

Carlos Walker*

⇒ Jorge Luis Borges: de *Martín Fierro* a *Sur* (1924-1935)

Resumen: El artículo se centra en la trayectoria de Jorge Luis Borges en los medios gráficos entre 1924 y 1935. Los textos que publicó tanto en *Martín Fierro* como en *Sur*, sirven de base para interrogar los cambios y progresos de su obra. La activa participación de Borges en el martinfierrismo, contrasta con una posición secundaria en la revista *Sur*. Esta duplicidad de posiciones es propuesta como una manera renovada de comprender el giro que da su obra en esos años.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; Vanguardia martinfierrista; *Sur*; Literatura; Argentina; Siglo XX.

Abstract: The article focuses on Jorge Luis Borges' trajectory in the graphic media between the years 1924 and 1935. The texts he published in *Martin Fierro* as well as in *Sur*, serve as a basis to examine the changes and overall progress of his work. Borges' active participation in the so called *martinfierrismo*, stands in contrast with a secondary position in the journal *Sur*. This duplicity of positions is posed as a novel way to understand the turn his work takes during these years.

Keywords: Jorge Luis Borges; Martín Fierro Group Avant-garde; *Sur*; Literature; Argentina; 20th Century.

La fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Solo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes. De ahí que la costumbre china de copiar libros fuera una garantía incomparable de cultura literaria, y la copia, una clave para penetrar en los enigmas de la China.

(Walter Benjamin 2002: 15)

* Licenciado en Psicología. Actualmente desarrolla su investigación doctoral en régimen de co-tutela entre el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires y el Departamento de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de París 8 Vincennes, Saint-Denis. Es becario de CONICET; ha publicado diversos artículos en revistas especializadas de Psicoanálisis y de Teoría y Crítica Literaria.

¡Qué estupendo sería forjar el año que viene un libro en complicidad, un libro de nihilismo alegre y definitivo, donde hubiese de todo: metafísica, ultraísmo, greguerías, y al final, una refutación del libro y de su plan y de sus egoísmos!

(Jorge Luis Borges 2007a: 517)

1. Introducción

El período temporal que abordaremos en el presente artículo va desde 1924, año de fundación de la revista *Martín Fierro*, segundo período, hasta 1935, antes de la publicación de *Historia universal de la infamia*. La justificación de este segmento temporal irá tomando forma a medida que se avance sobre la problemática a tratar.

Durante este período la producción escrita de Borges es sumamente prolífica: publica cinco libros de ensayos, tres libros de poemas, y colabora en diversos medios gráficos.¹ Es precisamente en estos últimos donde se van forjando los textos que luego se incluirán en sus libros. La importancia que en este período tiene la participación del joven Borges en distintas revistas es capital para la construcción de su obra, ya que será precisamente en esa especie de laboratorio abierto donde se den a conocer lo que luego adquirirá, o bien la forma tradicional del libro, o bien la de artículos, notas y poemas dispersos en las distintas publicaciones. El escritor Alan Pauls ha destacado esta situación, asignándole un lugar que lejos está de la élite en que se suele situar su producción:

Recién ahora, tarde, pero seguro, empieza a reconocerse que gran parte de la obra de Borges fue originalmente publicada en medios gráficos (diarios, suplementos culturales, revistas de interés general, publicaciones literarias), en un contexto de fugacidad, de normas y convenciones socioculturales que tenían muy poco que ver con ese limbo idílico llamado “libro”. El Borges escritor, el Borges culto, [...] fue básicamente alguien que se pasó una respetable cantidad de años escribiendo en redacciones tumultuosas, con plazos perentorios, contra reloj, y alguien cuyos textos, a menudo tachados de herméticos, compartían la misma página de revista con avisos de corpiños, otro de pasta dental y con algún artículo particularmente útil para la dueña de casa (Pauls 2004: 129-130).²

¹ Enumerar las revistas en las que escribió Borges sería una vía para mostrar esta proliferación; sin embargo, nos contentaremos con citar la “Posdata” de *El tamaño de mi esperanza* (1926): “Para dejar de leerlo, no es obligación agenciárselo: basta haberlo ido salteando en las hojas de *La Prensa*, *Nosotros*, *Valoraciones*, *Inicial*, *Proa*” (1998a: 151). Como dato curioso, y sin la menor intención de realizar una exégesis sobre esta omisión, habría que mencionar que dos de los textos de este libro fueron publicados primero en la revista *Martín Fierro* (n° 18 y 24).

² Por otro lado, Juan José Saer va más allá y propone una hipótesis que, al tiempo que destaca la importancia de las publicaciones de Borges en los medios gráficos, acentúa el cambio que ello provoca en su prosa. Esto bien nos puede servir como primera tentativa de abordar el tránsito de la obra de Borges al que luego se hará referencia: “Es, me parece, gracias a las obligaciones didácticas de esos artículos periodísticos [los artículos que luego formaron parte de *Historia universal de la infamia*], que el barroquismo un poco decorativo de su prosa juvenil adquiere la sencillez y la precisión incomparable de los grandes textos de las dos décadas venideras” (Saer 2004: 32).

Precisamente, esa gran parte de la obra, que en un principio fue publicada en medios gráficos, será el objeto de nuestro interés. Para ello centraremos la atención en dos significativas revistas aparecidas en esa época, y en las que Borges fue un asiduo colaborador.

Antes de pasar al detalle de cada una de estas publicaciones, es necesaria una pequeña puntualización sobre el destino que sufrió gran parte de esos primeros escritos, pues muchos de ellos fueron borrados del cuerpo grueso de la obra de Borges. Baste para ello con hacer referencia al volumen de *Textos recobrados (1919-1929)*, que supera las quinientas páginas de extensión, y que recoge tanto sus primeras defensas del ultraísmo, como lo que jamás fue incluido en ninguno de sus libros, e incluso los prólogos y poemas suprimidos de sus primeros poemarios. Este libro, y su minucioso índice cronológico sobre lo publicado por Borges en esa década, es fiel testigo de la importancia de este período en la formación del célebre escritor. Lo dejado de lado por el propio Borges se convierte así en un momento del que su propio autor, pasado el tiempo, no quiso tener noticia alguna. Más allá de lo mucho que pueda llamar la atención esa no inclusión de sus tres primeros libros de ensayos y la continua corrección a la que Borges somete sus poemas de juventud, es necesario intentar dotar de sentido ese gesto de borramiento emprendido por Borges.

Al respecto dice su autor: “Nunca autoricé la reedición de tres de esos cuatro libros de ensayos, cuyos nombres prefiero olvidar. Cuando en 1953 Emecé, mi editor actual, propuso publicar mis ‘obras completas’, acepté por la única razón de que eso me permitiría suprimir aquellos libros absurdos” (Borges/Di Giovanni 1999: 79). De pronto, el gesto de eliminar –nos referimos a los tres libros y con ellos a una serie de poemas– se vuelve central en la construcción de la obra de Jorge Luis Borges, pues pareciera hacer las veces de centro oculto de la edición de sus *Obras completas*, o para ser más claro se puede decir que esa misma edición, que se dice completa, contiene su propia refutación. Más aún, es Borges quien tentado por la posibilidad de borrar definitivamente esos libros cargados de énfasis criollista, moderno y argentino, ubica esa época en un lugar de privilegio que pasados los años se anima a llamar absurdo.

La no inclusión de estos tres libros en la edición de las *Obras completas* no es ajena a la prolífica participación de Borges en los medios gráficos de la época, pues prácticamente todos los artículos que se incluyen en *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928) fueron publicados previamente en los medios donde colaboraba el joven Borges.

De a poco nos vemos llevados a plantear la pregunta que hace las veces de guía del presente trabajo. A la ya esgrimida dificultad de cómo leer a Borges más allá de la confirmación de su grandeza, agregamos la que específicamente intentaremos abordar. Ella encuentra su razón en la destacada colaboración de Borges en las revistas de la época, en su posterior concreción como parte de libros, y en su célebre borramiento del volumen que se pretende completo. Con los antecedentes reunidos, vale la pena enunciar la pregunta de la forma más sencilla en que se nos presenta: ¿qué relación tiene la obra de esos años –1924 a 1935– con los medios gráficos en las que es publicada por vez primera? El tratamiento que se haga, a partir de esta interrogante, no pretende ser simplemente una mera constatación de tal o cual lugar de Borges con respecto a los medios de los que formó parte, sino que supone una progresión de su escritura que tiene lugar en esos años. El estatuto que se le adjudique a ese movimiento interno de la obra borgeana nos ha de dar la clave para comprender la relación que Borges mantenía y mantuvo con una y otra revista.

Un hecho decisivo delimita este período de tiempo: en 1930 se publica el cuarto libro de ensayos de Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*. Este lugar de relevancia en que situamos a este libro, se justifica, ya sea porque es el primer libro de ensayos que Borges incluye en la edición de sus *Obras completas*, como por la preeminencia que la crítica le ha otorgado. Dicha preeminencia oscila en las consideraciones que se hacen sobre este libro; así por ejemplo, de forma esquemática y resumida, se puede decir que para Sylvia Molloy (1979: 28) inaugura, a través del personaje de Carriego, la primera protoficción de Borges; para Beatriz Sarlo (1995: 55) representa el capítulo final del activismo vanguardista del Borges de la década del veinte; el escritor Alan Pauls (2004: 19-22) lo concibe como parte de una doble filiación, sea un emblema literario de esa nadería de la personalidad que Borges celebrará en *Inquisiciones*, o bien como una invención formal que inaugura una manera específicamente borgeana de escribir; por otro lado, María Teresa Gramuglio también retoma los elementos de los años veinte, y logra precisar la novedad que allí se condensa:

Evaristo Carriego constituye un paso decisivo en esa “marcha sobre el libro” que permite legitimar el acceso desde un paraíso –la biblioteca– al otro ámbito, suerte de paraíso perdido, el mundo del coraje y del suburbio, cuya mitificación fue un aspecto esencial de esa forma particular de populismo que practicaron los martinfierristas con su criollismo urbano (1986: 361).³

La notabilidad del libro sobre Carriego, en el entramado que constituye la obra de Borges, ha sido destacada desde diversos puntos de vista. El tránsito del que ese libro daría cuenta, no será el principal motivo de indagación en lo que sigue; sólo será consignado como telón de fondo del problema que nos ocupa, a saber, la posición de Borges en dos revistas por entero disímiles: *Martín Fierro* y *Sur*. Entonces, para intentar responder al interrogante planteado, es necesario delimitar el campo de abordaje del estudio propuesto.

En primer lugar intentaremos caracterizar *grosso modo* el *Periódico quincenal de arte y crítica libre Martín Fierro*, aparecido en febrero de 1924, para luego pesquisar la posición de Borges en esta revista, que se hizo conocida como el más importante cenáculo de la vanguardia argentina y que, incapaz de evadir la tentación del *ismo*, pasó a la historia como “martinfierrismo”. En segundo lugar, el análisis de los textos publicados por Borges en la revista *Sur* hasta 1935 pretende ser una vía de acceso al cambio de posición referido, pero no ya en la pretendida unidad de ese giro –del que *Evaristo Carriego* sería el más claro ejemplar–, sino en la diversidad de un grupo de textos, en su movilidad, y en la particular relación que ellos mantienen con el proyecto de la revista dirigida por Victoria Ocampo. Las tentativas de respuestas que se ordenen bajo la rúbrica de la posición de Jorge Luis Borges en una y otra revista, habrán de permitirnos poner de relieve la importancia que este período tuvo para el desarrollo de su obra.

³ Por supuesto las referencias críticas no se agotan, ni de cerca en la rápida glosa recién presentada. Por ello es necesario aclarar que en el presente trabajo, los textos recién referidos serán los que servirán de base primera para el abordaje crítico de la problemática que se pretende cercar.

2. El martinfierrismo

Casi treinta años después de la aparición de la revista *Martín Fierro* (segundo período), el movimiento provocado en la literatura argentina por el grupo de escritores que allí participaron, seguía formando parte del debate intelectual. En noviembre de 1953 se publica el primer número de la célebre revista *Contorno*; el artículo de Juan José Sebreli que abre la novel publicación, anuncia desde su título —“Los ‘martinfierristas’: su tiempo y el nuestro”— el establecimiento de un contrapunto con la denominada vanguardia de la década del veinte. Si bien es claro el doble propósito que Sebreli instala desde el nombre del artículo, ya que en la caracterización que allí se hace del martinfierrismo se habría de pesquisar también la posición de la naciente revista, nos abocaremos brevemente a lo que allí se dice sobre el movimiento que es de nuestro interés: “Todo el movimiento ‘martinfierrista’ exhala una exotérica arrogancia, una altanera presunción de compartir valores intransferibles, de pertenecer a una especie de orden de exclusividad: la francmasonería de la juventud” (Sebreli 2004: 41).

La caracterización de *Martín Fierro* hecha por Sebreli no ahonda mucho más en las particularidades de la revista, y desconoce que la juventud fue un valor exaltado con insistencia por las publicaciones literarias al menos desde 1910 en adelante (Lafleur/Provenzano/Alonso 2006: 75-87). Sin embargo, ella tiene la virtud de trazar un panorama de la época que vio nacer, y que hizo posible una manifestación como la que se encuentra en las páginas del periódico *Martín Fierro*. Para Sebreli el apogeo del martinfierrismo está íntimamente ligado a una situación histórica concreta, a saber, el radicalismo que gobernó Argentina desde 1916 a 1930. Esta ligazón no sería sólo una cuestión de coincidencias históricas de uno y otro, ni mucho menos una militancia comprometida con la política de la época, sino más bien se trataría de una profunda voluntad de ruptura, de discontinuidad, contra toda tutoría, la que era compartida por ambos.⁴ Pero las apariencias revolucionarias de uno y otro movimiento habrían estado lejos de constituir una verdadera revolución, asimilándose más precisamente a un “molestar a sus padres burgueses o a sus madres católicas” (Sebreli 2004: 42). Se destaca de esta forma sólo el sentido festival y carnavalesco del martinfierrismo avalado por el gobierno de Alvear, la prosperidad que vivía el país y la transformación de Buenos Aires en esos años en que sale del enclaustramiento: “La juventud argentina de 1924 se da el lujo de dilapidar una fortuna de reservas materiales y espirituales que veinte años de ahorro, de conservación, de trabajo y de ascetismo han acumulado” (Sebreli 2004: 44).

Entonces, el artículo que inaugura la revista *Contorno*, muestra tanto la importancia para la literatura argentina del movimiento martinfierrista (pues casi 30 años después de su aparición sigue siendo objeto de diversas disputas⁵), como el panorama de la época

⁴ La versión más canónica del fin de la revista *Martín Fierro* va en dirección contraria, pues su disolución coincidiría con la inclusión de varios de sus colaboradores en el “Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes” fundado por Borges, y la negativa de su director, Evar Méndez, a politizar la revista. Esto no niega ni refuta lo dicho por Sebreli, sino que antes bien lo pone de relieve. Véase al respecto Salvador (1962: 59-73); Lafleur/Provenzano/Alonso (2006: 75-87); Sarlo (1997); Montaldo (2006).

⁵ También es conocida la crítica del martinfierrismo y de la poesía de Borges que H. A. Murena publicara en *Sur* el año 1948, “Condenación de una poesía”. No analizaremos en detalle este texto, sólo lo mencionamos pues evidencia la presencia del martinfierrismo en las discusiones intelectuales de esos años.

sin el cual la aparición de *Martín Fierro* no hubiese sido posible.⁶ Esta importancia nos conduce a intentar una breve caracterización del martinfierrismo, en aras de vislumbrar el lugar que Jorge Luis Borges ocupó en él.

En la primavera de 1923, Samuel Glusberg le propuso a Evar Méndez la fundación de una nueva revista que reeditara las características de su homónima *Martín Fierro* aparecida, también con la dirección de Méndez, en el año 1919.⁷ La primera *Martín Fierro* fue más bien un periódico político, marcadamente antiyrigoyenista, pero ya contenía el espíritu de sátira burlona que se perpetuaría en el segundo período de la revista que aquí analizamos. El margen de tiempo que va entre una y otra revista es decisivo para la constitución de lo que luego fue conocido como el movimiento de vanguardia martinfierrista. Es por ello que Horacio Salas, sin tomar en cuenta los números de la engañosa cronología, ubica el nacimiento de la literatura argentina del siglo xx en el comienzo de la década del veinte, donde se conjugan hechos decisivos para el porvenir literario. En 1921 sale a las paredes de la ciudad la revista mural *Prisma*, surge la revista *Proa*, Jorge Luis Borges enuncia los principios programáticos del ultraísmo y Oliverio Girondo publica *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Esta coyuntura empieza a preparar el terreno para la emergencia y el decisivo impacto del martinfierrismo.

La versión de Cayetano Córdova Iturburu, uno de los miembros fundadores de la revista, destaca un descontento generalizado con las manifestaciones artísticas que se llevaban a cabo en el país y una difusa necesidad de algo nuevo como aquello que le dio el primer impulso a la publicación. El primer número de la revista fue publicado en febrero de 1924, y ya desde el inicio se destacó una actitud provocativa como la tónica principal del movimiento naciente. Pero fue a partir del cuarto número que la revista adquirió relevancia:

La actitud combatiente de “Martín Fierro”, su iconoclastia, su agresivo desenfado, la novedad de su acento, suscitaban el interés y la simpatía de la gente joven [...]. Pero el estado de cosas creado por la aparición del periódico se intensificó hasta asumir los caracteres de sacudimiento sísmico a partir de la aparición del cuarto número (Córdova Iturburu 1962: 13-14).

El cuarto número incluía en su portada el “Manifiesto de Martín Fierro” escrito por Oliverio Girondo, quien poco a poco se fue erigiendo en la figura fundamental que le

⁶ Vale la pena citar una breve descripción del escenario que permite el desenvolvimiento de *Martín Fierro*: “En el plano económico, la guerra europea había permitido a la Argentina adquirir ventajas en los términos del comercio exterior ayudado por el resurgimiento de la producción agropecuaria nacional. Buenos Aires era la ciudad más importante de Hispanoamérica [...]. Los diarios capitalinos: *La Nación*, *La Prensa*, *Crítica* y *La Razón* estaban al nivel de los mejores periódicos del mundo. En suma, todo contribuía a que el panorama se mostrará promisorio: un lugar común afirmaba que el futuro era argentino” (Salas 1995: ix).

⁷ Un trabajo aparte merecería el papel que le corresponde a Samuel Glusberg en la historia de las revistas literarias de la época, y específicamente de aquellas que en este trabajo son foco de nuestra atención. Como es consignado en el texto, fue él quien impulsó a Evar Méndez a la creación de una nueva *Martín Fierro*, y luego también fue Glusberg, quien junto con Mariátegui y Waldo Frank propuso a Victoria Ocampo la fundación de la revista *Nuestra América*, que finalmente –dadas las diferencias de Ocampo con Glusberg y su resistencia a la venida de Mariátegui a Argentina– apareció en 1931, conservando la idea original de Glusberg y Frank, con el nombre de *Sur* (Tarcus 2001).

otorgó su impronta a la revista. Más allá del análisis del manifiesto, es necesario puntualizar que su publicación le da a *Martín Fierro* el impulso que necesitaba. Luego del manifiesto se incorporaron un contingente de colaboradores regulares, entre los que destacan los nombres de Ricardo Güiraldes, los hermanos González Tuñón, Jorge Luis Borges, Norah Lange, Xul Solar, Eduardo Mallea y Macedonio Fernández. La inclusión de esta serie de colaboradores, como efecto de la publicación del manifiesto, fue la que le permitió a la revista instalarse como el eje por el cual circularía una nueva sensibilidad estética, y fue así que comenzó a gestarse la aparición del martinfierrismo como una corriente renovadora de las manifestaciones artístico-literarias de la época.⁸

Con el fin de sintetizar se puede decir que el martinfierrismo es un movimiento heterogéneo –lo que dificulta su aprehensión– que encuentra su más claro denominador común en una suerte de propósito vital que repudia abiertamente lo establecido.⁹ Para Carlos Mastronardi, quien fue colaborador del periódico e incluso escribió en el número 42 un poema satírico junto con Borges bajo el seudónimo conjunto de Ortelli y Gasset, la revista tenía un fin pragmático y concreto que se caracterizaba por combatir, dentro del dominio literario, contra todas las formas de cristalización, amaneramiento y rutina (1986: 10-11). Se evidencia aquí –a contrapelo de la variedad de componentes que influían en la revista– un mandato que parecía regir los textos de la revista, un fervor por lo moderno, por su aventura.¹⁰

La mencionada heterogeneidad de los participantes de la revista pareciera determinar un núcleo en permanente disputa en los distintos abordajes que se han hecho del fenómeno martinfierrista. Para simplificar las cosas, hemos de presentar dos posiciones venturosamente opuestas. Por un lado, se sitúa a la gesta iniciada desde esta revista como carente de propuesta estética y guiada únicamente por un afán lúdico y provocador, que se dedica a reproducir las distintas vanguardias europeas a través de cierta exaltación del bullicio y la burla, y de la que a pocos años de finalizada su publicación no queda ni la sombra de su postura (es principalmente la posición de Héctor Lafleur, y con ciertos matices la de Carlos Mastronardi en el artículo referido). Por otro lado, se concibe este movimiento como una renovación que ha dejado su estela en las letras argentinas, pues tiene la virtud de marcar el nacimiento de la literatura argentina del siglo XX, e incluso es posible reunirla bajo la figura de “criollismo urbano de vanguardia”, noción que resumiría el programa estético de toda una generación. Esta última es la posición de Horacio Salas, de Córdova Iturburu y de Beatriz Sarlo.

Para avanzar en nuestro designio es necesario preguntarse por los significados que puede adquirir la noción propuesta por Beatriz Sarlo, de “criollismo urbano de vanguardia”, pues a partir de ella será posible problematizar la posición de Borges con respecto al impulso vanguardista de la década del veinte.

⁸ Córdova Iturburu también señala el giro que la revista toma luego de publicado el manifiesto: “A partir de ese momento, ‘Martín Fierro’ se convirtió, en rigor de verdad, en el órgano de un movimiento artístico de vanguardia” (1962: 18).

⁹ “[...] la revista no tuvo una posición definida en materia de estética literaria. No fue ultraísta ni dejó de serlo. Cada cual puso lo suyo, siempre que de algún modo –a veces muy tangencial– acreditara disconformismo o, simplemente, desarmonía” (Lafleur/Provenzano/Alonso 2006: 109).

¹⁰ Volveremos sobre esta cuestión de lo moderno a propósito de Borges; por ahora sólo la dejamos enunciada como una de las fuerzas cardinales del martinfierrismo.

3. El “criollismo urbano de vanguardia”

Con el ánimo de delimitar la propuesta de estudio que aquí intentamos esgrimir es necesario destacar que la fórmula “criollismo urbano de vanguardia” es de cuño propio de Sarlo, y se remonta a los artículos “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo” y “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, ambos publicados por primera vez en 1981 y 1982, respectivamente. Luego en su libro sobre los años veinte y treinta publicado en 1988, y ya sin el condicional de la introducción inicial, Sarlo insiste sobre una denominación que reclama para sí: “[...] el compuesto ideológico-estético que he denominado ‘criollismo urbano de vanguardia’” (2007a: 105).

La conceptualización referida, cuya propuesta fundamental es designar de una manera específica las producciones de un grupo de escritores que se reunieron en torno al periódico *Martín Fierro*, se inicia con una breve disquisición sobre la noción de “vanguardia” en el campo de la literatura. Para llevar a cabo este propósito, Sarlo toma el concepto de “campo intelectual” del sociólogo francés Pierre Bourdieu, y desde allí establece la necesidad de un campo intelectual establecido y legitimado con el cual la vanguardia ha de romper. La fuerza de la vanguardia estaría dada, paradójicamente, por la consolidación y el prestigio de la tradición cultural reinante. La aparición de *Martín Fierro* convirtió el campo intelectual argentino en el escenario de una ruptura estética típicamente moderna, a saber, la vanguardia (Sarlo 1997: 211-213).

Luego de establecer este movimiento, la autora se dedica a pormenorizar los detalles de la vanguardia martinfierrista, que van desde los referentes contra los que este movimiento se erige (principalmente Lugones y los epígonos del modernismo) hasta un intento de particularizar la tarea programática del mismo. Más allá de la importancia y el detalle de los sucesos histórico-políticos que posibilitan la emergencia de un movimiento de estas características, nos interesa centrar este análisis en los antecedentes que rodean la noción de “criollismo urbano de vanguardia”. Para arribar a esta propuesta, la autora propone una pregunta a la que se ceñiría la producción de la vanguardia: “[...] cuál es la garantía del ‘verdadero localismo’ y, en consecuencia, quiénes pueden escribir sobre la temática populista urbana” (1997: 241).

Se evidencia así al criollismo como un terreno en disputa, y el martinfierrismo aparece con el afán de delimitar su programa a partir de la creación de una nueva forma de concebir lo criollo. La novedad de esta propuesta estaría dada por una depuración del criollismo que iría en contra de un exceso de color local –*Don Segundo Sombra* de Güiraldes sería uno de sus más claros ejemplos–, y por una propuesta espacial atribuida a Borges: su localización en los suburbios de la ciudad, en desmedro del gaucho y a favor del compadrito: “El criollismo urbano de vanguardia representa la verdadera ruptura de *Martín Fierro* en el sistema literario argentino” (Sarlo 1981: 84). Sin embargo, este criollismo que sería el más fiel testigo de la ruptura martinfierrista, pareciera estar representado, para Sarlo, de forma clara, única y exclusivamente por Borges, y más aún por un único texto publicado en el número 38 de la revista con el nombre de “Leyenda policial”, texto que tendría la virtud de conjugar el populismo urbano con la construcción formal, para de esta manera instituirse como un hito fundador de la originalidad de *Martín Fierro*. Entonces, una vanguardia representada por un solo autor y por un único texto.

La extrañeza que provoca esta forma de abordar el movimiento martinfierrista se ve confirmada por otro texto de la misma autora en el que pareciera desplazar la ruptura atri-

buida a la vanguardia, o al menos silenciarla por completo, para proponer al “criollismo urbano de vanguardia” como la primera gran invención de Borges. De esta manera, lo que en un principio fue una fórmula para designar la novedad de todo un movimiento de la literatura argentina, se convierte luego en una noción que sólo explica la primera gran invención del joven Borges, sin mención alguna del mentado movimiento: “En este borde, entre una Buenos Aires que cree recordar y la ciudad que encuentra en 1921, dibuja un espacio literario que funda su primera gran invención” (Sarlo 2007b: 149). En este artículo, las referencias explícitas al martinfierrismo o al texto que en otro momento representaría para Sarlo el símbolo de esa vanguardia (“Leyenda policial”), brillan por su ausencia.

Con la intención de explicitar que el equívoco de la noción de Sarlo tiene lugar en diversos momentos de su producción, y a riesgo de insistir con la misma operación encontrada aquí y allá, vale la pena citar una descripción que ésta hace sobre las particularidades de la vanguardia argentina en general, sin considerar las revistas en las que ésta se desarrolló, pues allí nuevamente, ahora de forma inversa, lo que era atribuido a la exclusividad de la invención borgeana es ahora una propiedad de los movimientos vanguardistas: “La antología organizada por Hidalgo es expresión de la coyuntura estética vanguardista también por el acento puesto en dos temas complementarios: la modernidad urbana/la recuperación de un Buenos Aires pretérito o imaginado” (Sarlo 2007a: 102). La conjunción de ambos temas es a su vez la que caracterizaría la invención formal endilgada a Borges: “El cosmopolitismo en Borges no puede separarse de su reformulación del pasado” (Sarlo 2007b: 151).

Entonces, dejaremos de lado la propuesta de Sarlo, no por considerarla incorrecta, sino más bien por la ambigüedad que hace del “criollismo urbano de vanguardia”, una categoría que engloba el denominado martinfierrismo —en un intento por despejar lo que algunos consideran como un movimiento ecléctico, representado solamente por una actitud festiva— y es a su vez utilizada para nombrar a la primera creación formal del autor que nos ocupa. Sin embargo, el equívoco que suscita la designación propuesta por Sarlo nos permite dirigir la atención hacia la pregunta, ya planteada en la introducción, sobre la relación de la obra de Borges con los medios gráficos en los que colabora, e intentar así abordarla desde los textos que éste publica en la revista *Martín Fierro*.

4. Borges martinfierrista

Jorge Luis Borges publica treinta textos en la revista *Martín Fierro*, que se encuentran repartidos entre el número ocho, de septiembre de 1924, y el último número publicado en noviembre de 1927. Este conglomerado de textos está compuesto por poemas, reseñas bibliográficas, prólogos, parodias elaboradas en colaboración, notas varias, y el ya mencionado “Leyenda policial”. Veintitrés de ellos son firmados por Borges, de los cuales once son publicados con posteridad en sus libros de la década del veinte.

No es el propósito de este trabajo detenerse en cada uno de estos textos; antes bien, se buscará en ellos un lugar común que logre darnos una idea sobre la producción borgeana de ese período, sobre su modalidad de presentarse en uno de los principales órganos de la vanguardia de la década del veinte. Es por ello que iniciamos este breve análisis con una referencia que tiene la virtud de evidenciar uno de los caminos por los que circulaban las ideas del joven Borges:

Para nuestro sentir los versos contemporáneos eran inútiles como incantaciones gastadas y nos urgía la ambición de hacer lírica nueva. Hartos estábamos de la insolencia de palabras y de la musical indecisión que los poetas del novecientos amaron y solicitamos un arte impar y eficaz (*Revista Martín Fierro* 1995: 69).¹¹

La exaltación de la novedad, tan extraña en los textos ulteriores de Borges, se presenta con insistencia en los textos de la revista. Pero como es usual en su obra, no es difícil encontrar la refutación de sus planteos entre sus mismas páginas, como si así se perfilara secretamente una suerte de escapismo borgeano que resiste a la fijación de un único sentido. Baste una breve cita de la misma época para poner de manifiesto lo anterior: “En mi opinión no es dable urdir metáforas de una plenaria novedad” (Borges 1993: 130).

Si bien el vaivén al que Borges somete sus propias concepciones, ya ha sido subrayado por los trabajos críticos realizados sobre su obra¹², nos interesa aquí perseguir esta línea de la obra borgeana en que la novedad de una creación literaria es un valor a destacar. Ello se debe principalmente a que la indagación de este tópico habrá de permitirnos responder a la pregunta por el lugar que Borges ocupa en esa constelación conocida como martinfierrismo.

En el número 39 de la revista *Martín Fierro* Borges publica un texto con el formato de una pequeña reseña autobiográfica. Allí declara haber nacido en el año 1900, hecho que esconde uno de los artificios textuales a los que nos irá acostumbrando con el tiempo. Borges nace en 1899, pero en la época en que formaba parte del fervor vanguardista que inundaba la ciudad, decide quitarse un año, como si en ese año se jugara parte de la posición del novel escritor, como si fuera necesario deshacerse de un año para ser definitivamente moderno. El joven que participaba activamente de las filas de la vanguardia anhelaba haber nacido junto con la nueva centuria, no quería ni un atisbo de ese añejo siglo XIX.¹³

La pregunta que se impone en este decurso es por la dirección que ha de tomar esa novedad, por las formas y el contenido sobre los que ha de emplazarse esa producción que anhelaba ser moderna.¹⁴ En el número 20 de la misma revista encontramos un texto que en un principio pareciera contradecir ese afán de novedad, pero que a medida que avanza se va perfilando como un intento de afirmar esa novedad, esa vanguardia, en un lugar específico llamado Buenos Aires. El texto es una reseña de un libro de Guillermo de Torre publicado el mismo año del artículo (1925), cuyo nombre es *Literaturas europeas de vanguardia*. Como es costumbre en el arte de injuriar que con los años iría depurando, Borges inicia su artículo con un festejo del libro, y manifiesta su sorpresa por la

¹¹ Las siguientes citas extraídas de la edición facsimilar de la revista *Martín Fierro* serán consignadas bajo las iniciales EF.

¹² Véase principalmente el libro de Sylvia Molloy (1979) y el segundo fascículo publicado por María Teresa Gramuglio en *Capítulo* (1986).

¹³ Alan Pauls (2004: 11-24) trabaja con mayor atención y destreza esta operación borgeana de restarse un año, y para evitar el alegato de que ese año de más bien podría ser un mero error tipográfico, refiere cuatro publicaciones distintas –todas ellas en la década del veinte– en las que Borges declara haber nacido en 1900.

¹⁴ Escribe Borges en el prólogo añadido a *Luna de enfrente* en 1969: “Hacia 1905, Hermann Bahr decidió: El único deber, ser moderno. Veintitantos años después, yo me impuse también esa obligación del todo superflua” (1974: 55).

edad de quien lo escribe –“Y es un muchacho como nosotros su autor: un muchacho claro y alegre”¹⁵ (EF 1995: 142)– para luego, con la excusa de no parecer hosco, presentar sus críticas al libro reseñado. Vale la pena citar en extenso los reproches que Borges le dirige a este libro:

Primeramente quiero echarle en cara su progresismo, ese además molesto de sacar el reloj a cada rato. Su pensamiento traducido a mi idioma (con evidente riesgo de sofisticarlo y cambiarlo) se enunciaría así: Nosotros los ultraístas ya somos los hombres del viernes; ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, “ergo”, valemós más que ustedes... A lo cual cabe replicar: ¿y cuando viene el sábado, dónde lo arrinconan al viernes? También podemos retrucarle con su propio argumento y señalarle que esa primacía del viernes sobre el jueves, del hoy sobre el ayer, ya es achaque del jueves, quiero decir del siglo pasado (EF 1995: 142).

Hasta aquí la postura de Borges pareciera dirigirse a contrapelo de la novedad antes exaltada y ubica, sin más, ese afán de lo nuevo como algo propio del siglo XIX; pero a los pocos párrafos se aclara el lugar hacia el cual apunta su objeción. Por un lado, critica el exceso de énfasis que Torre pone en ese sacar el reloj a cada rato, y por otro, mucho más importante aún, Borges pone de manifiesto que la vanguardia en las letras es un terreno en disputa, y para ello reclama –desde un nosotros fácilmente ubicable– el tiempo de una vanguardia de los americanos del Sur, y saca a relucir dos de los estandartes de su programa, para concluir con el lugar físico de su despliegue.

Hoy nos llega el turno a nosotros, los americanos del Sur, los de la sorna y la serena incredulidad [*sic*]. [...] Ya verá el compañero Torre los libros que le mandaremos para desquitarnos del suyo, tan gustosísimo y sagaz. Sé de dos héroes novelescos que son de antemano inmortales: el *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (toda la pampa en un varón) y el *Recienvenido* de Macedonio: toda Buenos Aires hecha alegría (EF 1995: 142).

Lo que parecía ser una declaración en desmedro de la novedad de un libro se transforma rápidamente en una afirmación del movimiento vanguardista, en una exaltación de sus próceres, en un anhelo ubicado en la ciudad de Buenos Aires, en ese tiempo de un nosotros por venir.¹⁶

De esta forma, se va perfilando esa voluntad de ser moderno en distintas vertientes, y junto con él, aparece el espacio en que ese ideal ha de ser consagrado. Se trata de un llamado a la argentinidad, a un criollismo que sea propio de la ciudad de Buenos Aires, y que progresivamente se desplazará al barrio de Palermo.¹⁷ Siguiendo esta línea es que

¹⁵ No parece una exageración anotar en ese “nosotros” una completa adherencia de Borges al movimiento vanguardista que se daba a conocer desde las páginas de *Martín Fierro*.

¹⁶ Dos años después el mismo Torre publicó un artículo en Madrid, donde aducía que el “meridiano literario” de la América hispana tenía su sitio en Madrid. A raíz de esto los colaboradores de *Martín Fierro* reaccionaron airadamente (ver número 42, EF 1995: 351-362). En otra señal de la activa participación de Borges en el movimiento martinfierrista, éste escribió dos artículos en respuesta a la declaración del español, uno de los cuales fue escrito de forma paródica en colaboración con Carlos Mastronardi y firmado por el seudónimo Ortelli y Gasset (EF 1995: 362).

¹⁷ Esta progresiva ubicación que va haciendo suya la producción borgeana puede vislumbrarse en las páginas de la revista (Montaldo 2006: 190).

Borges va a redactar una invitación, en nombre de *Martín Fierro*, que aparecerá en el número 38 de febrero de 1927 para conmemorar con una placa la casa donde vivió Evaristo Carriego: “Carriego fue gran homenajeador del suburbio; justo es que las parecitas color de lejanía se acuerden de él” (2007a: 352).

Es en esta misma vía que se puede inscribir otro texto publicado por Borges en el número 37 de la revista, donde intentaba esgrimir una genealogía para la realización argentina más divulgada, a saber: el tango. Sólo destacaremos de este texto una frase que permite aproximarnos a las características del ser moderno diseñado por Borges:

Mi argumento es fácil: el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño, y los Corrales fueron siempre una intromisión de la pampa, una presencia verídica de gauchismo o una coquetería compadrona de hacerse el gaicho, muy reverenciadora de lo pasado y muy ajena a toda invención (EF 1995: 298).

Entonces, se erige al suburbio porteño como fuente de toda invención que se precie de no reverenciar lo pasado; es decir, para ser moderno, el suburbio es una de las claves, pues allí no se entromete la pampa; queda así establecido el suburbio como condición de posibilidad de la invención. A esta condición se le sumará otra, la de conquistar a las palabras viviéndolas, donde la experiencia sería fundamental para toda escritura:

Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, 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 haberlo deseado y padecido como una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén, como una generosidad (Borges 1998a: 149).

En la inversión de esta condición se preanuncia el giro, decisivo, que se evidencia en el libro sobre Carriego y en los primeros artículos publicados en *Sur*.

Hasta aquí hemos intentado destacar algunas de las constantes de la producción borgeana de la década del veinte a la luz de algunos de los textos publicados en el periódico *Martín Fierro*. Con estos elementos, más uno que será añadido a continuación, vamos a intentar responder a la pregunta planteada desde un principio. El último elemento al cual haremos referencia son los siete textos publicados por Borges en colaboración. De ellos, sólo destacaremos que en todos se encuentra el tono burlesco que haría conocida a la vanguardia, esa burla desfachatada que pareciera tan distante de la obra más difundida de Borges. Gran parte de ellos fueron publicados en “Parnaso Satírico”, una de las secciones más célebres de la revista y más ejemplificadoras de la reconocida actitud martinfierrista. Incluso en uno de ellos, en el que la burla se dirige a los *Romances* de Leopoldo Lugones, Borges aparece como un personaje hacia el final del poema: “Dijo el Caballero a Borges: / –¡Qué malo es el ‘Roman-Cero’ / De don Leogoldo Lupones!” (EF 1995: 230). El juego verbal con el nombre de Lugones parece a la distancia una broma infantil, pero si hay algo que queda claro es la adherencia y el protagonismo de Borges al programa y al humor propulsado por *Martín Fierro*. La consonancia del joven Borges con la vanguardia es lo que hace las veces de puente hacia su obra.

El programa de la vanguardia es también el de Borges; la vanguardia le da el impulso para la construcción de los textos, y él no deja de nutrir al martinfierrismo de cierta especificidad. Esto no quiere decir que la ambigüedad de la propuesta de Sarlo solucione

las cosas, sino que se pretende destacar una participación activa de Borges que será muy distinta a sus posteriores intervenciones en medios gráficos. Se empieza así a perfilar la hipótesis que pretendemos demostrar sobre la posición de Borges en estas revistas. Esto quiere decir que la relación de la escritura de Borges con un proyecto conjunto como fue el de la vanguardia martinfierrista se articula con esa exigencia de ser moderno, de ser argentino, que Borges hizo propia en esos años y que –*Evaristo Carriego* y los textos que publica en los primeros años en la revista *Sur* evidencian este tránsito– luego abandonaría como recurso literario. Eso explica el juicio lapidario que él mismo labrara sobre sus años de juventud:

El otro grupo, del que más bien me arrepiento, fue el de la revista “Martín Fierro”. No me gustaba lo que representaba “Martín Fierro”: la idea francesa de que la literatura se renueva continuamente, que Adán renace todas las mañanas, y de que si en París había cenáculos que promovían la publicidad y las disputas, nosotros teníamos que actualizarnos y hacer lo mismo (Borges/Di Giovanni 1999: 91).

Más allá del desprecio que Borges pudiera sentir por esos años, nos interesa aquí encontrar algo que permita entender ese pasaje, claramente marcado en el decurso que toma su obra. Las referencias extraídas de la revista *Martín Fierro* pretenden marcar una posición predominante en el Borges de esos años, aunque no por ello se dejará de explicitar el riesgo de fijar las posiciones en un autor que, al tiempo que planea la estructura de un libro, está escribiendo, a reglón seguido, su refutación.

5. Borges en *Sur*

La inflexión que Borges le imprime a su obra desde *Evaristo Carriego* en adelante se hace evidente en los artículos publicados en los primeros años de la revista *Sur*. Si bien el análisis detallado de este libro será comentado al pasar –en vistas de dirigirse a los textos publicados en *Sur*– es necesario, hacer mención de un punto que destaca por sobre los demás, y que aclara esa progresiva marcha sobre el libro referida en la introducción. Es de esta forma como uno de los puntos que adquiere mayor notabilidad es la progresiva refutación que realiza Borges sobre sus textos de la década del veinte. El paso ejemplificador está marcado por el abandono de ese hacedor borgeano que exigía haber “deseado y padecido al suburbio como una novia”. La sed de aventuras que Borges imprimía a ese yo poético que domina sus tres primeros libros de poesía, la necesidad del suburbio, de sentirlo, de conocerlo, en fin, de vivenciarlo, va siendo progresivamente abandonada. Se aminora la exigencia, o antes bien las condiciones cambian de rumbo: del suburbio vivido se dirige al imaginado, la aventura callejera encuentra su moderación y su forma en la biblioteca paterna. Vale la pena citar el prólogo de *Evaristo Carriego* donde este tránsito se pone de manifiesto:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo de la guitarra y del cuchillo andaban (me aseguraban) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson [...] ¿Qué había

mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera? A esas preguntas quiso contestar este libro menos documental que imaginativo (Borges 1974: 101).¹⁸

El pasaje que va de esa palabra, que para Borges había que conquistarla viviendo, es escamoteado de su producción, y lo que se comienza a instalar como predominante, es la palabra, su entonación, su sintaxis, zonas donde la biblioteca jugará un papel principal. En el espacio que se dibuja entre los anaqueles, Borges, con la apariencia de escribir sobre documentos, irá urdiendo sus ficciones.

Los textos publicados por Borges en los primeros años de vida de la revista fundada por Victoria Ocampo aportan una serie de detalles sobre lo que ya se anunciara en el libro sobre Carriego, y avanzan en una serie de preocupaciones que sitúan la práctica de la escritura como uno de los ejes sobre los que ha de discurrir este grupo de artículos. Así, por ejemplo, en una prolongación del artículo “El coronel Ascusubi”, publicado por Borges en el primer número de la revista, el que un año más tarde formaría parte del libro *Discusión* bajo el título de “La poesía gauchesca”, encontramos una reflexión sobre la construcción de un personaje, que va del habla hacia su concreción bajo la forma de la sintaxis: “En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar es haber descubierto un destino” (Borges 1998c: 15). Hecho conocido es que para el escritor que era Borges en esa época, la literatura se jugaba en la presentación de un destino, sin por ello recurrir al exceso de una novela. La clave, por ejemplo en los relatos de *Historia universal de la infamia*, era cumplir con el designio de dibujar un destino para un personaje, en pocas páginas y escenas fragmentadas de su vida.

A partir de estos antecedentes, se puede señalar la sintaxis como predominante en este ejercicio de reflexión que Borges propone sobre la escritura. En el cuarto número de *Sur* avanza sobre la importancia que le concede a la construcción formal del texto, y se permite retomar su criollismo de antaño, donde se vuelve a poner de manifiesto la inflexión a la que aludíamos: “No me limitaré pues al criollo: tipo deliberado ahora de conversador matero y de anecdotista, sin obligaciones previas raciales. El criollo actual –el de nuestra provincia, a lo menos– es una variedad lingüística” (Borges 2007b: 117). Borges continúa avanzando sobre este sendero en “Elementos de preceptiva”, otro de los textos que vieron la luz en *Sur* en el primer lustro de la década del treinta. Allí es aún más taxativo: “La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico” (125).¹⁹

Una vez establecida esta tendencia en la construcción de los textos que Borges publicó en *Sur*, es posible dirigirse a otro de los artículos allí publicados y leerlo en una doble vertiente, ya sea como un ajuste de cuentas con su fervor vanguardista de la década del veinte, o bien como el programa estético de la obra por venir. Nos referimos a “Noticia de los Kenningar”, publicado en 1932. Borges se dirige a las menciones enigmáticas o

¹⁸ Sylvia Molloy (1979: 30) destaca que lo que Borges inaugura con Carriego es la posibilidad de recrear y fijar un personaje rotundo; pero al mismo tiempo inaugura la posibilidad de borrar ese mismo personaje.

¹⁹ En el número siguiente Borges insiste, de forma aún más compacta: “Lo demás es literatura, sintaxis” (2007b: 125).

kenningar propias de la poesía islandesa, se aleja de la tradición criolla para precisamente plantear un ajuste de cuentas con lo que él mismo ha escrito a ese respecto. En los *kenningar* predomina un carácter funcional, lo que éstos procuran transmitir resulta indiferente, no pretenden provocar sueños ni imágenes, o evocar pasiones. “Bástenos reconocer por ahora que fueron [los *kenningar*] el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva” (Borges 1932: 202). Ya no se trata aquí de la exaltación de un criollismo suburbano ni de un afán insistente por ese ser moderno que Borges buscara en sus años vanguardistas. El énfasis de esos años se va atemperando, y quien se propusiera como la voz del suburbio va dejando paso a una figura que va a ir progresivamente acotando su fervor inicial. Las pasiones ya no irán tras ese ser moderno y argentino, sino que tomarán un giro hacia el clasicismo, y ahí es precisamente donde los *kenningar* se vuelven fundamentales para este proyecto. Borges va progresivamente desapareciendo del centro de la escena de su escritura, se repliega, y la marcha sobre el libro y el goce verbal toman ese lugar dejado libre por ese yo poético que predominaba en sus primeros textos. Y así es como en la ampliación de este mismo texto que fuera publicado en *Historia de la eternidad* (1936) va a poner en quien fuera el primero en compilar los *kenningar*, es decir, en boca de otro, lo que ahora se puede leer como una nueva definición de principios de su escritura: “Quería satisfacer dos pasiones de distinto orden: la moderación y el culto de los mayores. Le agradaban las *kenningar*, siempre que no fueran hartamente intrincadas y que las autorizara un ejemplo clásico” (Borges 1998d: 55).

Todas estas referencias, que hemos intentado leer como un giro en el programa estético de Borges, fueron publicadas en la célebre revista *Sur*; sin embargo, a pesar del interés que pueden suscitar estos textos por su capacidad de anticipar la ulterior obra de Borges, ellos no ocuparon un lugar central en *Sur*, sino que aparecían en la sección “Notas”, que tenía una letra más chica que la del cuerpo principal de la revista, y en un lugar que era más bien propuesto como miscelánea bibliográfica.²⁰ El proyecto inicial de esta publicación consistía principalmente en una aspiración que se pretendía americanista, y que Victoria Ocampo se encargaría de escribir a modo de relato fundacional en el primer número y de reescribir en sucesivas ocasiones.²¹ La revista se orientará hacia una ocupación americanista, pero ella no estará arraigada en la América que se pretende exaltar, sino que la mirada dará un rodeo desde el otro lado del Atlántico para ser puesta sobre América: “En resumen, tenemos aquí lo siguiente: la revista se ocupará del problema americano, el paisaje es un desierto o una zona sin oxígeno, el oxígeno viene de Europa” (Pasternac 2002: 58).²²

²⁰ Sólo tres textos de los diecisiete textos publicados por Borges entre 1931 y 1935 en la revista *Sur* aparecieron en el cuerpo principal de la revista. Nos referimos a “El coronel Ascasubi” (nº 1), “El *Martín Fierro*” (nº 2), y “Arte de injuriar” (nº 8).

²¹ Véase a modo de ejemplo de esta constante reescritura del origen de la revista el texto “Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor” (Ocampo 1966).

²² María Teresa Gramuglio también destaca esta mirada que privilegia lo europeo para mirar lo americano en aras de formar la élite cultural que se proponía Victoria Ocampo: “*Sur* realizó a su manera. Con su apelación a la mirada de los viajeros culturales, con su propósito de funcionar como un puente activo entre las culturas americanas y europeas, con su política de traducciones. En pocas palabras: con su elección por el cosmopolitismo, que terminó privilegiando cuantitativamente la relación con la literatura europea” (2004: 98). Si bien este tema reviste una mayor complejidad, sólo será mencionado aquí al pasar con el fin de dirigirse a la obra del autor que nos ocupa.

Contrastar el proyecto americanista de los primeros años de *Sur* con lo que Jorge Luis Borges publicara en sus páginas en el mismo período no es tarea fácil. Para realizarlo no se concebirán los matices de cada uno de sus colaboradores, sino que se abarcará el mencionado proyecto inicial como un conjunto de valores del que la palabra “americanismo” sería su más fiel representante. Esta concepción está habilitada por lo que Gramuglio expresara a este respecto: “[...] un conjunto de valores compartidos en el que las inflexiones del americanismo y la concepción del trabajo cultural están estrechamente ligadas a la constitución de un grupo cerrado y minoritario” (Gramuglio 1983: 9). Entonces, luego de poner en relieve la insistencia de Borges en relación con la literatura y la sintaxis, resulta difícil afirmar que esa era la forma de adherencia borgeana al proyecto de la revista; más bien se trata de un paso al costado, silencioso, pero decisivo.

El rescate de los *kenningar* ya es un elemento en que el contenido se aleja explícitamente del americanismo; pero lo más importante no pasa por el horizonte de lecturas que eran sugeridas desde sus artículos, sino por la posición excéntrica que va adoptando, ya sea en relación al programa de la revista, como, más relevante aún, en su propia escritura. Seguimos aquí una sugerencia hecha por Sarlo a este respecto:

La problemática de la revista que, en este período, podría resumirse como la búsqueda de una clave que haga posible la operación de pensar las “esencias americanas” y, al mismo tiempo, incorporar un conjunto de textos europeos, problemática que tiene como sujeto a la elite intelectual que la revista se propone promover y expresar, no es la de Borges (Sarlo 2007b: 165).

La posición excéntrica que Borges ocupa en relación a *Sur*, reafirma algo que en su obra se venía anunciando desde su libro sobre Carriego. La idea de que la definición de la literatura está principalmente en su sintaxis, en sus procedimientos internos, amparada en los diversos anaqueles de una biblioteca, parece por completo ajena a las preocupaciones que definen a la revista en esta época.

6. Palabras finales

Concluir taxativamente que la escritura de Jorge Luis Borges del período abordado está caracterizada por una y otra cosa, sería más bien vano. Sólo queda por decir que el recorrido propuesto fue realizado con el fin de destacar que la participación de Jorge Luis Borges en estas revistas y su cambiante posición en relación a los proyectos de una y otra publicación marcan una inflexión decidora de los progresos y cambios internos que tienen lugar en su obra.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1962): *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
Benjamin, Walter (2002): *Calle de mano única*. Madrid: Editora Nacional.
Borges, Jorge Luis (1932): “Noticia de los *Kenningar*”. En: *Sur*, II, 6, pp. 202-208.
— (1974): *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
— (1993): *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral.

- (1998a): *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza.
- (1998b): *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza.
- (1998c): *Discusión*. Madrid: Alianza.
- (1998d): *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza.
- (2007a): *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé.
- (2007b): *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis/Di Giovanni, Norman Thomas (1999): *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Córdoba Iturburu, Cayetano (1962): *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Gramuglio, María Teresa (1983): “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural”. En: *Punto de vista*, 17, pp. 7-9.
- (1986): “Jorge Luis Borges”. En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 337-384.
- (2004): “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura”. En: Saïtta, Sylvia (ed.): *El oficio se afirma. (Historia crítica de la literatura argentina, tomo 9)*. Buenos Aires: Emecé, pp. 93-122.
- Lafleur, Héctor René/Provenzano, Sergio D./Alonso, Fernando P. (2006): *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: El 8vo loco.
- Mastronardi, Carlos (1986): “El movimiento de ‘Martín Fierro’”. En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 1-24.
- Molloy, Sylvia (1979): *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Montaldo, Graciela (2006): “Borges: una vanguardia criolla”. En: Viñas, David (ed.): *Yrigoyen entre Borges y Arlt 1916-1930*. Buenos Aires: Paradiso, pp. 176-190.
- Ocampo, Victoria (1966): “Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor”. En: *Sur*, 303-304-305, pp. 1-36.
- Pasternac, Nora (2002): *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*. Buenos Aires: Paradiso.
- Pauls, Alan (2004): *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama.
- Revista Martín Fierro 1924-1927* (1995). Edición facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Saer, Juan José (2004): “Borges francófono”. En: Saer, Juan José: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 30-37.
- Salas, Horacio (1995): “El salto a la modernidad”. En: *Revista Martín Fierro 1924-1927*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. VIII-XV.
- Salvador, Nélica (1962): *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Sarlo, Beatriz (1969): “Prólogo”. En: *Antología Revista “Martín Fierro” (1924-1927)*. Buenos Aires: Carlos Pérez, pp. 7-13.
- (1981): “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”. En: Barrenechea, Ana María et al.: *La crítica literaria contemporánea. Antología*. Vol. 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 73-85.
- (1995): *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1997): “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”. En: Altamirano, Carlos/Sarlo, Beatriz: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, pp. 211-254.
- (2007a): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2007b): “Orillero y ultraísta”. En: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 149-159.

-
- (2007c): “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”. En: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 160-165.
- Sebreli, Juan José (2004): “Los ‘martinfierristas’: su tiempo y el nuestro”. En: Avaro, Capdevila: *Denuncialistas: literatura y polémica en los 50*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Sur* (1931-1935). Buenos Aires: Sur.
- Tarcus, Horacio (2001): *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Zangara, Irma (2007): “Primera década del Borges escritor”. En: Borges, Jorge Luis: *Textos recuperados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, pp. 491-526.