



Grau de Filologia Hispànica

Treball de Fi de Grau Curs

2023-2024

**TÍTOL: La mitologització de la urbe a través de una poesia centenaria: el
caso de *Fervor de Buenos Aires***

NOM DE L'ESTUDIANT: Mario Torre Muñoz

NOM DEL TUTOR: Mercedes Serna Arnaiz



Barcelona, 29 de abril de
de 2024



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 29 d'abril de 2024

Signatura:

Firmado por TORRE MUÑOZ MARIO -
***9267** el día 29/04/2024 con
un certificado emitido por AC
FNMT Usuarios



Resumen

La presente monografía se articula a propósito de *Fervor de Buenos Aires*, el primer poemario publicado por Jorge Luis Borges. Para mayor concreción, se parte de una visión general del libro, haciendo especial hincapié en la valoración que cobra a la luz de las declaraciones de su autor, para acabar desembocando en un análisis de los poemas y sobre todo de los símbolos empleados por el argentino con el fin último de mitologizar o, por mejor decir, internacionalizar Buenos Aires, la ciudad que lo vio nacer.

Palabras clave: Borges, poema, Buenos Aires, poeta, paternalismo

Abstract

This monograph is structured around *Fervor de Buenos Aires*, the first collection of poems published by Jorge Luis Borges. For greater precision, we start with a general vision of the book, placing special emphasis on the value it receives in light of the author's statements, to end up leading to an analysis of the poems and especially the symbols used by the Argentine with the ultimate goal of mythologizing or, rather, internationalizing Buenos Aires, the city where he was born.

Key words: Borges, poem, Buenos Aires, poet, paternalism



Contenido

1. Introducción.....	5
1.1 <i>Objetivos</i>	5
1.2 <i>Estado de la cuestión</i>	5
1.3 <i>Metodología</i>	7
2. Contexto y caracterización del joven Borges: sobre la autenticidad de un (re)descubrimiento	8
3. <i>Fervor de Buenos Aires</i>, entre el paternalismo y la valoración personal del autor de <i>El Aleph</i>.....	10
4. La inmanencia de <i>Fervor</i> a través de la universalización del mito. Las consecuencias de una mitologización sentida desde dentro	11
5. Anhelos de trascendencia a través del símbolo: un acercamiento a la noche y al ocaso.....	18
6. Conclusiones	27
7. Bibliografía	28



1. Introducción

1.1 *Objetivos*

Aprovechando que el año pasado se cumplió el centenario de la publicación del que estuvo llamado a ser ya no solo el primer poemario, sino a la par también la primera obra publicada de Borges, proponemos a partir de *Fervor de Buenos Aires* una revisión de la tantas veces olvidada obra poética del argentino, eclipsada un tanto injustamente por su magna obra cuentística, con el fin ulterior de depurarla de los prejuicios a que se ha visto expuesta únicamente por el hecho de constituir la primera incursión del autor de *El Aleph* en el vasto campo de la literatura. Así, nuestro propósito principal para con esta monografía no es otro que el de “relativizar ciertos juicios algo extremos de la crítica literaria sobre Borges que, cimentados en el estudio de los poemarios de Buenos Aires, dilatan en su unidireccionalidad, perspectivas algo tendenciosas o, cuando menos reduccionistas” (Cervera, 1992). De este modo, esperamos poder justificar mediante este trabajo la célebre declaración del argentino, perteneciente al prólogo que en 1969 decidió anteponer a estos primerizos poemas, sobre el hecho de que “para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después” (Borges, 1970).

1.2 *Estado de la cuestión*

Si bien la crítica reciente no ha ignorado del todo nunca la tentativa literaria que en definitiva viene a significar *Fervor* para Borges, lo cierto es que consideramos que, normalmente, solo se le ha prestado atención a esta obra temprana por llevar la firma del que estaba llamado a ser, con los años, el escritor hispanoamericano de mayor proyección internacional. Por tanto, creemos que la aproximación crítica vertida sobre el conjunto de los poemas que integra la colección no nace de una sincera toma de conciencia respecto al valor literario de dichas composiciones, sino más bien de un cierto paternalismo mal disimulado que no se ruboriza en generalizar acerca del material lírico que integra esta primera producción borgeana, concluyendo que todo él forma parte de una misma entidad ultraísta. Con todo, ha habido alguna voz discordante respecto a estos juicios mal



infundados que, de forma certera y con conocimiento de causa, se ha encargado de resaltar lo erróneo de estos planteamientos. A este respecto, resultan pertinentes las siguientes palabras de Cervera Salinas:

Se hace preciso señalar cómo la crítica específica de la poesía del argentino ha sido bastante propensa a identificar indiscriminadamente las primeras creaciones poemáticas de Borges con el marbete genérico del ultraísmo, sin atender cumplidamente (...) a las profundas diferencias que dentro de este primer “corpus” lírico cabe percibir (Cervera, 1992).

Igualmente, y en aras de ejemplificar hasta qué punto ha sido ninguneada la entidad de *Fervor* como obra en sí, esto es, individual respecto el pasajero paso del argentino por el vanguardismo literario, es significativo que hoy en día no exista una edición física exclusivamente de dicho poemario, que solo se halla recopilado en ediciones de la poesía completa del autor o en versión como libro electrónico aunque, eso sí, figurando en un solo tomo compartido junto a *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*. De esta manera, si bien esta peculiaridad parece estar en consonancia y, por ende, dar la razón a la inercia de toda aquella crítica que tan esquemáticamente juzgó el poemario, lo cierto es que no todos los estudiosos parecen estar de acuerdo con juicios como el de Zunilda Gertel¹, que, como explicita el propio Salinas, arriba citado, “extiende el calificativo de “ultraísmo porteño” a toda la producción lírica de la trilogía” (Cervera, 1992). Por ello, a la hora de seleccionar con qué estudios complementar nuestras reflexiones a propósito de *Fervor*, nos hemos decantado por este segundo “grupo” de estudiosos que supieron arrojar luz sobre lo erróneo de esta inercia, creyendo todos ellos, como se desprende de la exhaustividad de sus reflexiones, que

la obra de Borges es aún mal conocida, o si lo es, es solo de manera fragmentaria. Los mismos libros (...) son editados y reeditados, los mismos ensayos son citados

¹ Salinas basa su afirmación en el artículo de la mentada titulado “Borges y la creación literaria”, en el número 421-422 de la revista *Atenea* (páginas 5-19) del año 1968. Desgraciadamente, no hemos hallado el modo de consultar la fuente original.



y recitados. Pero la obra traducida de Borges es solo la parte *visible* del iceberg (Monegal, 1984).

1.3 Metodología

Con el fin último de dignificar mediante nuestros análisis los poemas que integran *Fervor*, hemos basado nuestras apreciaciones de estos según la propuesta del conocido como *New criticism*, teoría para la cual “las imágenes (de crucial protagonismo y relevancia, como veremos, en los poemas que nos ocupan) no son elementos superfluos y decorativos, como se las considera muchas veces, sino que pueden ser los ejes de los poemas” (Perpinyà, 2008). En consecuencia, el comentario que los poemas nos merezcan estará articulado según los presupuestos del *close reading*, “porque de lo que se trata es de ver los poemas muy de cerca”, con ningún otro objetivo que el de “plantearnos cuál es la intención del poema para entender bien su sentido y la relación que puede tener con el autor” (Perpinyà, 2008), autor cuyo recorrido vital, como también veremos pero que no está de más avanzar aquí, está estrechamente vinculado con sus creaciones poemáticas. De inestimable ayuda, como se apreciará por las reiteradas citas, nos ha sido el no por breve menos útil *El factor Borges*, del también bonaerense Alan Pauls, sobre todo a la hora de esclarecer los oportunamente señalados paralelismos entre la vida y este primer poemario del argentino. Con respecto al análisis de los poemas en sí, no podemos estarnos de reivindicar la valía de un libro como el de Ramona Lagos, debidamente referenciado en la bibliografía final.

En cuanto a la estructura vertebral del trabajo, hemos decidido dejar para el final el análisis en sí de los poemas, pues consideramos que, al tratarse del tema central que articula el presente escrito, requiere inicialmente de una breve contextualización del joven Borges, tan desconocido entre otras cosas por la concepción homérica que pesa sobre la imagen del argentino hasta el día de hoy, así como de un recorrido por las valoraciones vertidas por él mismo sobre la poesía inaugural de *Fervor*. Únicamente así, creemos, y tras haber ahondado en estas cuestiones iniciales, se podrá comprender tanto la

importancia que para la producción posterior del autor de *El Aleph* tiene este primer poemario como la genuina calidad de estas mismas composiciones.

2. Contexto y caracterización del joven Borges: sobre la autenticidad de un (re)descubrimiento

Si bien el material audiovisual puede carecer de importancia a la hora de estudiar a una buena parte de los escritores del pasado siglo, curiosamente, en el caso de Borges, y contrariando ya la errónea imagen de escritor hermético y difícil que sus detractores trataron de legar a la posteridad, dicho material es de una importancia capital a la hora de conocer a la persona que se esconde tras el escritorio. Sea esto así por la ceguera que le dificultó durante la mayor parte de su vida el ejercicio escritural (harto conocido es el hecho de que el argentino se sirvió de ayudantes a los que dictaba lo que constituirían sus obras), sea esto por la amabilidad que parece caracterizarle de atender a las no pocas entrevistas que concedió, lo cierto es que a finales de los sesenta así rememoraba el escritor los primeros recuerdos de su memoria: “Los primeros recuerdos que tengo, son recuerdos de un jardín, de una verja, de un arco iris que no sé de qué lado del río queda. Pueden ser del barrio de Palermo, pueden ser de una quinta de Adrogué” (Moreno, 1967). Precisamente, *Fervor* articula la temática mayoritaria de sus poemas alrededor de la remembranza de esas imágenes, como la inercia de los estudiosos se ha encargado de manifestar: “declaración de amor a la ciudad del tango y la melodía de arrabal, de las esquinas rosadas y el lunfardo suburbial, de las casitas con emparrados y los imponentes atardeceres” (Guzmán, 2011). Con todo, en Borges, como en cualquier buen escritor que se precie a sí mismo y a su obra, no todo es lo que parece, porque esos motivos que el autor decía estar buscando durante su juventud, como bien nos hace saber en el prólogo a la edición de *Fervor* ya citada: “En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha” (Borges, 1970), no nacen del recuerdo sino más bien de la imaginación. Sorprendentemente, así nos lo hizo saber el argentino, con el tono irónico y las máscaras que ya le caracterizan en estos años, en el prólogo a su *Carriego*, hecho que, ni que decir



tiene, revaloriza y otorga un sentido totalmente distinto a la poesía con que Borges se dio a conocer:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos invisibles. Lo cierto es que me crie en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses (Borges, *Evaristo Carriego*, 1998)

Por tanto, Borges no tiene ningún pudor en admitir que todos esos poemas que en principio parecían haber nacido de la ruptura o, por mejor decir, del choque provocado entre la Buenos Aires encontrada tras el periplo europeo y la que se dejó al partir hacia el continente allende el mar, en realidad no son más que una muestra primeriza de la ficción que acabaría desarrollando posteriormente en sus cuentos. Como apunta Alan Pauls a este respecto,

Borges admite no haber pisado ni visto las “calles aventuradas” y los “ocazos visibles” sobre los que ha escrito; admite haberlos imaginado, inventado o soñado desde su doble madriguera de infancia: un jardín con verja (la frontera que lo separa y lo protege del mundo), una biblioteca (el mundo que reemplaza al mundo). (...) El eslogan del Borges niño podría ser: lejos, muy lejos, del mundo, cerca, muy cerca, de sus representaciones (Pauls, 2004).

Precisamente porque ya desde un comienzo la literatura es para Borges un juego, no hemos dudado en hablar en el título que encabeza la presente sección de (re)descubrimiento, puesto que la Buenos Aires versificada en *Fervor* no se corresponde casi ni tan siquiera con la ciudad que cantó un poeta anterior a él, Evaristo Carriego, como se encarga también de indicar el mismo Pauls: “Borges busca en los versos de Carriego un Palermo que ya Carriego, al escribirlos, tenía que hacer un esfuerzo para recordar” (Pauls, 2004). Con relación a esta cuestión, es pertinente señalar que la naturaleza lúdica de estas composiciones líricas fue ya descubierta, aunque un poco tardíamente, por los contemporáneos del argentino. A propósito de esto, no tenemos más que fijarnos en la caracterización no por humorística menos reveladora con que el también célebre



argentino, Leopoldo Marechal, se refiere a los poemas de la conocida como trilogía porteña: “La Musa objeta que Pereda (seudónimo de Borges en la novela) haga literatura con “sus fervores misticosuburbanos, hasta el punto de inventar una falsa mitología” (Marechal, 1997), como se encarga de recordarnos el ya citado autor de *El factor Borges*.

3. *Fervor de Buenos Aires*, entre el paternalismo y la valoración personal del autor de *El Aleph*

A pesar de que la recepción del Premio Formentor junto a Samuel Beckett supuso para la carrera literaria del argentino un justo reconocimiento de la fama literaria que indudablemente merecía su obra, lo cierto es que dicha notoriedad, consideramos, fue una de las causantes principales por las cuales su obra poética inicial, y concretamente nos referimos a *Fervor*, fuera enjuiciada por encima de todo nada más que como una incursión literaria cuyo único valor, de tenerlo, estaba en el hecho de haberle catapultado con los años hacia la cuentística. Con todo, y tratando con ello de arrojar algo de luz sobre esta visión edulcorada, el propio Borges trató en reiteradas ocasiones de darle el valor que evidentemente encerraban sus primeros versos publicados. Estas palabras le merecen al argentino la remembranza de su primer poemario:

muy lejos de las tímidas extravagancias de mis primeros ejercicios ultraístas españoles, cuando veía a un tranvía como a un hombre que llevara un arma al hombro, al amanecer como un grito, al sol poniente como si fuera crucificado al oeste² (Monegal, *Borges, una biografía literaria*, 1987).

Hilando todavía más fino, llega Borges incluso a distanciar *Fervor* de los otros dos volúmenes con los que conforma la “trilogía porteña”, desmontando así él mismo ese aire reduccionista que pesaba por aquel entonces sobre su producción temprana. Antes de citarlo, con todo, no podemos estarnos de señalar que este testimonio data de finales de la década de los sesenta, y que corresponde para sorpresa de sus lectores, al prólogo con

² Estas declaraciones, a las que hemos accedido a través del citado libro de Monegal, fueron publicadas por vez primera en la revista estadounidense *The New Yorker* bajo el título de “Autobiographical Essay”, y han sido posteriormente recogidas en volumen.



que decidió presentar en ediciones modernas *Luna de enfrente*, por lo que en las antípodas de ser un mero intento juvenil por salvar su obra de las brasas de la crítica, parece ser una constante vital en el poeta el respeto profesado hacia *Fervor*: “La ciudad de *Fervor de Buenos Aires* no deja nunca de ser íntima; la de este volumen tiene algo de ostentoso y de público” (Borges, *Luna de enfrente y Cuaderno San Martín*, 1969). El mentado respeto hacia *Fervor*, como habría de justificar en el pertinente y ya citado prólogo a la edición del poemario de que nos servimos, surge precisamente del hecho de que el argentino considera, incluso en los tan distantes años sesenta de la década de los veinte, que, en realidad, ese joven nutrido de literatura hasta la saciedad ya entonces se correspondía con el Borges en que habría de convertirse con los años. De ahí, precisamente, nace la ausencia de necesidad por retocar los poemas de *Fervor*, hecho que sí hizo en repetidas ocasiones con los textos de los otros dos libros de la “trilogía porteña”: “No he reescrito el libro. (...) He sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente (...) el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970).

4. La inmanencia de *Fervor* a través de la universalización del mito. Las consecuencias de una mitologización sentida desde dentro

Contextualizado el poemario que ha dado pie al presente escrito, enmarcado su artífice, no queda más que adentrarnos en los poemas propiamente dichos. Ya hemos tenido ocasión de resaltar cómo la literatura es para el argentino un juego ya desde esta primera incursión. Con todo, *Fervor*, como toda obra bien construida, rehúye de maniqueísmos por lo que respecta al contenido encerrado entre sus páginas. Para mayor concreción, lo cierto es que a pesar del sentimiento lúdico que sobrevuela esta poesía, se halla en ella a la par la construcción de un mito que pretende trascender ya no solo la frontera bonaerense, sino que trata de interpelar, como veremos dentro de poco, también a la civilización europea.

En primer lugar, echemos un vistazo al poema *Benarés*. Ya desde el título disuena con fuerza de esa “voluntad folklórica que muchos han creído reconocer en esta poesía” (Monegal, *Borges por él mismo*, 1984), pues alude a una ciudad india a la que ni el poeta



ni su público lector podía sentir empatía alguna, dado que, como mucho, y harto improbable por cierto, únicamente sabrían de ella por la literatura. Sin embargo, y ahí radica la genialidad de este poema, parece estar interpelando de alguna manera al lector, pues parece estarle hablando, efectivamente, de una ciudad que bien conoce. Esa ciudad, como no puede ser de otro modo, no es otra que la misma Buenos Aires que los ha visto nacer. Así, aunque el yo poético reconoce no haber estado allí: “la imaginada urbe / que no han visto nunca mis ojos” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970), tampoco, como ya hemos comentado, plasma en *Fervor* la Buenos Aires que dejó de niño, por lo que ambas metrópolis nacen de su imaginación, una imaginación que, ni que decir tiene, las inmortaliza a ambas haciéndolas copartícipes de un hecho de envergadura universal: el amanecer, común a todas las urbes habidas y por haber, como se encarga el poeta de recordarnos: “Juntamente amanece / en todas las persianas que miran al oriente” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). Así condensa Monegal la vital importancia de este poema:

En esas imágenes de su universo cotidiano (...) hace culminar Borges una poesía de Buenos Aires que es también, y más sencillamente, poesía del mundo entero. No es casual que uno de los poemas más exóticos de su primer libro, “Benarés”, minuciosa reconstrucción verbal de una ciudad que solo ha visitado en las páginas de Kipling, sea al mismo tiempo una metáfora de su ciudad natal (Benarés es casi Buenos Aires) (Monegal, *Borges por él mismo*, 1984).

Por añadidura a lo apuntado sobre este mismo poema, creemos descubrir en él parte de las razones que llevaron al argentino a manifestar “creo que nunca me aparté mucho de ese libro. Siento que todos mis textos siguientes solo han desarrollado temas que estaban inicialmente allí; siento que toda mi vida he estado reescribiendo ese libro” (Monegal, *Borges, una biografía literaria*, 1987). Es de sobras conocida la importancia que los márgenes textuales o, por mejor decir, las orillas textuales, tienen en la obra del autor de *El Aleph*. De capital importancia resultan ser ya no solo los títulos, sino también epígrafes, notas al pie, dedicatorias... Este hecho, descubierto por la crítica en relación a su producción cuentística, ya se encuentra, sorprendentemente, anunciada en *Benarés*, pues



no creemos estar errando en nuestro juicio al aventurar que la experiencia de ese lector virgen en los juegos borgeanos que se enfrentó por vez primera en la lejana década de los veinte a este poema no debió distar mucho del que a finales de los cuarenta leyó “La casa de Asterión”, incluido en *El Aleph*. En ambos casos, el elemento orillero es el título, y en ambos es de una importancia capital y, además, por el mismo motivo: se encargan de desviar la atención del lector, de enmascarar el propósito final del texto, con el fin de generar toda una serie de falsas expectativas que acabarán por aumentar la impresión que del texto permanecerá en el lector. Si en el cuento citado se trata de evitar que el lector descubra la verdadera identidad del habitante del laberinto, en el poema de *Fervor* el poeta se encarga de que su lector de entonces no sepa dónde es que está Benarés, con el fin último de que establezca, por supuesto sin saberlo dicho lector, un asombroso paralelismo entre su ciudad y la lejana urbe india. Por añadidura, ambos enigmas o, si se prefiere, juegos, hubieran podido ser, en teoría, desarticulados por el público lector mediante la adquisición de unos conocimientos que, sin embargo, Borges sabe muy bien que el mentado público ni posee ni está en condiciones de poseer. El argentino podría haber titulado su cuento simplemente como “La casa del Minotauro”, al igual que el poema podría haber llevado de título “Delhi” o “Mumbai”, sin duda ciudades más reconocibles que Benarés, ya por aquel entonces y hasta el día de hoy. Por último, y relacionado con este juego del voluntario ocultamiento, el poeta extrapola más allá del título del poema la práctica del enigma. Como resultado, en los versos de esta composición el poeta se explaya usando de un léxico vago, impreciso, “dudosas imágenes” dirá el argentino, que bien podrían estar haciendo referencia a una ciudad sudamericana como a otra cualquiera del mundo, pues en toda urbe hay, en mayor o menor medida, esos “templos, muladares, cárceles, patios” de que hablan los versos. Sin necesidad de salir a buscar fuera de *Fervor*, hay entre sus poemas referencias explícitas a algunos de estas construcciones urbanísticas: la cárcel del poema *Atardeceres*: “El silencio que habita los espejos / ha forzado su cárcel” o los numerosos patios de *La recoleta*: “las plazuelas con frescura de patio”, *Remordimiento por cualquier defunción*: “aquí está el patio que ya no comparten sus ojos” o el de *La vuelta*: “abarcará entre sus paredes el patio”. Incluso, y con esto cerramos esta observación, hay un poema titulado simplemente *Un patio* que alude explícitamente nada menos que en tres ocasiones a este



espacio cerrado, en apenas once versos. Así pues, y contribuyendo en última instancia a esa voluntad por despersonalizar el motivo localista en aras de una proyección universal, en *Fervor* “los nombres, las precisiones de lugar, tiempo y personaje, son apenas invenciones por medio de las que el poeta comunica una sensación (...) que es de todos y, por lo tanto, de nadie” (Monegal, *Borges por él mismo*, 1984).

La otra razón por la que creemos que *Fervor* ya está prefigurando temas que el escritor tendría ocasión de desarrollar más adelante está en que la elección de la ciudad india que da título a su poema tiene otra razón de ser. Harto sabido es que la primera educación literaria del argentino se basó enteramente en la biblioteca paterna, capitaneada por la literatura anglosajona que tanto gustaba a Jorge Guillermo: “me crie (...) en una biblioteca de ilimitados libros ingleses” (Borges, *Evaristo Carriego*, 1998). Pues bien, no es difícil imaginar, por tanto, que Borges hubiera ya tenido contacto con la literatura de Poe en los años en los que escribió *Fervor*. Y debió tenerlo, indiscutiblemente, pues Benarés es también la ciudad minuciosamente descrita por el autor de “El retrato oval” en uno de sus cuentos, quizá no uno de sus más célebres, pero del que sin duda debió tener noticia Borges. Se trata de “Un cuento de las Montañas Escabrosas”. Así es reconocida la ciudad por uno de los personajes del relato, el Dr. Templeton: “En los detalles de su visión entre las colinas ha descrito usted con la más minuciosa exactitud la ciudad india de Benarés, sobre el Río Sagrado” (Poe, 2019). Por tanto, se hubiera basado Borges en Kipling, como apuntaba la cita de más arriba, o en Poe, como aventuramos nosotros, lo cierto es que el hecho mismo de partir de un autor ajeno para la construcción de la literatura propia constituye una de las prácticas más comunes en el argentino, cuyos textos, en muchas ocasiones, y no solo en sus cuentos, como se ha creído, sino también en poemas como este, deben su condición embrionaria a otros escritores. De esta suerte, cuando el Borges adulto de los años sesenta llama la atención sobre el origen en *Fervor* de prácticas literarias como esta, que lo catapultaron al reconocimiento internacional con los años, no está haciendo más que resaltar la universalidad de esos poemas tempranos, al parecer tan ninguneados y sobre los que, nos advierte, habría que volver. Así, la ciudad de Buenos Aires cobra una importancia insospechada para el ferviente número de lectores del mundo entero, que se acercarán a la ciudad, conocida la advertencia del maestro, con



unos ojos que no pueden menos que mitificar la urbe que le proporcionó a Borges, antes siquiera de saberlo este, el germen de lo que acabaría desembocando en un maravilloso entretejido de ficción destinado a tener proyección universal.

Y de un poema vamos a otro poema que, aun cuando por su título no parece más que una alabanza de un motivo localista, la verdad es que ello resulta únicamente la excusa para extrapolar lo allí contenido a una pretensión universal del significado simbólico de ese juego de cartas típico en tierras argentinas. Hablamos de *El truco*, de las composiciones más capitales del libro pues, como el propio Borges se encargó de hacernos saber, fue el germen de uno de los temas más recurrentes presentes en su obra y que mayormente lo obsesionó:

asoma por primera vez una idea que me ha inquietado siempre. Su declaración más cabal está en “Sentirse en muerte” (*El idioma de los argentinos*, 1928) y en la “Nueva refutación del tiempo” (*Otras inquisiciones*, 1952). Su error (...) es postular que el tiempo está hecho de instantes individuales, que es dable separar unos de otros, así como el espacio de puntos³ (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970)

De este modo no es para nada inocente el protagonismo otorgado por Borges a esta suerte de entretenimiento, pues, como advierte Monegal,

el juego, cualquier juego, suspende el tiempo y lo somete a la voluntad de un código del que los jugadores son, a la vez, dueños y esclavos (...). Entre el juego de cartas y el juego de la vida, el poeta establece un sistema de reflejos: son espejos que se enfrentan. Las rígidas y limitadas convenciones de un código, cíclicas y repetitivas a pesar de la aparente infinitud de jugadas, rigen también el juego que llamamos vida (Monegal, *Borges por él mismo*, 1984).

³ Estas declaraciones del argentino han sido consultadas en las reveladoras “Notas” incluidas en la edición de *Fervor* de la que hemos partido en este trabajo. Vid. la bibliografía adjuntada al final.

El poeta, consciente como no podía ser de otro modo de la dimensión trascendente extraíble de lo más puramente inocente y trivial, ya nos está advirtiéndolo en un primer verso que si bien a primera instancia parece constituir mero alarde retórico, encierra ya en sí la tesis a desarrollar en el resto de los versos: “Cuarenta naipes han desplazado la vida”. Y la han desplazado, no únicamente porque la vida, como la literatura, sea para Borges un juego, sino porque nosotros, los lectores de este poema, de forma inconsciente venimos a ser en última instancia como esos no en vano anónimos jugadores que con nuestras acciones cotidianas, con nuestras costumbres, rendimos homenaje, sin saberlo, a las generaciones que nos han precedido, plantándole cara así al tiempo y a la clásica concepción lineal que de él se tiene, por lo menos, desde la Biblia. Si Dios creó el mundo en siete días, como se nos dice, el hombre, para el Borges filósofo, repite incesantemente, de forma cíclica, todos los días el mismo día: “Y así, una vez reconocida la posibilidad de reducción numérica, por medio de la combinatoria, de las jugadas originales en el “truco”, los jugadores finalmente se limitan a copiar “antiguas bazas” reproduciendo, sin saberlo, las mismas acciones de un pasado aparentemente irrepetible” (Cervera, 1992), “hecho 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” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). Y así es como Borges conjuga una poesía que solo desde el paternalismo podemos tildar de folklórica y nada más, “una poesía de apariencia folklórica y una visión del mundo, totalmente desprovista de folklorismo” (Monegal, *Borges por él mismo*, 1984).

Para dar fin a este penúltimo apartado, nos gustaría añadir que, en ocasiones, Borges prefiere ser más explícito y citar directamente las fuentes filosóficas que permean entre sus poemas. A modo de ilustración, no tenemos más que fijarnos en la composición que lleva por título *Amanecer*. Toda la razón de ser del poema está basada en un fluir de consciencia que articula su reflexión acerca de la fugacidad de lo matérico del mundo a partir de una idea que parece ser la incitadora de todos los versos, pues no solo se encarga el yo poético de plantearla, sino que aprovecha el espacio del poema por entero para desarrollarla y llevarla a sus últimas consecuencias, que no son otras que el concluir que nada ha cambiado y que, por tanto, todo está salvo, por lo menos, de momento. Dicha



idea es la siguiente: “reviví la tremenda conjetura / de Schopenhauer y de Berkeley / que declara que el mundo / es una actividad de la mente, / un sueño de las almas, / sin base ni propósito ni volumen”. La constatación explícita de los autores de los que ha partido el poeta, le sirven a este para acentuar su distanciamiento de los postulados del ultraísmo que, entre otras cosas, vieron con extraños ojos la complacencia del poeta, creyéndolo firme adepto de su escuela (no en vano, como señaló el autor de *Hélices* a propósito de la célebre proclama ultraísta publicada en la revista *Prisma*, “la reducción del texto pertenecía enteramente a Borges, si bien llevaba también las firmas de (...) Lanuza, de Guillermo Juan y la mía” (Torre, 1968)), en sacar del anonimato la fuente autorial de la que partía. En palabras de Cervera Salinas,

en los versos de “Amanecer”, (...) el pensamiento es aprehendido como objeto de reflexión lírica, y merced a un maridaje del sujeto con la “idea” emocionada: realidad inexistente en los poemas ultraístas, concebidos con la renuncia expresa a cualquier mediatización “ideal” entre el sujeto y la realidad, con el rechazo tácito a toda trascendencia que relativice la primacía mítica de las asociaciones terminológicas y, por ende, con la negativa absoluta a inscribirse en una corriente de poesía filosófica (Cervera, 1992).

A la vista de esta faceta irreverente⁴ del argentino respecto el movimiento literario que efectivamente sí abrazó en los primeros poemas que escribió pero no ya en *Fervor*, cobran ya sentido, y se pueden citar con conocimiento de causa, las siguientes consideraciones vertidas por diferentes estudiosos que se hicieron eco de esta ruptura. Por un lado, el mismo Salinas explica que “cuando en 1923 se edita “Fervor de Buenos Aires”, algo delataba subrepticamente que el poeta “ultraísta”, según el “programa”, expiraba en cada una de sus páginas” (Cervera, 1992). Por otro, Teodosio Fernández alude a que “(el poemario) significó para algunos de sus compañeros una desertión y (...) ya es constante la inquietud metafísica” (Fernández, 1987). Y por si no basta *Amanecer* para justificar

⁴ La elección de este adjetivo no ha sido gratuita, pues creemos que es el que mejor ilustra la consideración que por aquel entonces le merecía al poeta el programa ultraísta. Como resume muy bien Guillermo Sucre, “Borges fue ultraísta más por sentido del juego, de la aventura, que por convicción estética” (Sucre, 1974).



esa “constante inquietud metafísica” de la que habla Teodosio, hay en *Fervor* otro poema en que Borges se sirve del mismo *modus operandi*. Se trata de *Caminata*, en que tras dos versos inocentes en apariencia, se halla condensada la misma idea filosófica planteada en *Amanecer*. Cuando el yo poético apunta que “Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara de verla se moriría”, está a su vez haciendo latir la siguiente declaración del de *El mundo como voluntad y representación*: “El sujeto es la base del mundo, la condición supuesta de antemano de todo objeto perceptible pues que nada existe sino para un sujeto. (...) Pero si desapareciese cada uno de aquellos, desaparecería el mundo como representación” (Schopenhauer, 1982). Sabía que quedarse anclado en un movimiento que se sabía efímero casi desde su nacimiento no iba a catapultar Buenos Aires al exterior, por lo que, visionario como ninguno, “aceptó a asimilarse el nuevo espíritu (vanguardista) (...) sin hacer demasiado alarde de la novedad ni ajustar su lira de poeta al rabioso diapasón de esos despertadores de bazar que para muchos marcan la hora literaria” (Assens, 2011). Borges quería, como se demuestra de lo dicho hasta aquí, que su ciudad figurara en el mapa internacional de las urbes más célebres de la literatura universal, y tuvo a bien el aclimatar este deseo a la escenificación en la ciudad que lo vio nacer de elementos ya consagrados internacionalmente, como la filosofía del de Danzig.

5. Anhelos de trascendencia a través del símbolo: un acercamiento a la noche y al ocaso

Contra lo que se pudiera concluir en primera instancia, ninguno de los poemas que integran la colección de *Fervor* cae en estériles manifestaciones sentimentaloides, ni mucho menos en el patetismo emotivo con el fin de ganarse al lector. Los *new critics* “consideraban que la poesía no podía expresar los sentimientos, sino solo evocarlos a través de sus propios símbolos” (Perpinyà, 2008). En consecuencia, en los versos de este primer poemario el lector se topa, sin saberlo, con todo un universo articulado que, sirviéndose de un lenguaje plenamente codificado de antemano, le ofrece el resultado de una poesía que no es otra que una construcción arquitectónica llevada a cabo de forma quirúrgica por el argentino. Por ello, “la Buenos Aires de Borges es una ciudad íntima, secreta, (...) que el poeta construye más que vive” (Monegal, *Borges por él mismo*, 1984).



Nada, insistimos, de emotividad indómita e indomable, únicamente una creación poemática en que nada sobra, toda palabra tiene su peso y aporta al poema su matiz, como tendremos, a continuación, ocasión de justificar.

Como es hartamente sabido, los inicios de toda obra maestra constituyen ya en sí toda una declaración de intenciones que anticipa lo que vendrá después. *Fervor*, como no puede ser de otra manera, no es la excepción, pues en el poema con que se abre el volumen, *Las calles*, ya se está sugiriendo la naturaleza total del poemario, dado que el yo poético manifiesta su preferencia por aquellas “calles desgastadas del barrio, / casi invisibles de habituales” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970), es decir, aquellas cuyo poder de sugestión le facilitan el tránsito a una realidad otra. Como apunta Cecil G. Wood, “desde el poema inicial de *Fervor de Buenos Aires* se trasunta el deseo de trascender la realidad inmediata, un deseo de evasión a lo irreal” (Wood, 1977). En adición, podríamos también señalar que el tinte simbólico que adquirirán a lo largo de todo el volumen elementos intrascendentes solo en apariencia está ya apuntado en este poema inicial, pues para Borges las calles por que transita son el trampolín, el pórtico de entrada si se quiere, a una realidad inusitada e invisible para el común de las gentes: “son todas ellas para el codicioso de almas / una promesa de ventura”⁵ (Borges, *Poemas (1922-43)*, 1943). Además, y con el fin de hacer patente que esta afirmación no es mero alarde retórico, el poeta cimienta la fuerza del símbolo que acabamos de citar en el hecho de que *Las calles* constituye una composición epilógica respecto al resto de poemas, pues lo primero que nos dice es que “las calles de Buenos Aires / ya son mi entraña” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970), es decir, el poeta sabe del cariz simbólico de la calle porque ya ha tenido la oportunidad de vivir íntimamente la ciudad, de empaparse de la esencia que hace que Buenos Aires, pese a las mutaciones urbanísticas del tiempo, sea siempre Buenos Aires. De este modo, el poeta manifiesta abiertamente que sabe más que el lector, que apenas se ha adentrado en el poemario, y el resto de los poemas no son más que una constatación del camino seguido por el argentino y que le ha llevado a poder afirmar con seguridad que las calles forman ya parte intrínseca de sí mismo. Y por si este poema no

⁵ Los versos citados fueron corregidos por Borges para la edición de Emecé de la que nos hemos servido con asiduidad. Hemos partido en este caso de la versión no revisada por el argentino incluida en *Poemas (1922-43)*, debidamente referenciada en la bibliografía final.



le bastare a Borges para recalcar la importancia simbólica de la calle como elemento transitorio al plano irreal, volverá sobre el mismo motivo en *Atardeceres*, en que la calle se revaloriza en tanto que parece encerrar en sí infinitos aconteceres posibles: “la calle abierta como un ancho sueño / hacia cualquier azar” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970).

De lo dicho hasta aquí se empieza a percibir que el mundo simbólico borgeano es ya rico en este primer poemario, por lo que la calle no puede, no debe, constituir el único de los “elementos fronterizos que facilitarán al poeta el pasaje a su mundo de lo irreal” (Wood, 1977). De esta suerte, *Cercanías* es toda una enumeración de “esos monumentos mínimos, invisibles de tan obvios, donde ha quedado conservada la experiencia sublime que otros buscan en admiraciones más autorizadas” (Pauls, 2004). Así, es en “los patios cimentados”, “las ventanas con reja”, “las alcobas profundas” y “las encrucijadas oscuras” los lugares en “donde se desparrama la ternura” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970), esa ternura que habilita a la sensibilidad del poeta a adentrarse en realidades subalternas que le permitan ni que sea por un momento un remanso de paz en que hallarse consigo mismo y con la realidad que siente dentro a pesar de no haberla llegado a vivir. A pesar del copioso número de objetos cotidianos que le posibilitan al poeta esa comunicación íntima, lo cierto es que Borges, antes de poeta es persona, por lo que dicha comunicación deberá hacer frente a las interferencias de una realidad tangible, racional y por ende despiadada que tratará de frustrar todo intento de obviar la naturaleza sensible de las cosas. En esto coincidimos, de nuevo, con la visión de Wood, que se encarga de manifestar cómo “este fuerte deseo del poeta por trascender la realidad concreta mediante los elementos simbolizados que le facilitan la entrada en su mundo irreal, se ve dificultado por la presencia insistente de la misma realidad” (Wood, 1977). A este respecto, es significativa la lectura de *Sala vacía*, poema en que “los daguerrotipos / mienten su falsa cercanía / de tiempo detenido en un espejo / y ante nuestro examen se pierden / como fechas inútiles / de borrosos aniversarios” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). En ocasiones, y cuando nos situamos ante el Borges que mejor sabe expresar este sentimiento, “la vivencia de la ajenidad, de ser extraño, y de que el proceso de recuperación será lento, está expresada (...) a través de diferentes expresiones y matices



que ilustran el tiempo que será necesario esperar, casi, ritualmente, antes del logro de la conjunción prevista” (Lagos, 1986). Es el caso, por ejemplo, de *La vuelta*, poema en que de forma hiperbólica se expresa la enorme cantidad de tiempo que será preciso esperar antes de una reunión definitiva con el entorno que se dejó al partir: “¡Qué caterva de cielos / abarcará entre sus paredes el patio, / cuánto heroico poniente / militaré en la hondura de la calle / y cuánta quebradiza luna nueva / infundirá al jardín su ternura, / antes que vuelva a reconocerme la casa / y de nuevo sea un hábito!” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). Y queremos dejar claro desde aquí que hablamos siempre de dificultad, nunca de imposibilidad, dado que si algo debemos extraer de nuestra lectura del poemario es que “*Fervor de Buenos Aires* exhibe todos los indicios de una certeza: la convicción de que el rescate de las primeras vivencias asociadas con la poesía es posible y de que ellas yacen, no solo en la conciencia, sino también perduran, como proyección material, en las cosas” (Lagos, 1986), como nos es dado deducir del hecho de que esas mismas fotografías que ahora el yo poético no reconoce sí lo están tanteando y reconociendo en la misma *Sala vacía* en que se hacía evidente el extrañamiento de este yo: “Desde hace largo tiempo / sus angustiadas voces nos buscan” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). En tal sentido hay que leer el tono triunfal que se desprende de poemas como *Barrio reconquistado*, así como del desenlace de composiciones como *Arrabal*, que parecen confirmar ya no solo que es posible recuperar la esencia de la patria perdida, sino que, además, esta, efectivamente, se ha efectuado en algún momento del futuro. La frustración, no obstante, será la respuesta obvia del sujeto afligido desconocedor de esta evidencia en estos momentos. A modo de ilustración, son esclarecedores los versos agónicos de *Vanilocuencia*, que mediante una grave interrogación retórica se preguntan por el sentido de todo este ejercicio poético, si, como vislumbra ya el poeta, la ciudad acabará por engullirlo todo con el advenimiento de tiempos futuros: “¿Para qué esta porfía / de clavar con dolor un claro verso / de pie como una lanza sobre el tiempo / si mi calle, mi casa, / desdeñosas de plácemes verbales, / me gritarán su novedad mañana? / Nuevas / como una boca no besada”⁶ (Flores, 1984). Es la

⁶ Este poema fue excluido de sucesivas ediciones a la primera de *Fervor de Buenos Aires*, por lo que no consta en la edición de Emecé de la que hemos citado normalmente. Con todo, nos ha sido posible la lectura de “*Vanilocuencia*” por estar incluido en *Expliquémonos a Borges como poeta*, libro que se encontrará debidamente referenciado al final.



misma frustración de la citada *Sala vacía*, en que todo intento de rememorar la infancia pretérita se encuentra con que “la luz del día de hoy / exalta los cristales de la ventana / desde las calles de clamor y de vértigo / y arrincona y apaga la voz lacia / de los antepasados” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). Y antes de seguir adelante, con todo, nos gustaría detenernos en la alusión a esos cristales de la ventana que se descubren en los versos que acabamos de citar, puesto que junto con ese “yo siento la fatiga del espejo / que no descansa en una imagen sola” de *Vanilocuencia* nos parece que se descubre algo revelador que parece haber pasado un tanto inadvertido para la crítica borgeana. Mucha es la bibliografía que acerca del elemento simbólico del espejo se ha escrito, sobre todo, en relación con los relatos del argentino. Aun así, esta naturaleza simbólica no parece haber sido advertida lo suficiente en los poemas tempranos de Borges y, cuando lo ha estado, cierto paternalismo no ha querido ver allí más que la fácil expresión de algo que cualquier escritor mediocre hubiera podido llevar a cabo: “se alude a los espejos por su mera función reflexiva” (Alazraki, 1977). No obstante, no es ese el valor que el espejo, de tanta importancia en la producción cuentística del argentino, tiene aquí en *Fervor*, poemario en que ya se tiñe de la ambivalencia significativa que estaba destinada a adquirir posteriormente. De esta manera, si en *Vanilocuencia* y *Sala vacía* su significado viene a ser el poder multiplicador que encierra el nítido reflejo que es capaz de producir y del que el poeta buscar cerrar los ojos a la imagen que le refleja, en tanto que dicha imagen amplifica la naturaleza hostil de un mundo presente que amenaza la continuidad de la esencia primigenia de la ciudad de Buenos Aires, en *Inscripción en cualquier sepulcro* el espejo es “símbolo de la prontamente reconocida identidad de los individuos en el tiempo” (Cervera, 1992), como se deduce de los siguientes versos: “cuando tú mismo eres el espejo y la réplica / de quienes no alcanzaron tu tiempo / y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970).

Llegados a este punto, creemos oportuno centrar la atención sobre los dos símbolos más recurrentes de todo el poemario: la noche y la tarde. Empezando por la primera, esta representa para el yo poético de los poemas del argentino el momento idóneo para la elaboración de sus versos, dado que solo en ella, en la quietud y oscuridad que le son



inherentes, el poeta puede intimar y hacer suyo todo lo que siente y cree hallar a su alrededor:

ocupan un lugar de cabal importancia en esta poesía temprana de Borges. Para él, (...) llegan a simbolizar la plenitud de posibilidades creadoras, aquel estado en que el poeta puede alcanzar el sueño y, por ello, el nivel de máxima creación (Wood, 1977).

Muchos son los poemas de la “trilogía porteña” que se hacen eco de esta idea, aunque lo cierto es que en *Fervor* el argentino únicamente anuncia este valor simbólico en apenas dos poemas⁷. En *Calle desconocida* la llegada de lo nocturno es algo que se espera con impaciencia precisamente porque acrecienta la capacidad del poeta para crear: “la venida de la noche se advierte / como una música esperada y antigua” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). En *Caminata* se retoma la misma idea para contrastar la potencia creadora otorgada por la noche a la esterilidad del día: “un tiempo caudaloso / donde todo soñar halla cabida, / tiempo de anchura de alma, distinto / de los avaros términos que miden / las tareas del día” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). De este modo, el ocaso, como es de suponer, adquiere la importancia de ser el momento previo, anunciador, a la llegada de la noche, y de ahí que se hable de “esperada tarde” en *Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922*. En *La noche de San Juan*, por ejemplo, la tarde se revaloriza en tanto que acerca, haciendo de puente, el momento antagónico del día, sinónimo de la realidad segura, palpable y racional, al de la noche, en que todo deja de ser lo que aparenta ser para adquirir dimensiones nuevas: “El poniente implacable en esplendores / quebró a filo de espada las distancias” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). Con similar valor se presenta el ocaso en *Atardeceres*. Aquí su advenimiento posterior al día se advierte como un preludio de la quietud que está por señorear durante toda la noche. Es ese momento de transición en que todo ruido impertinente al ejercicio creador del poeta, que busca recrearse en una Buenos Aires de la que nunca ha formado parte, debe acallarse

⁷ Habrá que esperar a *Luna de enfrente* para ver desarrollada con plenitud la simbología de la noche. Remito al interesado, pues este trabajo ha preferido centrarse únicamente en *Fervor*, a poemas como “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad”, “Casi juicio final” o “Mi vida entera”, en que se habla de “la variedad de la noche” y se pueden leer cosas como “Pero la antigua noche es honda como un jarro / De agua cóncava” (Borges, *Luna de enfrente y Cuaderno San Martín*, 1969).



para no impedir la comunión del rapsoda con esa ciudad que busca captar en sus versos: “La límpida arboleda / pierde el último pájaro, el oro último” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). Es ese momento en que todo parece ir paulatinamente cada vez más lento, en que incluso las cosas parecen teñirse de un cromatismo más pálido al de costumbre, más en consonancia con el sueño que va a hacer dormitar a todo ser viviente: “En el incierto ocaso / la tarde mutilada / fue unos pobres colores” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970), imagen que el poeta retoma en *Un patio*: “Con la tarde / se cansaron los dos o tres colores del patio” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). Sin embargo, y como todo buen poeta, en Borges los símbolos son polifacéticos, y pueden incluso armonizar contrarios, como se descubre de unos versos de *Calle desconocida*: “Quizá esa hora de la tarde (...) / diera su ternura a la calle, / haciéndola tan real como un verso / olvidado y recuperado. Solo después reflexioné / que aquella calle de la tarde era ajena” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). Sorprendentemente, en ese “quizá” dubitativo se nos revela la faceta del Borges que se sabe no pertenecido, extranjero y extraño a la Buenos Aires que ha estado versificando hasta este momento. Por consiguiente, aquí la tarde cobra el sentido de una confesión, de un reconocimiento al fin al cabo: “En la celebración del crepúsculo, de la tarde, hay un reconocimiento de identidad: el poeta es tardío, ha llegado tarde, este tiempo (que plasma en sus versos) no es el suyo” (Matamoro, 1985).

El silencio, como acabamos de explicar con relación a *Atardeceres*, constituye en *Fervor* la *conditio sine qua non* para la remembranza e ilación perfecta en la memoria de la Buenos Aires imaginada, porque “el silencio es una presencia activa que facilita la concentración, la evocación y la cuasi materialización del pasado” (Lagos, 1986). Asimismo, es mediante el silencio que el poeta es capaz de oír unas voces otras, pertenecientes al pasado y traídas a colación por ruidos que suenan hoy igual a como sonaron entonces, que lo posibilitan a vivir situaciones cotidianas que de otro modo le hubieran resultado del todo ajenas a su experiencia propia. Así, es el tictac del viejo reloj el que en *Rosas* evoca tertulias pasadas mantenidas en derredor de este objeto con aires de reliquia: “En la sala tranquila / cuyo reloj austero derrama / un tiempo ya sin aventuras ni asombro / (...) alguien, como reproche cariñoso, / pronunció el nombre familiar y temido” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970). A partir de aquí, y hasta el final del



poema, se rememoran sensaciones y recuerdos que “como un eco insondable” le llegan al yo poético del presente tan nítidamente como lo fueron en su origen, de ahí que se permita la larga evocación de lo sentido durante aquellas secretas conversaciones familiares. “El reloj y la conversación familiar reactualizan un siglo de historia nacional con su secuela de encontradas emociones en relación a una de las figuras más polémicas de la vida política del siglo XIX argentino” (Lagos, 1986). Es digno de mención que el reloj no es, junto a los daguerrotipos de *Sala vacía*, el único muestrario de objetos parlantes presentes en el poemario, “vivos” y que comunican al yo poético sus secretos en un ambiente de silencio, ya que es justo en este último poema en que tienen cabida “los muebles de caoba (que) perpetúan / entre la indecisión del brocado / su tertulia de siempre” (Borges, *Fervor de Buenos Aires*, 1970).

Y justamente por la enorme valía de este silencio es que el poeta necesita de estar solo consigo mismo, sin compañía alguna que lo distraiga, porque solo así podrá instalarse en una naturaleza reflexiva que le permita evocar con justicia el pasado de la Buenos Aires perdida. De ahí las múltiples referencias a la soledad del yo poético que rastreamos en varios de los poemas de *Fervor*: “y estoy solo y conmigo” (*Cercanías*), “yo soy el único espectador de esta calle” (*Caminata*) o “son para el solitario una promesa” (*Las calles*), entre otros muchos ejemplos que podríamos traer a colación. Esta soledad, por añadidura, se ve incrementada cuando Borges, refiriéndose al tiempo, decide matizar su cariz dimensional, resaltando la profundidad y pesadez que caracteriza al tiempo padecido por el individuo solitario de sus poemas: “desde el fondo desierto del espacio / como desde el fondo del tiempo” (*Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922*), “en la honda noche universal / que apenas contradicen los faroles” (*Amanecer*). Así nos explica el motivo de esta insistencia Ramona Lagos: “Borges insiste (...) en el rango de espesor y hondura de una categoría inmaterial para acentuar la experiencia en soledad de su sujeto lírico” (Lagos, 1986).

La sombra es otro de los símbolos de los que el poeta se sirve en mayor medida durante este primer poemario. Viene a equivaler, contrariamente quizá a la connotación negativa que parece encarnar de forma inherente, un refugio contra la hostilidad de un mundo



exterior que amenaza con deshacer en un instante la intimidad lírica hilada con tanto esfuerzo durante todos los poemas: “la sombra configura límites entre el adentro y el afuera garantizando y protegiendo la intimidad lírica” (Lagos, 1986). Verbigracia, apréciase el sentimiento de calidez casi maternal que inspiran los siguientes versos: “y vi al desparramarse la tarde / la frágil luna nueva / que se arrimó al amparo sombrío / de la palmera de hojas altas, / como a su nido el pájaro” (*La vuelta*) o la semejanza que guarda la sombra como sinónimo de protección de estos otros: “grato es vivir en la amistad oscura / de un zaguán, de una parra y de un aljibe” (*Un patio*) o “las encrucijadas oscuras / que lancean cuatro infinitas distancias / en arrabales de silencio” (*Cercanías*).

Para ir cerrando con este último apartado, nos gustaría resaltar un rasgo que se vislumbra en algunas de las composiciones del poemario, y que parece haber sido, fruto, de nuevo, por un cierto paternalismo, ignorado por una nada desdeñable parte de la crítica. El mentado rasgo responde al hecho de que, al margen de constituir *Fervor* una suerte de alabanza a la Buenos Aires que se desvanece, como reiteradamente se ha hecho eco la crítica, es también un poemario de duelo, de decir adiós al suelo europeo en el que si bien el joven poeta nunca echó raíces, su vuelta a tierras bonaerenses comportó, como se descubre en la lectura de estos poemas, la experiencia de un genuino dolor. Así nos advierte Lagos del tono reduccionista que sobre *Fervor* se ha venido ensañando tradicionalmente: “El viaje lírico de *Fervor* no finaliza con la reintegración a la “casa de la infancia”. (...) El real valor de todo el proceso se define también por una ruptura con la experiencia en el extranjero” (Lagos, 1986). Si bien estos “textos de despedida, de desasimiento”, en términos de la estudiosa, no constituyen un muestrario comparable numéricamente al resto de poemas que hemos venido citando hasta aquí, lo cierto es que, precisamente por ser pocos, nos interpelan quizá en mayor medida que los anteriores, en tanto que fruto de esta discordancia cuantitativa producen en el atento lector una sensación de extrañeza que lo hace adentrarse con mayor profundidad en estas composiciones, hecho que, ni que decir tiene, debió ser notado por el propio Borges, puesto que contribuyen a acentuar la tónica general del libro: “ellos (los poemas de este segundo corpus mínimo) significan la fuerza del reencuentro con la tierra nativa, superior al dolor de la ruptura con un mundo que le es ajeno” (Lagos, 1986). El poema que genera

mayor curiosidad de este corpus es *Ausencia*, dado que la personificación que se hace del país europeo entronca muy bien con una de las facetas menos atendidas por el argentino tanto en su obra, como es la erótica. Se trata de un poema en que abundan las referencias explícitas a lo corporal, ámbito tan desatendido en el resto de poemas (“yo tendré que quebrarlas con mis manos”, “tu ausencia me rodea / como la cuerda a la garganta, / el mar al que se hunde”), cuya función aquí es la de acentuar el dolor padecido por un yo lírico que sabe de la naturaleza definitiva de esa separación física, que es la que parece importarle más en este poema, en contraste con la separación de espíritu, mental, de los otros poemas, que sí puede subsanarse, como hemos tenido ocasión de ver, mediante el esfuerzo de la imaginación. Otro poema de este corpus bastante en consonancia con la personificación “erótica” de *Ausencia* es *Trofeo*, en que Europa, de nuevo, se le asemeja al poeta como una suerte de amante de la que debe despedirse: “yo fui el espectador de tu hermosura / durante un largo día. / Nos despedimos al anochecer / y en gradual soledad / (...) se oscureció mi dicha”. Con todo, el a nuestro juicio mejor y más ilustrativo poema de este muestrario es *Despedida*, porque se hace evidente en mayor medida a los anteriores “la demarcación de los límites entre los dos espacios incompatibles, y en lo irreversible de la despedida: (...) es el adiós a otro continente, otro mundo, otros sentimientos” (Lagos, 1986). Se habla de la ruptura en términos tales como “definitiva como un mármol”, “han de levantarse / trescientas noches como trescientas paredes”, recalcando la solidez de esta ruptura, que se presume, a ojos del yo poético, imponente e inmarcesible.

6. Conclusiones

Las composiciones líricas de que se compone *Fervor de Buenos Aires*, primer poemario publicado por Jorge Luis Borges, no responden única y servilmente al patrón de “poemas de los suburbios, de temas deliberadamente humildes, y que cantan la simple felicidad de vivir” (Monegal, *Borges por él mismo*, 1984), sino que representan de forma premonitoria las sucesivas facetas que el escritor argentino de mayor proyección internacional de la historia iba a desarrollar con los años. Así, “en estos versos no está solo la metrópolis que



el escritor ama. Está él, está toda su obra posterior anticipada, sus mitos, sus sueños, los cimientos de su mundo de fábula” (Guzmán, 2011), como el propio escritor se encargaría de recordarnos en el conocido y citado prólogo al que hemos aludido en varias ocasiones. Sin más, aprovechando el centenario de la publicación del poemario que tuvo lugar el año pasado, esperamos humildemente haber rendido homenaje y justicia a los versos que integran el susodicho libro, haber demostrado que la poesía del Borges del año 23 del siglo pasado ya constituía “algo más coherente y construido que el procedimiento (...) de la simple ilación de imágenes” (Díez-Canedo, 1924). Confiamos en que este trabajo haya podido justificar con rigor la declaración del poeta pacense.

7. Bibliografía

- Alazraki, J. (1977). *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos.
- Assens, R. C. (2011). *La nueva literatura. Colección de estudios críticos*. Madrid: Arca Ediciones.
- Borges, J. L. (1943). *Poemas (1922-43)*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Borges, J. L. (1969). *Luna de enfrente y Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1970). *Fervor de Buenos Aires*. Argentina: Emecé.
- Borges, J. L. (1998). *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (2016). *Poesía completa*. Barcelona: Debolsillo.
- Díez-Canedo, E. (15 de marzo de 1924). Fervor de Buenos Aires. *España*(413).
- Fernández, T. (1987). *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Flores, Á. (1984). *Expliquémonos a Borges como poeta*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Guzmán, A. (Julio de 2011). Su Buenos Aires querido. *Cuadernos Hispanoamericanos*(733), 51-55.
- Lagos, R. (1986). *Jorge Luis Borges (1923-1980). Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Marechal, L. (1997). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina.
- Matamoro, B. (octubre de 1985). Historia de Borges. *Cuadernos Hispanoamericanos*(424), 129-132.
- Monegal, E. R. (1984). *Borges por él mismo*. Barcelona: Editorial Laia.
- Monegal, E. R. (1987). *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, C. F. (1 de Diciembre de 1967). Harto de los laberintos. *Mundo Nuevo*(18), 5-29.
- Pauls, A. (2004). *El factor Borges*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Perpinyà, N. (2008). *Las criptas de la crítica. Veinte interpretaciones de la Odisea*. Madrid: Editorial Gredos.



- Poe, E. A. (2019). *Cuentos*. Barcelona: RBA Libros.
- Salinas, V. C. (1992). *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*. Universidad de Murcia: Secretariado de Publicaciones.
- Schopenhauer, A. (1982). *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.
- Sucre, G. (1974). *Borges, el poeta*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Torre, G. d. (1968). *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en Literatura*. Madrid: Guadarrama.
- Wood, C. G. (1977). Calles, arrabales y ocasos: puntos de contacto entre dos mundos de Borges. *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (págs. 811-814). University of Toronto: Department of Spanish and Portuguese.

