissão, do bom comportamento. Agora sim é possível "...reclamar el cierre de la revista Nosotros alegando una disposición municipal que prohíbe tener cadáveres en exhibición" (29). Uma nova linguagem, produto de uma emancipação conquistada após anos de luta, subverte o tipo de diálogo mantido com os representantes da cultura oficial.

Concluída esta primeira fase, Oliverio Girondo enuncia o que Francine Masiello chama de "regras teóricas que organizam a aventura da vanguarda":

MARTIN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar la atención a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

MARTIN FIERRO acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina, consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy.

MARTIN FIERRO sabe que "todo es nuevo bajo el sol" si todo se mira con pupilas actuales y se expresa con un acen-

to contemporâneo.

MARTÍN FIERRO se encontra, por isso, mais a gosto em um transatlântico moderno que em um palácio renacentista, e sustenta que um buen Hispano-Suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XIV.

MARTÍN FIERRO vê uma possibilidade arquitetônica em um baúl "Innovation", uma lição de síntese em um "marco-nigrama", uma organização mental em uma "rotativa", sem que isto lhe impida poseer —como las mejores— un album de retratos, que hojea de vez em quando, para descobrirse a través de un antepasado, o reirse de su cuello y de su corbata... "(29)

Diferentemente do que ocorre no texto borgeano, onde o autor apresenta-nos um repertório de procedimentos formais que embora aludem implicitamente à contemporaneidade jamais a nomeiam, o conjunto de regras teóricas acima, estabelece uma conexão *explícita* entre mundo contemporâneo, subjetividade, e meios expressivos. Dito de outro modo: há aqui um vínculo indissociável entre o sistema de objetos referências com os quais se identifica o sujeito enunciadore, (o transatlântico moderno, o baúl *Innovation*, a rotativa), a própria constituição do sujeito enquanto tal (nova compreensão, nova sensibilidade, pupilas atuais), e os recursos a serem utilizados por ele, (acento moderno, "insospechados" e novos meios e formas de expressão). Assim, o horizonte de definição, o horizonte axiológico e horizonte programático do texto, é quase que abarcado por uma só palavra: o novo (30). "Quase", porque os antepassados resurgem sob a forma de um album de família que *Martín Fierro*... "hojea, de vez em quando, para (auto)descobrirse".

O propósito de modernizar e internacionalizar o espaço das práticas artísticas, bem como a constante preocupação em criar um público outro, capaz de compreender e consumir esses novos produ-

tos, acarretaram algumas consequências decisivas. Por um lado, fez com que *Martín Fierro* relegasse para um segundo plano, (embora não esquecesse), certas preocupações de ordem histórico-dia-crônicas. O que acontece hoje, agora, no presente — e entre "nós" — se torna infinitamente mais importante que qualquer forma de manifestação estética surgida no passado. Dai a superabundância de resenhas e comentários críticos destinados a introduzir num mercado restrito, exclusivista, iconoclasta, mas apesar de tudo atraente e desejado, os novos bens simbólicos. Por outro lado, fez com que *Martín Fierro*, a mais cosmopolita das revistas editadas até então, abrisse suas portas a numerosos colaboradores estrangeiros, e outorgasse um lugar privilegiado às matérias por eles produzidas.

Porém, embora *Martín Fierro* represente, sob certo ponto de vista, uma das expressões mais ousadas e irreverentes da vanguarda nacional, ainda continuam a existir certos limites que sua proposta não pôde — e provavelmente não tenha querido — ultrapassar. Fiéis, em última instância, a uma concepção autônoma da arte, os jovens martinfierristas propuseram uma revolução da sensibilidade e, fundamentalmente, da sensibilidade estética. Os costumes, a moral, e principalmente a política, — com exceção de alguns escritores entre os quais o próprio Girondo, Olivari, ou Gonzalez Tuñón — permaneceram como aspectos exteriores a um projeto circunscrito voluntária, e quase obsesivamente, ao plano da cultura. (De fato, os incumbidos de recolocar em discussão o papel da arte, e em especial do discurso literário, no seio de uma sociedade em processo de transformação, foram os jovens do grupo

de Boedo. Vementes defensores de uma estética verista que se propunha desvendar os mecanismos-chave de um organismo social considerado injusto (função diagnóstica), visando provocar uma tomada de consciência da parte do leitor (função pedagógica), que a longo prazo deveria conduzir à transformação do sistema imperante (função revolucionária), os boedistas tentaram reatar, de um modo algo esquemático e, em ocasionalmente não isento de certo moralismo pequeno burguês, um nexos firme entre literatura e vida. Como sustenta Graciela Montaldo, para Boedo, "un libro no se acaba cuando se termina de leer la última página porque su mensaje debe ser recogido luego en la vida cotidiana". E, se possível, no âmbito político da vida). (31)

Uma última questão. Que a mais cosmopolita das revistas de vanguarda adote o nome de um clássico do gênero gauchesco, que sua declaração preambular aluda - ainda que figuradamente - aos antepassados, ("instruído de sus antecedentes", "um álbum de família"), e que a primeira enquete da revista seja precisamente sobre a existência (ou não) de uma "sensibilidad e una mentalidade argentinas", longe de serem dados irrelevantes, ou meramente casuais, são dados sintomáticos que exprimem de modo manifesto uma preocupação: a preocupação com nossa identidade cultural, reverso indissociável da mundanidade martinfierrista. Dois episódios, - minuciosamente examinados em todas suas implicações por Beatriz Sarlo -, assinalam o clímax desta interrogação a respeito das possibilidades de uma cultura nacional (32). Em ambos, volta

a ser discutida uma velha questão que, colocada inicialmente pelos românticos, ganhou novas funções com o passar do tempo: a da língua, nesta oportunidade, especificamente, a da importância que possui a representação escrita das inflexões orais da fala rioplatense, no interior do discurso literário.

A rigor, o primeiro episódio não é muito mais do que a perpetuação (algo paradoxal) do anti-hispanismo professado, desde sempre, pela intelectualidade argentina. A anedota é bastante conhecida: *La gaceta literaria de Madrid*, num gesto maternal não menos previsível do que a reação dos filhos, sugere, em 1927, a proclamação da mencionada cidade como "meridiano intelectual" do orbe hispano-americano. A recusa é unânime e imediata. Já esquecidos do fato das estéticas de vanguarda terem chegado ao solo rioplatense mediadas pelo ultraísmo espanhol, os jovens apressam-se a depor esse mandarinato, que implicaria, antes de tudo, no emprego de uma língua comum:

"Puede ser que esto, (Madrid meridiano intelectual de hispano-américa) sea muy bueno para los pueblos que se precian de haber conservado el castellano del 1600 como Perú y Bolivia, los pueblos más españoles de hispanoamérica. Pero nosotros ya hemos progresado mucho, tanto que no podemos decir en que idioma hablamos. Nuestra ilusión debe ser la de hechar a perder de tal manera el castellano que venga un español y no entienda nada de lo que le digamos. (...) *Nosotros estamos organizando un idioma para nosotros solos y de aquí nos vendrá la libertad.*"(33)

"Hablamos su lengua por casualidad, pero la hablamos tan mal que impertinentemente nos estamos haciendo un idioma argentino. Dentro de unos pocos años nos tendrán que traducir si quieren gozar de nuestro lírico influjo."(34)

"Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desarmarlo;... una ciudad cuya sola invención es el galicismo - a lo menos, en ninguna otra parte se habla tanto de él -;... qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos?"(35)

Quando se fala de "nossos antecedentes", ou quando se for-
lhea "nosso album de familia", o objeto referido não é a familia
hispanica.

Porém, se ante a ameaça exterior os jovens agem como manda
Martín Fierro, e todos, floridistas e boedistas, empreendem a
cruzada contra Espanha, na intimidade do lar o comportamento mu-
da.

Há três anos, outro episódio perturbara as relações da jovem
irmandade, e provocara uma luta doméstica, uma luta intramuros.

Contida no marco de uma discussão em que o realismo engajado
de uns (Boedo), e a aventura ultraica dos outros (Florida), se
tornam alvo de acusações reciprocas, desponta, uma vez mais, a
interrogação sobre as relações entre literatura nacional/ lingua-
gem literária/ e linguagem oral. O enquadramento inicial (e genê-
rico) do debate, é dado por Boedos:

"Símbolo de criollismo por el sentimiento, el lenguaje y
la filosofía, es *Martín Fierro*, el poema de Hernández, el
personaje de Hernández.

Por qué los que hacen MARTIN FIERRO -revista literaria-,
se han puesto bajo la advocación de tal símbolo, si pre-
cisamente tienen todos una cultura europea, un lenguaje
literario complicado y sutil, y una elegancia francesa ?
(...) Más cerca de *Martín Fierro* están aquellos que en li-
teratura hacen labor generalmente llamada *realista* y que
yo denominaría *humana*." (36)

A resposta, resposta que aproveita de imediato a acusação do
outro para colocar em pauta uma série de questões - quais os
traços idiomáticos que, por sua adequação (ou inadequação) à nos-
sa língua, podem forjar (ou não) nossa literatura?; quem domina
com "naturalidade" essa constelação de traços idiomáticos imagi-
nariamente *nossos*? - não demora a chegar:

"Dónde están los escritores realistas, humanos ? No los conocemos. Sabemos sí, de la existencia de una subliteratura... plagada de italianismos, cosa que provoca en nosotros más risa que indignación... Nunca imaginamos que pudieran aspirar sus autores a la consagración literaria. La reclaman, sin embargo, por boca del señor Mariani, quien llega a afirmar seriamente que ese grupo de fabricantes de novelas entronca mejor que nosotros con la tradición argentina encarnada en el poema de Hernández. Será posible? Por nuestra parte, sólo les encontraríamos filiación, por lo que al lenguaje se refiere, en el Martín Fierro de Folco Testena (Que el señor Mariani nos perdone el chiste fácil) En los últimos tiempos hemos visto que han elegido como patrono, a Manuel Galvez, novelista de éxito, lo que confirma nuestra opinión sobre los fines exclusivamente comerciales de los famosos "realistas" italo-criollos. El señor Mariani acierta en un solo punto y nos complace-mos en confesarlo. Y es cuando dice que MARTIN FIERRO no tiene nada que ver con el grupo de su predilección. Hay, en efecto, diferencias insalvables... Todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna "pronunzia" exótica..." (37)

"Subliteratura plagada de italianismos", "pronunzia exótica", "realismo italo-criollo". Como assinala Sarlo, para Florida, "toda relación con el lenguaje que haya sido mediada por la represión de una lengua extranjera"(38), produziria uma literatura espúria que delata os origens do escritor. Visão que traz de volta, é quase desnecessário dizer, a velha desavença argentinos/imigrantes. Nesta ocasião, a língua opera como catalizador de divisões internas.

De que maneira o jovem Borges dinamizou em sua obra o conjunto de traços genericamente apresentados no presente capítulo ? qual a combinação *sui generis* que a caracterizou, e por meio da qual ela se distingue, no interior do âmbito martinfierrista ao qual pertence, das restantes obras produzidas no período ? em

outras palavras: quais as singularidades dessa poética das "orillas"(39) que começou a ser tramada em *Fervor de Buenos Aires* ?.

Assinalar alguns possíveis percursos de leitura que nos permitam aproximar desse núcleo de perguntas, — meros gestos de indicação contidos num tatear hesitante, às vezes errático, e quase sempre puramente descritivo —, é o propósito dos capítulos a seguir. De fato, as entradas (laterais) que aí proponho, buscam circunscrever certas constelações semânticas que, mais do que conduzir a uma resposta, giram em torno de uma resposta esquiua.

NOTAS

(1) nota de rodapé da direção da revista *Nosotros*, in BORGES, J.L. "Ultraísmo". LAFLEUR, H. e PROVENZANO, D. (org.) Las revistas literarias, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980. pág. 22.

(2) SARLO, E. "Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*", op. cit. pág. 135.

(3) BORGES, J.L. "Ultraísmo". op. cit. pág.

(4) BORGES, J.L. "Ultraísmo". op. cit. pág. 22-23.

(5) Ainda em 1924, e referindo-se à publicação do *Romancero* de Leopoldo Lugones, Borges continuaria a dizer: "La tribu de Rubén está vivita y coleando como luna nueva en la pileta y este *Romancero* es la prueba de ello. Prueba irreparable y penosa" in BORGES, J.L. "El romancero". *Revista Inicial* N 9, Buenos Aires 1924.

(6) BORGES, J.L. "Ultraísmo". op. cit. pág. 23.

(7) BORGES, J.L. "Nora Lange" in *Inquisiciones*. Buenos Aires, editorial Proa, 1925. pág. 76. Lembremos que a maioria dos ensaios de *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), e *El idioma de los argentinos* (1928), foram publicados originalmente em revistas literárias da época, e só posteriormente reeditados como livros.

(8) BORGES, J.L.; GUILLERMO, J.; GONZALEZ LANUZA, E.; DE TORRE, G. "Proclama de *Prisma*, Revista mural", in: COLLAZOS, O. (org) Recompilación sobre los vanguardismos en América Latina, La Habana, Casa de las Américas, 1970. pág. 199. Sublinhemos que nesta *proclama* dá-se pela primeira vez, - embora tibiamente, pois a única mudança introduzida é a do *y* no lugar do *y* - a transgressão de normas ortográficas padronizadas pela academia espanhola. Projeto orientado à configuração de uma linguagem escrita fiel aos *signos propios*, (por contraposição aos *signos ajenos*), cujos principais mentores foram Borges e González Lanuza.

(9) BORGES, J.L. "Ultraísmo". op. cit. pág. 23.

(10) BORGES, J.L. "Ultraísmo". op. cit. pág. 23.

(11) BORGES, J.L. "Profesión de fe literaria" in *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, editorial Proa, 1926. pág. 146.

(12) BORGES, J.L. "Carriego y el sentido del arrabal" in *El tamaño de mi esperanza*, op. cit. pág. 25.

(13) Muitos anos depois, numa entrevista concedida a George Charbonier, Borges diria: "Verso libre designa, creo yo, un poema del que no se conocen las leyes, es decir, un poema cuya estructura

está dada a la buena de dios. Si usted hace un soneto, conoce su estructura por adelantado. En el verso libre no la conoce, pero la estructura está ahí (...). Yo, cuando empecé a escribir, cometí el error de empezar por el verso libre, creyendo que era más fácil. Más tarde encontré que era mucho más difícil." in El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonier con Jorge Luis Borges. (trad. Martí Soler). México, editorial Siglo XXI, 1967, pág 56. O que o autor sustenta aqui com relação à incognoscibilidade das leis que governam a estrutura do verso livre, enquanto sujeito produtor da mensagem, é inteiramente aplicável à instância receptora. Mais ainda no contexto histórico descrito.

(14) LUGONES, L. "Versos de Horacio Rega Molina" in Diario La Nación, Buenos Aires, 15/11/1925; e "De la rima" in Diario La Nación, Buenos Aires, 17/01/1926.

(15) MARECHAL, L. "Retruque a Leopoldo Lugones" in Martín Fierro N 25, Buenos Aires, 1925; e "Filípica a Lugones y otras especies de anteayer" in Martín Fierro N 32, Buenos Aires, 1926.

(16) BORGES, J.L. "El romancero" op. cit. Cfr. também, "Milton y su condenación de la rima" in El tamaño de mi esperanza, op. cit. pág. 102.

(17) Confrontar, a esse respeito, BORGES, J.L. "Ejecución de tres palabras" (in Inquisiciones, op. cit. pág. 153), ensaio onde são "executadas", como anuncia o título do texto, as palavras "inefable", "misterio", e "azul", vocábulos incessantemente utilizados na fala modernista.

(18) in Martín Fierro S/N. LLAGOSTERA, R(org.) Boedo y Florida. Antología, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

(19) GONZALEZ LANUZA, E. "Química y física de las metáforas". op. cit. pág. 33.

(20) GONZALEZ LANUZA, E. op. cit. págs. 34-35.

(21) GONZALEZ LANUZA, E. op. cit. pág. 34.

(22) BORGES, J.L. "Ultraísmo". op. cit. pág. 24. É sabido: não seria necessário aguardar muito tempo mais para que Borges, o primeiro a propalar e defender as virtudes da novíssima estética, submetesse a uma exaustiva revisão -e quase um por um- os postulados básicos deste corpo doutrinário. No caso da metáfora, particularmente, a crônica desse percurso crítico pode ser lida nos cinco ensaios dedicados à questão, que Borges redigiu ao longo da década de vinte: "Examen de metáforas", "Después de las imágenes", "Enrique Gonzalez Lanuza; Prismas" (in Inquisiciones); "Otra vez la metáfora", "La simulación de la imagen" (in El idioma de los argentinos).

"Después de las metáforas" marca a passagem do fervor exaltatório para o questionamento. Memorialista agudo e precoce de si, do ultraísmo, e do texto consagrado a sua difusão - texto em

que a fé depositada nas correntes imagéticas é ainda incondicional, e quase absoluta- o autor rememora:

"Dimos con la metáfora, esa aseQUIA sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio, no sé si comparable al signo rojo que declaró los elegidos al Angel o a la señal celeste que era promesa de perdición en las casas que condenaba la Mazorca. Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo... Hoy es fácil en cualquier pluma su brillo -astro de epifanías interiores, mirada nuestra- es numeroso en los espejos. Pero no quiero que descansen en ella y ojalá que olvidándola pueda zarpar a intactos mares..." (págs. 26-27).

"Otra vez la metáfora", culminação desse projeto crítico e auto-crítico por sua vez, é um *mea culpa* carregado de objeções, suspeita e desconfiança, contra certos fetiches do "modo ultraísta", (particularmente, contra as imagens de conteúdo meramente visual):

"La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Desde luego confieso mi culpabilidad en la difusión de ese error. No quiero dragonear de hijo pródigo; si lo menciono, es para advertir que la metáfora es asunto acostumbrado de mi pensar. Ayer he manejado los argumentos que la privilegian, he sido encantado por ellos; hoy quiero manifestar su inseguridad, su alma de tal-vez y quien sabe." (pág. 55)

De fato, ao longo de uma prolongada vida literária como foi a de Jorge Luis Borges, a metáfora continuaria a ser "un asunto acostumbrado de (su) pensar" submetido a permanentes ajustes. (Confróntese, por exemplo, "Las *Kenninger*", "La metáfora" in *Historia de la eternidad*, 1936; "La esfera de Pascal" in *Otras Inquisiciones*, 1952). Mas voltemos, por enquanto, às primeiras e fervorosas defesas deste procedimento.

(23) Confrontar, para uma descrição minuciosa dos processos perceptuais pressupostos na nova linguagem, bem como da influência exercida pelo desenvolvimento tecnológico, e por outras manifestações artísticas, (em especial pela linguagem cinematográfica). SCHWARTZ, J. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1983, págs. 64-73.

(24) BORGES, J. L. "Buenos Aires" (in *Inquisiciones*, op. cit. pág. 79. CARAFA, B. "Estética viva" in *Revista Proa*, Buenos Aires, año 1, N 1, 1924. SOTO, E. "El sentido poético de la ciudad moderna" in *Revista Proa*, Buenos Aires, año 1, N 1, 1924.

(25) "Algunos protagonistas, nudos y crispaciones" in *Yexgoxen entre Borges y Arlt*, op. cit. págs. 14-15.

(26) in *Lenguaje e ideologías. Las escuelas argentinas de vanguardia*, op. cit. pág. 71.

(27) in *Revista Martín Fierro*. Buenos Aires, año I, N 4, 1924.

(28) SARLO, B. "Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*". in. op. cit. pág. 135.

(29) Revista Martín Fierro. Buenos Aires, año I, N 4, 1924.

(30) Para um estudo detalhado das marcas futuristas e cubistas presentes nesta declaração preambular, confronte-se: MASIELLO, F. op. cit. págs. 71-73; SCHWARTZ, J. op. cit. págs. 45-90.

(31) "Literatura de izquierdas: humanitarismo y pedagogia" in Yrigoyen entre Borges y Arlt. op. cit. pág. 378.

(32) Confrontar, além de "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*" op. cit.; "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo" in ROSA, N. (org) La crítica literaria contemporánea. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, págs. 73-85. Na abordagem de esta problemática, tenho procurado ser fiel aos li-
nhamentos gerais desenvolvidos pela autora nesses dois estudos.

(33) ROJAS PAZ, C. "Imperialismo baldío" in Revista Martín Fierro, Buenos Aires, año 4, N 42, 1927.

(34) OLIVARI, N. "Madrid, meridiano, etc." in Revista Martín Fierro, Buenos Aires, año 4, N 42, 1927.

(35) BORGES, J.L. "Sobre el meridiano de una gaceta" in Revista Martín Fierro, Buenos Aires, año 4, N 42, 1927.

(36) MARIANI, R. "Martín Fierro y yo" in LLAGOSTERA, R. (org) Florida y Boedo. Antología. op. cit. págs. 160-61.

(37) "A propósito de ciertas críticas" (assinado pela Direção da Revista Martín Fierro) in LLAGOSTERA, R. (org.) Florida y Boedo. Antología. op. cit. págs. 166-67.

(38) SARLO, B. "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo" op. cit. pág. 80

NAS MARGENS DO TEXTO: ALGUMAS DIGRESSÕES PRELIMINARES.

Lugar comum voluntariamente ignorado por certa crítica para a qual o autor tornou-se uma excrescência acidental, e a imanência uma lei quase absoluta, o prólogo, prefácio, introdução ou como quer que se deseje nomear as formas de apresentação da "obra em si", constituíram, até não há muito tempo, um espaço proibido. Proibido porque a tentativa de realizar qualquer tipo de exegese a partir de tais zonas preambulares, era considerada como um signo de adesão a certos preconceitos, ou quando menos ingenuidades, legitimadas pelos velhos paradigmas de leitura. Proibido, pois, segundo a nova crítica, quem menos habilitado estava para adjudicar sentido, - para estabelecer o *querer dizer* da obra -, era, de fato, o próprio autor do texto. E onde aquela plenitude outorizada incontestada exprimia com maior nitidez sua pretendida onisciência senão, precisamente, nesse lugar comum que, em meio a convencionalismos e circunstâncias muidas, antecipa os designios autorais com relação à obra? De fonte da verdade a tabu interpretativo, o prólogo e o autor percorreram um caminho necessário: o da suspeita. Não obstante, com o passar do tempo, a recusa inicial virou suspeita ativa, indagação, pergunta. Era preciso voltar, uma vez mais, sobre essas entidades, não para confirmá-las, mas para conhecer sua lógica.

Dois estudos desiguais revisitam esses espaços preliminares com o propósito de problematizá-los: *Fuera de libro* (1), de Jacques Derrida, e, mais tangencialmente, *Palimpsestos* (2), de Gé-

rard Genette. Um terceiro, capitaliza as descobertas de seus antecessores e vai um pouco além, - na verdade, bastante além -, graças à ajuda de certos prolegômenos borgeanos: *A manera de prólogo*, de Lisa Block de Behar (3). Por último, José Miguel Oviedo procura discernir as funções desempenhadas por tais "paratextos" na obra do mencionado escritor, em *Borges: el poeta según sus prólogos* (4).

Sublinhando os paradoxos e armadilhas que comporta uma prática consuetudinária, e em aparência inocente, Derrida lembra-nos que:

"Para el prólogo, que vuelve a formar un querer-decir a cosa hecha, el texto es un escrito -un pasado- que, en una falsa apariencia de presente, un autor oculto y todopoderoso, con pleno dominio de su producto, presenta al lector como un futuro suyo. Esto es lo que he escrito, después leído y que escribo que van ustedes a leer. Después de lo cual podrán ustedes tomar posesión de este prefacio, que en suma ahora no leen, aunque, habiéndolo leído, ya se hayan anticipado a todo lo que le sigue y pueden casi dispensarse de leerlo. El *pre* del prefacio hace presente el porvenir, lo representa, lo aproxima, lo aspira y adelantándolo lo pone adelante. Lo reduce a la forma de presencia manifiesta" (5).

Consequência antecipada de uma leitura para nós ainda por fazer, o prefácio não só redistribui a temporalidade da escritura sob a forma do espaço, ao colocar "na frente" aquilo que de fato é um "depois", como também altera o estatuto do sujeito que o assina. Com a naturalidade própria dos gestos habituais, quase imperceptivelmente, o autor transforma-se em intérprete, comentarista e crítico de si. Já em 1925, e no lugar adequado, Borges chamava a atenção para tais deslocamentos:

"La prefación es aquel rato del libro en que el autor es menos autor. Es ya casi un leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio. La prefación está en la entrada del libro, pero su tiempo es de posdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirles adiós."

(6)

Entretanto, não é uma pessoa qualquer aquela que exercita essa função cujas prerrogativas deliberadamente enfatizara Block de Behar, ao denominá-la de *lectorazgo*. A tutela sobre um saber aparentemente inquestionável, -- quem, a princípio, conheceria melhor os segredos da obra senão, precisamente, aquele que a escreveu? --, e a suposta honestidade de sua voz, -- mesmo quando se trate de uma mera impostura --, concorrem para fazer do autor-prologuista um hermeneuta privilegiado de si. Evidentemente, caso dispuser da conformidade de um leitor prestes a cooperar legitimando semelhantes credenciais de nobreza. Assim, o pacto selado entre ambas as partes, ratifica a confiança numa veracidade sobre cujo caráter convencional, Block de Behar insiste:

"Autor y lector entienden que es en el prólogo --aunque no exclusivamente-- donde se definen las reglas del juego, y unas de esas reglas es la pretensión de quedar a salvo de cualquier sospecha. Como si el autor se presentara de civil; sin máscaras ni condecoraciones, explica, concede, opina. Juega otro papel; el papel de no jugar ningún papel o de quedar fuera de juego. A pesar de su *impresión* homogénea, el texto no es una entidad uniforme. También le cuadra cierta compartimentación, una distribución del espacio que corresponde a lo que Paul Veyne --a propósito de la historia y sus estudios-- denomina una *distribución del saber*. En el texto literario la verdad no es más que una *atribución del saber* (propongo esta variante) y ocurre de la misma manera en otras situaciones: sabe la verdad quien ejerce el derecho socialmente reconocido de saber; no cuenta el *conocimiento propio* sino el *reconocimiento ajeno*. El lector prefiere localizar la verdad: una zona "franca", franja de verdad a prueba de ficción, un reducto de la sinceridad o la sinceridad previsible, convencional, impuesta." (7)

Para acrescentar logo em seguida:

"Por medio de un recurso de franqueza, el autor abre el juego, pero no lo abre porque lo revele --aunque lo diga-- solo lo abre porque lo inicia." (8)

Porém, mesmo que Block de Behar deponha o mandarinato implícito na figura autoral, o prólogo persiste, para ela, como um es-

paço hipersemantizado, como a versão *aléfrica* do texto que anuncia:

"Germen de contradicciones, el discurso paratextual aunque formaliza los trámites de iniciación vale sobre todo como indicio simbólico (por contigüidad, por semejanza) de la obra que introduce. Enuncia los primeros datos de su desarrollo pero, más allá de la pura indicación, apunta a una génesis, oficio y ceremonia, regla y secreto, configurando el atisbo de una visión total: un aleph." (9)

Nesse lábil limite em que já não mais se acredita cegamente nos foros da autoria, mas ainda se busca compreender, sugiro interrogar *A quien leyere*, prefácio de *Fervor de Buenos Aires*. Como poderá ser comprovado a seguir, trata-se de uma abordagem comparativa que envolve outros paratextos, e cuja intenção básica é a de antecipar alguns tópicos a serem desenvolvidos no decurso da presente tese.

No estudo acima citado, José Miguel Oviedo assinala o fato de existir, em Borges, uma tendência recorrente a rodear suas obras de textos preliminares e conclusivos, algo assim como a necessidade de estabelecer um diálogo entre as zonas periféricas e o corpo principal dos livros, capaz de desenhar um círculo em torno da obra, da voz do autor, e da resposta do leitor. Do mesmo modo, Oviedo sublinha a relevância, dentro desse quadro, e enquanto sintoma de uma prática inerente ao universo borgeano, - a da "relectura de sí mismo, primer paso hacia la autocritica y la reescritura" (10) -, das numerosas e sucessivas substituições, correções e mudanças efetuadas pelo autor, nesse corpus periféri-

co. E sabido: Borges não apenas redigiu novos prefácios para seus textos de juventude, como modificou substancialmente o conteúdo de tais obras, e até chegou a proibir, expressamente, a reedição dos três primeiros volumes de ensaios: *Inquisiciones* (1923), *El tamaño de mi esperanza* (1926), e *El idioma de los argentinos* (1928). Assim, suas *Obras completas* (1974), -porém, incompletas-, marcariam o ponto culminante dessa auto-revisão, labor monumental em que se espelha a busca de uma ordem e que, segundo Oviedo, é fruto de um olhar amadurecido sobre os rascunhos da mocidade. E teria sido, precisamente, na procura de estabelecer uma linha de coerência entre a poesia de "antes" e a de "agora", que Borges experimentara "la necesidad de escribir nuevos textos de presentación, para que sus viejas colecciones puedan ser leídas como parte de un proceso que es unitario en la memoria del hombre que escribió aquellos poemas y estos textos" (11).

Porém, ao longo do percurso que volta a transitar novamente pela escritura do passado, e cujas crônicas de viagens são os novos prólogos, nem sempre Borges consegue restituir a unidade do processo. Assim, enquanto num extremo, o do estranhamento que torna indecifráveis (e quase "alheias") as paixões de outrora, é preciso situar o autor-comentarista de *Luna de enfrente* (3 ed. 1969), no outro, no extremo em que para além das virtuais objeções, desponta a identidade de um escritor que afirma ser "essencialmente o mesmo" de cinquenta anos atrás, poder-se-ia situar o autor-comentarista de *Fervor* (3 ed. 1969). Em que medida a sensação de estranhamento perante *Luna de enfrente*, é diretamente proporcional ao estranhamento suscitado por *Fervor de Buenos Ai-*

res, pode ser constatado ao se confrontarem ambos os prólogos. Interação alentada pelo próprio Borges, ao formular uma comparação explícita entre ambos os textos:

Fervor de Buenos Aires. (prefácio de 1969)

"No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que lo escribió ya era esencialmente - qué significa esencialmente ? - el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después. Por lo que dejaba entrever, por lo que prometía de algún modo, lo aprobaron generosamente Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes.

Como los de 1969, los jóvenes de 1923 eran tímidos. Temerosos de una íntima pobreza, trataba como ahora, de escamotearla bajo inocentes novedades ruidosas. Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines: remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor del espafiol siglo diecisiete, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto, cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o el sur, de quintas con verja.

En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora las mañanas, el centro y la serenidad." (12)

Luna de enfrente. (prefácio de 1969)

"Hacia 1905, Hermann Bahr decidió: El único deber, ser moderno. Veintitantos años después yo me impuse esa obligación del todo superflua. Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos. Nadie -fuera de cierto aventurero que soñó Wells - ha descubierto el arte de vivir en el futuro o en el pasado. No hay obra que no sea de su tiempo; la escrupulosa novela histórica *Salambô*, cuyos protagonistas son los mercenarios de las guerras púnicas, es una típica novela francesa del siglo diecinueve. Nada sabemos sobre la literatura de Cartago, que verosimilmente fue rica, salvo que no podría incluir un libro como el de Flaubert.

Olvidadizo de que ya lo era, quise ser también argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas decifrar: madrejón, espadaña, estaca pampa..."

La ciudad de *Fervor de Buenos Aires* no deja nunca de ser íntima; la de este volumen tiene algo de ostentoso y de público. No quiero ser injusto con él. Una que otra composición - El general Quiroga va en coche al muere - posee acaso toda la vistosa belleza de una calcomanía; otras - Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad - no deshonran, me permito afirmar, a quien las compuso. El hecho es que las siento ajenas; no me conciernen sus errores ni sus eventuales virtudes.

Poco he modificado este libro. Ahora, ya no es mío".

(13)

De um lado, a obra em que "a pesar de tudo" sobrevivem certos traços familiares que convalidam o auto-reconhecimento; do outro, a obra que com o passar dos anos tornou-se *in-familiar* e quase irreconhecível. Todavia, se cinco décadas depois de redigidos os primeiros poemários Borges é decididamente mais sensível à percepção das disparidades, do que das semelhanças existentes entre tais volumes, o jovem escritor que os prologara pela primeira vez, talvez tivesse afirmado ambos os livros serem "essencialmente o mesmo" ou, quando menos, serem eles etapas de um único percurso. (Da mesma forma, o jovem Borges teria considerado que os "excessos barrocos" e as "sensiblerias", eram vícios imputáveis à escritura dos outros, de sencillistas e modernistas; teria sustentado que *Fervor* era uma obra notadamente anti-lugoniana; teria dito, por último, que os *criollismos* empregados em *Luna de enfrente*, não eram um constructo artificial, elaborado a partir do dicionário, mas uma emulação da "heterogenea lengua vernácula de la charla porteña", de inflexões orais).

Examinemos, pois, as analogias existentes entre os prólogos de antanho, os leitmotiv que neles se repetem e refutam (em parte) a visão do homem maduro. (14)

"" ""

Começemos assinalando que tanto *A quien leyere*, quanto *Al tal vez lector*, têm um marcado carácter programático, apesar dessa programaticidade ser, simultaneamente, uma estratégia auto-interpretativa. Com diversas nuanças, os dois textos exigem, - e reivindicam para si -, o exercício de uma escritura que, através de certas mediações analógicas, consiga retratar aspectos essenciais do sujeito poético. (Nesse sentido, inclusive, se poderia dizer que a primeira versão do prólogo de *Fervor* é ainda mais explícita que a de *Luna de enfrente*, já que formula, com absoluta clareza, uma equação sobre a qual deveremos voltar, na medida em que ela amarra os núcleos constitutivos da lírica borgeana: "minha pátria" = (meu) Buenos Aires = meu bairro, minha história, eu).

"Empiezo declarando que mis poemas, pese al fácil equívoco que es motivable por su nombre, no son, ni se abatieron en instante alguno a ser un aprovechamiento de las diversidades numerosas de ámbitos y parajes que hay en la patria, Mi patria - Buenos Aires - no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan: es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellos supe de amor, de pena y de dudas" (15)

"Ensalse todo versegador los aspectos que se avengan con su yo, que no otra cosa es la poesía. Yo he celebrado los que conmigo se avienen, los que son mi intensidad. Son las tapias celestes del suburbio y las plazitas con su fuentada de cielo. Este es mi enterizo caudal pobre..." (16)

De fato, e usufruindo dos benefícios de uma nomenclatura psicanalítica que não se deve tomar ao pé da letra, mas como uma metáfora, tal "eleição de objeto" pressupõe, correlativamente, a

eliminação daquilo que se mostra como sendo a contra-imagem do objeto desejado, o seu reverso negativo:

"De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjero: la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla." (17)

Assim mesmo, também há homologias no que diz respeito às considerações sobre a linguagem e os procedimentos contrutivos, já que ambos os prefácios estabelecem um diálogo polêmico, - mais visível num caso, bastante mais oblíquo no outro-, com esse paradigma lugoniano que décadas mais tarde Borges não só haveria de absolver, como elevar à dignidade de precursor das experiências de vanguarda. À rigor, não é preciso que seja explicitado o nome do adversário para saber de quem - e contra quem- Borges está falando. Correlativamente, tampouco é necessário que ele se auto-proclame vanguardista para sentirmos que o *cético por vir*, -aquele que diria "ambos somos el mismo...ambos descreemos de las escuelas literarias y de sus dogmas" - era, ainda, por volta de 1925, um defensor (heterodoxo) da fé ultráica:

"Entiendo que tales intenciones sonarán forasteras a esta época, cuya lírica suele desleírse en casi-músicas de ritmo o rebejarse a pila de baratijas vistosas. No hay odio en lo que asevero, sino rencor justificado. Cómo no malquerer a ese escritor que reza atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que albergan, y a ese otro que, abillantador de endeblesces, abarrota su escritura de oro y de joyas, abatiendo con tanta luminaria nuestros pobres versos opacos, sólo alumbrados por el resplandor indigente de los ocasos del suburbio." (18)

"Hoy no quisiera conversarte de técnica. La verdad es que no me interesa lo auditivo del verso y que me agradan todas las formas estróficas, siempre que no sean barulleras de rimas. Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo: no en arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña." (19)

Universo semântico, técnicas compositivas e oponentes análogos: trama de afinidades suficientemente forte como para supor que aquilo que introduzem ambos os prólogos sejam fases ou instâncias de uma mesma sequência. Porém, dificilmente um leitor familiarizado com a poesia borgeana seria capaz de discordar, inteiramente, do julgamento feito pelo próprio autor, depois de transcorridas cinco décadas. Com efeito, há algo de ostensiva e exacerbadamente *criollo* em *Luna de enfrente*, quase uma impostação, tanto na voz, quanto nos temas, e, nessa perspectiva, a pensar desse *in crescendo* ser uma decorrência previsível, — uma versão enfática daquilo que já estava em *Fervor de Buenos Aires* —, teremos que concordar com Borges: a "publicidade" do segundo volume contrasta com a "intimidade" do primeiro.

Ao jogo das analogias que estabelecem nexos entre ambos os poemários, é necessário opor o jogo das diferenças que legitimam (em parte) a visão do homem maduro.

Ferrocendo novamente as edições originais das duas obras, —olhando os rascunhos juvenis que Borges releu, mutilou e reescreveu antes de prologá-los novamente—, concluo que, caso tivesse que escolher um termo a partir do qual explicar as diferenças existentes entre *Fervor* e *Luna*, seria *pítoresquismo*. Ainda contido num caso, ultrapassa os níveis desejáveis no outro. (Destaque-mos, porém, que o caráter *preferito* do mundo retratado introduz um elemento de desvio com relação à norma pítoresco-costumbrista,

pois as imagens realçadas não são contemporâneas nem do artifice, nem do espectador). Assim, das composições relativamente neutras (embora não neutrais) do primeiro volume, passa-se aos excessos de cor e localismo do segundo (20). E como se durante o breve período de apenas dois anos, os temas e as palavras se houvessem carregado de uma tonalidade mais intensa, mais nítida, mais forte. Os atributos do espaço representado atingem uma tipicidade extrema: "esquinas con anilacén rosao", "guitarras milongueras", "casas con balustradas y zaguanes profundos", sucedem-se um atrás do outro. Uma espécie de fluxo contínuo e circular apodera-se de *Luna de enfrente*, e faz com que os motivos se reitem, insistam, se repitam. Esta saturação do universo semântico a partir de um exíguo conjunto de figuras cujos traços definidores são voluntariamente acentuados, possui um correlato na ordem da linguagem: espargem-se vocábulos rurais, elimina-se o *d* intervocálico ("rosao" por "rosado", "soltao" por "soltado") ou final ("crueldá" por "crueldad", "soledá" por "soledad") (21).

De fato, a proto-história dessa ficção poética articulada em torno de um pitoresco tão passadista quanto o idiolecto ao qual recorre para se constituir, pode ser lida em *Fervor de Buenos Aires*. Aí despontam, pela primeira vez, as paisagens que hiper-deseñadas, e exageradamente coloridas, reaparecem no segundo volume. Aí começa, em meio a "barroquismos", locuções coloquiais, e etimologias redescobertas, uma busca que duraria anos: a de uma língua que fosse, ao mesmo tempo, tribal e universalizável. *Luna de enfrente* é o fruto desmesuradamente *criollo* dessas intenções originárias, *Fervor de Buenos Aires* seu embrião. Talvez haja sido

indispensável que o autor "carregasse nas tintas" para que suas primeiras intuições alcançassem a perfeição visada. Talvez tenha sido indispensável que a inventio primordial *-Fervor-* passasse pela hipérbole *-Luna de enfrente-* para atingir, por fim, o equilíbrio pleno.

Mas e os prólogos? Prenunciam os prólogos dos anos vinte as mutações operadas na juvenilia do autor? Se se relem os parágrafos acima citados, talvez seja possível detectar alguns indícios. Com efeito, entre os "barrios amigables", "calles y retiros" de *A quien leyere*, e as "tapias celestes del suburbio, y las plazitas con su fuentada de cielo", de *Al tal vez lector*, há algumas diferenças. O locus íntimo, embora relativamente neutro do primeiro prefácio, se torna cor intensa no segundo. Do mesmo modo, a grafia ainda respeitosa de convenções e códigos castiços, do volume inicial, é substituída, já no prólogo de *Luna*, por convenções *críollas*. A "intensidad" se faz *intensidá*.

De fato, dependendo do lugar escolhido para o leitor assumir seu próprio *lectorazgo*, ele pode forjar, ora argumentos que confirmem, ora outros que rebatem, as opiniões do autor. Em ambos os casos, porém, "el discurso paratextual, germen de contradicciones,... vale sobre todo como indicio simbólico (por contigüidad o semejanza) de la obra que introduce,...configurando el atisbo de una visión total: un aleph" (22).

NOTAS

- (1) in La diseminación, Madrid, editorial Fundamentos, 1980.
- (2) (trad. PESCHIERA, L.), Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1986.
- (3) in Al margen de Borges, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1987.
- (4) in Revista Iberoamericana, N 130-131, University of Pittsburgh, Pennsylvania, 1985
- (5) "Fuera de libro" in op. cit. págs. 12-13.
- (6) "Prólogo" in Inquisiciones, Buenos Aires, editorial Proa, 1925. pág. 5.
- (7) "A manera de prólogo" in op. cit. pág. 27.
- (8) "A manera de prólogo" in op. cit. pág. 27.
- (9) "A manera de prólogo" in op. cit. pág. 33.
- (10) "Borges: el poeta según sus prólogos" in op. cit. pág. 211.
- (11) "Borges: el poeta según sus prólogos" in op. cit. pág. 210.
- (12) in Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- (13) in Obras completas. op. cit.
- (14) Transcribo in extenso os *prefácios originais* de Fervor de Buenos Aires e Luna de enfrente:
 "A quien leyere"(in Fervor de Buenos Aires, Buenos Aires, Serantes, 1923).

"Suelen ser las prefaciones de autor una componenda mal pergeñada entre la primordial jactancia de quien ampara obra que es propiamente suya y la humildad que aconsejan la mundología y el uso. A tal costumbre esta advertencia no desmentirá interrupción.

Empiezo declarando que mis poemas, pese al fácil equívoco que es motivable por su nombre, no son ni se abatieron en instante alguno a ser un aprovechamiento de las diversidades numerosas de ámbitos y parajes que hay en la patria. Mi patria - Buenos Aires - no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables y juntamente con esas calles y retiros que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellos supe de amor, de pena y de dudas.

De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjero: la voraz energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que ru-

brikan con inquietud la inusitada dejadez de una población criolla, sin miras a lo vendidero ni aforanzas de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión portefa, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas. Semante a los latinos que al atravesar un río murmuraban "Mimen Inest". Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo. Sitio por donde discurre nuestra vida, se introduce poco a poco en santuario.

Entiendo que tales intenciones sonarán forasteras a esta época, cuya lírica suele deslirse en casi músicas de ritmo o rebajarse a pila de baratijas vistosas. No hay odio en lo que aservo, sino rencor justificado. Como no malquerer a ese escritor que reza atropelladas palabras sin paladear el escondido asombro que albergan, y a ese otro que, abriillantador de endebles, abarota su escritura de oro y de joyas, abatiendo con tanta luminaria nuestros versos opacos, sólo alumbraos por el resplandor indigente de los ocultos del suburbio. A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quisiera oponer otra meditada, hecha de aventuras espirituales y cuya profesión de fe cabe en las razones que copio de sir Thomas Browne (*Religio Medici*, 1643): "Mi vida es un milagro cuya relación antes avelindose a la poesía que a la historia". Y sonaría a guisa de fábula en las orejas del vulgo. Hay sin duda, en nosotros, un trozo de divinidad, algo que precede a los elementos y no debe homenajearse al sol. Guien esto no comprendiese, aun habría de estudiar la cartilla humana".

En lo que atañe, no a la esencia, sino a la hechura de mis versos, fue mi propósito darles una configuración semejante a la trazada por Heine en "Die Mordees". Existen, sin embargo, algunas diferencias formales. He las agito, la inequivocabilidad y certeza de la pronunciación española, junto con su caterva de vocales, no sufren se haga en ella verso absolutamente libre y exigen el empleo de algunas asonancias. La tradición oral, además, que posee entre nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida.

Acercas del idioma poco habré de asentar. Siempre fue perseverancia de mi pluma — no sé si venturosa o infatua — usar de vocablos según su primordial acepción, disciplina más ardua de lo que suponen quienes sin lograr imágenes nuevas, fían su pensamiento a la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable con flojedad. "Mi sensualidad verbal sólo abarca determinadas palabras, para imputable a cuantos escritores conozco y cuya excepción única fue don Francisco de Quevedo, que vivió en la cuantiosa plenitud y millonaria entereza de nuestra lengua castellana.

Siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito. En este libro hay varias composiciones hechas por entellamientos de imágenes, método que alcanzó su perfección en breves poemas de Jacobo Surda, y Rivas-Panedas y Morán Lange, pero que desde luego no es el único. Esto — que habra de parecer axioma desabrido al lector — será plasmado para muchos compañeros sectarios.

Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, permíteme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias que es casi una casualidad esto de ser tú el leyende y yo el escribidor - el desconfiado y fervoroso escribidor - de mis versos."

"Al tal vez lector" (in Luna de enfrente, Buenos Aires, Proa, 1925).

"Ese es el cartel de mi pobreza, compuesto no en pasión, en contemplación. Verás en él una calle larga de Urquiza y una esquina que es trágica en la tarde y la soledad de un amor que no fué. Diálogo de muerte y de vida es nuestro cotidiano vivir, tan hecho de recuerdos (formas del haber sido y ya no ser) o si no de proyectos, meras apariencias del ser. Mucha no vida hay en nosotros y el ajetreo, reuniones, conferencias, tareas, a veces son figuraciones de vida, maneras de estar muerto. Ensalse todo verosedor los aspectos que se avengan con su yo, que no otra cosa es la poesía. Yo he celebrado los que conmigo se avienen, los que son mi intensidad. Son las tapias celestes del suburbio y las plazitas con su fuentada de cielo. Es mi enterizo caudal pobre: aquí te lo doy.

Hoy no quisiera conversarte de técnica. La verdad es que no me interesa lo auditivo del verso y que me agradan todas las formas estróficas, siempre que no sean barulleras las rimas. Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo: no en arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña. En dos figura el nombre de Carriego, siempre con un sentido de numen tutelar de Palermo, que así lo siento yo. Pero otra sombra, más ponderosa de eternidad que la suya, gravita sobre el barrio: la de don Juan Manuel.

Quiero justificar el título, por si acaso. Luna de enfrente. La luna (la luna que camina con claridad, lei anteanoche en Fray Luis de León) es ya un emblema de poesía. El enfrente no la deprime, pero la urbaniza, la chista, la vuelve luna aportañada, de todos. Así me gusta y así la suelo ver en la calle".

Fatalmente, alguns trechos dos textos acima voltrão a ser citados no decurso do presente capítulo, a fim de salientar homologias e contrastes.

(15) "A quien leyere" in Fervor de Buenos Aires, op. cit.

(16) "Al tal vez lector" in Luna de enfrente, op. cit.

(17) "A quien leyere" in Fervor de Buenos Aires, op. cit. Manifiestamente negativizado no prólogo de juventude, positivizado no prólogo de maturidade, ("En aquel tiempo buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora las mañanas, el centro y la serenidad.") o centro será sempre, do ponto de vista da escritura, um espaço *in-poético*, o lugar impossível de ser celebrado pela lírica borgeana.

(18) "A quien leyere" in Fervor de Buenos Aires, op. cit.

(19) "Al tal vez lector" in *Luna de enfrente*. op. cit. Assinalemos que, contrabalançando tais manifestações de solidariedade e engajamento para com a nova causa, e embora ainda longe da descrença radical reivindicada pelo intérprete maduro, já emergem, nestes prólogos juvenis, os primeiros sintomas da relação ambígua que Borges manteve, desde o início, com o dogma por ele próprio instituído. Com efeito, no prefácio de *Fervor* já se fala do necessário emprego de "assonâncias" (não de rimas) devido aos condicionamentos impostos pela língua espanhola e sua "superabundância de vogais", bem como do reaproveitamento do verso endecassílabo em virtude da longa "tradição oral" que ele possui "entre nós". (Trata-se, porém, de um metro usado de maneira intercalada que nunca chega a configurar séries regulares). No prólogo de *Luna*, e dando um passo além no que diz respeito à recuperação "parcial" de formas sedimentadas pela tradição, são acolhidas "todas as formas estróficas, desde que não sejam barulhentas as rimas". (Lembremos, entretanto, que só 8 dos 27 poemas que integram o volume utilizam de modo repetido ou combinado formas métricas, em especial, o verso heptassílabo, endecassílabo e alexandrino). Por último, assinalemos o fato de no prólogo de *Fervor* ser relativizada, como uma entre outras possíveis, a composição por "alinhamento de imagens". Todos estes sintomas de heterodoxia pareceriam apontar no sentido da escritura borgeana ter-se caracterizado, desde cedo, mais pelo trabalho distorsivo a partir de materiais preexistentes, do que pela tentativa de apagar ou impugnar completamente a tradição. (Estas questões serão retomadas no decurso da presente tese).

(20) A fim de que o leitor possa corroborar (a posteriori) as diferenças mencionadas, transcrevo duas passagens extraídas de *Luna de enfrente*. Definitivamente suprimidos - junto a outras seis composições - já por ocasião da primeira redigção dos poemários (*Poemas*, Buenos Aires, Losada, 1943), os trechos a seguir são uma clara amostra do voluntário *argentínismo* que Borges se auto-incriminara no prefácio de 1967. Verdadeiras relíquias ainda não exumadas pela crítica especializada:

A LA CALLE SERRANO

Calle Serrano

Vos ya no sos la misma de cuando el Centenario:

Antes eras más cielo y hoy sos puras fachadas.

El cielo estaba en todos:

En la luz de los charcos

I en las puertas rosadas.

Ahora te prestigian

El barullo caliente de una confitería

I un aviso punzó como una injuria.

En la espalda movida de tus italianitas

No hay una trenza donde ahorcar la ternura.....

PATRIAS

Quiero la casa baja;
 La casa que enseguida llega al cielo,
 La casa que no aguante otros altos que el aire.
 Quiero la casa grande,
 La orillada de un patio
 Con sus leguas de cielo y su jema de pampa.
 Quiero el tiempo allanado;
 El tiempo con baldíos de ansiar y no hacer nada.
 Quiero el tiempo hecho plaza,
 No el día picaneado por los relojes yanquis
 Sino el día que miden despacito los mates...

(21) Vale a pena lembrar que a reforma ortográfica praticada por Borges durante aqueles anos, como uma tentativa de reproduzir as inflexões de um particularíssimo registro de fala - o que ele homologa à *criolledá* - só foi utilizada no discurso poético, a partir de *Luna de enfrente*. Segundo Jorge Monteleone ("La voz deseada" in *Revista Espacios N.º*, Buenos Aires, 1987, pág. 32): "los modelos literarios en los que Borges percibe ese llano estilo de la conversación, de la charla, del diálogo criollo o de la voz íntima son siempre pretéritos o su referente es pretérito". Com efeito, apesar de algumas das marcas resgatadas nessas composições continuarem sendo até hoje traços distintivos da oralidade *rioplatense*, (acredito que os argentinos jamais conseguiremos pronunciar, por exemplo, o *d'* final de palavra), o que interessa salientar aqui é o fato de que todos os recursos empregados pelo jovem Borges, já possuíam um antecedente escrito na literatura gauchesca. Inversamente, porém, não todas as inflexões orais empregadas pelos gauchescos reaparecem nesta poesia que, como poderá ser comprovado mais adiante, faz um uso discreto e seletivo desse gênero vernáculo.

(23) BLOCK DE BEHAR, L. "A manera de prólogo" in *Al margen de Borges*. op. cit. pág. 33.

LAS CALLES: OU DO TRAÇADO INICIAL DE UMA TOPOGRAFIA POÉTICA.

Esgotado o tempo dos prefácios é hora de transpor o umbral, de se internar no texto, interrogar a obra. Exame que, no entanto, é à semelhança daquelas composições musicais onde, para além das variações tonais ou rítmicas, há um tema que retorna de modo persistente, trará de volta um conjunto de motivos já apresentados no capítulo anterior. Paráfrase que, em suma, procurará dar conta de certas inflexões adotadas pelos tópicos borgeanos na sua dicção poética. Segundo movimento ao redor de um mesmo tema, cujo nó interpretativo -cujo pre-texto- é, desta vez, o primeiro poema da série de *Fervor*.

LAS CALLES

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajetreos
sino la dulce calle de arrabal
enternecida de árboles y ocasos
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.

Hacia los cuatro puntos cardinales
se han desplegado como banderas las calles;
ojalá en mis versos enhiestos
vuelen esas banderas. (1)

Dando início à composição, a primeira frase do poema constrói uma imagem metafórica em que o sujeito gramatical do verso, lugar genérico e, por sua vez, determinado, plural e singular ao mesmo tempo, - "Las calles de Buenos Aires" -, é definido em termos relacionais, a partir de seu vínculo com um sujeito outro: o sujeito enunciante. Explicitam-se, portanto, as duas instâncias decisivas do poema, seus dois protagonistas, por assim dizer, bem como a peculiar maneira de se articularem entre si. Por um lado, o espaço da cidade, matéria poetizável, objeto da escritura; por outro, esse sujeito lírico cuja definição é dada metonímica e indiretamente: "la entraña de mi alma", predicativo subjetivo obrigatório que necessariamente acompanha as ruas. Sintaxe, retórica, e semântica, confluem para a consolidação de um único sentido: o da interdependência que equaciona e entrelaça as duas instâncias envolvidas no poema.

Porém, apesar desta breve descrição sintático-retórica ser útil para se aproximar do texto, -isto é, embora ela permita constatar a estreita solidariedade existente entre procedimentos formais e conteúdo -, há ainda um suplemento de sentido não contemplado na descrição acima. Suplemento cifrado num detalhe: "... ya son...". De fato, a afirmação de uma atadura indissolúvel entre os dois protagonistas do poema sedimenta nesse circunstancial, e traz em si a seguinte mensagem: uma distância está sendo abolida, aquela que separa - ou melhor, separava - o sujeito enunciante do objeto enunciado, o âmbito interior do exterior, o eu da paisagem urbana. Com efeito, qual é a funcionalidade desse "ya" senão, precisamente, a de instituir uma temporalidade irre-

versível, a de galvanizar o vínculo entre as ruas e o poeta, e conferir-lhe a força do ato (já) consumado? "Ya" que nos fala de um passado imediato que se projeta, e prolonga-se no presente da fala: as ruas "ya son" e, portanto, *continúan* a ser "la entraña de mi alma". "Ya" que se opõe, implicitamente, a outro passado, mediato ou longínquo, no qual as ruas *não eram* isso que agora "son". Nessa perspectiva, poder-se-ia dizer que a imagem metafórica dá conta de um processo, condensar-o, miniaturizá-lo. Versão sumária de um processo de fusão que viabiliza o próprio ato de fala, que o faculta, legitima, autoriza, (porém, que só ocorre no próprio ato de fala). Assim, vale a pena confrontar os versos iniciais desta composição, com outro trecho redigido pelo autor alguns anos mais tarde. Aí, e referindo-se ao erro de se conceber a poesia como uma mera amostragem de palavras, à fraqueza de uma literatura fundada numa fútil variedadade lexical, ele diz:

"Pienso que a las palabras hay que conquistarlas, vivirlas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía. Que nadie se anime a escribir suburbio sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta del almacén, como una generosidad...Yo he conquistado ya mi pobreza, ya he reconocido entre miles, las nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón; ya he escrito más de un libro para poder escribir, acaso, una página. La página justificativa, la que sea abreviatura de mi destino, la que sólo escucharán tal vez los ángeles asesores, cuando suene el juicio final."
(2)

Em que medida, pois, ter conquistado o direito de dizer, "las calles de Buenos Aires/ ya son la entraña de mi alma", remete à dimensão autobiográfica, à experiência de vida, a uma história "real"? Em que medida o ato da conquista dá-se exclusivamente na ordem da escritura? Qual a aneddotia narrada nessa imagem

(3) ? Qual a distância abolida nesses versos ?

E sabido: Borges acaba de regressar de Europa após vários anos de ausência, quando começa a redigir este volume que, sob certo ponto de vista, arremeda a experiência do retorno, da *recuperação* do espaço abandonado. Resgate do recinto familiar, dos "bairros amigáveis", de "sua pátria". Flânerie consagrada a reconquistar um lugar íntimo e, por sua vez, estranho (4). Assim, dramatizando de maneira abreviada um processo de *reaproximação* que, pouco a pouco, torna-se *leitmotiv* textual, o autor imprime, já na primeira linha, um traço autobiográfico em *Fervor de Buenos Aires*. "Las calles de Buenos Aires / Ya son la entraña de mi alma": gênese vivencial da criação poética; metáfora da volta.

Porém, dado que nosso conhecimento ulterior altera e modifica a leitura do passado, na medida em que é quase impossível fugir-se à tentação de interpretar o jovem Borges como uma *proto-imagem* do escritor órfão de experiência, que ele próprio inventou com o passar do tempo, talvez seja oportuno se perguntar, se o distico inicial não narra "outra" anedota, anedota não menos autobiográfica e primordial do que a anterior, mas cujo núcleo seria, precisamente, o *não-vivido* (5). Olhada sob este ângulo, a metáfora referir-se-ia antes ao próprio gesto da enunciação -ao presente da fala- do que a uma história prévia; seria o símbolo de uma escritura que, porque fundada numa experiência ausente, só pode realizar-se na linguagem. Fervor da falta, metáfora de ausência: "Las calles de Buenos Aires ya son - quando o escrevo, e graças à escritura- la entraña de mi alma".

(Há, ainda, uma terceira possibilidade de interpretação: ler este poema não como sendo o primeiro da série, - escolha que somente por razões de estratégia expositiva haverá de presidir esta leitura -, mas como sendo o último. Segundo esta terceira hipótese, hipótese que longe de visar restituir o *tempus* efetivo da escritura, busca apressar o *tempus* decorrente de uma lógica textual, o "ya" enunciado nesses versos limiares tornar-se-ia metáfora do livro, imagem de um percurso que, uma vez encerrado, reflete sobre si, volta sobre seus passos, e reavalia seus logros. Olhar retrospectivo em que *Las calles* deixa de ser um poema programático e transforma-se num poema epilógico, posfácio antecipado do volume. "Las calles de Buenos Aires ya son - depois do livro escrito, e das inúmeras flâneries textuais nele dramatizadas- la entraña de mi alma".)

Imago dos vestígios da experiência, do ato de enunciação, ou de um trajeto escriturário consumado, o certo é que nos versos iniciais dá-se a constituição de um topos que colma um hiato, anula uma distância, topos que funde numa única entidade o sujeito e o objeto, o interior e o exterior, ou, para utilizar a denominação de Molloy, o *eu* e o *não eu* (6). Lugar com o que a voz poética identifica-se, onde ao se disgregar, o sujeito se encontra-se, espaço de autorepresentação, que ele "ya" conquistou o direito de nomear, e que funciona, concomitantemente, como mito de origem e utopia da escritura. Começo e fim da lírica borgeana.

Não temos, pois, a impressão de estar diante de uma relação precária, instável, sujeita a flutuações, nem de uma meta ainda a

ser conquistada; estamos, a princípio, diante de uma certeza, de uma confirmação: as ruas já são domínio e santuário do sujeito. Mas, por ventura a certeza originária que se traduz no tom assertivo e categórico dos versos iniciais, também diz respeito aos resultados a serem atingidos ? Parece-me de fundamental importância preservar a diferença existente entre a certeza primigênia que opera como causa, possibilitando assim o advento do discurso, e aquela "outra" certeza referida, contrariamente, ao modo de enunciação, ao êxito ou fracasso virtualmente alcançados em sua realização poética:

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.

ojalá en mis versos enhiestos
vuelen esas banderas.

Com efeito, o que está representado nessa passagem do assertivo para o desiderativo, nesse deslocamento do "ya son" para o "ojalá" final, senão, precisamente, a fórmula sumária de um *proyecto* ? Programa lírico cuja especificação poder-se-ia ler nos versos interiores, e que obriga a recomençar a análise:

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajetreos
sino la dulce calle de arrabal
enternecida de árboles y ocasos
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...

Se, considerado pontualmente, enquanto entidade autônoma, o primeiro distico da composição parecia constituir uma unidade plena, fechada e concluída, pouco a pouco, na medida em que a

leitura progride, seu estatuto muda. Espúrio, imperfeito, ou se se prefere, mal definido, o topos evocado pela frase inicial precisará ser submetido a uma série de transformações, antes de entrar, definitivamente, na lírica borgeana. Explico-me: a rigor, não é em quaisquer das genéricas ruas de Buenos Aires, que o sujeito haverá de encontrar suas entranhas. A hipotética unicidade do referente concitado através do nome próprio desintegra-se no decorrer do texto, atomiza-se, estilhaça-se num conjunto de ruas heterogêneas, e até mesmo opostas. E será aí, precisamente em meio a esse novo espaço diversificado, heterotópico e plural, onde concretizar-se-á a produção, a eleição, e a especificação do *verdadeiro objeto* do poema. Processo criador e seletivo, - duplicação daquele outro processo cuja fórmula prosaica foi lida em *Al tal vez lector*: "De propósito pues, he rechazado..." -, que aceita, pelo menos, duas interpretações complementares:

A- Se concebidos em termos de atividade especificamente textual, poder-se-dia dizer que os versos interiores funcionam como uma *re-escritura*, cuja missão consiste em corrigir certas imperfeições ou defeitos do dístico anterior. Observe-se, porém, que não se trata apenas de acrescentar atributos para melhor qualificar o espaço primigênio: trata-se, numa certa perspectiva, de refazê-lo na sua totalidade. De certo modo, é como se no lapso compreendido pelo segundo período oracional, o autor grifasse, emendasse e apagasse uma parte do já escrito, com vista à configuração de um novo referente, de um espaço outro. Assim, as sinuosidades desse percurso poético que pareceria produzir-se perante nossos olhos,

e onde se torna possível reconhecer as marcas de uma pena que afirma para logo após negar, apagar, ou corrigir, remetem, implicitamente, à praxis da escritura, ao ato de escrever. Explicitando no parágrafo final, - que tematiza e "projeta" este motivo, no sentido de "lançá-lo para diante"-, a dramatização do quefazer poético voltará a resurgir em outras composições do volume. Em especial, e tornando evidente qual é, para Borges, a função da escritura, no poema intitulado *Vaniiloquencia*:

VANILOQUENCIA

La ciudad está en mí como un poema
que aún no he logrado detener en palabras.
A un lado hay la excepción de algunos versos
y al otro, arrinconándolos,
la vida se adelanta sobre el tiempo
como terror
que usurpa toda el alma.
Siempre hay otros ocasos, otra gloria:
yo siento el rendimiento del espejo
que no descansa en una imagen sola.
Para qué esta porfía
de clavar con dolor un claro verso
de pie como una lanza sobre el tiempo
si mi calle, mi casa
desdénfiosas de plácemes verbales
me gritarán su novedad mañana.
Nuevas
como una novia no besada. (7)

Quando se escreve, busca-se (em vão, mas obstinadamente), expurgar de contingências certo mundo, apressar numa só imagem reiterada o território escolhido para si: "clavar...de pie como una lanza sobre el tiempo", "versos enhiestos" que eternizem o arrabalde.

Mas voltemos, uma vez mais, aos versos interiores de *Las calles*, e sua segunda possibilidade de leitura.

8- Focalizando agora os componentes lógico-semânticos das operações efetuadas ao longo desse trecho, poder-se-ia afirmar que, aquilo que na versão precedente denominara de processo de re-escritura é, simultaneamente, um jogo de *descarte e seleções*, jogo através do qual se articula isso que tenho chamado de *eleição, produção, e especificação* do verdadeiro objeto poético de *Fervor de Buenos Aires*. "No...sino...y...": subtrair para poder criar.

Todavia, tão relevante quanto a natureza da operação em pauta, é o fato dessa escolha estar organizada à maneira de um deslocamento através do espaço urbano: do centro para a periferia, daí para o limite último. Percurso que possui a retidão própria de quem se sabe no caminho certo, e em cujas sucessivas estâncias a voz do autor deter-se-á para qualificá-las. Examinemos, pois, tais descrições.

O primeiro fenômeno a partir do qual talvez valha a pena refletir e extrair algumas consequências, é o seguinte: são justamente as ruas descartadas pelo autor, ruas que muito embora ele tenha precisado nomear para a demarcação do seu *espazo*, acabam sendo irremissivelmente expulsas, as caracterizadas por meio de uma metonímia insidiosa e reveladora ao mesmo tempo: o conteúdo (centro) pelo *modus operandi* próprio daqueles que ocupam esse centro, (seus habitantes, suas "prisas y ajetreos"). O ritmo apressado das circunvoluções de uma multidão que nunca comparece de maneira direta, — porém, que sempre está, ora por omissão deliberada e sistemática, ora por alusão oblíqua, como aqui —, torna-se um atributo capaz de "molestar" as ruas, de tirar-lhes "dulzura", de fazê-las "enérgicas". Cifra ou *ímagem* daqueles que

ai vivem, transposição do *onde* pelo *quem*, o espaço construído no discurso é antes a manifestação simbólica de uma topografia humana - e, por que não, social -, do que um mero registro da paisagem. Consequentemente, caso se aceitar estender esta premissa de leitura para além dos contornos em que o procedimento metonímico opera de fato, ou pelo menos com maior clareza, poder-se-ia dizer que os termos através dos quais se articula a eleição (de objeto), e o deslocamento (no interior do referente urbano), constituem, aliás, uma *comparação implícita* entre as *ruas-indivíduos* do centro, as "dulces" e "piadosas" do arrabalde, e as "aventuradas" ruas-indivíduos que confinam na lhanura.

Entretanto,- e apesar da aparente contradição do que será dito a seguir-, desde o momento em que esse *outro indivíduo* responsável pelo uso da palavra, já instituiu uma identidade prévia, utilizando o mesmo suporte material, ("calles" = "entrañas de mi alma"), talvez seja oportuno se perguntar, se "alguns" dos qualificadores do espaço não falam sobre -e de- ele. Para enunciá-lo de outro modo: quem se "molesta" ou se "enternece" perante essas paragens? Vaivém contínuo, fluxo e refluxo de uma maré incessante, os versos interiores são tanto uma descrição do *outro*, quanto uma descrição de si: retrato mas também auto-retrato. Quando essas duas instâncias se cruzarem, quando a linguagem empregada para representar aquilo que está fora chegar a ser quase a mesma que a do próprio sujeito, - quase, porque ele fala na língua do desejo, da promessa, do porvir -, o poema terá achado *seu centro*:

"... y aquellas más afuera...
donde austeras casitas apenas se *aventuran*..."

Son todas ellas para el codicioso de almas
una promesa de ventura..."

Se o lugar das "prisas y ajetreos" era o lugar do estranhamento, do incômodo e, finalmente, da exclusão, -em outros termos, se era o lugar da diferença máxima-, entre as "aventuradas" almas-ruas do subúrbio, e a "promesa de ventura" que elas são para um sujeito apenas travestido sob a forma impessoal, existe, contrariamente, uma profunda analogia: lugar do entranhamento e da auto-identificação (8). Assim, suscitando um jogo de oposições e antagonismos entre o centro do objeto referencial mentado, e o coração semântico do texto, Borges erige em centro de sua poética, em matéria quase excludente, as margens suburbanas, "las orillas" (9). Poiesis divergente, cujo primeiro gesto de delimitação e escolha é dado a ler neste poema-programa.

Recapitulando, pois, as análises realizadas nos itens A e B, poder-se-ia afirmar que os versos interiores de las calles visam redefinir, modificando-a de modo decisivo, a significação do dístico inicial, seja pelo fato dos versos em questão apagarem e corrigirem parcialmente o já dito, seja pelo fato de efetuarem um jogo de descarte e seleções. Com efeito, quaisquer das duas possibilidades de leitura desenvolvidas nos itens mencionados, implicam, a princípio, na subtração de uma parcela do universo de sentido pressuposta no dístico inicial, na perda voluntariamente urdida de uma zona, na desapareição do centro. Parcialidade que, embora conatural a todo e qualquer tipo de discurso, delata, na lírica borgeana, a sistemática e veemente tentativa de refazer um universo autônomo, auto-suficiente, e total, com o que resta

após efetivada a subtração: com a outra parte, com o subúrbio urbano. Eis aí, o *Verdadeiro centro*.

De certa forma, as primeiras manobras orientadas para a consecução desse objetivo que talvez tenha alcançado plena realização em *La Fundación mitológica de Buenos Aires*, - poema onde as origens do sujeito, da cidade, e do país sonhados, convergem no mítico contorno de uma única "manzana": "La manzana parece que persiste en mi barrios/ Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga. -", já estão presentes nesta composição (10). Como também, de certa forma, já está presente aqui outra questão axial da *poiesis* borgeana: a questão da temporalidade.

Para ser breve a esse respeito, digamos que, além dos níveis de significação acima explicitados, os diversos segmentos do espaço percorrido nos versos interiores de *Las calles*, articulam e organizam, por sua vez, tempos diferenciais. Com efeito, no lapso compreendido entre o centro urbano, cujas "prisas y ajetreos" sugerem uma aceleração crescente do ritmo das ações, uma perda da durabilidade, - durabilidade que é substituída pelo gesto fugaz, volátil, instantâneo -, e as ruas do subúrbio, ruas "hostilizadas por inmortales distancias", imagem congelada na visão estática e estável "hecha de gran llanura y mayor cielo", o tempo tornou-se outro. Uma espécie de *rallentando*, que beira a a-cronia, apossa-se do texto, e faz com que os atributos do espaço evocado, bem como a percepção daquele que os nomeia, -"la honda visión"-, tornem-se cada vez menos efêmeros, mais resistentes. Topos eternizado por um ato demiúrgico que, embora insista na invenção de um mundo imóvel, baseia-se numa consciência aguda

do fluir temporal, sabe-se simulacro:

"Hemos de rebasar tales juegos, (os jogos de Huidobro, de Rosseti, de Lugones, ou inclusive de Milton) fabricantes de metáforas inócuas, "traviesos" ou "hechiceros" distantes daquele "semidios gracias a cuyas obras cambia el mundo", e cuja missão consiste em "añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad"). 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." (11)

Entre os "vislumbres" desse tempo detido, - instante eterno furtado à transitoriedade e transitoriamente capturado no discurso -, cabe mencionarmos aqui, a título de emblema, os inúmeros e recorrentes pores-do-sol que inundam a poética borgeana. "Ocasos" a respeito dos quais, num texto de caráter decididamente programático, o autor diz:

"Ni de mañana ni en la diurnidad ni en la noche vemos de veras la ciudad. La mañana es una prepotencia de azul, un asombro veloz y numeroso atravesando el cielo... La noche es el milagro trunco... La madrugada es una cosa infame... Queda el atardecer. Es la dramática altercación y el conflicto de la visualidad y de la sombra, es como un retorcerse y un salirse de quicio de las cosas visibles. Nos desmadeja, nos carcome y nos manosea, pero en su ahínco recobran sentir humano las calles, su trágico sentir de *volición que logra perdurar en el tiempo*, cuya entraña misma es el cambio. La tarde es la inquietud de la jornada, y por eso se acuerda con nosotros que también somos inquietud." (12)

De fato, a conjunção efêmera de duas "inquietudes" permite "vislumbrar" o instante de uma quietação buscada e, às vezes, atingida: "A un lado hay la excepción de algunos versos/ y al otro, arrinconándolos/ la vida se adelanta sobre el tiempo/ como terror/ que usurpa toda el alma". Quando a epifania ocorrer, o pôr-do-sol estará ali para enquadrá-la. Assim como também, ocasionalmente, estará ali o emblema de uma orbe vegetal, cuja "pri-

mordial existencia" (13), -à semelhança do tigre-, realiza o sonho da fusão e do não tempo: as árvores. (Antecipo-me em reconhecer que no contexto do poema examinado, - pois, apesar de desvios e digressões, *Las calles* continua a ser ainda o objeto da presente exposição -, não há qualquer indício que autorize a privilegiar esse atributo da paisagem, atributo carente de poder de sugestão, quase convencional. Porém, "aproximando lejanías", -definição que da metáfora ultraica faria o próprio autor, e que mutatis mutandi, servir-me-á de pretexto para estabelecer uma associação menos simbólica, do que puramente lúdica: mero prazer de aproximar palavras -, lembremos que, poucos anos depois, e se referindo ao ritmo-tempus da poesia de Ascasubi, Borges sustentará que ele... "se aviene con el tiempo casi inmóvil que rige el manso perdurar de los Árboles") (14).

Desde as primeiras linhas de *Fervor*, as qualidades que definem o subúrbio são uma forma de aquietar o tempo. Espaço aurático que, se como assinalou Enrique Pezzoni, representa o lugar da a-topia e a a-cronia absolutas (15), recorre, entretanto, para se constituir enquanto tal, aos vestígios da história e às ruínas da cidade. Em outras palavras: trata-se de um não-lugar e de um não-tempo forjado com os restos de uma história, de uma paisagem, e, fundamentalmente, de uma literatura.

Mas voltemos, novamente, ao texto matriz:

Son todas ellas para el codicioso de almas
una promesa de ventura
pues a su amparo hermananse tantas vidas
desmintiendo la reclusión de las casas
y por ellas con voluntad heroica de engaño
anda nuestra esperanza.

Reunificando as parcelas do território escolhido para si, o "codicioso de almas", - o poeta-, constrói e organiza uma nova totalidade. Totalidade falseada, enganosa, pois ao longo do trajeto executado no discurso, a voz enunciativa deixou cair uma parte, a "ajetrada y enérgica". Totalidade que, porém, no esquecimento voluntário dessa parte, revela a ambição de se erigir urbe imaginária feita apenas de margens, de ourelas, de subúrbio. Só aí, em meio a essa cidade outra, ao amparo de cujas ruas "hermananse tantas vidas/ desmintiendo la reclusión de las casas", concretizar-se-á a comunhão buscada. Espécie de desagregação ecumênica no outro e nos outros que, apesar do universalismo das "teorias" das quais se nutre, sempre terá, na lírica do autor, um traço aristocratizante (16). Com efeito, embora a "voluntad heroica de engañar", - vontade de se abolir os limites do eu e a prisão do tempo que aniquila-, vise à dissolução das diferenças no seio de um sujeito coletivo, tratar-se-á de um nos nobilitado (quando anônimo), ou nobre (por origem). Na verdade, é quase desnecessário dizer que o subúrbio borgeano nada tem de vulgar, e que ele se conjuga amiúde, com os retalhos de uma história familiar, pretérita, e patricia: a história de nossos antepassados, quase sinônimo da história do país. (17)

Hacia los cuatro puntos cardinales
se han desplegado como banderas las calles;
ojalá en mis versos enhiestos
vuelen esas banderas.

Última estrofe de uma composição que parece retornar, uma vez mais, ao ponto de partida, variação quase invariante do tema original, reiteração do gesto: "Hacia los cuatro puntos cardina-

les", desfraldam-se, a partir de um centro vazio, ou melhor, esvaziado no decurso da escritura, "las calles". Se no início elas eram "la entraña de mi alma", imagem de uma mitologia pessoal, e termo de ancoragem de um discurso autodesignativo e autolegitimante, agora as ruas transformam-se em "banderas". O idiolecto cede lugar ao símbolo, à linguagem comum, compartilhada... ainda que não por todos: a pátria é um socióleto só encontrável, (a rigor, que se inventa), em certas perspectivas da paisagem, e em certas inflexões idiomáticas.

Assim, no trajeto que vai da imagem metafórica à comparação simbólica, - itinerário desenhado no plano da linguagem pelas elocuições "calles/entraña de mi alma"; "calles/banderas" -, acaba por se formular uma *poiesis*. Se os versos interiores elegem, definem e constroem sua matéria, - o arrabalde urbano, o subúrbio-, os versos marginais dizem sua vocação: o símbolo que perdura no tempo, o emblema no qual se reconhece não só o poeta, como um grupo mais amplo:

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma...
ojalá en mis versos enhiestos
vuelen esas banderas.

Formulação sumária de um projeto edificado entre as margens de uma certidumbre aparentemente incontestável, e de um desejo ainda irrealizado, quintessência do livro que virá, *las calles* é outra versão do *aleph*.

NOTAS

(1) in Fervor de Buenos Aires, Buenos Aires, editorial Serantes, 1923, pág. 9.

(2) BORGES, J.L. "Profesión de fe literaria" in El tamaño de mi esperanza, Buenos Aires, editorial Proa, 1926, pág. 153.

(3) É o próprio Borges quem, numa das inúmeras e com frequência contraditórias definições da imagem metafórica formuladas durante os anos vinte, aduna esses dois termos a princípio incompatíveis, - ou seja, incompatíveis no marco da doutrina ultraica por ele próprio divulgada -, ao sustentar que: "A las anécdotas es costumbre contraponer las imágenes y las metáforas; enemistad fabulosa, pues éstas no son más que *anécdotas chicas*". BORGES, J.L. "Alfonso Reyes. Reloj de sol" in El idioma de los argentinos, Buenos Aires, Gleizer, 1928, pág. 127.

(4) Talvez uma das composições mais ilustrativas de Fervor a esse respeito, seja a que transcrevo a seguir (Fervor de Buenos Aires, op. cit. pág. 35) :

LA VUELTA

Después de muchos años de ausencia
 busqué la casa primordial de la infancia
 y aún persevera forastero su ámbito.
 Mis manos han tanteado los árboles
 como quien besa a un durmiente
 y he copiado las andanzas de antaño
 como quien practica un verso olvidado
 y advertí al desparramarse la tarde
 la frágil luna nueva
 que se arrimó al amparo benigno
 de la palmera pródiga de hojas excelsas
 como avecilla que a la nidada se acoje.

Qué catarva de cielos
 vinculará entre sus paredes el patio,
 cuánto heróico poniente
 militaré en la hondura de la calle
 y cuánta quebradiza luna nueva
 infundirá al jardín su dulcedumbre
 antes que llegue a reconocerme la casa
 y torne a ser una provincia de mi alma.

(5) Conhecido por todos, infatigavelmente citado pela crítica, quase perfeito, o novo prólogo do Exaristo Carrasco, (in Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1974), constitui a versão paradigmática dessa negatividade:

"Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y ocasos visuales. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses.

Palermo del cuchillo y la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaban mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó al amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cantar salomónico, y el profeta velado del dorazón que detrás de las piedras y la seda ocultaba la lepra.

Que había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanas? Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?

A estas preguntas quisio contestar este libro, menos documental que imaginario."

(6) MOLLOY, S. "Fórmulas textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire" in: *Homage to a Great Latin Americanist*. Madrid: Editorial Castalia, 1984. pag. 488.

(7) in *Fervor de Buenos Aires*. op. cit. pag. 24.

(8) Dos críticos argentinos salientaron, con particular agudeza, el carácter auto-representacional de arrabalde borgeano: Sylvia Molloy, "que trabaja con a noção de 'retrato evanescente'" (op. cit. pag. 487), e Enrique Pezzoni, que fala em "espacio analógico del yo" ("Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato" in *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986. pag. 82). De inestimable valor, os ensaios mencionados constituem pontos de referência fundamentais para o presente estudo.

(9) A expressão "las orillas", insistentemente empregada por Borges em poemas e ensaios, — em especial na década de vinte — tem sido resgatada pela crítica argentina enquanto fórmula característica da escritura do autor, como metáfora heurístico-interpretativa de uma escritura marcada, em diversos registros, por sua posição marginal. Sem dúvida, foi Beatriz Sarlo quem, ao se referir à produção borgeana da primeira fase como uma "poética de las orillas", refunctionalizou a significação do termo e o incorporou definitivamente a um novo campo de associações. Entretanto, a maior síntese daquilo que as "orillas" representam no corpus ficcional borgeano, bem como dos deslocamentos semânticos a que essa denominação foi submetida, pertence a Enrique Pezzoni: "La orilla rebasa el pintoresquismo. El color local se vuelve topología simbólica. Ya en 'Leyenda policial' (*Martin Fierro*, IV, 38), relato recogido en *El idioma de los argentinos* con el título 'Hombres pelearon', Borges inicia la transformación de la palabra orillas ya en desuso y reemplazada por *arrabal*. 'Nadie dijo arrabal en esos antaños'. La zona circular de pobreza no era el centro, era las orillas, palabra de orientación más despreciativa que topográfica" (*El idioma de los argentinos*, pag. 151-152). Borges vuelve a la denotación topográfica para catapultar el término hacia la connotación simbólica. ("Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato" in op. cit. pag. 81). Sublinhemos, porém, que nos textos da década de vinte, Borges continua a usar, ainda,

e como sinónimas, as expressões "arrabal" ou "suburbio".

(10) Dada a importância desta composição no contexto da lírica borgeana do período, transcrevo o poema em sua totalidade (in Cuaderno San Martín. Buenos Aires, Proa-Cuadernos del Plata 1929):

LA FUNDACIÓN MITOLÓGICA DE BUENOS AIRES.

Y fue por ese río con traza de quillango
Que doce naos vinieron a fundarme la patria ?
Irian a los tumbros los barquitos pintados
Entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa supondremos que el río
Era azulejo entonces como oriundo del cielo
Con su estrellita roja para marcar el sitio
En que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
Por un mar que tenía cinco lunas de anchura
Y aun estaba repleto de sirenas y endriagos
Y de piedras imanes que enloquecían la brújula.

Cavaron un zanjón. Dicen que fue en Barracas
Pero son fantasías de los gringos sureros
Lo de los cuatro ranchos no es más que una guayaba.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
Zamarreada de auroras y lluvias y suestadas.
La manzana parecía que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Un almacén rosado como rubor de chica
Brilló y en la trastienda lo inventaron al truco
Y a la vuelta pusieron una marmolería
Para surtir de lunas el espacio desnudo.

Una cigarrería sahumó como una rosa
La novecita nueva, zalamera y agreste.
No faltaron zaquanes y novias besadoras.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como al agua y al aire.

Seja lembrado, de passagem, que Jorge Luis Borges morou na citada "manzana", (Rua Serrano 2135), desde 1901 até 1914.

(11) "Después de las imágenes" in Inquisiciones. Buenos Aires, Proa, 1925. pág. 29.

(12) "Buenos Aires" in Inquisiciones, op. cit. págs. 79-80.

(13) "El jardín botánico" in Fervor de Buenos Aires. op. cit. pág. 14.

(14) "Ascasubi" in Inquisiciones. op. cit. pág. 52.

(15) in "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato". op. cit. pág. 81.

(16) É sabido que entre as fontes do "idealismo" borgeano, singularíssima versão de doutrinas filosóficas centradas ora na refutação da categoria de sujeito, ora na de objeto ou de transcurso temporal, encontram-se, principalmente, três autores citados com frequência ao longo de sua obra: Berkeley, Hume, e Schopenhauer. Nesse sentido, o que interessa salientar aqui, é o fato das possibilidades "abstratas" implícitas nas fontes (negar o eu e ser vicariamente o outro; negar o tempo, para restituir um outro tempo, etc), estarem associadas a situações "concretas", justapostas a motivos tais como a linhagem própria, (os antepassados guerreiros), a variante aparentemente plebéia mas profundamente estilizada desse epos guerreiro, (o "compadre"), ou costumes triviais que graças a um trabalho de depuração pseudo-metafísica, tornam-se símbolos da eternidade, bem como do país, ("el truco"). Em última instância, os sujeitos, objetos, lugares ou episódios que retornam através desse artifício, - aquilo que é atualizado na escritura-, sempre possui a marca de um prestígio imaginário.

(17) Confrontar, especialmente, "La recoleta", (nome do cemitério mais tradicional de Buenos Aires, necrópole familiar que serve de cenário a uma refutação do tempo, da individualidade, e da morte, tipicamente borgeanas), e "Inscripción sepulcral", poema dedicado ao "coronel Don Isidoro Suárez, mi bisabuelo". (in Fervor de Buenos Aires. op. cit. págs. 10-11; 28). Em ambas as composições, é devido a uma espécie de contaminação linguística que talvez não seja um mero acaso, há um emprego metafórico das palavras "arrabal" e "orillas":

LA RECOLETA

Vehemente en las batallas y remansado en las losas
sólo el vivir existe.

Son aledaños suyos tiempo y espacio,

son arrabales de alma, son las herramientas y son las manos del alma...

INSCRIPCION SEPULCRAL

Murió cercado de un destierro implacable

Hoy es orilla de tanta gloria el olvido.

EMPATIAS ANTIPATIAS E FLUTUAÇÕES: A POÉTICA BORGEANA E A POESIA DOS OUTROS.

I

Até que ponto o texto limiar examinado no capítulo anterior é fiel ao dogma instituído em *Ultraísmo*? Em que medida o rito celebrado em *Las calles*, - rito que paradoxalmente aproxima-se do agir do repudiado feiticeiro, pois, à semelhança dele, o autor visa circunscrever os contornos de um espaço convocado a subverter a ordem profana -, obedece àquele corpo doutrinário? Em que medida se separa dele? Quais as simpatias e diferenças, - tanto formais, quanto temáticas - entre o poema citado, o conjunto de obras que o precede, e as outras obras que começam a preencher o panorama das letras argentinas por volta dos anos vinte? Dito de outro modo: como se relaciona o microcosmos plasmado nesses versos com a novíssima estética pregada pelo próprio Borges dois anos antes, bem como com a constelação de discursos anteriores e contemporâneos de *Fervor*, porém, provindos de outras vozes?

Começemos, antes de mergulhar no estudo comparativo que supõe a elucidação de virtuais respostas para tais interrogações, por reconsiderar alguns aspectos negligenciados na análise já feita. Em especial, aqueles que dizem respeito à organização formal do texto, e cujo exame considero indispensável caso se queira confrontá-lo com o padrão imposto em *Ultraísmo*.

A primeira impressão suscitada pela leitura de *Las calles*, é a dos efeitos musicais decorrentes do princípio construtivo

baseado na repetitividade, — princípio dominante na fase que antecede a emergência das Vanguardas, e cujos instrumentos-chave são a rima e o metro regular —, terem sido anulados. Com efeito, por um lado, as séries construídas no decurso da composição estruturam-se a partir das mais variadas combinações métricas, variedade que abarca um amplo registro de formas, cujos pontos extremos, por assim dizer, constituem o verso heptassílabo, e o de quinze sílabas (1). Por outro lado, fora o emprego de umas poucas assonâncias, — assonâncias que "la inequivocabilidad y certeza de la pronunciación del español, junto con su caterva de vocales" (2), pareceria exigir de modo obrigatório —, não há qualquer vestígio da sonoridade inerente às tradicionais composições rimadas (3). Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que se há um princípio que orienta ou regula a distribuição das séries, ele é de natureza predominantemente sintático-retórica, pois a extensão dos versos coincide, normalmente, tanto com cláusulas que, embora não possuam uma total independência do ponto de vista gramatical, configuram unidades lógico-sintáticas relativamente autónomas, (sujeito, predicado, complemento, subordinada, etc), quanto com construções imagéticas.

Esta recusa em organizar a matéria verbal segundo os critérios harmónico-melódicos da escola modernista, esta substituição do som pela sintaxe, — e mais ainda, pela sintaxe limpa, austera, despojada das sinuosas contorções e volutas da lírica anterior —, não só corresponde ao modelo enunciado em *Ultraísmo*, como marca outra mudança ausente no nível dos postulados explícitos, porém, intimamente vinculada a eles: as prerrogativas de um fra-

seio pautado pelas cadências musicais da linguagem, são abolidas em benefício de uma reaproximação entre poesia e prosa. Deslocamento da partitura para a fala, redescoberta de uma inflexão oral sistematicamente até então esconjurada pela poesia culta, que se traduz, não apenas no papel desempenhado pelo entramado lógico-sintático, mas repercute no plano lexical: "opacos" ainda que não vulgares, os termos escolhidos pouco lembram os cropéis e fatuidades lugonianas. A "mediania" das vozes, -para usar um neologismo tipicamente borgeano-, adequa-se e associa-se à "mediania" do tema. *Los crepúsculos del jardín* cedem o seu lugar a *Fervor de Buenos Aires* (4).

Porém, o prosaísmo contido e incipiente que percorre o léxico, a sintaxe e o conteúdo de *Fervor*, situam-se, - a acreditar na dupla linha divisória demarcada em *Ultrasmo* -, tão longe da "nebulosidad rebuscada" e dos "trebejos ornamentales" da escritura modernista, quanto do "anecdótico" ingênuo e da "circunstanciación" pseudo-espontâneos do modelo sencillista. Modelo cuja missão, - para além do anti-modernismo teoricamente professado -, talvez haja sido menos a de acabar com o sistema de convenções imperantes, do que a de popularizá-las, simplificando-as. Com efeito, a pesar da principal contribuição dos escritores agrupados sob essa denominação ter consistido na introdução de tópicos e locuções tradicionalmente considerados impoéticos, e que seriam reprocessados pela vanguarda rioplatense, a grande maioria de seus representantes não conseguiu (nem quis) fugir ao emprego de certas fórmulas que, expurgadas de exotismos e de dificuldades, continuaram a vigorar. Exemplo dessa mescla de confessionalismo,

harmonias tarde-modernistas, e formas coloquiais, são os poemas de Fernandez Moreno:

LA CALLE

La calle, amigo mio, es vestida de sirena
que tiene luz, perfume, ondulación y canto.
Vagando por las calles uno olvida su pena,
yo te lo digo que he vagado tanto.

Te deslizas por ellas entre el mar de la gente,
casi ni la molestia tienes de caminar,
eres como una hoja marchita, indiferente,
que corre o que no corre como quiera ese mar.

Y al fin todas las cosas las ves como soñando:
el hombre, la mujer, el coche, la arboleda.
El mundo en torbellino pasa como rodando
Tú mismo no eres más que otra cosa que rueda. (5)

Amostra típica da combinatória à qual acabo de me referir, o texto acima dá forma à representação da multidão, -motivo essencialmente moderno, quase inexplorado até então no contexto da lírica rioplatense, e que teria ampla difusão entre muitos dos jovens escritores-, mediante o auxílio de procedimentos inteiramente tradicionais: reiteração de vocábulos com funções puramente decorativas, metáforas arcaizantes ou estagnadas, ("vestida de sirena", "mar de la gente", "como una hoja marchita"), uso de nexos que conferem continuidade ao discurso, e, principalmente, apego às convenções métrico-melódicas. Em suma, os mecanismos mais batidos de uma retórica não muito diferente da "tribu de Rubén" - ainda que mais simples, desembaraçada dos obstáculos de outrora -, impregnam os não poucos sonetos deste sencillista *avant la lettre*. (6)

E verdade que, se julgada segundo os preceitos de concisão e síntese apresentados em *Ultraísmo* como exigências sine qua non, *Las calles*, - poema que ilustra "um" dos modos construtivos da

poética borgeana, cuja margem de variabilidade, como será mostrado daqui a pouco, oscila entre os extremos do quase sencillismo e da quase ortodoxia vanguardista -, não dista tanto das composições heréticas que o próprio dogma visava esconjurar. Subsistem, em *Las calles*, os nexos e os adjetivos "indúteis", ("dulce calle", "versos enhiestos", etc), bem como as comparações puramente "analógicas", ("Hacia los cuatro puntos cardinales se han desplegado..."). Está-se, em princípio, na presença de dois textos cujo horizonte de diferenciação, acima das dissensões temáticas, pareceria ser mínimo: sujeição às convenções métrico-melódicas num caso, (*La calle*), abolição no outro, (*Las calles*). (Sublinhemos, porém, que a supressão de tais convenções, acaso irrelevante para um leitor contemporâneo, implicava num fator de opacidade notório e suficiente como para suscitar, naquela época, o seguinte comentário: "...y respetamos el nombre de poemas aunque debemos declarar que tal designación no les conviene en general aunque fuese con el agregado de poema en prosa ") (7).

Partindo, pois, da virtual e inesperada proximidade com relação à estética inimiga, - virtual proximidade em que, de fato, a detecção de um "adjetivo ocioso" não constitui uma prova eficiente, mas uma metáfora da tênue linha divisória que de tempos em tempos separa a produção vanguardista em seu conjunto do corpus literário que a precede, em especial da obra dos sencillistas ubíquos intermediários que adubaram o caminho transitado pelos jovens -, será preciso remontarmos, sumariamente, às diferenças que fazem de *Fervor de Buenos Aires*, uma escritura duplamente desviada.

“ ” ”

Estilizado, reduzido, e normalmente associado a um processo que poderia ser chamado de *flânerie* mental, sobrevive, em muitos dos poemas borgeanos, o elemento anedótico. Amiúde, o “episódio” que enquadra e desencadeia o processo contemplativo-intelectivo acima mencionado, é dado pela *flânerie* em méio ao espaço físico, seja ele o âmbito aberto da paisagem urbana, (“mis andanzas dieron con una calle ignorada” (8); “mis pasos claudicaron/cuando iban a pisar el horizonte” (9); “En busca de la tarde/ fui apurando en vano las calles” (10)), ou o recinto da casa familiar, (“Se abre la verja del jardín/ con la presteza incondicional de las páginas/ que una frecuente devoción manosea/y adentro mis miradas” (11)).

O persistir esse traço de “circunstanciación” enquanto marco da corrente metafórica, (ou do parêntese argumentativo), que normalmente ele introduz, assinala, mais uma vez, uma dissensão a respeito da teoria (12): há algo da ordem da anedota que, embora enfraquecido, permanece. (Como alias, continuará a permanecer nos textos de Olivari, Mastronardi ou Gonzalez Tunón). No entanto, o conduzir a trama a níveis de autoridade praticamente desconhecidos para os primeiros exploradores da temática urbana, implica num correlativo afastamento da escritura sencillista. Com efeito, a descoberta de uma passagem que (momentaneamente) reenvie às visões crepusculares de Fervor, como o trecho a seguir, extraído de *El alma del suburbio*, (Evaristo Carriego, 1908):

*Se ahonda el misterio de las lejanías,
misterio sombreado de tinte mortuorio*

y el barrio se puebla de las letanias
que llegan del negro, cercano velorio. (13)

...supõe que o leitor procure esse fugaz ponto de convergência, em meio a dezolito estrofes pertencentes à mesma composição, e marcadas pelo acúmulo de episódios pitorescos:

Finge en arabescos la nieve que baja
como lluvia de blancos pesares
y una viejecita que hila su mortaja
y una novia que arroja azahares.

En la casa del tísico, que los fríos
llevaron al lecho, graznó una corneja;
la inspiradora de cuentos sombríos
que junto a la lumbre musita la vieja

La huérfanita, en el desván ha cesado
de gemir, y aunque nadie la asiste,
en su glacial abandono se ha quedado
obsecada del sol, como triste.... (14)

A abolição das convenções métrico-melódicas, soma-se, agora, o adelgaçamento do tecido anedótico, bem como dos componentes descritivos de matriz realista-pitoresco. Os remanescentes da estrutura sencillista que, refuncionalizados, continuam a existir, servem para traçar as coordenadas de um cenário "cotidiano" onde irá se inserir um devaneio de outra natureza: a reflexão filosófico-metafísica que, porque inserida num contexto cotidiano, perverte-o, e perverte-se a si própria. Segunda variedade da poética borgeana que comporta um duplo distanciamento: por um lado, distanciamento com relação aos modos construtivos sencillistas; por outro, distanciamento com relação à norma ultráica (15).

Mais perto da doutrina, configurando quase sua ilustração didática, há um terceiro grupo: o das "composiciones hechas por

enfilamiento de imágenes" (16), grupo no qual poderiam ser incluídos os seguintes textos: *Ciudad, Un patio, Carnicería, Alba desdibujada, Judería, La noche de San Juan, Sábados, Atardeceres* (17).

Metro, rima, "nexos y adjetivos inútiles", "trebejos ornamentales", "anecdótico", "confesionalismo" : tudo quanto o dogma repudiara é abolido visando a construção de uma "serie (ininterrupta) de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia" (18). O dado "circunstancial", - mero resíduo que embora pareça balizar a leitura, ao invés de satisfazer a expectativa do leitor, frustra-a no decorrer do texto -, permanece à maneira de um suplemento informativo no título da composição. Por exemplo, em *La noche de San Juan*, poema onde, fora uns poucos sintagmas que apontam na direção sugerida no título, justificando-o, - "bruscas hogueras", "leña sacrificada", "briosa llamarada" -, tanto as cenas, quanto a cenografia que o topos convocado na abertura permitiriam prever, inexistem. (Naturalmente, isso não pressupõe ausência de coesão semântica).

LA NOCHE DE SAN JUAN

El poniente implacable en esplendores
 quebró a filo de espada las distancias.
 Suave como un saul está la noche.
 Rojas chisporrotean
 las cálidas guitarras de las bruscas hogueras
 leña sacrificada
 que se desangra en briosa llamarada,
 bandera viva en ágil travesura.
 La sombra es apasible como una lejanía:
 bien recuerdan las calles
 que fueron campo un día.
 Toda la santa noche la soledad rezando
 el rosario disperso de astros desparramados. (19)

Em mãos de um sencillista, como Fernández Moreno, um motivo "parcialmente" análogo, - a montagem de um texto a partir de uma "data comemorativa", cuja escolha envolve por si mesma possibilidades pictórico-anedóticas: o carnaval, motivo incomensurável, porém, passível de comparação -, assume o seguinte aspecto:

CARNAVAL EN LA VEREDA

Ya no era, por cierto, una chica,
veinte años contaría ya,
Media hora la estuve mirando,
que es casi una eternidad.

Por la Avenida, como un monstruo,
vociferaba el carnaval;
ella atisbaba en la vereda
con sus hermanos y papás.

Pobre chica toda de blanco,
fea de toda fealdad.
Vaya a saber con qué ilusiones
dejó su casa y su arrabal.

Pero en su mano, junto a un árbol,
el brazo en flexión de tirar,
apretaba una serpentina
que no se decidía a gastar.

Tal vez la única de la noche,
la única de su carnaval,
la serpentina de su ensueño,
y su recuerdo al despertar.

A que se le deshizo entre los dedos
como una rosa, de tanto esperar ? (20)

Expurgados de excrescências, sintéticos, os poemas de *Fervor* pertencentes a este terceiro grupo, situam-se, quanto à forma, no ponto mais longínquo da escritura *sencillista*, e no mais próximo dos ditames ultráicos

A obediência ora parcial, ora quase ortodoxa dos postulados enunciados pelo autor em 1921, bem como, de modo geral, o cumprimento mais ou menos fiel de tais postulados da parte de outros escritores martinfierristas, dá conta da emergência de novos princípios construtivos que desempenham múltiplas funções; redefinir as linhas fronteiriças entre poesia e prosa, bem como reavaliar as relações e empréstimos mútuos entre essas duas instâncias; reorientar a produção literária e proporcionar, concomitantemente, critérios de valor e diferenciação para com o passado; congregar um conjunto de escritores e de obras que, acima das eventuais dissensões e contrastes, - no interior do corpus, e do corpus a respeito do dogma -, autoreconhece-se a si próprio enquanto portador da nova axiologia. Trata-se, em suma, de um conjunto de princípios construtivos que, para além do caráter heterodoxo adotado no decurso de suas realizações efetivas, - e acaso pelo fato de, naquele contexto histórico, as semelhanças (entre os jovens) e as diferenças (com relação as velhos), terem sido percibidas com maior nitidez do que as dessemelhanças existentes no plano sincrônico -, permite desenhar um espaço comum, compartilhado e transindividual: o espaço da linguagem e dos procedimentos vanguardistas.

Partindo desse chão comum, dado pela observância (relativa), em *Fervor de Buenos Aires*, dos novos padrões compositivos, as páginas a seguir, procurarão situar a produção borgeana em meio ao novo campo. A adoção propositada da faceta mais radical e de ruptura do texto no que diz respeito à sua configuração formal, enquanto hipótese de leitura, visa acentuar certas oposições. Ine-

vitavelmente, porém, implica numa perspectiva redutora que, antecipadamente, espero ter modalizado nestas páginas.

II

Ler *las calles* enquanto delimitação de um território a partir do qual Borges procuraria erguer uma totalidade autônoma, homogênea e autosuficiente, —mundo em que as margens do imaginário urbano, como tinta que escorregasse desde as bordas de uma página em branco até alcançar o centro, se tornam ponto axial de uma *poiesis*—, obriga a examinar a seguinte questão: qual o lugar desse ponto que apesar de suas exíguas dimensões parece possuir a grandeza fantasiosa de um universo autista, encapsulado, em meio à geografia de uma página onde outras escrituras também deixam suas marcas, criam seus próprios mundos? O desdobramento da análise em dois momentos sucessivos, —o primeiro predominantemente temático, no capítulo anterior, o segundo formal—, tem sido, e continuará a ser ainda, uma estratégia orientada à elucidação de tal pergunta. Naturalmente, isso não significa desconhecer a arbitrariedade inerente a todo e qualquer tipo de segmentação. Tampouco o fato de que, entre todas as segmentações praticáveis, —igualmente legítimas desde que o receptor seja persuadido da pertinência de tais manobras—, a única que pareceria contar com a unânime recusa da crítica, há já algum tempo, é justamente essa: conteúdo/ forma. Porém, dado que é no jogo de direções encontradas entre ambos os registros, onde devem ser buscadas "algumas" peculiaridades da escritura borgeana, bem como "alguns" traços

diferenciais a respeito das suas outras escrituras contemporâneas, sugiro prolongar, por alguns instantes, o transitório divórcio entre esses planos: conteúdo/ forma.

Quando no capítulo anterior foi assinalado que a trajetória espacial inscrita no poema era, concomitantemente, uma parábola de ordem temporal, -espécie de recuo em direção do passado-, em verdade não fiz mais do que mostrar, no e a partir do texto, um traço que, desde o início, fora percebido pela crítica. Com diferentes matizes valorativos, frequentemente vinculada a outras considerações não menos relevantes, mas sempre atribuindo-lhe uma função caracterizadora e distintiva, a associação subúrbio-tempo pretérito, constitui, com efeito, um leitmotiv presente em numerosos ensaios da época. Por exemplo, em *El sentido poético de la ciudad moderna*, de Luis Emilio Soto, estudo que, apesar de o propósito manifesto ser apenas efetuar um comentário crítico dos *Versos de la calle*, de Álvaro Yunque, realiza uma abordagem histórico-comparativa do motivo urbano no marco da literatura rio-platense, nele inserindo a obra de Jorge Luis Borges. Soto começa salientando que:

"La urbe, la ciudad de ahora, babélica y multiforme, puede decirse que recién está consolidándose en cuanto nuevo valor dentro de nuestra poesía. Toda la producción que antecede al "modernismo", tributaria inevitable de los poetas españoles, por fuerza tenía que reproducir el desvalido paisaje romántico." (21)

A seguir, destaca a importância das contribuições "principalmente formales" legadas pelo modernismo, movimento em que "sólo excepcionalmente asoma la ciudad", para continuar, logo após, com uma breve genealogia do tópico urbano na literatura europeia:

Baudelaire, Verlaine, e, principalmente, Verhaeren, cuja obra, embora importantíssima na visão de Soto, "no tuvo, a semejanza de otros poetas franceses, discípulos que transplantasen al castellano la promisión de sus raíces líricas, al menos con la fuerza necesaria para alcanzar un desarrollo expansivo" (22).

Olhando logo para os precursores locais, Soto depara-se com a figura do por todos venerado Evaristo Carriego. Chega, por último, à década de vinte, período em que Fernandez Moreno e, o que interessa mais ainda, Jorge Luis Borges, ocupam uma posição central:

"Transcribimos ahora la profesión de fé estética que Borges enuncia en el proemio de *Fervor de Buenos Aires*: "De propósito, pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no admiten sino lo extranjero: La vocinglera vocinglera de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud la inusitada dejadez de una población criolla". En efecto, su espíritu permanece impasible a la europeización de la ciudad. Prefiere el *sociiego* evocador que halla en los arrabales o en algunos barrios de la urbe donde pueda esparcirse ilimitadamente su subjetivismo. Entonces sí, al conjuro de su verbo sentimos que nuestro espíritu se penetra de una indefinible humedad, que nos colma de júbilo y nos tortura al mismo tiempo. *Es como si oyéramos la resurrección de todas las cosas inertes que sedimentan el recuerdo* sin poder individualizarlas por la simultaneidad con que surgen. Borges, enrareciendo los motivos a fuerza de sutilizarlos demasiado, nos ofrece una versión infinitesimal de lo que se nos antoja conocer más minuciosamente. Al leer sus poemas lo mismo que si giráramos frente a diversos espejos que reflejasen a su vez distintas imágenes, ignoramos cómo se produce tal cantidad de sensaciones juntas. La concepción de la ciudad que hay en *Fervor de Buenos Aires* en cuanto a su modalidad estética no guarda parangón con la de ningún otro libro." (23)

"Sociiego evocador", "indefinible humedad", "resurrección de todas las cosas que sedimentan el recuerdo": o tempo, (o passado), despeja um aura tênue sobre os versos de *Fervor de Buenos Aires*. Frente a isso, *Los versos de la calle*, de Alvaro Yunque,

"...no exaltan todo lo existente, sino sólo aquellas formas que de alguna suerte proyectan al futuro renovadoras perspectivas. Así el autor prorrumpe en un himno dionisiaco a cuanto acelera el ajetreo de la ciudad..." (24)

Outra versão que insinua, por sua vez, o influxo de outro nome decisivo: o de Macedonio Fernández, personagem excêntrico junto ao qual, em intermináveis passeios sob o céu estrelado do subúrbio, o jovem Borges iria percorrer as sendas de uma metafísica *acriollada*, que acaso coube a ele estilizar e conduzir à perfeição:

"Cada poema es una meditación, cada imagen un desentrañamiento(...) La asimilación de la ciudad no se produce en el autor de *Fervor de Buenos Aires* en forma unanímista, para él no tiene el encanto de un dinamismo. Su amor es mayor por el Buenos Aires que fue, que por el Buenos Aires que es(...). Debería crearse para Borges un Buenos Aires sin casas centrales, sin el pasaje Barolo, como lo imaginaria Macedonio Fernández, sólo con arrabales y casonas con patio." (25)

Constatando um desacordo para o que o próprio Borges chamara a atenção três anos antes, - e que agora se concretizava em obra-, Idelfonso Pereda Valdés faz novamente do "amor pelo que foi", um traço indelével e distintivo. (26)

Por último, gostaria de citar um texto talvez insuficientemente lembrado pela crítica contemporânea, - embora em não poucas ocasiões ela não tenha senão recolocado, aprofundando-as, certas idéias já esboçadas nesse texto-, e ao longo do qual, o "chefe e promotor" do ultraísmo, é examinado com particularíssima atenção: *la nueva poesia*, de Néstor Ibarra (27). Prematura e, no entanto, ponderada avaliação daquilo que..."implica en la Argentina una

verdadera escuela, la única en nuestra patria (por más torcida y vacía) independiente y en cierto modo original", o livro de Ibarra começa destacando, claramente, a desproporção que há entre Borges e os demais poetas de Florida. Daí que seja o único escritor ao qual é destinado um capítulo à parte, enquanto o resto, - entre os quais, segundo Ibarra, existiria um número considerável de "discípulos" e "seguidores": Ulyses Petit de Murat, Carlos Mastronardi, Nora Lange, o González Tuñón das últimas composições de *El violín del diablo* -, é agrupado sob a denominação de "Fléya-de ultraísta". Nesse quadro, e refletindo sobre os caracteres que fariam de *Fervor de Buenos Aires* uma obra carente de euforia juvenil, a pesar da juventude do autor, o mencionado crítico sustenta:

"Y es que tampoco parece haber juventud en lo criollo: es indispensable separar el destino externo de nuestra patria, precipitado hasta la insolencia, de su destino interno, el del campo, el del clima, el de la música patria, el que Borges mismo sintió y cantó en los arrabales portenos "cavados" por la Pampa; si en el primero hay juventud, es decir ansia, inminencia, encono, adivinación, plerótica, a veces gratuita energía, en el segundo hallamos rasgos opuestos, característicos no de la Argentina, pero sí del argentino, del criollo, de aquel que Borges en un citadino pasaje de *Inquisiciones* define como "burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y... mal sufridor de la grandiosidad verbal"; en ese sentido menos, estético, ya especulativo, ya casi intelectual, sí es argentina la inspiración de Borges." (28)

Inserida num contexto de associações algo difusas, usando uma linguagem suspeitamente platônica, - mas colocando questões fundamentais retrabalhadas e dinamizadas no último capítulo do ensaio: em particular, a das relações entre modernidade, tradição e *criollismo* no marco da literatura rioplatense -, a idéia do "arrabal portenó "cavado" por la Pampa" enquanto representação

estática, e portanto passadista - do "argentino", volta a reaparecer uma vez mais.

Assim, com diversas modulações, cada um desses críticos coincide em salientar o caráter espaço-temporal da geografia borgeana. Margem situada à margem do presente, cuja demarcação fora efetuada nos versos interiores de *Las calles*, o subúrbio de *Fervor de Buenos Aires* é um universo notadamente arcaico: "amor pelo que foi" e não é mais.

Paralelamente à constatação do marcado anacronismo que define as composições borgeanas no plano do conteúdo, tanto Soto, quanto Ibarra, sublinham, entretanto, a novidade de tais composições no que diz respeito àquilo que, genericamente, caberia denominar como o plano da forma. Espécie de constatação secundária que se exprime, no estudo de Soto, na convivência quase exasperada de locuções que, se por um lado, corroboram a inabilidade letárgica do universo representacional, ("sociego evocador", "espíritu impasible", "cosas inertes"), por outro, evidenciam a inestabilidade suscitada pelo fluxo metafórico em que encarna esse universo, ("sin poder individualizarlas por la *simultaneidad* con que surgen", "lo mismo que si giráramos frente a diversos espejos que reflejasen a su vez distintas imágenes, ignoramos cómo se produce tal cantidad de sensaciones juntas").

Ibarra, por sua vez, destaca em diversas ocasiões o "culto de la concisión y odio a la falsa música", como sendo traços dis-

tintivos da dicção borgeana. Qualidades notadamente "modernas", e que teriam sua máxima expressão no domínio da elipse:

"Otro título de su obra es el extraordinario don de la concisión, de la elipsis que en ella se revela. La elipsis no sólo es primordial virtud por la "economía de medios" que representa, porque en la vida como en el arte, lo inútil es crimen, sino porque concede a la expresión así reducida, concentrada, violentada a veces, una fuerza, un poder de hondo asombro, un hechizo ya inanalizable y que se emparenta con la esencia misma de la poesía, un valor de límites la consistencia, la infranqueabilidad del giro elíptico salva lo contingente y personal, lo extiende a necesidad. A tal respecto ha realizado Borges con la lengua española, que no siempre se prestó a tan austeras y vigilantes virtudes, una verdadera hazaña. Seale gloria el haber seguido e ilustrado una de las más fecundas rutas prescriptas por el maestro de toda densidad moderna, Mallarmé." (29)

Mas, se para Ibarra, "Borges es, sin comparación posible, la mayor fuerza de las jóvenes letras argentinas", isso não impede que seus textos adoeçam dos vícios imputáveis à estética ultraísta no seu conjunto. Daí que ao encerrar o segundo capítulo, e numa espécie de balanço geral da produção borgeana, o mencionado crítico sustente:

"...Borges, con toda la escuela ultraísta cuyo esencial defecto, a excepción de tantos otros, es suyo, carece del sentido de la continuidad literaria. Se va todo en puntas, en relámpagos, cuando no en tergiversaciones y deformaciones de lo espontáneo; en su conjunto, sus poemas y prosa presentan el aspecto más fragmentario, inorgánico, afectivamente incoherente. (...) Esta característica impotencia de Borges, más que la especializada inteligencia que su lectura requiere, es la que lo confinará siempre a ser el escritor de una minoría. Lo que escribe implica tantos cambios de tono, tantos saltos de una frase, de una palabra a otra, una tan radical heterogeneidad, que el lector corriente se halla a cada instante defraudado y por fin perdido. Stevenson recomienda (en su correspondencia) que todas las palabras de una composición miren a un mismo lado; todas, en Borges, miran a un lado distinto; fiel a cualquier escrupulo, a cualquier digresión o paréntesis del pensar y el sentir, el estilo de Borges es una sucesión de mínimas aventuras." (30)

De fato, se me detenho na transcrição detalhada desta passagem, é com o propósito de mostrar quão distante se acha nossa percepção das impressões causadas pelo mesmo corpus setenta anos atrás. *Fervor, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín*, textos que hoje julgaríamos pouco menos do que clássicos, que consideramos orgânicos e contínuos, eram, aos olhos de Ibarra, "una sucesión de mínimas aventuras", uma trama "concisa", porém, ao mesmo tempo, "discontinua" e "inorgánica". Não já os "hippopotânicos" leitores de *Nosotros*, mas um colega, um iniciado nos mistérios ultraístas, e amigo pessoal de Borges, fica irritado com "tantos cambios de tono", com "tantos saltos de una frase, de una palabra a otra". Irrita-se, por fim, diante de atributos que, por via da negação, corroboram o emprego de uma nova linguagem.

Transcorridas sete décadas, e atando no interior de uma só hipótese os fios dessa dupla leitura, Beatriz Sarlo dirá:

Borges llega a Buenos Aires portador de esa nueva que es el ultraísmo; al mismo tiempo trabaja con los rastros (literarios y afectivos) del pasado. Su poesía se inscribe en el cruce de una estética, una sensibilidad y una escena urbana en proceso acelerado de cambio; su sistema de percepciones y recuerdos lo vincula con el pasado; su proyecto poético, en cambio, está tensionado por el partido de "lo nuevo". Trabaja bajo el impacto de la renovación estética y la modernización urbana: produce una mitología con elementos premodernos pero con los dispositivos estéticos de la renovación. Topológicamente, traslada el margen al centro del sistema cultural argentino y establece una nueva red de relaciones entre temas y formas en la poesía. Inaugura el giro rioplatense de la vanguardia en el nivel de la representación de la lengua oral, cuyo formato son, en estos años, las imágenes ultraístas. Funda la centralidad del margen." (31)

Formas novas e conteúdos nostálgicos: encruzilhada que nos servirá de marco para ler Borges junto com os outros, para situar *Fervor de Buenos Aires* no seio da poesia martinfierrista.

III

Como foi demonstrado no decurso da presente exposição, fundar aquilo que Beatriz Sarlo denomina de *centralidad de la margen*, supõe excluir outra zona do imaginário urbano que, recorrendo ao emprego de uma tautologia, poderia ser chamado de *centralidade do centro*, e cuja imagem remete, por sua vez, a uma dimensão temporal com a qual ela identifica-se: o hoje, o presente, a atualidade. Expulsa através de um gesto breve na segunda frase de *Las calles*, ("No..."), essa cidade outra voltaria, entretanto, a resurgir num único poema de *Fervor* em que as metáforas, — desta vez, sim, estritamente encadeadas à maneira ultraísta —, compõem um quadro assinalado pela agressividade impetuosa dessa geografia hostil, inóspita, alheia:

CIUDAD

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.
Charras algarabías
entran a saco en la quietud del alma.
Colores impetuosos
escalan las atónitas fachadas.
De las plazas hendidas
rebotan ampliamente las distancias.
El ocaso arrasado
que se acurruca tras los arrabales
es escarnio de sombras despeñadas.
Yo atravieso las calles desalmado
por la insolencia de las luces falsas
y es tu recuerdo como un ascua viva
que nunca suelto
aunque me quema las manos. (32)

Qual doença que se alastra contaminando tudo quanto toca, ou como o invasor que de súbito apodera-se de uma vila incauta, a urbe moderna apropria-se de coisas e sujeitos, violentando-os. De um lado, os agentes corrosivos da nova paisagem citadina: "anuncios luminosos", "charras algarabias", "colores impetuosos". Junto a eles, verbos que mostram com absoluta clareza o caráter coercitivo das ações: "tironear", "entrar a saco", "escalar", "arrasar". Por último, aquilo sobre o que as ações revertem: "el cansancio", "la quietud del alma", "las atónitas fachadas". Frente a isso, destacando-se sobre um pano de fundo em que "luces falsas" e gritarias procazes elevam-se pelo ar numa vertigem ascendente, o espaço intersticial da praça suspenso e amortecido o olhar míope imposto pela urbe vertical. Ali, sim, "rebotan ampliamente las distancias". Contudo, esse lugar que, sempre, na lirica borgeana, evoca ou imita o arrabalde "entermecido de árboles y ocasos", —a praça—, é apenas uma trégua para quem, "desalmado por la insolencia de las luces falsas", continuará à procura de um horizonte limpo. Servindo-se, pois, da mesma estratégia animista que utilizara em *Las calles*, Borges cria uma contrafigura do subúrbio: seu avesso, sua antítese, seu outro. O que lá era harmonia, aqui é desassossego; o que lá era imensidão, espaço aberto à iminência da planura, aqui é "escarnio de sombras despedadas", olhar que ricocheteia sobre a superfície dura das paredes.

A convocação dessa contrafigura dentro da própria obra e a sua denuncia quase ostensiva como um espaço estranho, alheio, impoético, é uma manobra que Borges voltaria a executar nos outros

dois volumes produzidos ao longo da década de vinte e, nesse sentido, poemas como *Patrias*, (*Luna de enfrente*), ou *El paseo de julio*, (*Cuaderno San Martín*), talvez deveriam ser considerados como variantes ou versões de *Ciudad*. Convocação ambígua e reiterada que faz comparecer não só um território "após cuja expulsão começaria a poesia", (para Borges), como também os símbolos e emblemas de "outra maneira de se fazer poesia": a de Girondo, Gonzalez Lanuza, Píffero, ou Gonzalez Tuñón. Assim, essas ilhas de contemporaneidade parcamente distribuídas sobre uma superfície textual que mostra ser sua negação obcecada e sistemática, possuem duas funções complementares: sob o ponto de vista intratextual, elas operam como termo de contraste sobre o qual se destaca o universo representacional dominante na obra, o subúrbio; sob o ponto de vista intertextual, elas remetem, metaforicamente, é claro, àquelas escrituras que dialogam, coexistem, - e por que não concorrem -, com a própria escritura.

Antítese, avesso ou negação, o centro urbano é, alias, *divi-*
sa. O que "desalma" o caminhante de *Fervor*, nutre as pupilas ávi-
das dos outros:

APUNTE CALLEJERO

En la terraza de un café una familia gris,
Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa so-
bre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe
las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien
se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso dónde guardaré los quioscos, los faroles,
los transeúntes, que se me entran por las pupilas.
Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar...
Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sobra se separa de
mí, y de pronto se arroja entre las ruedas de un
tranvía. (33)

Ilustração desse "projeto alternativo" com o qual também identifica-se a vanguarda rioplatense, e ao cujo redor aglutinou-se um número importante de jovens escritores, *Apunte callejero*, de Oliverio Girondo, encarna em boa medida o espírito que anima os defensores dessa contraproposta sediada do outro lado da fronteira. Com efeito, tomando para si o que Borges exclui de seu mundo, alojando-se no vazio causado pelos versos de *Fervor*, e saturando-o com signos que visam apreender a variedade fugitiva de uma paisagem em perpétuo estado de mudança, Girondo faz das ruas "incomodadas de prisas y ajetreos", um núcleo gerador de sua *poiesis*. Dir-se-ia que tudo quanto foi subtraído num caso, irrompe intempestivamente no outro: do grupo familiar aprisionado nas redes do tédio, — tédio crônico e tipicamente burguês que se torna cor "gris"—, à sexualidade crua e desencarnada que se esconde sob roupas e olhares; do já clássico epítome da modernidade que é o "automóvil", ao "quinto piso" de uma topografia vertical; "quioscos", "faroles", "transeúntes", "tranvías". Um mundo abarrotado de coisas e pessoas alimenta o sujeito perceptor que as recolhe para expeli-las, quase imediatamente, sob a forma de imagens verbais. Está-se, em fim, em presença de um tipo de linguagem, cujos traços adequam-se à experiência retratadas frases curtas e secas, são justapostas num ritmo que traduz o caráter instantâneo e a multiplicidade dos estímulos; a supressão de toda e qualquer marca conhecida que assegure a percepção estética do objeto, redobra e acentua o prosaísmo do material semântico.

Cada uma das características sumariamente enumeradas a partir de *Apunte callejero*, patenteiam que esta "outra maneira de se

"fazer poesia" situa-se, -quando considerada em função do modo de se inter-relacionarem os registros semântico e formal-, nas antípodas do quefazer borgeano. De um lado, um arrabalde cujo exacerbado provincianismo traz à tona as marcas do passado; do outro, um centro citadino que enfatiza as demandas e solicitações do presente, -- ainda se sob o signo da exclusão e da marginalidade, como ocorre, por exemplo, nos textos de Nicolás Olivari e González Tuffón. Num caso, *tensão e contraponto entre novas formas e conteúdos nostálgicos*; no outro, *coesão e sintonia entre ambos os planos*.

NOTAS

(1) O esquema obtido após a contagem silábica do poema é o seguinte: 9-9-7-11-11-11-7-11-14-13-11-11-13-9-13-12-15/ 11-13-10-7.

(2) "A quien leyere" in Error de Buenos Aires, op. cit. pág. 3.

(3) Os casos mais nítidos de assonância ocorridos no decurso do poema são: ocasos/ arbolados; aventuran/ llanura/ ventura; casas/ esperanza.

(4) Transcrevo a título de exemplo, uma estrofe de "Los cuatro amores de Dryops" (in LUGONES, L. Los crepúsculos del jardín (primera edición, 1903). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, pág. 49):

Al invasor influjo de mi amor surgía,
Phanión, como narcótica flor de melancolía,
Sofaba; y presintiendo deliquios sobrehumanos,
Cobraban palideces adorables sus manos;
Y esbozaban en súplica de atrición lastimera,
El ademán sumiso de una esclava extranjera.
Cuando yo las tocaba, con un temblor profundo,
Durante largos días era más bello el mundo.
Nunca llegó mi labio hasta ellas; su ignoto
Perfume me amansaba con un temor devoto.
Mas, de las hermosuras que amante he poseído,
Ninguna tan entera como Phanión lo ha sido.

(5) in Ciudad (primera edición, 1917). Antología, 1915-1917. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1984, pág. 45.

(6) Uma breve observação. No interessantíssimo ensaio "Baldomero Fernandez Moreno: un poeta en la ciudad", (in Yrigoyen entre Borges y Arlt, op. cit. pág. 325), Jorge Monteleone assinala a presença de um duplo movimento na obra do autor: por uma parte, a mencionada obra "substitui o código espacial do imaginário modernista que até aquele momento integrava a competência do leitor, por outro de natureza urbana, e não reconhecível nos textos anteriores"; por outra, esse deslocamento associa-se a uma "estética realista", pois, as imagens "aludem a objetos familiares e experiências cotidianas do leitor", criando, assim, o efeito do "já visto", ou do "imediatamente lembrado". Entretanto, parece-me que não é apenas essa "ilusão de mimese realista", o que provoca a fruição de um leitor cujas características teria de ser precisado, como também o emprego de recursos não realistas, mas cujo nível de codificação os torna extremamente familiares, e entre os quais os já mencionados. Para dizê-lo de outro modo, enquanto o universo semântico tratado permitiria que o leitor se *identifique* com o assunto, esses sinais suplementares espalhados pelo texto (metro, rima, etc.), permitiriam que ele *identifique* o texto enquanto forma, enquanto objeto estético. Versão pueril de tópicos cujas origens remontam até Baudelaire, — onde a experiência em meio à multidão possui toda a densidade problemática da qual

aqui carece -, a obra de Fernandez Moreno levanta, entre outras, a questão da relação existente entre os traços da escritura sen-cillista, e o surgimento de um novo público leitor de classe média, capaz de consumir esta variante didática, *aggiornada* e linear, de uma *poiesis* de cunho pseudo-aristocrático: o modernismo.

(7) DE DIEGO, R. "Fervor de Buenos Aires" in *Revista Nuestras* N 173, Buenos Aires, 1923.

(8) "Calle desconocida" in *Fervor de Buenos Aires*, op. cit. págs. 12-13

(9) "Arrabal" in *Fervor de Buenos Aires*, op. cit. pág. 30.

(10) "Plaza San Martín" in *Fervor de Buenos Aires*, op. cit. pág. 17.

(11) "Llaneza" in *Fervor de Buenos Aires*, op. cit. pág. 49.

(12) Utilizo a palavra argumento não em sua acepção narratológica mas lógica.

(13) "Visiones del crepúsculo" in *Nuevas herejes. La canción del barrio*. Buenos Aires, editora Claudio García, 1921. pág. 89.

(14) "Visiones del crepúsculo". in op. cit. pág. 90. Sem dúvida, a imagem da poesia de Carriego que Borges construiu em seu livro, (*Evaristo Carriego*. Buenos Aires, Gleizer, 1930), foi laboriosamente montada em torno desses momentos excepcionais; espécie de antologia extremamente depurada que, ao reduzir uma obra de duzentas páginas, a uma dezena de versos, inventou para si, (para o corpus poético borgeano), um precursor feito sob medida. Sem dúvida, alias, as semelhanças se tornam mais profundas a partir de *Luna de enfrente*, volume em que "su preocupación, de quedar en el tiempo como un Carriego inteligente y artista" (Ibarra, N. op. cit. pág. 128) é manifesta.

(15) A abordagem dos poemas que correspondem a esta segunda espécie, e que considero uma das peculiaridades fundamentais da obra, será realizada no último capítulo do presente trabalho.

(16) BORGES, J.L. "A quien leyere" (prólogo) in *Fervor de Buenos Aires*, op. cit. pág. 5.

(17) in *Fervor de Buenos Aires*, op. cit. pág. págs. 20; 22; 42; 46; 47; 54; 55; 62-3.

(18) BORGES, J.L. "Ultraísmo" in. op. cit. pág. 24.

(19) in *Fervor de Buenos Aires*, op. cit. pág. 54.

(20) in *Ciudad*, op. cit. pág. 45-6.

(21) in *Revista Proa*. Buenos Aires, año 1, N 1. 1924. pág. 11

(22) op. cit. pág. 14.

(23) op. cit. pág. 16.

(24) op. cit. pág. 18.

(25) PEREDA VALDEZ, J. "Jorge Luis Borges, poeta de Buenos Aires" (Revista Nosotros N 200-201. Buenos Aires, 1926) in EASTOE, M. L. Borges ante la crítica argentina. Buenos Aires, Hispanérica, 1974. pág. 60.

(26) Convém lembrar que já em 1921, e formulando o que talvez fosse menos uma idéia compartilhada do que estritamente pessoal, Borges afirmou: "...solo hay conformidad tangencial entre el Ultraísmo y las demás banderías estéticas de vanguardia. La exasperada retórica y el bodrio dinamista de los de Milán se hallan tan lejos de nosotros como el zumbido verbal, las enrevesadas series silábicas y el terco automatismo de los sonámbulos del Sturm o de la prolija barandada de los unanimistas franceses..." (Ultraísmo. op. cit. pág. 27)

(27) Buenos Aires, 1930, edição do autor.

(28) op. cit. págs. 23-4.

(29) op. cit. págs. 29-30.

(30) op. cit. págs. 43-44

(31) Buenos Aires 1920-1930. Una modernidad periférica. op. cit. pág. 103.

(32) in Fervor de Buenos Aires. op. cit. pág. 20. Definitivamente suprimido a partir da segunda edição do volume, talvez *Ciudad* seria o poema que, surpreso perante o predomínio de motivos nostálgicos, e arrebatado por uma paixão oposta, Guillermo de Torre julgara como a "única" composição ultraica de *Fervor* ("Pour la préhistoire ultraiste de Borges" in Cahier de L. Herne Borges. Paris, Le livre de poche, 1989. pág. 127): "Voulant être fidèle à un moment historique, bien que me réservant de le juger ensuite périmé ou dépassé - par suite d'une graduelle évolution postérieure - moi - moins avisé, plus ingénu, plus décidé, que sais-je - je réunis ma production poétique ultraiste en un livre (*Nélices*, 1923) de caractère expérimental et, de propos délibéré, ayant l'air d'un échantillonnage. Au contraire, quand Borges publia, à la même date, son premier livre poétique (*Fervor de Buenos Aires*) il en exclut les compositions de style ultraiste (sauf une) tout en y admettant de plus récentes ayant un caractère différent. De là mon étonnement, en recevant ce livre. Et quelque chose de cette légère confusion se reflète dans les pages déjà mentionnés de *Littératures européennes de vanguardia* que je dus consacrer à l'explication de son changement thématique: l'"atrezzo" moderne, pour les motifs sentimentaux de l'environnement. Car précisément le choc psychique reçu en retrouvant sa ville nata-

le, Buenos Aires, après plusieurs années de séjour en Europe, avait été la cause déterminante d'un tel changement. Au maintien d'une "manière" il avait préféré la découverte d'un "ton". A l'enthousiasme de type whitmanien face à la pluralité de l'univers, il substitue la "ferveur" pour l'espace limité d'une cité; plus exactement, de quelques faubourgs et d'un moment rétrospectif. Il révient à son enfance, et pour ainsi dire à celle de son pays, idéalisant avec nostalgie ce qu'il entrevoit. De ce monde si exigu il extrait ses richesses."

(33) in Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (primeira edição 1922) Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980. pág. 16.

OS ENSAIOS BORGEANOS: UM ESBOÇO DE (AUTO)INTERPRETAÇÃO.

Um último rodeio em torno de algumas das questões esboçadas no capítulo anterior. Desta feita, porém, levando-se em conta o modo em que elas foram formuladas pelo autor, num *corpus* que ilumina seu quefazer poético, e onde designios, filiações, e localização da própria obra em meio à série de discursos com os quais ela se relaciona ou interage, transformam-se em objeto de uma fala reflexiva, ainda que não menos figurada. Estou me referindo, naturalmente, ao *corpus* conformado pelos três volumes em prosa que Borges publicou ao longo desses anos, e a cuja reedição negou-se com veemência durante o resto de sua vida: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), e *El idioma de los argentinos* (1928). De fato, esses livros são muito mais do que um mero acompanhamento ou explicação da própria lírica, pois inauguram novas formas de ler e de escrever num gênero que Borges iria inteiramente redimensionar, e em cujas mãos tornar-se-ia quase em sinônimo da prosa ficcional: o ensaio (1). Porém, dada a natureza do presente trabalho, tanto a escolha quanto o uso dos fragmentos que farei a seguir se subordinam a uma exigência de ordem instrumental, na medida em que buscam esclarecer o *locus* a partir do qual se enuncia uma poiesis ciente de seus nexos com certas tradições, e com o contexto intelectual que a circunda. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que poucos escritores refletiram com igual empenho e tão precocemente sobre as raízes e possibilidades de um projeto escriturário como o fez o jovem Borges, principiante A

procura de um lugar que ele mesmo designa, e investe dos melhores atributos. Daí o interesse desse corpus.

Nó que talvez seja o texto mais agudo sobre a prosa borgeana da década de vinte produzido até o momento, e ao precisar uma característica comum a muitos dos ensaios compilados nos três volumes acima, Graciela Montaldo diz:

Borges prefiere allí una metáfora para referirse a la literatura: la de que puede concebirse como un espacio, una geografía a través de la cual un lector puede desplazarse con múltiples recorridos. Para darle una forma más precisa y a la vez extremarla, podría decir que cada lector organiza con los textos una topología, les da la forma de un vasto territorio, los espacializa en una actividad primera de delimitación donde no existe la superposición sino las "pertenencias estatales", la independencia y la autogestión a veces.[...] Al hablar de "provincias", "países", "patrias", no se menciona una mera geografía natural sino que por el contrario se apela a la organización artificiosa de los espacios y a la posibilidad de variar la distribución de los límites de acuerdo con las políticas de los textos.(2.)

Essa "organização artificiosa dos espaços", que "varia a distribuição dos limites de acordo com a política dos textos", resulta particularmente sugestiva naquelas ocasiões em que Borges dirige seu olhar para a literatura rioplatense, seja para as manifestações legadas pela tradição que, segundo seu critério, constituem um verdadeiro patrimônio cultural, seja para as recentes experiências de vanguarda (3). Ai, as relações estabelecidas entre as diversas áreas criadas num discurso que convoca o passado e o presente vão delineando pouco a pouco um mapa imaginário das letras argentinas, onde o autor designa territórios, institue linhagens e, naturalmente, se auto-localiza. Três regiões diferenciadas conformam esse mapa, animado menos por um desejo pura-

mente descritivo do que por aspirações geopolíticas, já que ele estabelece como e com quem se fará a repartição dos domínios da literatura nacional, arriscando, inclusive, palpites prospectivos a respeito de uma provável e desejada ordem futura: o centro, a lhanura, o subúrbio. Desdobramento ou expansão dos termos concitados no poema inaugural, esse conjunto de ensaios oferece uma visão relacional e opositiva do *continuum* espacial que ali foi apresentado pela primeira vez, e cujo ponto axial — unidade de medida da qual sempre se parte e à qual sempre se regressa — será, mais uma vez, o *locus* próprio. Com efeito, a leitura realizada pelo autor dessas regiões homologáveis a outras tantas escrituras, nunca haverá de ser autônoma, imanente, nem dessinteressada, pois de um ou outro modo elas serão coagidas a entrar num jogo de comparações e confrontos com a escritura do eu que as avalia e, em última instância, as julga. Assim, por exemplo, ao examinar o segundo poemário de quem talvez tenha sido para o jovem Borges a figura modelar desse projeto alternativo, sediado nas ruas "enérgicas" do referente urbano, ele afirma:

" Es innegable que la eficacia de Gironde me asusta. Desde los arrabales de mi verso he llegado a su obra, desde ese largo verso mio donde hay puestas de sol y vereditas y una vaga niña que es clara junto a una ba-laustrada celeste. Lo he mirado tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de klaxon y un apartarse de transeúntes, que me he sentido provinciano junto a él. Antes de empezar estas líneas, he debido asomarme al patio y cerciorarme, en busca de ánimo, de que su cielo rectangular y la luna siempre estaban conmigo. (4)

É desnecessário dizer que a série de contrastes antitéticos dispostos ao longo desse trecho desenham duas paisagens recorrentes que engendram, por sua vez, duas idiosincrasias igualmente

encontradas e sobre cujo estatuto estético vale a pena insistir: "puestas de sol", "vereditas", "vaga niffa", "balaustrada"/"tran-via", "klaxon", "transeúntes"; "arrabales"/(centro); "provinciano"/(citadino); Borges/ Gironde. Esta insidiosa estratégia, em que a localização do outro fica enquadrada pela localização de si, é tanto uma prova do forte narcisismo que permeia a prosa borgeana, como da habilidade com que ele o disfarça sob roupagens inteiramente enganosas. Pois, de fato, as aparentes desvantagens do "provinciano inhábil" diante da esmagadora destreza do habitante da metrópole, tornam-se *garantia de uma divisão territorial* que corrobora a hegemonia de Gironde sobre o centro, mas, fundamentalmente, a propriedade do autor sobre o subúrbio. Em outras palavras: Borges se assegura ("se cerciora") e, nesse gesto lhe assegura ao leitor que o pátio, o céu, e a luna do arrabalde sempre estiveram com ele (3) .

A seguir, tendo ratificado o pacto de fronteiras que legitima as possessões de ambas as duas partes, (provinciano/citadino, arrabalde/centro), o ensaio se aventura a incursionar nesse discurso outro com o objetivo de caracterizá-lo:

"Gironde es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón. Luego las estruja, las guarda. No hay aventura en ello, pues el golpe nunca se frustra. A lo largo de las cincuenta páginas de su libro, he atestiguado la inevitabilidad implacable de su afanosa puntería.[...]Gironde impone a las pasiones del ánimo una manifestación visual inmediata; afán que da cierta pobreza a su estilo (pobreza heroica y voluntaria, entiéndase bien) pero que le consigue relieve. La antecedencia de ese método parece estar en la caricatura y señaladamente en los dibujos animados del biógrafo[...]. Es achaque de críticos el prescribirles una genealogía a los escritores de que hablan. Cumpliendo con esa costumbre, voy a trazar el nombre, infalible aquí, de Ramón Gómez de la Serna y el de un escritor criollo que tuvo alguna semejanza con el gran Oliverio, pero que

fue a la vez menos artista y más travieso que él. Hablo de Eduardo Wilde." (6)

Vários traços sobre os quais gostaria de chamar a atenção integram esta sucinta análise. O primeiro deles diz respeito à *eficácia inevitável* – e portanto *previsível* – de uma escritura que trabalha por acumulação ininterrupta de "golpes" espetaculares, rápidos e intensos. Imune às reticências, às "irresoluções", aos meios-tom, esta linguagem, compelida a ser uma espécie de incessante e esmagadora descarga, propende ao privilégio de metáforas visuais de grande poder cinético. "Hasta la propia quietación de las cosas se activa para él..." dirá Borges enfatizando as marcas sensoriais e dinâmicas dessa *poiesis* aparentada com a "caricatura" e o "desenho animado" (7). Por último, fechando este retrato de um "estilo" cuja "pobreza heróica" é maliciosamente salientada pelo autor – mistura de encômio e ironia presente, desde cedo, em não poucos de seus ambivalentes elogios – uma genealogia virtual: Gomez de la Serna-Wilde.

De fato, teremos de concordar que em todo este segundo e derradeiro movimento do ensaio, Borges se apaga enquanto termo de comparação explícita e concede autarquia a seu objeto de estudo. Já não há mais esse jogo contrastivo entre eu e ele que pautava o parágrafo inicial. E, a rigor, caso se permaneça nos limites desse ensaio, já não há mais comparação possível. Todavia, se se examinam com minúcia outros textos do *corpus* aqui considerado – e caso o leitor aceite essa dose de má fé detetivesca, consubstancial a toda e qualquer busca – é possível urdir uma trama de relações *in absentia* que rubrica e aprofunda as incompatibilidades existentes entre esses dois projetos literários.

Lembremos, por exemplo, a estima de Borges pelas "irresoluções", pela "omissão de toda e qualquer ênfase", e pela "frustração de expectativas" características do gênero gauchesco. Esta outra forma de eficácia "pudorosa" e "contida" em que ele reconhece as virtudes de uma dicção tipicamente *criolla* à qual reivindicará, enquanto legado passível de apropriação e emulação - *inventio* de um modelo de virtudes estético-ideológicas onde se espelha o "autêntico" ser do argentino, homem... "tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquitos la perdona y en ninguno la ensalza"-, se opõe a esse *ictus sententiarum* que, *mutatis mutandi*, haverá de definir o discurso de Gironde (8).

Lembremos, em segundo lugar, as numerosas invectivas lançadas pelo autor, tanto em ensaios teóricos quanto em resenhas críticas, contra as metáforas de contêdo preponderantemente visual, invectivas onde se torna manifesto que sempre, para Borges, a imagem foi antes um veículo da *imaginacão* - adjudicando a essa palavra um valor intelectual contra o qual conspira a própria etimologia do termo, segundo ele mesmo o explicitou, do que um apelo à ordem dos sentidos, (Cfr. *La simulación de la imagen* in *El idioma de los argentinos*, págs 83-92). Nessa perspectiva, afirmações tais como "la falacia de lo visual manda en literatura", ou "casi todas las que se dicen metáforas no pasan de incontenencias de lo visual" (1928), não são mais do que o ponto culminante de um processo avaliatório cujo germe poder-se-ia encontrar em *Después de las imágenes* (1925), primeira revisão do ultraísmo, em que desponta a oposição *imagen sensorial/imagem especulativa ou simbólica*: de um lado os "hechiceros", do outro o "semidios", de um

lado as faculdades do olhar, do outro as da abstracção e do pensamento. Mais uma vez Gironde versus Borges: emblemas nominais de uma tipologia que os transcende, embora os inclua.

Por último, e para completar este quadro feito de associações longínquas mas sempre contrastantes, lembremos a beligerância que há entre as linhagens literárias de um e outro escritor. Da parte dos antepassados ultraístas - e hispânicos - o parentesco Gironde-De la Serna encontra um correlato antagónico na filiação Cansinos Assens-Borges. Antagonismo que, comparando essas duas castas ditas "incomparáveis", e cuja desavença parece perpetuar-se na figura de seus herdeiros, Borges descreve da seguinte maneira:

"La amistad une; también el odio sabe juntar. Dos hombres hermanados por una fraternidad belicosa como de espadas que se cruzan son los de Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens. La discordia eterna del arte se ha incorporado en estos adversarios tácitos [...] Entre ambos hombres y mejor aún entre ambos espíritus, vaciló la mocedad literatizada de España [...] Yo milité en la de Cansinos. [...] Advertirá el lector que están situados en pasado los verbos y con ello quiero indicar que se ha desbaratado esa disputa, vehementísima hace cuatro o cinco años. La indiferencia no ha rescatado esa rivalidad. Las transcurridas Javes abaten las lamentaciones; la greguería ha quebrantado el salmo y los paladeadores de apasionadas imágenes imágenes que fervorizaban antaño a la sombra luminosa de Cansinos Assens, hoy aventuran chascarrillos en Pombo. A las veladas y a la orientación de Cansinos -ya de hombres graves que hizo ribereños del arte- no acuden otros jóvenes que yo. [...] No es intención de estos renglones el comparar, en menoscabo de cualquiera de ellos, las personalidades verdaderas de los dos escritores. Son dos países muy distintos y enmarañados que distan un incaminado trecho uno del otro, tan bravamente incomparables como lo pueden ser, por ejemplo, la perfección de dejadez y huraña vivir que en todo arrabal porteño me agrada y la nerviosa perfección de codicia que alborota las calles céntricas." (9)

Assi mesmo, ao caracterizar os traços peculiares do estilo metafórico do mestre andaluz numa definição inteiramente aplicá-

vel à poiesis do discípulo, Borges diz:

"Quiero señalarlo también como el más admirable anudador de metáforas de cuantos manejan nuestra prosodia. La metáfora de Cansinos no es *áspera* y *arrojadiza* como en el pretérito Villaroel y en el actual Lugones: es *espaciosa* y *amplia*... Imágenes que no solicitan nunca su objeto con la derecha urgencia del dardo, pero que a fuer de inevitables lazos abarcan la señal, trazando curvas y rodeos en el despejo fácil del aire." (10)

Assim, reorganizadas num arranjo, cuja artificiosidade me apresso a reconhecer, as empatias, identificações e repulsas mútuas contidas nesses textos, permitem desenhar duas séries paralelas: Torres Villaroel, De la Serna, (Lugones?), "las metáforas ásperas y arrojadizas", "la greguería", "el centro"; Oliverio Girondo / Cansinos, "la metáfora amplia y espaciosa", "el salmo", "el arrabal"; Jorge Luis Borges.

E o que dizer do lado rioplatense das famílias? Que muito embora o chão comum das letras nacionais neutralize de certo modo as divergências, elas renascem *sub specie aeternitatis*:

"...Todo eso y mucho más vivió Wilde. Fué periodista, fué médico, fué... Insisto adrede sobre estas aparentes faroleras para evidenciar qué clase de hombre fué Eduardo Wilde. Hay escritores soslayados y chúcaros (Swinburne, Evaristo Carriego, Rafael Cansinos Assens) cuya total aventura es la de su obra; hay otros de vida cargada, cuya escritura es apenas un rato largo, un episodio de sus pobladísimos días." (11)

Ávesso de Carriego e de Cansinos - precursores reservados para si - Eduardo Wilde é o progenitor do outro. Mais uma vez Girondo versus Borges

Se, em direção do centro a lírica borgeana confina com os versos de Girondo, em direção da *lhamura*, extremo oposto desse mapa literário em que as regiões adquirem nomes próprios, ela

confina com outro coetâneo, o jovem Fernán Silva Valdes. Extran-geiro por causa de um "mal-entendido" histórico que Borges jamais levaria a sério, este oriental iria resgatar, aprimorando-a se-
gundo as exigências que impunha o novo código vigente, a única herança que o nosso autor considerava como uma verdadeira e va-
liosa *inventio criolla*: a gauchesca. Fruto de um cruzamento em
que se adunam os temas mais antigos de uma tradição autóctone e
as novas técnicas há pouco transplantadas, esta variante da van-
guarda rioplatense tem seu enclave nos pampas uruguaios, antípoda
do enclave girondiano, divisa próxima — e nem sempre respeitada —
do território escolhido para si (12).

De fato, dois escritores mais deveriam ser considerados dentro desta vertente que deságua em Fernán Silva Valdes: seu compatriota Pedro Leandro Ipuche, e o argentino Ricardo Güiraldes. Alguns anos mais velhos ou, em outras palavras, pertencentes à geração pré-vanguardista, com a qual não obstante mantiveram escassas e não muito amigáveis relações, estes poetas, em quem desponta pela primeira vez essa combinação *sui generis* que Fernán Silva Valdes batizou com a denominação de *nativismo*, continuaram a produzir e editar em plenos anos vinte, década de esplendor da nova sensibilidade. Mentores de peso e produção dissimil — maior-
mente prosador Güiraldes, poeta contumaz Ipuche — estes anteces-
sores integram, portanto, a constelação de nomes sediados na lha-
nura. Pelo menos, é isso o que declaram os ensaios do jovem Bor-
ges redigidos a esse respeito:

"La poesía gauchesca que acaso se inició en el Uruguay con las trovas de Hidalgo y que después erró gloriosa-
mente por nuestra margen del río con Ascasubi, Estanis-
lao del Campo, Hernández y Obligado, cierra hoy su gran

órbita en las voces de Pedro Leandro Ipuche y de Silva Valdez." (13)

"La órbita del arte gauchesco ha sido siempre ribereña del Plata y el río innominado es como un armonioso corazón en la interioridad de su cuerpo y sus estrofas clásicas, que nada saben del mistol y del chaffar, son decidoras del ombá y la flechilla. Ya en el siglo pasado la pampa dijo su primitiva gesta pastoril en el poema de Ascasubi, su burlería conversada en el Fausto y la previsión de un morir en las andanzas de Martín Fierro. Hoy las cuchillas del Uruguay son canoras. En este lado, la única poesía de cuya hondura surge toda la pampa igual que una marea, es la regida por Ricardo Güiraldes. En la otra banda están Silva Valdes y Pedro Leandro Ipuche." (14)

Várias observações devem ser feitas com relação a este outro projeto literário que, segundo a opinião do jovem Borges, é ao mesmo tempo um mostruário de virtudes a serem parcialmente imitadas (reprocessando-as) e uma arte epigonal com escassíssimas chances de sobrevivência na nova conjuntura.

Em primeiro lugar, e como já assinalai, o gênero gauchesco provê um paradigma principalmente naquilo que concerne à economia verbal e metafórica, e ao ritmo, à dicção. Esta retórica do "pudor" e da "reticência", sensível a determinadas inflexões orais de nossa linguagem, e cujas raízes remontam até as próprias origens do gênero no século anterior, prolonga-se, em boa medida, na obra dos atuais continuadores: "omnipotencia del ritmo", "adjetivación pensativa", "justedad trópica" e "dicción varonil" num caso (Pedro Leandro Ipuche); "continencia espiritual", "gesto criollo y ritmo de zarandeo" no outro (Fernán Silva Valdes). Assim, e a diferença do notado desacordo que existia entre a eloquência sentenciosa e plenamente visual da poiesis girondiana e o próprio ideário poético, cria-se aqui um campo de homologias que estabelece um vínculo de familiaridade entre a literatura dos

país fundadores (Áscasubi, Estanislao del Campo, Hernández, Obligado), a sua versão remendada (Ipuche, Guiraldes, Valdes), e a do jovem que iria reformular esses procedimentos, deslocando-os para um novo cenário: Jorge Luis Borges. Em outras palavras, expurgada de certas contingências que são algo mais do que isso, como tentarei mostrar a seguir, esse modelo *se projeta* sobre a própria escritura, e tende uma ponte com a tradição vernácula. Aliás, com a única tradição ideada nesse solo que soube construir o que a literatura, para Borges, solicita: lendas, símbolos. Porque também nesse sentido a gauchesca dá uma lição, e duplamente criou uma mitologia, e a situou, como a todos os mitos, no passado:

"La literatura gauchesca siempre fué recordativa y nostálgica. Allá por el cincuenta, en plena Federación y criollaje alzado, el capitán Hilario Áscasubi quiso cantar la plenitud del gauchismo y empezó Los Mellizos de la Flor, descansadísimo novelón de un malevo cuyas diabluras mueven los últimos años del Virreinato. Así es: ya en el cincuenta, alguien en trance de buscar la Edad de Oro gaucha, la halló muy a trasmano y debió hacer trabajo nostalgia, invocando fechas antiguas como los adivinos y los cuenteros. Veinte años después de Áscasubi, el federal Hernández realizó la empresa de aquel, vueltos los ojos a un anteayer de entonces, al ya distante patriciado rosista. Después cantó Obligado, que ubicó el estado de gracia en los tiempos de la Colonia y nos arma un dichosísimo Santos Vega que del golpe, sin saber cómo, suelta un discurso liberal. Lambertini, Elias Regules y José Trolles también plaffieron lo pasado. Con voz bien suya en versos tirantes y limpios observa esa tradición de aforanza, Fernán Silva Valdes." (15)

A sua maneira, "con voz bien suya en versos tirantes y limpios", Borges também observa essa "tradición de aforanza" para forjar o mito do arrabalde (16).

Contudo, o parentesco que entrelaça ambos os sistemas discursivos não impediu que Borges concebesse essa variante postrimera do gênero como um processo terminal, e, sob esse ponto de

vista, a afirmação de que a poesia gauchesca... "*cierra hoy su gran órbita en las voces de Pedro Leandro Ipuche y de Silva Valdés*" deve ser compreendida ao pé da letra. O estado de exaustão desse discurso que embora pudesse ser aprimorado ou "embelecido" se encontrava para Borges numa fase de irremediável esgotamento, é explicitado na análise do segundo dos escritores acima, o mais jovem, o seu par. Porque, se nas composições de Ipuche o *criollismo* é visto ainda como "una cosa viva que se entrevera con las otras...una virtud más", na obra de Fernán Silva Valdés, contrariamente, "la criolledad ...está inmovilizada en símbolos" (17).

Seria impossível, embora útil, transcrever na sua totalidade o ensaio sobre "Água del Tiempo" (Fernán Silva Valdés) estudo em que, sem abjurar da estima professada pelos motivos hipercodificados, Borges insiste quase obsessivamente no carácter epigonal da obra. Sublinhemos, apenas, que por trás dessa dezanada - e talvez suspeita - proliferação de enclíticos, o que se torna claro é o seguinte: trata-se de um espaço esteticamente saturado onde o poeta só pode recolher tópicos preexistentes e "entretejer quirinaldas a su alrededor". Daí que, quando tentar ilustrar as características mais salientes da escritura de Fernán Silva Valdés, a partir do poema titulado *El rancho*, ele acabe sepultando-o sob uma lista de nomes: Estanislao del Campo, Hernández, Elías Regules, isto é, quase todos os gauchescos "ya poetizaron ese sujeto acostumbrándonos a pensarlo con devoción". Agente causal da "beliza" que há nos versos de Valdés, essa saturação textual é ao mesmo tempo sintoma de clausura, de "cristalização", e por que não de morte:

"De las poesías más gustadoras y perfectas que hay en su libro -El poncho, El mate amargo, El Buey, El payador, El rancho - elegiré la última para desentrañarla. En su decurso, admirable de continencia espiritual, de gesto criollo y de ritmo zarandeo, el poeta equipara el rancho a un pajarraco hurafío y a un gaucho viejo y moroso. Las imágenes son nuevas, el compás es inusitado, el ambiente suyo sabe a palpable realidad y no a versos ajenos y sin embargo yo aseguraría que no es el principio de un arte inédito, sino la cristalización y casi la perdición de otro antiguo" (18)

Sem dúvida alguma, o jovem Borges aspirava a uma posição mais destacada no contexto das letras rioplatenses que a de mero epígono: a de inventor de novas tradições. Talvez por isso, na hora de situar-se diante desse *corpus* que lhe proporcionou o *parlance* necessário sobre o qual escrever, mas que também era preciso apagar parcialmente *para poder escrever um texto outro*, ele haja apelado a um paradoxo não menos evidente que significativo. Com efeito, se ante Gironde ele era o pobre "provinciano inhábil", o homem do interior, ante a gauchesca será o "ciudadano":

"Una confesión última. He declarado el don de júbilo con que algunas estrofas de Tierra Honda endiosaron mi pecho. Quiero asimismo confesar un bochorno. Rezando sus palabras, me ha estremecido largamente la aforanza del campo donde la criolledad se refleja en cada yuyito y he padecido la vergüenza de mi borrosa urbanidad en que la fibración nativa es apenas! una tristeza noble ante el reproche de las querenciosas guitarras o ante esa urgente y sutil flecha que nos destinan los zaguanes antiguos en cuya hondura es límpido el patio como una firme rosa." (19)

Sediada num espaço intersticial, que pareceria não ter querido compartilhar com nenhum de seus colegas e coetâneos, a poética borgeana do subúrbio é, simultaneamente, um ponto de articulação e de ruptura com o gênero gauchesco (20). Duas passagens ilustram particularmente bem a natureza ambígua e contraditória dessa relação. Na primeira delas (*La criolledad en Ipuche*), a

aplicação de um *idêntico* adjetivo a áreas topológicas contíguas -
- e portanto *diferentes* - institui tanto um nexa quanto um hiato
com essa região próxima, e por sua vez distante:

"Tierra honda se intitula su mejor libro y el epíteto
es decidor de un sentirse arraigado y amarrado a la
tierra vivaz, de un echar dulces y anhelantes raíces en
la tierra nativa. Yo adjetivé una vez honda ciudad,
pensando en esas calles largas que rebasan el horizonte
y por las cuales el suburbio va empobreciéndose y desgarrándose tarde afuera; pero la palabra en boca de
Ipuche equivale a muy otra cosa, y habla de un sentimiento casi físico de la tierra..." (21)

Por último, gostaria de citar dois poemas que se dedicaram
respectivamente um ao outro Fernán Silva Valdés e Jorge Luis Borges,
no número 14 da revista *Proas*:

ELLOS Y NOSOTROS

Poema familiar a Jorge Luis Borges

Mis abuelos y los suyos
tal vez fueron amigos, amigazos,
y se dieron un mate;
o fueron enemigos y se dieron un tajo.

Lo cierto es que trotaron muchas veces
por los mismos caminos:
los míos fueron montoneros orientales
y los suyos guerreros argentinos.

Nosotros, ahora,
más blandos,
si fué mate, poniendo yerba nueva,
si fué tajo, lo mismo
con la herida tapada por la cinta de los años,
como marinos criollos
en la PRDA mateando.

(Fernán Silva Valdés)

VERSOS PARA FERNAN SILVA VALDES

Ya le estoy estrechando la mano verdadera.
Que sus versos me alargan. Sabe que estoy contento
De que me madrugaran con tan linda nobleza
Y su amistad, que es mía, sabe que la merezco ?

No por los versos chúcaros que pensó mi desgano

Sino por los ponientes peleadores que he visto
Y por una muchaca que me tuvo en su abrazo
Y por unas divisas que conservo en un libro.

Yguálenos el mate parejo y compartido,
El mate que es de muchos como el sol y la luna;
Volcancito que humea caliente como un nido,
Manso reloj que mide las horas de la duda.

Dele a su honda guitarra. Mi corazón la escucha.
Y ella igual que un aljibe, desparrama confianza.
Levánteme la tarde, que en puertiendo la luna
Saldré oscuro y callado pero diré una lágrima.

Soy un criollo pueblero. La he perdido y la busco
A mi herencia de auroras y pingos y zorrales.
Sus versos me la encuentran... Ya está dicho el retruco
Que mis tapias rosadas mandan a sus ceibales.

(Jorge Luis Borges) (22)

Situado aquém do habitat rural, "pueblero" como diz na última estrofe, Borges é o poeta das margens suburbanas.

* * *

Demarcadas as fronteiras de um discurso que, ao mesmo tempo, é tanto o produto de uma dupla negação - nem urbe nem lhanura - quanto a realização parcial de ambos os sistemas -zona de encontro entre a urbe e a lhanura - resta-nos examinar tão só, e sumariamente, esse terceiro estado ao qual Borges dedicou não poucas das páginas reunidas em *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, e *El idioma de los argentinos* o arrabalde, ou mais precisamente o seu arrabalde.

Em princípio, e ao invés das outras duas regiões estudadas até aqui, regiões que, independentemente de terem ou não sido legitimadas do ponto de vista institucional, já constituem espaços habitados pela literatura, o arrabalde é um espaço baldio, poeiri-

camente virgem:

"Ponientes y visiones del suburbio que están aún - perdonenme la pedantería - en su ascidad, pues el desinterés estético de los arrabales porteños es patraña divulgadísima entre nosotros. Yo, que he enderezado mis versos a contradecir esa especie, sé demasiado acerca del desvío que muestran todos en alabándoles la desgarrada belleza de tan cotidianos lugares..." (23)

"Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos Aires innumerable que es cariffo de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desgastada sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortuzar y proceridad taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra" (24)

Assedidade, ausência, falta, qualquer seja a denominação que dermos a esse vazio representacional, diagnosticado pela voz enunciativa, o certo é que ele de imediato se torna o reduto de um designio subjetivo e excludente, (yo que...mi Buenos Aires...), ainda que também de alcance cultural, uma vez que para Borges, se acaso houver um lugar equiparável à gauchesca - ou, dito de outro modo, se acaso houver um lugar capaz de produzir os símbolos de que a cidade carece e necessita com premência - esse lugar não é outro senão o subúrbio:

"Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad es aventura heroica. Buenos Aires no ha recabado aún su immortalización poética. En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandezza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino equiparable al *Martín Fierro*. Ignoro si una voluntad divina se realiza en el mundo, pero si existe fueron pensados en Ella el almacén rosado y esta primavera tupida y el gasómetro rojo. (Qué gran tambor de Juicios finales ese último!) (25).

A medida em que esse designio se concretizar, tomar corpo, que se converter em obra - e reservando para si um papel privilegiado, que parecia estar disposto somente a compartilhar com

seus maiores, com Carriego, com Macedonio, com Guiraldes às vezes - o vazio do diagnóstico inicial irá paulatinamente adquirindo um outro estatuto:

"Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va añadiéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer.[...]Fray Mocho y su continuador Félix Lima son la cotidianidad conversada del arrabal; Evaristo Carriego, la tristeza de su desgarro y de su fracaso. Después vine yo (mientras yo viva, no me faltará quien me alabe) y dije antes que nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones."(26)

Espaço quase-virgem, espaço privativo e quase unipessoal, espaço equiparável ao melhor que nossa literatura deus prerrogativa tripla do arrabalde borgeano. Coube sem dúvida a ele a missão de imaginá-lo como falta, materializá-lo como obra, e de lhe atribuir um papel privilegiado no destino das letras rioplatenses:

"Somos unos dejados de la mano de Dios, nuestro corazón no confirma ninguna fe, pero en cuatro cosas sí creemos: en que la pampa es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal. Son cuatro puntos cardinales los que señalo, no unas luces perdidas. El Martín Fierro, el Santos Vega, el otro Santos Vega, el Facundo, miran a los primeros que dije; las obras duraderas de esta centuria mirarán a los últimos."(27)

ULTIMAS DIGRESSÕES EM TORNO DE UM COMPLEXO PAISAGÍSTICO

Entrevista num detalhe, sentida num perfume, imaginada numa música, ou divisada como limite profundo e indeciso no qual os olhos se extraviam, uma presença, fantasmática e real ao mesmo

tempo, parece dominar o cenário em que se desenvolvem as circunvoluções do flâneur: a do pampa, signo enquistado no próprio coração daquilo que o nega e que, no entanto, o resgata, reverso de uma urbe ainda em meio ao seu construir-se ou, mais precisamente, feita a partir dessa matéria elemental. Com efeito, a intervalos regulares, os versos de *Fervor*, *Luna de enfrente* e *Cuaderno San Martín*, deixam entrar retalhos de Ihanura que atravessam o mundo citadino, que irrompem em seu seio: emergência de um *locus* exterior que vai tecendo uma espécie de subtexto e acaba por entrelaçar-se, indissociavelmente, ao texto próprio. De certo modo, se poderia afirmar que a voz enunciativa é muito mais sensível às imagens ligadas às zonas de comércio, transição ou juxtaposição entre o urbano e o rural, do que às imagens compactas e homogêneas de alguns desses planos tomados em si mesmos, considerados enquanto entidades plenas, autônomas. De certo modo, se poderia dizer que a voz enunciativa semeia suas palavras sobre um palimpsesto prévio onde se deixam ler as marcas da literatura: manobra indispensável para quem, tendo se instalado num território "virgem" procura, simultaneamente, adensá-lo, carregá-lo de alusões secundárias.

De fato, os procedimentos graças aos quais é conferida espessura estético-temporal a esse universo suburbano, e aos significantes primordiais que o formam, diferem de uma composição a outra. Algumas vezes, a concatenação desses dois mundos dá-se através de figuras metonímicas: a cerca estendida entre duas casas, o pátio com seu poço, o terreno baldio, o pasto que brota entre as pedras de uma rua, são documentos de um passado revivido em algum

trazo de paisagem, testemunhos menores de uma vida anterior;
VILLA URRIUZA

... y es habitual evocación de mis horas
la vista de sus calles,
el horizonte que se acurruca a lo lejos,
las quintas que interrumpe el cielo baldío
la calle Pampa larga como un beso,
las alambradas que son afrenta del campo
y la dichosa resignación de unos sauces.

Ayer fue campo
hoy es incertidumbre
de la ciudad que del despoblado se adueña. (29)

CALLE CON ALMACEN ROSAO

... Toda la santa noche he caminado
I su inquietud me deja
En esta calle que es cualquiera,
Aquí otra vez la eventualidad de la pampa en algún horizonte
I el terreno que se deshace en yuyos y alambres... (29)

VERSOS DEL CATORCE

... I supe en las orillas del querer de una novia
I a punta de ponientes desangré el pecho en salmos
I canté la tristona gustación de una gloria
I el retazo de pampa coloreada en un patio... (30)

Otras veces, algum signo do campo parece "despertar" numa
prosopopéia:

CAMINATA

Dolorosa como un mate curado
la noche acerca agrestes lejanías

La brisa trae corazonadas de campo
franqueza de pinares y dulcedumbre de quintas
que harán temblar bajo las rigideces del asfalto
la tierra viva
que sin tregua de huertas espaciosas
se está muriendo hundida
por el apretón del cacerío incontable... (31)

LA GUITARRA

He mirado la pampa
de un patiecito de la calle Sarandí en Buenos Aires.

Cuando entré no la vi.
 Estaba acurrucada en lo profundo de una brusca guitarra.
 Solo se desmelenó
 al entreverar la diestra las cuerdas.
 No se lo que azuzaban:
 a lo mejor fue un triste del Norte
 pero yo vi la Pampa.
 Vi muchas brazadas de cielo
 sobre un manojito de pasto.
 Vi una loma que arrinconan
 viejas distancias
 mientras leguas y leguas caen desde lo alto.
 Vi el campo donde cabe
 Dios sin haber de inclinarse... (32)

Sub-urbe fronteiriça aberta ao tráfico de signos que convo-
 cam ora o mundo cidadão, ora o mundo rural, o arrabalde é um es-
 paço misto, um amálgama cuja melhor definição, infatigavelmente
 repetida por Borges em ensaios e poemas, cabe neste sintagma:
 "calle agreste", oxímoro que aduna ambos registros, abreviatura
 da fusão buscada.

A construção deste complexo paisagístico ao qual Borges ha-
 veria de incorporar, a partir de *luna de enfrente*, uma dimensão
 verbal, — algo assim como uma paisagem linguística —, implica o
 estabelecimento de um diálogo oblíquo com aquilo que ele conside-
 rou, desde o início até o fim de sua carreira, como a única tra-
 dição vernácula de peso. Digamos que num campo literário onde a
 poesia urbana tinha escasso (ainda que não nulo) desenvolvimento,
 onde era menos uma tradição consolidada do que em vias de forma-
 ção, um dos procedimentos mais efetivos para dotar de densidade
 estética a seu próprio discurso consistia em espargir, discretamente,
 traços que instituísssem nexos com o habitat pampeano. Dito
 em outras palavras: ao trabalhar com os restos de um legado cul-
 tural sedimentado, e já então prestigioso, Borges se entronca na

tradição gauchesca. Entronca-se, mas, ao mesmo tempo, a desvia de seu curso, pois, transportando esses remanescentes de lhanura ao orbe citadino - ou melhor ainda, ao bairro nascido com os versos de Carriego, e reprocessado em sua própria escritura -, Borges perverte as coordenadas definidoras do gênero. O pampa é a memória do subúrbio, uma ressurreição fugaz e fragmentária, não o universo familiar de antanho (33).

A novidade que faz do arrabalde borgeano um espaço literariamente virgem e, no entanto, saturado de sentido, provém da justaposição destas duas séries, da junção inédita de algo que estava ali e que o autor reúne, certo da fecundidade que comporta: "Sé que habrás de concederme inmortalidad, calle agreste". (34)

NOTAS

(1) Confrontar a esse respeito MONTALDO, G. "Borges, una vanguardia criolla" in MONTALDO et alii op. cit. págs. 215-230.

(2) MONTALDO, G. "Los ensayos del joven Borges" in Revista Espacios N 6 Bs. As., 1987, pág. 20.

(3) Para um exame da literatura gauchesca confrontar: "Ascasubi", "Queja de todo criollo" (in Inquisiciones. Buenos Aires, editorial Proa, 1925) "El fausto criollo", "Las coplas acriolladas" (in El idioma de mi esperanza. Buenos Aires, editorial Proa, 1926), "La felicidad escrita" (in El idioma de los argentinos. Buenos Aires, editorial Gleizer, 1928). Assim mesmo, com relação à produção vanguardista: "Nora Lange", "E. González Lanuza", "Maples Arce", "Interpretación de Silva Valdez" (in Inquisiciones); "El otro libro de Fernán Silva Valdez", "Calcomanías", (in El idioma de mi esperanza); "Ricardo Molinari" (in El idioma de los argentinos).

(4) "Calcomanías" in Inquisiciones. op. cit. pág. 92

(5) Essa espécie de loteamento da superfície urbana que a Vanguarda inventou e consolidou enquanto realidade artística ao fazer da cidade um dos seus motivos prediletos, e onde a escolha borgeana é, ao mesmo tempo, uma tomada de posição em benefício próprio, volta a reaparecer em vários textos críticos. Entre eles, o substituindo esse léxico que em "Calcomanías" sugere a idéia de uma competitividade belicosa - e familiar - entre espaços que pertencem a um mesmo país estado por um binômio cujas conotações valorativas são mais do que eloquentes, no ensaio dedicado a "Andamios Interiores" de Manuel Maples Arce (Inquisiciones op. cit. pág. 120): "El libro 'Andamios interiores' es un contraste todo él. A un lado el estridentismo; un diccionario apotinado, la gramática en fuga, un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltáicos y otros cachibaches jadeantes; al otro, un corazón conmovido como bandera que acomba el viento fogoso, muchos forzudos versos felices y una briosa numerosidad de rejuvenecidas metáforas. La primera parte de la antítesis no me interesa. Permitir que la calle se vuelque de rondón en los versos - y no la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocazo, sino la otra, chillona, molestada de prisas y ajetreos - siempre entojóseme un empeño desapacible"

(6) "Calcomanías". op. cit. págs. 92-93.

(7) Talvez a contra-imagem desse procedimento técnico que exacerba a mobilidade, e ao qual é homologada a escritura de Girondo, (o desenho animado), seja a imagem hierática dos daguerrótipos da casa familiar, técnica cujo tempus moroso e demorado remeda, em certa forma, o da própria escritura. (Confrontar, "Sala vacía" in Fervor de Buenos Aires. op. cit. pág. 26).

(8) Dou ao leitor uma pequena amostra dessa obliqua e no entanto persistente trama de diferenças. Ao avaliar a obra de Torres Villarroel, o autor diz: "Pero la singularidad más certera de Torres Villarroel estriba en el concepto de la prosa que manifiestan sus escritos fantásticos. Es lo de menos la intención risible que esgrimen y su virtud está en la atropellada numerosidad de figuras que enuncian, gritan, burlan y enloquecen el pensamiento. Ese ictus sententiarum, esa insolentada retórica, esa violencia casi física de su verbo, tienen su parangón actual con los veinte Poemas para ser leídos en el tranvía (de Girondo)". ("Torres de Villarroel" in *Inquisiciones* pág 11).

Correlativamente, ao se referir à gauchesca, ele afirma: "La eficacia de los versos gauchescos nunca se manifiesta con jactancia; no está en el ictus sententiarum, en el envión de las sentencias, que diría Séneca, sino en la fácil trabazón del conjunto... Es conmovedora la austeridad verbal de estrofas como ésta..." (*Queja de todo criollo* in *Inquisiciones* pág 134).

Avesso da eloquência que define a retórica do outro, a austeridade do gênero gauchesco fornece um paradigma para si. Torres Villarroel, Girondo/ Ascasubi, Hidalgo, Hernández... Borges; campos de forças que aludem a dois tons: o da veemência e o do *pudor criollo*.

(9) "La traducción de un incidente" in *Inquisiciones*, op. cit. pág. 15.

(10) "Definición de Cansinos Assens" in *Inquisiciones*, op. cit. pág. 48.

(11) "Eduardo Wilde" in *El idioma de los argentinos*, págs 156-157

(12) Confrontar, sobre este ponto, SILVA VALDES, F. "Nativismo" in VERANI, W. *Las Vanguardias latinoamericanas en Hispanoamérica* (Manifestos, Proclamas, y otros escritos). Roma, ed. Bulzoni, 1986.

(13) "Ascasubi" in *Inquisiciones*, op. cit. pág. 56

(14) "La criolledad en Ipuche" in *Inquisiciones*, op. cit. pág 57.

(15) "El otro libro de Fernán Silva Valdez" in *El tamaño de mi esperanza*, op. cit. págs 88-89.

(16) Uma breve observação. Que Borges venha a "descobrir" essa espécie de utopia linguístico-compositiva, feita de concisão e imagens heurístico-simbólicas, no gênero gauchesco, é antes uma prova de seus dotes persuasivos e criadores - ou seja, de sua habilidade enquanto intérprete para montar uma argumentação coerente - do que da efetiva existência desses traços no discurso oblieto. Portanto, e sem negligenciar a virtual veracidade de semelhante leitura, o que interessa salientar aqui é a margem de invenção que ele presupõe.

(17) "Los versos de Fernán Silva Valdés son posteriores en el tiempo a los compuestos por Ipuche y encarnan asimismo una etapa

ulterior de la conciencia criolla. La criolledad en Silva Valdés, está inmovilizada ya en símbolos y su lenguaje, demasiado consciente de su individuación no sufre voces foráneas. En Ipuche el criollismo es una cosa viva que se entrelaza con la otras. La palabra gauchesca en su dicción, es una virtud más y los sujetos que maneja no son forzosamente patrios. Más aún: entre los motivos camperos suele conceder preeminencia a los que la leyenda no ha prestigiado." BORGES, J. "La criolledad en Ipuche" in *Inquisiciones*, op. cit., págs. 57-8.

(18) "Interpretación de Silva Valdés" in *Inquisiciones* op. cit., pág. 62

(19) "La criolledad en Ipuche" in *Inquisiciones*, op. cit., pág. 60.

(20) É sabido que Borges não só mudou de opinião sobre este ponto, como re-escreveu ao longo de várias narrativas a obra capital da série gauchesca: o *Marín Elorro* (Confrontar, por exemplo, os contos "El fin" e "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"). Porém, essas "figuras rurais" só começaram a ser produzidas a partir dos anos cinquenta.

(21) "La criolledad en Ipuche" in *Inquisiciones*, op. cit., págs. 50-9.

(22) *Revista Proa* ano 2, N 14, Buenos Aires, 19..

(23) "Buenos Aires" in *Inquisiciones*, op. cit., págs. 81-82.

(24) "El tamaño de mi esperanza" in *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., págs. 8-9.

(25) "Después de las imágenes" in *Inquisiciones*, op. cit., pág. 28.

(26) "La pampa y el suburbio son dioses" in *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., págs. 20-21.

(27) "La pampa y el suburbio son dioses", págs. 23-24.

(28) in *Fervor de Buenos Aires*, op. cit., pág. 25.

(29) in *Luna de enfrente*, op. cit., pág. 9.

(30) in *Luna de enfrente*, op. cit., pág. 41.

(31) in *Fervor de Buenos Aires*, op. cit., pág. 52.

(32) in *Fervor de Buenos Aires*, op. cit., pág. 36.

(33) O sentimento melancólico perante a perda subjetiva (e talvez objetiva) desse espaço elemental e do sistema de saberes a ele vinculado, é descrito com particular nitidez na seguinte composição (in *Luna de enfrente*, op. cit., pág. 25):

DULCIA LINGUIMUS ARVA

mi canción de criollo final
 por la noche agrandada de relámpagos
 en el espreso del Sur
 que desfonda y pierde los campos.

Una amistad hicieron mis abuelos
 Con esta lejanía
 Y conquistaron la amistad de la Pampa
 Y ligaron a su baquila
 La tierra, el fuego, el aire, el agua.
 Fueron soldados y estancieros
 Y apacentaron el corazón con mañanas
 Y el horizonte igual que una bordona
 sonó en la hondura de su austera jornada.
 Su jornada fué clara como un río
 Y era fresca su tarde como el aljibe del patio
 Y en su vivir eran las cuatro estaciones
 Como los cuatro versos de una copla esperada.
 Descifraron hurafas polvaredas
 En carretas o en caballadas
 Y los alegró el resplandor
 Con que aviva el sereno la luz de la espadaña.
 Uno peleó contra los godos
 Otro en el Paraguay cansó su espada
 Todos supieron del abrazo del mundo
 Y fué mujer sumisa a su querer la campaña.
 Los otros corazones fueron serenos
 Como ventana que da al campo:
 Resplandecientes y altos eran sus días
 Mechos de cielo y llano
 Sabiduría de tierra adentro la suya.
 De la lazada que es comida
 Y de la estrella que es vereda
 Y de la guitarra encendida.
 Sangre negra de coplas brotó sobre sus manos
 Se sintieron confesos en el canto de un pájaro.
 Soy un pueblero y ya no sé de esas cosas,
 Soy hombre de ciudad, de barrio, de calles.
 Los tranvías lejanos me ayudan la tristeza
 Con esa queja larga que sueltan en las tardes.

(34) "Para una calle del oeste" in Luna de enfrente. op. cit.
 pág. 32.

DAS OUTRAS MARGENS E DAS OUTRAS FLANERIES: ENTRE A GAUCHESCA, O SUBURBIO E A METAFISICA.

Se uma das tensões ou torções singularizadoras da lirica borgeana provém do fato de ela forjar uma *sub-urbe* voluntária e obstinadamente "pré-moderna", refratária à incorporação daquilo que possa perturbar a precária harmonia imóvel desse friso sob constante ameaça de desintegração, utilizando (parcialmente), porém, os "dispositivos estéticos da modernidade" (1); se para construir esse microuniverso Borges apela para releitura de um corpus literário intramuros e anterior que, espargido de maneira fragmentária, permanece em qualidade de sub-texto; se, por último, esse ato de resgate pode ser concebido como o ato de invenção de uma memória cultural para a poesia urbana rioplatense, existe, entretanto, outra *tensão* singularizadora da lirica borgeana, que considero não menos importante. Tensão que foge do marco "provinciano" a partir do qual foi examinado, até agora, *Fervor de Buenos Aires*, -tensão nascida da leitura de outro corpus, e da composição de outro sub-texto-, que prenuncia o Borges ulterior. Com efeito, se a obra juvenil deste escritor que, por volta de 1940, reformularia substancialmente suas posições no que diz respeito ao uso obrigatório de tópicos locais, e propiciaria o benévolo esquecimento de seus primeiros livros, não houvesse já ultrapassado de algum modo certas "limitações", talvez *Fervor*, *Uma de frente* e *Cuaderno San Martín*, não houvessem despertado o interesse, -bem como as reações adversas-, que suscitaram desde o

primeiro momento.

Relembremos, pois, as principais idéias expostas em *El escritor argentino y la tradición* (2), texto que aduna o balanço pessoal e a reflexão teórica, espécie de mea culpa que visa instituir um corte com a produção passada, e programa alternativo que haverá de orientar a produção futura do autor.

Borges começa este ensaio, que originariamente foi uma palestra ditada no *Colegio Libre de Estudios Superiores*, colocando em questão a própria natureza do problema a ser elucidado:

"Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. Mi escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema. Creo que nos enfrenta a un tema retórico, apto para desarrollos patéticos; mas que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un pseudoproblema." (3)

A seguir, examina as três "soluções" habitualmente fornecidas pela crítica. A primeira, "solución que se ha hecho casi instintiva, que se presenta sin colaboración de razonamientos, (y) que afirma que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gauchesca. Según ella, el léxico, los procedimientos, y los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo" (4). A segunda resposta, segundo a qual "hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y esa tradición es la literatura española" (5). Por último, "una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continuidad entre nosotros y Europa. Según

este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; debemos comprender que estamos esencialmente solos, y no podemos jugar a ser europeos" (6).

A tradição gauchesca, a tradição hispânica, e o vazior soluções falazes para um pseudoproblema analisadas por Borges uma após outra, - tal como outrora o fizesse com o "esquelético cadáver rubeniano" -, antes de formular a sua solução:

"Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental." (7)

A rigor, os trechos destinados a refutar as respostas alheias são tão reveladores da idiosincracia borgeana, bem como do estilo arbitrário e perspicaz que distingue as argumentações do escritor maduro, quanto o fragmento destinado a apresentar o próprio ideário. Borges se "demora", - pretextando ser a opinião "mais comum", o qual é verdadeiro, porém, insuficiente para justificar a parsimonia com que ele se dedica a demoler essa postura. acaso, até há pouco, perigosamente familiar -, na "solução gauchesca". Começa por citar duas autoridades responsáveis pela canonização do gênero: Lugones, cuja interpretação épico-helenizante do *Martín Fierro* é exposta e descartada de imediato, sem maiores explicações (8), e Ricardo Rojas, em cuja *Historia de la literatura argentina* há "una página... que parece un lugar común y que es casi una astucia" (9). Contra essa astúcia, (fazer da "poesia gauchesca" uma continuação da "poesia espontânea" dos

gaúchos", debido al fato de ambas usarem o verso octossilábico), contra esse "hábil erro" graças ao qual Rojas transforma o gênero gauchesco numa literatura "de raízes populares", a insuperável astúcia borgeana. Hábil impugnação que transcrevo in extenso:

"Ricardo Rojas hace de Hidalgo (o fundador do gênero) un payador; sin embargo según la misma *Historia de la literatura argentina*, este supuesto payador empezó componiendo versos endecasílabos, metro naturalmente vedado a los payadores, que no percibían su armonía, como no percibieron la armonía del endecasílabo los lectores españoles cuando Garcilaso lo importó de Italia.

Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el *Paulino Lucero*, con el *Fausto*, para advertir esa diferencia, que está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen con un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi.

Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido —me apresuro a repetirlo— obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro. En las primeras composiciones gauchescas, en las trovas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas en función del gaucho, como *dichas por gauchos*, para que el lector las lea con una entonación gauchesca. Nada más lejos de la poesía popular. El pueblo —y esto yo lo he observado no sólo en los payadores de la campaña, sino en los de las orillas de Buenos Aires—, cuando versifica, tiene la convicción de ejecutar algo importante, y rehúye instintivamente las voces populares y busca voces y giros altisonantes. Es probable que ahora la poesía gauchesca haya influido en los payadores y éstos abundan también en criollismos, pero en el principio no ocurrió así, y tenemos una prueba (que nadie ha señalado) en el *Martín Fierro*.

El *Martín Fierro* está redactado en un español de entonación gauchesca y no nos deja olvidar durante mucho

tiempo que es un gaucho el que canta; abunda en comparaciones tomadas de la vida pastoril; sin embargo, hay un pasaje en que el autor olvida esa preocupación de color local y escribe en un español general, y no habla de temas vernáculos, sino de grandes temas abstractos, del tiempo, del espacio, del mar, de la noche. Me refiero a la payada entre Martín Fierro y el Moreno, que ocupa el fin de la segunda parte. Es como si el mismo Hernández hubiera querido indicar la diferencia entre su poesía gauchesca y la genuina poesía de los gauchos. Cuando esos dos gauchos, Fierro y Moreno, se ponen a cantar, olvidan toda afectación gauchesca y abordan temas filosóficos. He podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas." (10)

Umaz poucas observações com relação a este trecho, cuja importância para a abordagem ulterior de alguns poemas produzidos durante os anos vinte, só se irá esclarecendo pouco a pouco. A primeira observação diz respeito à "volubilidade" do sistema argumentativo borgeano: se o prólogo de *Fervor* justificava o uso do endecassílabo em virtude da "longa tradição oral" que ele possuía "entre nós", aqui, contrariamente, — e para contrariar a Rojas —, o fato de Ascasubi, o pai da gauchesca, ter se iniciado compondo nesse metro, despertava na memória do autor uma lembrança esquecida no prefácio a das origens "cultas" do verso endecassílabo. Com este único detalhe Borges faz de Hilarrio Ascasubi um poeta "letrado", alguém que renunciou deliberadamente às formas clássicas, e que adotou, também deliberadamente, o metro e a dicção do homem rural. Subitamente, a gauchesca torna-se um arremedo hiperbólico da fala dos gaúchos; a superabundância de tópicos locais, uma prova às avessas. Demonstra-se, em suma, o voluntário artifício imitativo que presidiu à constituição do gênero: obra de intelectuais citadinos, emulação enfática (e infiel), da "verdadeira poesia popular" (11). Correlativamente, e numa inversão magistral que invoca como documentos probatórios a "payada" entre Fierro e

o Moreno, bem como a experiência própria, -esse contacto pessoal com "orilleros" e "compadres" que Borges exibiu ostensivamente em muitas de suas composições-, a "verdadeira poesia popular" tende à abstracção linguística e temática: os verdadeiros gaúchos filosofam.

Tendo chegado a este ponto, e com o objetivo de mostrar o "equivoco" implícito na idéia de que "a poesia argentina deve abundar em traços diferenciais argentinos e cor local argentina", o autor propõe uma comparação insólita, quase absurda: *Martín Fierro* de Hernández, e *La zona de Banchs*, o clássico gauchesco, e os sonetos do mais austero e contido dos poetas sencillistas. Qual dos dois livros é o "mais argentino" ? "... no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero" (12). Uma vez mais, a astúcia é surpreendente. Os versos de Banchs falam de "tejados" (que quase inexitem em Buenos Aires, onde sim há "azoteas"), os versos de Banchs falam de "ruiseñores", pássaro "que pertenece menos à realidade do que a literatura", pássaro da "tradição grega e germânica".

"Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura y la ornitología argentinas, pero están el pudor y la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de la mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiñores, es significativa; significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad." (13)

Numa espécie de perversa fruição, Borges segue acumulando "argumentos": a arabidade do *Alcorán* se prova justamente pela "ausência de camelos"; o *Don Segundo Sombra*, de Guiraldes, livro

cultuado pelos nacionalistas, "abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos de Montmartre" (14). A sua "fábula", aliás, deriva do *Kim* de Kipling, que por sua vez deriva do *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Obviamente, tais influxos "forâneos" (propositadamente exacerbados), não vulneram o caráter "argentino" do volume:

"...al contrario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Guiraldes recordara la técnica de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias." (15)

E se isso não bastasse, há ainda, uma vez mais, a prova às avessas: "El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo" (16).

A "mais comum" das "soluções" propostas pela crítica, põe em movimento um arsenal de réplicas. Acaba, porém, em confissão. Na confissão de uma velha cumplicidade que, depurada de excessos, e enrarecida até o irreconhecível, haverá de perdurar:

"Señe permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapias y otras, y escribí aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me ha-

bia abandonado al sueño, puede lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano." (17)

Persiste, entretanto, uma pergunta: acaso o jovem Borges não tinha já "se abandonado ao sonho" ?

Um brevíssimo resumo das outras duas soluções habituais examinadas e descartadas pelo autor: acolher a tradição hispana, considerar-se exilado de toda tradição.

Dois constatações testemunham a impossibilidade radical do orbe hispânico ser concebido como meridiano cultural do Rio da Prata. A primeira, de natureza histórica: "la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España" (18). A segunda de tipo experiencial: enquanto a fruição de textos ingleses ou franceses não solicita esforços, nem exige conhecimentos literários específicos, a leitura de obras espanholas dificilmente se torna prazerosa para quem não tenha feito uma aprendizagem prévia. Amigos pessoais não familiarizados com a literatura manifestaram esse paradoxal estranhamento diante dos volumes hispânicos: "entre nosotros el placer de la literatura española...suele ser un gusto adquirido" (19). Previsivelmente, o trecho acaba propondo uma inversão:

"...por eso creo que el hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina." (20)

Resta, por fim, uma última postura baseada numa dupla negação: não haveria um patrimônio cultural vernáculo passível de

emulação ou de respeito, mas tampouco as tradições europeias constituiriam um ponto de referência. "Sós", "primitivos", "desvinculados" de tudo, como nos primeiros dias da criação: tal o diagnóstico formulado por esta outra vertente que possui, "como el existencialismo, los encantos de lo patético" (21). A rigor, o modo de Borges apresentar esta terceira concepção é já uma desqualificação antecipada. E, se desta vez, ele não "se demora" nas idéias do adversário, nem fornece argumentos tão argutos mas apenas uns poucos exemplos episódicos, é porque a idéia da orfandade absoluta carece, para ele, de sentido. A rigor, o nada postulado pelos outros, serve como elemento de contraste: é o trampolim para pular ao todo pregado pelo autor:

"Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; "por eso -dice- a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental"; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta, sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas." (22)

No ponto imaginário em que se cruzam o mundo exiguo e provinciano do arrabalde, e certos "temas da cultura ocidental", podem ser situados alguns poemas de *Fervor de Buenos Aires*. Aqueles poemas nos quais o jovem Borges já começara a "se abandonar ao sonho".

Quando, no capítulo seis, foram analisados os modos construtivos da lírica borgeana, mencionou-se um tipo de composição intermediária, localizada entre o quase *sencilismo* e o quase vanguardismo, que justapunha e adunava dois processos: a flânerie em meio ao espaço físico, - o enquadramento cotidiano-, e a flânerie mental, - a digressão intelectual-abstractizante que num mesmo tempo, e paradoxalmente, foge do marco cotidiano em que se insere, mas também o realiza e o realça. Em todos os poemas construídos a partir deste procedimento, a voz que se entrecruza com o leitmotiv doméstico e local, - o texto outro da "cultura ocidental" que comparece - provém daquilo que Borges concebera como "um ramo da literatura fantástica": a filosofia. A princípio, o único fato de entrelaçar duas séries, que até então tinham permanecido no âmbito das letras *rioplatenses*, como compartimentos estanques, -pois, apesar da literatura argentina ter-se caracterizado desde suas origens por uma marcada hibridez, esta particular mistura (discurso lírico-discurso filosófico) não tinha sido, ainda, explorada -, comporta em si mesma uma inovação fecunda. Comporta, aliás, uma dupla rarefação.

sem dúvida, Boto intuitu uma das direções desse jogo de ida e volta, ao afirmar que "Borges, enriquecendo los motivos a fuerza de sutilizarlos demasiado, nos ofrece una versión infinitesimal de lo que se nos antoja conocer más minuciosamente" (23). "Ibarra, por sua vez, explicitou o sentido" -isto é, a orientação e a significação da tendência intuita por Boto-: "uma passagem que, devido à sua importância, considero oportuno transcrever in exten-

so:

"Por otra parte, raras son las poesías de Ferrer en que un aspecto únicamente emotivo de Buenos Aires, un puro espectáculo, constituyen toda la materia. Borges camina curioso y en plena actitud de poeta por las calles del arrabal, pero comprende lo que en su voluntad se desliza de "heróico engaño" en *La Recoleta*, tienta la lucidez angustiosa de negarse el consuelo que confunde muerte con reposo:

equivocamos tal paz de vida con el morir

tanto el *Jardin Botánico* como *Calle desconocida* lo llevan ante la soledad de "nuestra carne desgarrada e impar" si prefiere a las calles del centro, cuyas "luces falsas" lo desalman". La *Plaza San Martín*, es porque "desde el fácil sociólogo de sus bancos" "se ve bien la tarde", pero más porque la plaza le parece "igualadora de almas", si hace incursiones en la historia patria, es para agradecer la probable injusticia cometida hacia el "accidente" Rosas al insultar su memoria, pues todo es preferible al olvido cuando viaja, después de largo viaje, a su ciudad natal, su angustia de sentirse forastero asciende a injuria el "unánime miedo de la sombra" un amanecer lo transporta en pleno idealismo, hermano di que así habla en *Caminito*:

Soy el único espectador de esta calle

si dejara de verla se moriría,

Así es como, en este cantor del Buenos Aires crítico, el pensamiento nunca abandona la emoción, siempre la sostiene y la extiende: poeta y pensador en el admirablemente se hermanan... Ni tampoco faltan los poemas puramente abstractos que nos transportan fuera de toda localización: en *Final de Año* confiesa su asombro de que "pueda persistir a través del tiempo algo inmóvil" en *Variación* o *Distanciamiento* comprende la gran tracción del lenguaje" (24)

Espécie de força ascensional que desfamiliariza o subúrbio, a casa, ou esse pátio dos fundos do lar e da cidade chamado Recoleta; movimento que eleva o cotidiano às latitudes do pensamento abstrato: eis aí um dos vetores que orienta e direciona este grupo de textos: o movimento de ida. Na contramão, concretizando (e pervertendo) as "tremendas conjeturas de Schopenhauer e de Berkeley" (25), trazendo-as para os espaços íntimos da sub-urbe provinciana, um outro movimento não referido por Ibarra ou por Soto: o de descenso e volta para o mundo cotidiano.

Como a *gauchesca*, -poesia culta, arremedo hiperbólico (e infiel) do universo rural -, o arrabalde borgeano "abunda", às vezes, em tópicos e termos *criollistas*: entronca-se nessa tradição vernácula que, como já foi assinalado, desloca para as margens. Como a autêntica poesia dos *gauchos*, - lírica popular indiferente ao dado pitoresco, e voltada para temas abstratos -, a lírica borgeana filosofa. Ser simultaneamente letrado e "payador": talvez esse era o sonho que aspirava realizar o jovem Borges.

Sugiro, pois, examinar algumas peças exemplares e primeiras dessa escritura duplamente desviada. Escritura que navega entre duas águas e, nesse movimento de ida e volta, produz certos efeitos singulares.

Seis poemas, -embora o livro contenha vários outros pertencentes à mesma sub-espécie -, servir-nos-ão para inquirir os avarazes dessa dupla travesia: *Calle desconocida*, *El jardín botánico*

co, *El truco*, *Rosas*, *Amanecer*. De fato, dependendo do ângulo escolhido para ordenar a série, -isto é, dependendo da posição adotada pelo leitor para desordenar a *dispositio* original e impor outros critérios de classificação -, tais composições podem ser agrupadas de diferentes modos. Há, por exemplo, os textos que "acontecem" no âmbito *privado* ou *semiprivado*, (*Rosas*, *La Recoleta*, talvez *El truco*), e os que se desenvolvem em meio ao espaço *público*, (*Calle desconocida*, *El jardín botánico*, *Amanecer*). (De forma análoga, poder-se-ia pensar numa distribuição atenta ao caráter *fechado* ou *aberto* dos recintos poetizados). Há, por outra parte, os textos exitosos, aqueles que conquistam plenamente a certeza metafísica, (*La Recoleta*, *Amanecer*), os que a pesar da dose de *Tracasso* indubitável que comportam, implicam num *éxito* parcial, (*El truco*, *Rosas*, talvez *El jardín botánico*), e os que apesar do triunfo momentâneo acabam no *desasosiego pleno*, (*Calle desconocida*). A impossibilidade de ser fiel, simultaneamente, a ambos os princípios classificatórios, obrigará a transitar por este conjunto de poemas, privilegiando ora um, ora outro paradigma. Assim, enquanto a exploração dos espaços abertos partirá do desengano até atingir, pouco a pouco, os cumes do idealismo; a exploração das zonas intramuros irá, contrariamente, do sonho inteiramente realizado à alternância de sonho e realidade, de *éxito* e derrota. Mais abaixo, no extremo negativo e inferior deste último processo, outra composição. Composição que talvez não pertença *strictu sensu* à série acima, -pois nela a elegia provinciana e pessoal abarca todo o texto, e fagocita quase por completo o devaneio filosófico-, mas que assinala o limite série, desenha o

ponto em que a voz enunciativa reconhece, vencida, "a implacável tirania do real":

SALA VACIA

Los muebles de caoba perpetúan
entre la indecisión del brocado
su tertulia de siempre.
Los daguerrotipos
mienten su falsa cercanía
de vejez enclaustrada en un espejo
y ante nuestro examen se escurren
como fechas inútiles
de aniversarios borrosos.
Con ademán desdibujado
su casi voz angustiosa
corre detrás de nuestras almas
con más de medio siglo de atraso
y apenas si estará ahora
en las mañanas iniciales de nuestra infancia.
La actualidad constante
convinciente y sanguínea
aplaude en el traín de la calle
su plenitud irrecusable
de apoteosis presente
mientras la luz a puffetazos
abre un boquete en los cristales
y humilla las seniles butacas
y arrinconas y ahorca
la voz lacia
de los antepasados. (26)

""

Se, em termos gerais, no contexto da lírica borgeana, a rua representa um espaço de virtual entranhamento. *Calle desconocida* sugere, já no título, aquilo que o poema dramatiza: o entranhamento que conclui em estranheza:

Fenumbra de la paloma
llamaron los judíos a la iniciación de la tarde
cuando la sombra aún no entorpece los pasos
y la venida de la noche se advierte
antes como advenimiento de una música esperada
que como enorme símbolo de nuestra primordial nadería.
En esa hora de fina luz arenosa
mis andanzas dieron con una calle ignorada

aberta en noble anchura de terraza
 mostrando en las cornisas y en las paredes
 colores blandos como el mismo cielo
 que conmovía el fondo.
 Todo... honesta medianía de las casas austeras
 travesuras de columnitas y aldabas,
 tal vez una esperanza de niña en los balcones
 se me adentró en el corazón anhelante
 con limpidez de lágrima.
 Quizá esa hora única
 aventajaba con prestigio la calle
 dándole privilegios de ternura
 haciéndola real como una leyenda o un verso;
 lo cierto es que la sentí lejanamente cercana
 como recuerdo que si parece llegar cansado de lejos
 es porque viene de la propia hondura del alma.
 Íntimo y entrañable
 era el milagro de la calle clara
 y solo después
 entendí que aquel lugar era extraño
 que es toda casa un candelabro
 donde arden con aislada llama las vidas,
 que todo inmediato paso nuestro
 camina sobre Gólgotas ajenos. (27)

De certa forma, se poderia afirmar que o texto todo consiste na passagem de uma palavra à outra: da rua como lugar aurático e propício para a dissolução do eu no outro e nos outros, à rua "desconhecida", à ratificação da alteridade que restitui subitamente um hiato. Justapondo-se a a esta evolução para o anticlímax, dá-se a alternância da elocução intelectualizante, e do enunciado que refere ao cotidiano. A rigor, *Calle desconocida* tem a estrutura de uma fuga musical: repete várias vezes - só que em diversos planos - um mesmo leitmotiv; apresenta o tema, - resume todo o tema no *incipit* -, e logo o desdobra em registros paralelos que são executados em claves e em ritmos diferenciais. Assim, enquanto a mão direita, (a da anedota enclavada no subúrbio), discorre do achado à comunhão preparatória, daí à desagregação feliz -mas fugaz- do sujeito no quadro percebido, para acabar finalmente em desengano, a mão esquerda, (a mão do pensamento "puro"

que dialoga com o texto da cultura ocidental), reitera nos extremos, e numa ordem parcialmente distinta, as notas-chaves dessa composição. De um lado, do lado do episódio provinciano e da circunstância miúda, a melodia progride linearmente (...*"mis pasos dieron... Todo...honeste medianía de las casas austeras...se me adentró en el corazón anhelante...Íntimo y entrañable era el milagro de la calle clara...y solo después entendí que aquel lugar era extraño"*). Do lado da versão intelectual e das imagens curtas, a melodia antecipa os dois momentos, -o da ilusão e o da desilusão- antes da "história" começar a transcorrer, e encerra o poema executando em outro tom, o que já fora dito em clave experiencial (*"Penumbra de la paloma/ llamaron los judíos a la iniciación de la tarde/ cuando la sombra aún no entorpece los pasos/ y la venida de la noche se advierte/ antes como advenimiento de una música esperada/ que como símbolo de nuestra primordial nadería.... y... entendí que todo inmediato paso nuestro/ camina sobre Dólgotas ajenos"*).

"O cárcere do eu" que mesmo se negado retorna, implacável, expremi-se em duas línguas: a do calvário que condena todo ser à solidão e à morte, e a da incomunicabilidade mais concreta, mais tangível, e acaso mais real, entre as ruas-almas austeras do subúrbio, e o eu que em vão busca perder-se nelas.

Variante invertida, pois, nesta oportunidade, o discurso cotidiano serve de marco à flânerie mental, abre e clausura o texto; *variante aumentada*, pois, nesta ocasião, a flânerie mental se

alonga, ganha corpo e volume; variante esperançada, pois apesar da certeza negativa, o texto encerra com um gesto expectante, de procurar: eis aí as possíveis definições de *El jardín botánico* se pensado em termos comparativos, se cotejado com o poema anterior:

Muy lejos de nosotros
 por más que nuestras manos testiguen los troncos
 los árboles que balbucean apenas el ser
 sueltan en pos de lo desconocido
 su vana lumbreada de hojas ciegas
 que en piadosa ficción arriba se abrazan
 como dobladas por la combadura celeste.
 En supremo aislamiento
 cada árbol está conmovedoramente perdido
 y son sus vidas tan incomunicadas y hurañas
 cual espejos que profundizan habitaciones distintas
 o como el soñar de muchos durmientes
 que reúne idéntico techo.
 Nosotros mientras tanto
 a la vera de su primordial existencia
 también oscuramente nos buscamos
 con nuestra carne desgarrada e impar:
 burdo secreto a voces
 que con triste congoja nos arrastra
 y nos socava el pecho
 con la grave eficacia de una pena.
 Angustia grande
 que sin embargo no es más que una corazonada borrosa
 del anhelo y del doloroso entusiasmo
 que hubo Dios de sentir antes del génesis,
 y que aún no encontró hartazgo
 en la manirrota catterva de estrellas, almas, voces y acasos
 que grita el riempo gárrulo
 y abarca en ciencia universal el espacio.
 (Al salir vi en un alboroto de niñas
 una chiquilla tan linda
 que mis miradas enseguida buscaron
 la conjetural hermana mayor
 que abreviando las prolijidades del tiempo
 lograrse en hermosura quieta y morena
 la belleza colmada
 que balbuceaba la primera. (28)

De fato, o sistema de remissões referenciais mal conseguiu instalar-se, (no título, que traz em si a alusão de familiaridade e concretitude, nos "troncos" do distico inicial, que conferem alguma consistência material a esse exiguo cenário), quando já

estamos sendo transportados às latitudes do ser: "los árboles que balbucean apenas el ser/ sueltan en pos de lo desconocido..." Porém, apesar da súbita passagem para o devaneio metafísico realizar-se intempestivamente, quase sem mediações, ele preservará, por algum tempo, e na qualidade de suporte do processo digressivo, retalhos desse mundo vegetal que inocula uma dose de realidade à flânerie segunda: nos primeiros parágrafos, o texto oscila entre a imagem sensorial e a intelectual, entre a paisagem vista e a pensada, entre as árvores e o ser. Termo inicial de uma cadeia homológica que desenha, em três níveis diferentes, o mesmo itinerário: da "piedosa ficção" desindividualizadora e ecumênica, à restituição do "supremo isolamento". No plano vegetal, no plano humano, e no plano divino. Cada um desses percursos é a expressão "balbuciante", ou a "corazonada borrosa" de uma experiência que, quando reformulada no registro imediatamente superior, torna-se mais aguda e mais patética. A rigor, o "supremo isolamento", — e por sua vez, o máximo obstinado em fugir de semelhante condição, aquele que tenta inutilmente evitar a solidão criando, ainda, "estrelas, almas, vozes e acasos" —, é o que aprisiona a Deus. "Nosotros mientras tanto...también oscuramente nos buscamos/ con nuestra carne desgarrada e impar". Buscamos-nos, qual buscam as "miradas" do poeta, contra a evidência antecipada do fracasso, "la conjetural hermana mayor/ que abreviando las prolijidades del tiempo/ lograse en hermosura quieta y morena/ la belleza colmada/ que balbuceaba la primera".

De novo intempestivamente, mas, desta vez, na direção contrária, o poema desce ao registro cotidiano, ao tom menor que,

nesta oportunidade, clausura o texto sob o signo da esperança. Ou quando menos da expectativa suspensa, pois *El jardín botánico* termina em abertura.

Entre o jardim, o ser, e o sempre balbuciante e pudoroso sensualismo de Borges, se movem as palavras desta composição.

AMANECEER

En la honda noche universal
que apenas contradicen los macilentos faroles
una racha perdida
ha ofendido las calles taciturnas
como presentimiento tembloroso
del amanecer horrible que ronda
igual que una mentira
los arrabales desmantelados del mundo.
Curioso de la descansada tiniebla
y acobardado por la amenaza del alba
realicé la tremenda conjetura
de Schopenhauer e de Berkeley
que arbitra ser la vida
un ejercicio pertinaz de la mente
un populoso ensueño colectivo
sin basamento ni finalidad ni volumen.
Y ya que las ideas
no son eternas como el mármol
sino inmortales como una selva o un río,
la precitada especulación metafísica
al atalayar desde mi cráneo el vivir,
tuvo una forma inusitada
y la superstición de esa hora
cuando la luz como una enredadera
va a implicar las paredes de la sombra,
doblegó mi pensar
y trazó el capricho siguiente:
Si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa urbe de Buenos Aires
asemejable en complicación a un ejército
no es más que un sueño
que logran en común alquimia las ánimas,
hay un instante en que peligra desaforadamente su ser
y es el instante estremecido del alba
cuando el dormir derriba los pensamientos
y solo algunos trasnochadores albergan

cenicienta y apenas bosquejada
 la visión de las calles
 que definirán después con los otros.
 Hora en que el sueño pertinaz de la vida
 está en peligro de quebranto
 reducido con angustia forzosa
 a la estrechez de pocas almas que piensan,
 hora en que le sería fácil a Dios
 matar del todo la amortiguada existencia!

Pero otra vez el mundo se ha salvado.
 La luz discurre inventando sucios colores
 y con algún remordimiento
 de mi complicidad en la resurrección cotidiana
 solicito mi casa
 atónita y glacial en la luz turbia
 mientras un zorzal impide el silencio
 y la noche abolida
 se ha quedado en los ojos del ciego. (29)

Talvez menos poético (porque mais transparente), *Amanecer* configura, sob certo ponto de vista, a variante exacerbada do entrecruzamento assinalado nas duas composições anteriores. Sem dúvida, ao intensificar a dimensão especulativa do discurso e acrescer o espaço destinado à palavra filosófica, o texto provinciano se adelgaça, transformando-se num acompanhamento da melodia imposta pela outra *não*. Ocorre uma troca de papéis ou uma substituição de dominante. A dupla trama, no entanto, permanece. Junto com este primeiro nível de exacerbação que implica, em verdade, numa transferência de mando, uma exacerbação de outra natureza: a da vertente positiva, quase triunfante se poderia afirmar, do tema executado nestes versos. (Sublinhemos, todavia, que o próprio tema da composição foi alterado: *não* mais a incomunicabilidade do ser, — o eu como prisão, mas a onipotência do ser, a subordinação da "implacável tirania do real" ao arbitrio do sujeito pensante).

Se no *incipit* o texto vaga entre a "honda noche universal" e os "macilentos faroles", entre o abstrato e o concreto, entre a semi-obscuridade ontológica e a semi-obscuridade ancorada nos "arrabales desmantelados del mundo", rapidamente, porém, se encaminha para o dissertativo, para a exposição ponderada e minuciosa, -na medida em que as características do gênero o permitem, é claro -, de conjecturas puramente intelectuais. Está-se no domínio da teoria desencarnada, cujo único fator de referência, -de indole estritamente textual-, é dado pela apelação ao nome próprio: Schopenhauer e Berkeley, os progenitores da idéia (e dos livros) em sua versão originária, presidem o resumo da doutrina. A seguir, e numa espécie de ilustração quase didática do duplo movimento que define este conjunto de composições, o texto desce - e faz descer a idéia ao aplicá-la - para o contexto próximo: o idealismo reencarna em Buenos Aires e no flâneur que, "con algún remordimiento/ de (su) complicidad en la resurrección cotidiana/ solicita (su) casa".

Ao transpor o umbral, porém, a empresa continua. Agora para "ressuscitar" os mortos.

Quando o flâneur, depois de ter atravessado a porta da casa familiar, deve escolher o rumo de seus passos, de seu olhar e de seu pensamento, se abrem, para ele, várias alternativas. De fato, a vida íntima do lar flutua o suficiente como para que a sala há pouco vista se povoe, ao contemplá-la de novo, com as figuras da-

queles que, presentes na reunião, deixam cair no fluxo da conversação o nome dos ausentes (Rosas). De fato, o lar é suficientemente amplo como para que o flâneur possa, se quiser, beirar a sala e dirigir-se aos fundos. Lá, no espaço que, embora denotativamente tão público quanto o jardim botânico, conotativamente carregado de alusões que o transformam num apêndice da casa, erigiu-se a Recoleta, prolongação da moradia familiar, pátio dos fundos onde jazem os ausentes, (lugar onde hoje está, perpetuando uma velha tradição de exílios, expatriações e repatriações de restos tipicamente nossa, o prócere "familiarmente horrendo" (Rosas), e lugar onde hoje falta quem outrora imaginou ali jazere: Jorge Luis Borges).

LA RECOLETA

Convencidos de caducidad
vuellos un poco irreales por el morir altivado en tanto sepulcro
irrealizados por tanta grave certidumbre de muerte,
nos demoramos en las veredas
que apartan los panteones enfilados
cuya vanillocuencia
hecha de mármol, rectitud y sombra interior
equivale a sentencias axiomáticas y severas
de Manrique o de Fray Luis de Granada.
Hermosa es la serena decisión de las tumbas,
su arquitectura sin rodeos
y las plazuelas donde hay frescura de patio
y el aislamiento y la individuación eternas;
cada cual fué contemplador de su muerte
única y personal como un recuerdo.
Nos place la quietud,
equivocamos tal paz de vida con el morir
y mientras creemos anhelar el no-ser
lanzamos jaculatorias a la vida apasible.
Vehemente en las batallas y remansado en las losas
sólo el vivir existe.
Son aledaños suyos tiempo y espacio,
son arrabales de alma
son las herramientas y son las manos del alma
y en desbaratándose esta,
juntamente caducan el espacio, el tiempo, el morir,
como al cesar la luz

se acalla el simulacro de los espejos
 que ya la tarde fué entristeciendo.
 Sombra sonora de los árboles,
 viento rico de pájaros que sobre las ramas ondea,
 alma mía que se desparrama por corazones y calles,
 fuera milagro que alguna vez dejaran de ser,
 milagro incomprensible, inaudito
 aunque su presunta repetición abarque con grave horror la
 existencia.
 Lo anterior: escuchado, leído, meditado
 lo realicé en la Recoleta,
 junto al propio lugar donde han de enterrarme. (30)

Se, à semelhança do que ocorre em *Remordimiento por cualquier defunción* (31) o texto nos coloca, "antes" do poema começando, no campo semântico da morte, desta vez, trata-se, no entanto, de uma morte situada. Aliás, duplamente situada. Com efeito, necrópole porteña, mas também, e fundamentalmente, necrópole patri-cia dos porteños. La Recoleta é a contrafigura do outro grande cemitério da cidade, do cemitério anônimo e popular ao qual o autor dedicaria, alguns anos mais tarde, uma longa composição: La Chacarita (32). Assim, o emprego do topônimo instaura, desde o início, um sistema de referências que se orienta em duas direções: a da localização geográfica e a da localização social. (Enquanto, por um lado, a morte conceitual e quase abstrata de *Remordimiento* desce e se concretiza em Buenos Aires, pelo outro, se eleva graças à designação toponímica: o nome próprio reenvia, de certa forma, à morte dos que possuem um nome). Completando esta abreviada descrição, as imagens que modelam o recinto, ao torná-lo visível, se estruturam a partir de homologias com a paisagem suburbana e os ambientes intramuros: "veredas", "arquitectura sin rodeos", "plazuelas donde hay frecura de patios". (Dá-se, uma vez mais, porém, a remissão à essa imagem segunda, e não menos importante, que é a escritura dos outros: "las sentencias axiomáticas

y severas de Manrique y de Fray Luis de Granada", pretexto que dialoga com o texto que está sendo executado neste instante). Faz-se a esse quadro, que visa materializar, concretizar e realizar o espaço percebido, a flânerie interior que arrebatava o passeante tendo a desrealizar sua própria consistência. Tanto no plano literal, ("vuelos un poco irreales por el morir altivado en tanto sepulcro", "irrealizados por tanta certidumbre de muerte), quanto mediante o uso de um sujeito coletivo que, ao mesmo tempo, e contraditoriamente, propende à dissolução da individualidade, mas também ratifica o caráter tribal do nós borgeano, sua pertença a um grupo definidos os mortos-vivos que descansam ali, na Recoleta.

A alternância de enunciados voltados ora para a concretização do quadro, ora para a dissolução do sujeito perceptor, inclina-se a favor deste último processo quando o flâneur, numa realização antecipada (e implícita) do tema abordado, abandona a descrição do espaço físico, e se entrega à contemplação mental: "cada cual fué contemplador de su muerte/ única y personal como un recuerdo". De fato, é como prova o pretérito verbal, achamo-nos diante de uma contemplação segunda que reitera uma experiência já vivida: o espectador presente, diante dos sepulcros, pensa o que foi pensado pelos que neles jazem. Repetição que implica, para Borges, como todos sabemos, na abolição do decurso temporal, e portanto, da morte, - pois o regresso do que já foi sentido traz de volta o passado, o atualiza -, e na abolição do eu, -pois graças à repetição de atos, gestos ou percepções pretéritas, o eu dissipa-se e aliena-se nos outros, é em certo modo os outros. Dai

que, numa formulação explícita do mesmo tema que fora implicitamente executado nos versos anteriores, o locutor afirma: "vehemente en las batallas y remansado en las losas/ sólo el vivir existe". A rigor, estas palavras poderiam ser reordenadas numa disposição ligeiramente diferentes para o eu nostálgico que habita "un tiempo ya sin aventuras ni asombro" (33), "todo el vivir sólo existe, vehemente en las batallas y remansado en las losas". Pela magia do discurso metafísico "todo o vivir" concentra-se num ponto, ou melhor, num momento: o da heroicidade dos antepassados familiares, cujo *ethos* guerreiro ressuscita, veemente, naquele que os contempla. Num futuro, quando o flâneur atual estiver ausente, caberá a outros repetir a cerimônia e, nesse gesto, fazê-lo reviver:

"...alma mía que se desparrama por corazonas y calles,
fuera milagro que alguna vez dejaran de ser,
milagro incomprensible, inaudito,
aunque su presunta repetición abarque con grave horror la
existencia."

La Recoleta é o triunfo radical diante da morte e do esquecimento.

" * * * "

Um pouco mais abaixo, — porque alternando sonho e realidade, mas também, porque trazendo à tona o nome infame da família, que Borges sempre fez questão de relembrar —, a ressureição fugaz do grão tirano:

ROSAS

En el ámbito desamorado
de la sala taciturnamente rendida
cuyo reloj austero derrama

un tiempo ya sin aventuras ni asombro
 sobre la lastimosa blancura
 que amortaja la pasión roja de la cacha,
 alguien en queja de cariño
 pronunció el nombre familiarmente horrendo.
 La imagen del tirano
 abarrotó el instante
 no clara como un mármol en un bosque,
 antes grande y umbria
 como la sombra de una lejana montaña
 y conjeturas y recuerdos
 sucedieron al eventual nombramiento
 como sucede a un golpe una lucha.
 Famosamente infame
 ese nombre fué desolación en las calles,
 idólatrico amor entre el gauchaje
 y horror de puñaladas en la historia.
 Hoy el olvido borra su censo de muertes,
 pues que son parciales los crímenes del Tiempo, esa inmortalidad
 infatigable
 que anonada con silenciosa culpa las razas
 y en cuya herida siempre abierta
 que el último dios habrá de restaffar el último día
 cabe toda la sangre derramada.
 No sé si Rosas
 fué sólo un ávido puñal como nuestros abuelos decían:
 creo que fué como tu y yo
 un accidente intercalado en los hechos
 que vivió en la cotidiana zozobra
 e inquietó para felicidades y penas
 la incertidumbre de otros ánimos.

Hoy es el mar una separación caudalosa
 entre su reliquia cenizal y la patria,
 hoy toda vida por lastimera que sea
 puede pisar su aniquilamiento y su noche.
 Ya Dios lo habrá olvidado
 y es antes una misericordia benévola
 que un rencoroso ensañamiento e injuria
 el reanimar su obliteración decisiva
 con limosnas de odio. (34)

Como se a própria sala fosse um corpo amortalhado, e os par-
 ticipantes da reunião, - eternamente prestes a velar algum cadá-
 ver, seja ele um daguerreótipo, uma palavra ou a habitação in-
 teira -, sussurrassem às costas do defunto; assim transcorre esta
 composição, cujos protagonistas secundários, vozes desencarnadas
 que giram ao redor de uma figura abominável, "reanimam-na", po-

rém, enquanto dura o diálogo. Espécie de ressuscitamento às avessas, - pelo ódio e não pela veneração -, que a voz enunciadora buscará aligeirar de sua carga negativa, parcializando os crimes do tirano diante das "fechorías del tiempo", o máximo assassino. Desatada pela pronúncia do nome "familiarmente horrendo", e pelas "conjeturas e lembranças" dos presentes, a flânerie mental do locutor parte da história, (do texto provinciano), salta à filosofia e remonta, logo, até o Apocalipse. Dessas essas atitudes, desce ao diálogo, - ao tom menor dos "avós" opositores, e à interlocução direta entre "tu" e "eu" - restituindo, ao concluir a viagem, uma dupla homologia: a homologia genérica e abstrata que equipara qualquer eu com qualquer outro; a homologia, talvez mais concreta, que ao lado dos avós opositores, - e de si próprio -, coloca o nome "familiarmente horrendo".

Rosas faz parte do álbum de família e do nós tribal que marca estas composições. Sua "obliteración decisiva", -e a nossa-, foi burlada, porém, enquanto o diálogo fluía.

EL TRUCO

Cuarenta naipes han desplazado la vida.
 Amuletos de cartón pintado
 conjuran en placentero exorcismo
 la maciza realidad primordial
 de goce y sufrimiento carnales
 y una risueña génesis
 va poblando el tiempo usurpado
 con los brillantes embelecos
 de una mitología criolla y tiránica.
 En los lindes de la mesa
 el vivir común se detiene.
 Adentro hay otro país:

las aventuras del envido y del quiero,
 la fuerza del as de espadas
 como don Juan Manuel omnipotente,
 y el siete de oros tintineando esperanza.
 Una gauchesca lentitud
 va refrenando las palabras
 que por los declives patrios resbalan
 y como los altibajos del juego
 son sempiternamente iguales
 los jugadores en fervor presente
 copian remotas bazas
 cosa que immortaliza un poco,
 apenas, a los compañeros que hoy callan. (35)

Fora do quadro, - pois, desta vez, a imagem do flâneur-espectador não comparece de maneira direta, como ocorreria nas composições acima examinadas -, adelgada até o limite do invisível, a voz em off que toma conta do discurso, se presentifica, porém, nesta ocasião, graças ao modo em que o retrato é construído. Com efeito, a contínua interferência de enunciados que escandem o tornam invulgar e quase raro o relato-descrição de um episódio a princípio tão vanal quanto uma partida de truco, permitem pressupor que, embora não haja anúncios nem locuções explícitas que façam do flâneur uma imagem tangível, ele se encontra aí, em meio ao público que acompanha, expectante, as alternativas do jogo. (Inversamente, se poderia afirmar que ele está aí para extraviar o jogo e perverter seu curso natural, para tira-lo - embora não completamente - do registro realista-pitoresco, e transformar o truco numa matéria outra). Errático, ora sensível aos detalhes imediatos, ora às analogias "patrias" que a partida desperta, ora, por fim, às consequências metafísicas que o ato lúdico - e sua repetitividade - envolvem, o cronista executa, alternativamente, três melodias. Em primeiro lugar, a que refere ao nível do concreto: "cuarenta naipes...amuletos de cartón pintado...en

los límites de la mesa... las aventuras del envido y el quiero, la fuerza del as de espadas... y el siete de oro tintineando esperanzas". En segundo lugar, a melodía que articula esse material concreto com o texto provinciano ou, em outras palavras, com as vozes literárias e históricas graças às quais é forjada a equação truco-mesa-país: "...y una risueña génesis/ va poblando el tiempo usurpado/ con los brillantes embelecados /de una mitología criolla y tiránica... Adentro hay otro país... (la fuerza del as de espadas) como don Juan Manuel (de Rosas), omnipotente... Una gauchescas lentitud / va refrenando las palabras/ que por los declives patrios resbalan/ y...". Por último, a que infere (e eleva) as séries anteriores ao plano da abstracção, a melodía que transforma o presente numa repetição das horas mortas, e os atuais jogadores em duplos efêmeros dos que hoje estão ausentes: "(Cuarenta naipes) han desplazado la vida/ (Amuletos de cartón pintado) conjuran en placentero exorcismo/ la maciza realidad primordial/ de goce y sufrimiento carnales. (En los lindes de la mesa) el vivir común se detiene... y como los altibajos del juego/ son sempiternamente iguales/ los jugadores en fervor presente/ copian remotas bazas/ cosa que inmortaliza un poco...".

Firmemente entrelaçadas, quase indissociáveis, as pautas desta composição onde o discurso metafísico serve para substituir uma pátria por outra, e um tempo por outro, estranham o elemento cotidiano. O texto desloca-se para atrás, para o passado, e ainda quem sabe, para dentro, para a sala. Nesse recuo é reencontrado o tempo de "aventura", instante venturoso ...

"... que resucita un poco, muy poco,
a las generaciones de los mayores

que legaron al tiempo de Buenos Aires
los mismos versos y las mismas diabluras". (36)

NOTAS

- (1) SARLO, B. Buenos Aires 1920-1930. Una modernidad periférica. op. cit. pág. 103.
- (2) in Discusión. Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1974. págs. 263-269.
- (3) "El escritor argentino y la tradición" in Discusión, op. cit. pág. 263.
- (4) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 263.
- (5) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 267.
- (6) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. págs. 267-268.
- (7) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 268.
- (8) Transcribo en su totalidad o parágrafo referido a Lugones: "Ha sido propuesta por Lugones en *El payador*; ahí se lee que los argentinos poseemos un poema clásico, el *Martín Fierro*, y que ese poema debe ser para nosotros lo que los poemas homéricos fueron para los griegos. Parece difícil contradecir esta opinión, sin menoscabo del *Martín Fierro*. Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico."
- (9) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 263.
- (10) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 264-265.
- (11) Considero oportuno citar otro ensayo onde Borges tematiza explícitamente esta cuestión, ("La poesía gauchesca" in Discusión. Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1974. págs 179-180) : "Investigar las causas de un fenómeno, siquiera de un fenómeno tan simple como la literatura gauchesca, es proceder al infinito; básteme la mención de dos que juzgo principales.
Quienes me han precedido en esta labor se han limitado a una: la vida pastoril que era típica de las cuchillas y de la pampa. Esa causa, apta sin duda para la amplificación oratoria y para la digresión pintoresca, es insuficiente; la vida pastoril ha sido típica de muchas regiones de América, desde Montana y Oregón hasta Chile, pero estos territorios, hasta ahora, se han abstenido enérgicamente de redactar *El gaucho Martín Fierro*. No bastan, pues, el duro pastor y el desierto. El cowboy, a pesar de los libros documentales de Will James y del insistente cinematógrafo, pesa menos en la literatura de su país que los chacareros de Middle West o que los hombres negros del Sur... Deribar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que

desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca. Denostar (algunos lo han hecho) a Juan Cruz Varela o a Francisco Acuña de Figueroa por no haber ejercido, o inventado, esa literatura, es una necedad; sin las humanidades que representan sus odas y paráfrasis, Martín Fierro, en una pulpería de la frontera, no hubiera asesinado, cincuenta años después, al moreno. Tan dilatado y tan incalculable es el arte, tan secreto su juego. Tachar de artificial o de inveraz a la literatura gauchesca porque ésta no es obra de gauchos, sería pedantesco y ridículo...".

- (12) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 265.
- (13) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 265.
- (14) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 267.
- (15) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 267.
- (16) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 266.
- (17) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 266.
- (18) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 267.
- (19) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 267.
- (20) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 267.
- (21) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 268.
- (22) "El escritor argentino y la tradición". op. cit. pág. 268.
- (23) "El sentido poético de la ciudad moderna" in Revista Proa. op. cit. pág. 17.
- (24) La nueva poesía argentina. op. cit. págs. 25-26-27.
- (25) "Amanecer" in Fervor de Buenos Aires. op. cit. pág. 39.
- (26) in Fervor de Buenos Aires. op. cit. pág. 26.
- (27) in Fervor de Buenos Aires. op. cit. pág. 12.
- (28) in Fervor de Buenos Aires. op. cit. págs. 14-15.
- (29) in Fervor de Buenos Aires. op. cit. págs. 39-40.
- (30) in Fervor de Buenos Aires. op. cit. págs. 10-11.

(31) in Fervor de Buenos Aires, op. cit. pág. 31.

(32) in Cuaderno San Martín, Poemas, Buenos Aires, Losada, 1943, pág. 139. Sob a rubrica *Muertes de Buenos Aires* Borges publicou, nesse volume, outro poema que leva o mesmo título do aqui examinado, ("La Recoleta"), bem como "La Chacarita" (que contrasta notadamente com o anteriormente citado), "A Francisco López Merino", "Barrio Norte", e "El paseo de julio".

(33) "Rosas" in Fervor de Buenos Aires, op. cit. pág. 28.

(34) in Fervor de Buenos Aires, op. cit. págs. 27-29. A versão pitoresca e quase festiva do período rosista se encontra, como o leitor poderá imaginar, numa composição de Luna de enfrente (Buenos Aires, Proa, 1925, pág. 39) definitivamente suprimida do volume, já por ocasião de sua primeira redigção:

EL AÑO DEL CUARENTA

Los caserones eran grandes, como banderas y cada patio tenía es-
/trellas distintas.

Ya el traspatio era otro país, hecho de girterio, de negrada y de
/lumbre.

Los redondeles de las duras guitarras daban siempre a la pampa.

De San Benito de Palermo, las tardes rojas engendraban soldados.

Las calles casi estaban en la pampa, con su polvareda y patru-

/llas.

En carretas bajonas, detrás de bueyes bajo pértigo y yugo, iba el
/río a las casas.

Don Juan Manuel de Rozas era fornido, ubicuo, inmortal.

Monstruosos como espejos, los corazones era iguales entonces.

Año de gracia y de maravillosa crueldad: del quitapenas y el minué
/montonero.

La muerte era ancha y fácil y profunda como el campo y la noche.

Año sangriento y candoroso: año del tambor y el punzó.

(35) in Fervor de Buenos Aires, op. cit. pág. 18.

(36) "El truco" in Fervor de Buenos Aires, Obras Completas, Buenos Aires, emecé, 1974, pág. 21.

BIBLIOGRAFIA

ALTAMIRANO, C; SARLO, D. Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. Bs. As. CEAL, 1983.

ARRIGUCCI, D. "Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latinoamericano)": "Enigma e comentário (Epílogo)" in Enigma e comentário. Ensaio sobre literatura e experiência, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

BARRENECHEA, A.M. La expresión de irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges. México, El Colegio de México, 1967.

----- "De la diversa entonación (sudamericana) de algunas metáforas (universales)" in Revista Espacios N 4, Bs. As. 1987.

BARRENECHEA, A.M. et alii Borges y la crítica, Bs. As. CEAL, 1981.

BASTOS, M.L. Borges ante la crítica argentina, 1923-1940. Bs. As. Hispamérica, 1974.

----- "La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco y Bioy Casares" in Revista de crítica literaria latinoamericana N 20, Lima, 1985.

BENJAMIN, W. "Paris, capital do século XIX", "A Paris do Segundo Império em Baudelaire"; "Pequena história da fotografia" in Sociologia, São Paulo, editora Ática, 1985.

BERNARDEZ, F.L. Álcandara, Bs. As. Proa, 1925.

BLOK DE BEHAR, L. Al margen de Borges, Bs. As. Siglo XXI, 1987.

BORGES, J.L. Fervor de Buenos Aires, Bs. As. Serantes, 1923.

----- Luna de enfrente. Bs. As. Proa, 1925.

----- Cuaderno San Martín. Bs. As. Proa, 1929.

----- Inquisiciones, Bs.As. Proa, 1925.

----- El tamaño de mi esperanza. Bs.As. Proa, 1926.

----- El idipoma de los argentinos. Bs. As. Gleizer, 1928.

----- Evaristo Carriego. s.s. Gleizer, 1930.

----- Poemas. Bs.As. Losada, 1943.

----- Obras, Completas. (vol. I II) Bs. As. Emecé, 1974; 1987.

----- "Ultraísmo" in Revista Nueveiros N. 151. Bs. As. 1921.

----- Textos cautivos, Bs. As. Tusquets Editores, 1986.

BORGES, J.L. et alii. "Proclama de Prisma, Revista mural" in COLLAZOS, C. (org.) Recopilación de textos sobre la vanguardia en América Latina, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

BORGES, J.L. et alii. Boedo y Florida. Antología Bs. As. CEAL, 1980.

BORGES, J.L. et alii. La generación poética del 22. Antología, Bs. As. CEAL, 1980.

BORGES, J.L. et alii. Obras Completas en colaboración. Bs. As. Emecé, 1977.

BORGES, J.L. et alii. Del escrito, Bs. As. Editorial Letra viva, 1984.

BOSCO, A. Borges y los otros. Bs. As. Libros del Mirafior, 1967.

CAMPRA, R. "Jorge Luis Borges. Entrevista" in América Latina: la identidad y la máscara, México, siglo XXI, 1987.

CARRIEGO, E. Misas heredes y La canción del barrio. Bs. As. Claudio García, 1921.

DE TORRE BORGES, M. (org). Borges. fotografías y manuscritos, Bs. As. ediciones renglón, 1987.

FERNANDEZ MORENO, B. Poesía y prosa, Bs. As. CEAL, 1980.

----- Antología (1918-1950), Bs. As. Espasa Calpe, 1954.

FERNANDEZ MORENO, C. "poesía argentina de vanguardia" in Historia de la literatura argentina. Bs. As. Feuser, 1959.

----- Esquema de Borges, Bs. As. editorial Ferrot, 1957.

FERNANDEZ, T. "Borges y el modernismo: esbozo de una poética" in Revista Iberoamericana N 146-147, Pennsylvania, 1989.

GIROMDO, O. Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías. Espantapájaros. Bs. As. CEAL, 1981.

GONZALEZ LANUZA, E. Los martinfierristas, Bs. As. ediciones culturales argentinas, 1961.

----- Ecismas, Bs. As. Samet, 1924.

GONZALEZ TUMON, E. Viaje al fondo de una calle y otras páginas, Bs. As. CEAL, 1980.

GRAMUGLIO, M.T. "Jorge Luis Borges" in Historia de la Literatura argentina, cap. 79-80 Bs. As. CEAL, 1981.

IBARRA, N. La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo, Bs. As. edición de autor, 1930.

----- Borges et Borges, Paris, L. Herne, 1969.

JITRIK, N. La poesía argentina entre dos radicalismos, Bs. As. Galerna, 1970.

----- "Papeles de trabajos notas sobre el vanguardismo latinoamericano" in Revista de crítica literaria latinoamericana N 15, Lima, 1982.

----- "Las dos tentaciones de la vanguardia" no prelo.

KANCYFER, L. Jorge Luis Borges o el laberinto de Narciso, Bs. As. Paidós, 1987.

LUDMER, J. "Separación de los tonos en el "Evaristo Carriego": Borges ante la ley". in El género gauchesco, un tratado sobre la patria, Bs. As. Sudamericana, 1988.

LUCONES, L. Los crepúsculos del jardín, Bs. As. CEAL, 1980.

MARINO, A. "L'avant-garde et la "révolution" du langage poétique" in Cahiers roumains d'études littéraires N 2, 1975.

MASIELLO, F. Lenguaje e ideología. Las escuelas de vanguardia, Bs. As. Hachette, 1988.

MENDEZ, E. "La generación poética del período Martín Fierro" in Contrapunto N 5. Bs. As. 1948.

MILLERET, J; ROUX, D.(org) Borges. Cahier de L. herne, Paris, éditions de L. herne, 1981.

MOLACHINO, J. MEJIA PRIETO, J. En torno a Borges, Bs. As. Hachette, 1983.

MOLLOY, S. Las letras de Borges, Bs. As. Sudamericana, 1979.

----- "Flâneries textuales: Borges Benjamin y Baudelaire" in Homenajes a Ana María Barrenechea, Madrid, Castalia, 1984.

----- "Jorge Luis Borges, confabulador (1899-1986)" in Revista Iberoamericana N 137, Pennsylvania, 1986.

MONEGAL, E.R. Mário de Andrade/Borges. Un diálogo dos anos vinte, São Paulo, editora Perspectiva, 1978.

MONTALDO, G. et alii Yrigoyen entre Borges y Arlt (1914-1930). Bs. As. Contrapunto, 1989/

MONTALDO, G. "Los ensayos del joven Borges" in Revista Espacios N 6 . Bs. As. 1986.

OLIVARI, N. La musa de la mala pata. El gato escaldado, Bs. As. CEAL, 1982.

ONEGA, G. La inmigración en la literatura argentina (1890-1910), Bs. As. CEAL, 1982.

OSORIO, N. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario latinoamericano" in Revista Iberoamericana N 114-115. Pennsylvania, 1981.

OVIEDO, J. "Borges el poeta según sus prólogos" in Revista Iberoamericana N 130-131. Pennsylvania, 1985.

PEZZONI, E. "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato" in El texto y sus voces, Bs. As. Sudamericana, 1986.

PRIETO, A. El período Martín Fierro, Bs. As. Galerna, 1968.

----- "Borges y la nueva generación" in Letras Universitarias, Bs.As 1954.

----- "El martinfierrismo" in Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana, N 1, Mendoza, 1959.

----- Estudios de literatura argentina, Bs. As. Galerna, 1969.

----- La literatura autobiográfica argentina, Bs. As. CEAL, 1982.

PAOLI, R. "Borges y la literatura inglesa" in Revista Iberoamericana N 140, Pennsylvania, 1987.

PIOLIA, R. "Ideología y ficción en Borges" in Enfoque de vista N 5 Bs As. 1980.

REGA MOLINA, H. Domingos dibujados desde una ventana, Sociedad de publicaciones El Inca, 1928.

SAER, J. J. "Borges novelista" in Una literatura sin atributos, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988.

SARLO, B. "Borges y la literatura argentina" in Punto de vista N 34. Bs. As. 1989.

----- "El surgimiento de la ficción" in Revista Espacios N 3 Bs. As. 1988.

----- "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo" in Punto de vista n 25 Bs. As. 1986.

----- Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930. Bs. As. Nueva Visión, 1988.

----- "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires" in DE MORAES BELLUZO (org.) Modernidades: vanguardas artísticas en América Latina, São Paulo, Memorial-Unesp, 1990.

SCHORSKE, C. "La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler" in separata Punto de vista N 30, Bs. As. 1987.

SCHWARTZ, J. Vanguardia e cosmopolitismo, São Paulo, editora Perspectiva, 1983.

----- "Los lenguajes imaginarios. Nuestra ortografía vanguardista: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte" no prelo.

SILVA VALES, F. Antología poética (1920-1940), Bs. As. editorial Losada, 1943.

SOTOMAYOR, A. "Emma Zunz" y los azares de la causalidad" (Lectura y elaboración de lo verosímil jurídico" in Revista Escritura, XI, 22. Caraccas, 1986.

TANI, R. RUIZ, C. "De Borges a Kuhn: los paradigmas literarios" IX Congresso Internacional da ALFAL, São Paulo, 1990.

ULLA, N. Tango, rebelión y nostalgia, Bs. As. CEAL, 1982.

VINAS, D. De Sarmiento a Cortázar, Bs. As. ediciones siglo XX, 1974.

----- Literatura argentina y realidad política, Bs. As. CEAL, 1982.