

***Fervor de Buenos Aires* y la poética de la humildad<sup>1</sup>**

***Fervor de Buenos Aires* and the Poetics of Humility**

Rodrigo Zuleta<sup>2</sup>

**Resumen**

"Para mí *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después", escribe Borges en el prólogo a la edición de 1969 de su primer libro de poemas publicado originalmente en 1923. Esa declaración es el punto de partida de este artículo que procura vincular al Borges de 1923 con el Borges posterior teniendo en cuenta la reescritura que él mismo hizo de *Fervor*.

**Palabras clave:** poesía, *Fervor de Buenos Aires*, reescritura

**Abstract**

"For me *Fervor de Buenos Aires* prefigures everything that I would do later," Borges writes in the prologue to the 1969 edition of his first book of poems originally published in 1923. This statement is the starting point of this article that seeks to link the Borges from 1923 with the later Borges taking into account the rewriting that he himself did of *Fervor*.

**Keywords:** poetry, *Fervor de Buenos Aires*, rewriting

---

<sup>1</sup> Artículo publicado originalmente en el año 1994 en la revista *Romanische Forschungen* que el autor ha reescrito para el presente dossier.

<sup>2</sup> Rodrigo Zuleta (Bogotá, 1961). Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes donde se graduó con un trabajo sobre Fernando Pessoa. Posteriormente viajó a Alemania donde estudió en Bonn y en Bochum y se doctoró con una tesis titulada "Leyenda y sentido actual de José Asunción Silva" publicada por la editorial Peter Lang (2000). Ha trabajado fundamentalmente como periodista y crítico literario y ha dictado conferencias en diversas universidades. Sobre Borges ha publicado, además del ensayo que aquí se reproduce, "Borges y la hispanoamérica posible" (en *Caminos hacia la modernidad. Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot*, Vervuert, 1993), "La superación del pesimismo en la obra de Jorge Luis Borges" (revista *Iberorromania*, 1996) y "Contextos borgianos para el Quijote" (revista *Filología*, 2018).

“Para mí *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después”, escribe Borges en el prólogo a la edición de 1969 de su primer libro de poemas publicado originalmente en 1923. Esa declaración invita -o parece invitar- a una estrategia de lectura consistente en tratar de reconocer al Borges maduro -o al menos al germen del Borges maduro- en los versos de su obra de juventud.

El Borges de 1969 se había reconocido en ellos o, tal vez, detrás de ellos, en algo que los poemas ocultaban. El prólogo de 1969 comienza con una afirmación -“No he reescrito el libro”-, que en la siguiente frase ya es relativizada en la medida en que se rinde cuenta de algunas correcciones -“He mitigado sus excesos barrocos, he tachado sensiblerías y vaguedades”- que sin duda pueden hacer pensar en un proceso de reescritura. Pero es precisamente ese proceso el que le permite al Borges maduro reconocerse en el joven Borges: “en el decurso de esa labor, a veces grata y a veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente -¿qué significa esencialmente?- el señor que ahora se resigna o corrige” (13). Los dos, agrega, descreen del éxito y del fracaso, de las escuelas literarias y sus dogmas y los dos son devotos de Schopenhauer, de Stevensos y de Whitmann.

La pregunta que formula Borges -“¿qué significa esencialmente?”- tal vez está relacionada con otra que, de manera tácita o expresa, atraviesa toda reflexión sobre el lugar que ocupa *Fervor de Buenos Aires* en la obra de Borges: ¿qué significa reescribir? Quizás la reescritura no sea otra cosa que la búsqueda de una esencia detrás de apariencias formales. Borges al reescribir -aceptemos al verbo que él niega expresamente- desentraña algo que él siente como esencial que ya estaba presente en ese joven poeta de 1923 y que en 1969 él seguía sintiendo como parte de su yo. No todo libro permite ese trabajo de escritura. Eso se puede ver al final del prólogo de 1969 a *Luna de enfrente* (1925): “Poco

he modificado este libro -dice- ahora ya no es mío” (55). Es decir, el proceso de reescritura sólo es posible y fructífero si el texto que se reescribe -y al que incluso se agregan cosas para iluminarlo- se sigue sintiendo como propio. Todo apunta a que ese era para Borges el caso de *Fervor de Buenos Aires*.

Este trabajo también es en parte un intento de reescritura de otro, publicado en 1994, en el que se terminaba leyendo *Fervor de Buenos Aires* -sin que esa hubiera sido la intención original- como prefiguración de ciertos aspectos de la obra del Borges maduro. Aquel trabajo se basaba en la edición de 1969, recogida en la mayoría de las ediciones de las *Obras completas*, sin hacer alusión a los elementos del prólogo que tendían a justificar esa estrategia de lectura.

Antonio Cajero, en su artículo “El joven Borges, barroco. Una cala de *Fervor de Buenos Aires*” de 2009, cuestionó el uso de la edición de 1969 sin que se tomase nota de los cambios que Borges había introducido a la edición original. Cajero comienza su artículo diciendo que muchos de los críticos que se han ocupado de *Fervor de Buenos Aires* pierden de vista la heterogeneidad del libro por el afán de demostrar una tesis. Uno de los críticos quienes, según Cajero, por “ver el árbol”, pierden “la perspectiva del bosque”, era yo.

Antes de entrar en el tema de la poética de la humildad, el artículo de 1994 definía *Fervor de Buenos Aires* como el testimonio de un regreso. Poemas como “La vuelta” o, sobre todo, “Arrabal” -vuelvo a usar la edición de las *Obras Completas* de 1989- dan la imagen de un hombre que ha estado fuera de su ciudad y que, al regresar, se reencuentra con ella:

esa ciudad que yo creí mi pasado  
es mi porvenir, mi presente,  
los años que he vivido en Europa son ilusorios,  
yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires. (32)

Cajero hubiera podido empezar a ilustrar sus reparos señalando que esa cita no está en la primera versión de “Arrabal”. Ese final fue agregado posteriormente por Borges y es parte de la reinterpretación que hace de lo que significó para él *Fervor de Buenos Aires*: un retorno a algo que se veía como pasado, abolido por los años de Europa, y que empieza a sentirse otra vez como presente y futuro.

La experiencia del regreso fue para Borges una experiencia geográfica individual. Pero es legítimo -y es casi una exigencia derivada de la poética borgiana- ver también el regreso como símbolo. En un texto muy posterior, “Los cuatro ciclos”, Borges define la historia del regreso como una de las cuatro historias que todo escritor se ve obligado a volver a contar y a intentar transformar y el regreso arquetípico, por así llamarlo, es el regreso de Ulises. En “Arte poética”, que aparece en *El otro, el mismo* (1964), Borges aprovecha el motivo del regreso de Ulises para definir su concepción del arte:

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,  
lloró de amor al divisar su Itaca  
verde y humilde. El arte es esa Itaca  
verde de eternidad, no de prodigios. (21)

El regreso de Ulises es el abandono de lo extraordinario para volver a lo habitual donde se encuentra lo verdaderamente poético. Se puede establecer una correspondencia entre esta imagen del regreso de Ulises con la del regreso de Borges después de sus años en Europa en los que él había militado en la “secta ultraísta” de la luego “abjuraría”.

En el momento de escribir “Arte poética” el abandono de la estética vanguardista y la adhesión a una poética de la humildad era clara. La tesis del artículo de 1994 era que esa poética de la humildad ya estaba -al menos implícita- en *Fervor de Buenos Aires*.

Mientras en España, en Europa y en Latinoamérica las vanguardias buscaban definir lo poético de la manera más esotérica posible -en un tono que muchas veces se confundía

con el de un discurso profético-político- Borges planteaba una poética humilde. En el intento por ilustrar esa idea recurrí a una cita de “El sur”:

Desde uno de tus patios haber mirado  
las antiguas estrellas,  
desde el banco de  
la sombra haber mirado  
esas luces dispersas  
que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar  
ni a ordenar en constelaciones,  
haber sentido el círculo del agua  
en el secreto aljibe,  
el olor del jazmín y la madreSelva,  
el silencio del pájaro dormido,  
el arco del zaguán, la humedad  
-esas cosas, acaso, son el poema. (19)

Cajero señala con razón que decir que en “El sur” Borges define por primera vez su poética humilde es algo que “se cae de su propio peso”. La razón que esgrime Cajero es que “El sur” -lo mismo que “La rosa” y “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”- es un poema escrito muy posteriormente y agregado al libro por Borges en ediciones posteriores. Hay que admitir que no se puede decir que “El sur” sea la primera expresión de la poética de la humildad. Sin embargo, se puede decir que se trata de una definición, *a posteriori*, de esa poética de la humildad que Borges siente ya subyacente en *Fervor de Buenos Aires* al volverse a enfrentar con el libro y reconocerse en él.

El poema no es lo extraordinario ni lo novedoso sino, por el contrario, lo que parece haber estado siempre ahí y que ya ha sido repetido muchas veces. No se trata de buscar lo absolutamente inédito y presuntamente auténtico sino de ver como, infinitamente, se repiten muchas cosas. Si las vanguardias tenían algo que puede ser llamado una

pretensión fundacional, Borges sabe y reconoce que él es -como todos los hombres y todas las mujeres- el heredero de una tradición o, mejor, de varias tradiciones. Él no es el fundador de la literatura ni de una literatura sino, sencillamente, una especie de traductor que, como lo dirá más tarde en un poema contenido en *La cifra* (1982) ha “ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis metáforas” (“La fama”, 325).

Las metáforas y las historias -Borges repetirá esta idea en varios textos posteriores- vuelven como “los astros y los hombres” cíclicamente. La primera expresión de esa idea del eterno de lo mismo está ya en *Fervor de Buenos Aires* en un poema titulado “El truco”:

Una lentitud cimarrona  
va demorando las palabras  
y como las alternativas del juego  
se repiten y se repiten  
los jugadores de esta noche  
copian antiguas bazas  
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. (22)

Así como es imposible jugar una baza nueva es también imposible generar versos radicalmente nuevos. Lo que creemos novedad es, en verdad, otra entonación que le damos a eso que nos “legaron” los mayores. El individualismo extremo -cuya primera manifestación literaria es el romanticismo, con su teoría del genio- pretende revelarse contra ello. Borges, después de haber abjurado de las vanguardias, empieza a creer que lo más grande que le puede ocurrir al poeta es ser aceptado como parte de una tradición, como un hábito. En el poema “Llaneza”, que también es un poema de regreso, se ve esto claramente:

Se abre la verja del jardín  
con la docilidad de la página  
que una frecuente devoción interroga  
y adentro las miradas  
no precisan fijarse en los objetos  
que ya están cabalmente en la memoria.  
Conozco las costumbres y las almas  
y ese dialecto de alusiones  
que toda agrupación humana va urdiendo.  
No necesito hablar  
ni mentir privilegios;  
bien me conocen quienes aquí me rodean,  
bien saben mis congojas y mi flaqueza.  
Eso es alcanzar lo más alto,  
lo que tal vez nos dará el Cielo:  
no admiraciones y victorias  
sino sencillamente ser admitidos  
como parte de una Realidad innegable  
como las piedras y los árboles (42)

Al ser parte de esa “Realidad innegable” -que en el poema es a la vez una casa, un libro y una costumbre- y aceptar seguir jugando las mismas bazas que jugaron los mayores se renuncia a la pretensión de originalidad absoluta y se acepta la literatura como una especie de creación colectiva, como una obra que poco a pocos vamos urdiendo entre todos. Ya en el breve prólogo a la primera edición de *Fervor de Buenos Aires* se rechaza la imagen del poeta como iluminado para dar paso a la idea de -como Borges lo diría más tarde- el poeta como “amanuense del espíritu”: “Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo previamente. Nuestras nadas poco difieren; y es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor” (15). Borges renuncia así al aura de iluminado que para las

mismas fechas reclamaba para sí, por ejemplo, Pablo Neruda. En la concepción de Borges el poeta, el individuo, es algo fortuito. Hubiera podido ser cualquier lector que viera que las cosas estaban esperando para ser miradas y cantadas. La pretensión de rareza y extravagancia da paso a una aspiración a la normalidad. La altisonancia de las vanguardias se diluye en la serena y resignada certeza de quien se sabe perteneciente a un mundo:

No necesito hablar  
ni mentir privilegios:  
bien me conocen quienes aquí me rodean,  
bien saben mis congojas y mi flaqueza. (42)

La modesta serenidad que se trasluce en estos versos es imposible para un individualista radical. Él proclamaría a gritos sus congojas, a las que no vería como su flaqueza sino como su fuerza, y se declararía una especie de profeta incomprendido por los otros incapaces de entenderlo.

En el segundo párrafo del prólogo de 1969, sin embargo, Borges tiende a admitir, de manera más o menos tácita que hacia 1923 él -pese a que retrospectivamente descubre otra cosa en *Fervor de Buenos Aires*- no estaba lejos de la altisonancia de las vanguardias. Y no le basta con ello sino que sugiere un paralelismo entre la altisonancia de las vanguardias de principios del siglo XX y la altisonancia de la juventud rebelde de finales de la década de los sesenta: “Como los de 1969, los jóvenes de 1923 eran tímidos. Temerosos de una íntima pobreza trataban, como ahora, de escamotearla bajo inocentes novedades ruidosas” (13).

Las novedades ruidosas son definidas aquí como un intento por disfrazar una “íntima pobreza”. Se puede pensar que el propósito de reescritura y depuración de *Fervor de Buenos Aires* era quitarle el disfraz al libro, dejarlo desnudo en su versión más esencial,



con lo que se vuelve a la pregunta sin respuesta acerca de lo que significa “esencialmente”.

Gloria Videla de Rivero ha analizado las variaciones introducidas por Borges en *Fervor de Buenos Aires* a partir de unas hipótesis que posteriormente ve confirmadas. Borges, propone, introduce variaciones para mitigar rasgos ultraístas o criollistas, para reemplazar una visión juvenil de la realidad por otra más madura y para darle una mayor concentración poética. He decidido no ocuparme en esta reescritura del artículo de 1994 de las variaciones específicas. Baste con señalar su existencia. Para explicar su razón de ser pueden asumirse las hipótesis planteadas por Gloria Videla de Rivero que apuntan a una idea de depuración de lo accesorio.

En 1994 creí ver esa esencia en la postulación de una poética de la humildad que, pienso ahora, también conllevaba una epistemología de la humildad -la aceptación de los límites del conocimiento- y también de una ontología, una antropología y una ética de la humildad. Creo que esos elementos atraviesan toda la obra de Borges. Sin embargo, a medida que escribo esta nueva versión me encuentro con algo que me hace dudar y me hace preguntar si esa poética de la humildad realmente estaba en oposición a las vanguardias, como yo lo planteaba entonces.

He pensado, ante todo, en la idea de un individualismo radical como algo opuesto a la poética de la humildad, en la que el poeta se asume como parte de una tradición. Pese a toda su vocación de ruptura -y que los representantes de la vanguardia pudieran ser lo que ido llamando “individualistas radicales”- su estética difícilmente puede ser vista como individualista. Baste con pensar en los collage de los dadaístas o en el juego del cadáver exquisito, inventado por Jacques Prevert, y que practicaban los surrealistas -y que no descarto que se siga practicando en algunos talleres literarios-. El juego consiste en que

los integrantes de un grupo se van pasando un papel en el que cada quien escribe algo y luego dobla el papel para que el siguiente sólo vea la última palabra a partir de la cual debe seguir escribiendo. Lo que surge al final es una obra colectiva como acaso lo sea en cierto modo toda literatura. Tal vez en 1994 no pude ver eso -que hubiera aproximado a las vanguardias a la poética de la humildad si se intentaba mirar por detrás de sus estridencias- porque, como dice Borges de los jóvenes de 1923, me había propuesto demasiadas cosas, entre ellas el rechazo de las vanguardias. Tal vez la poética de la humildad no sea un rechazo a las vanguardias sino un desarrollo lógico de la estética vanguardista -en la medida en que se apartan del individualismo radical- con la diferencia de que, al plantearla, no se pretende estar descubriendo algo nuevo.

Lo que los manuales escolares suelen definir como “ansia de absoluto” -y clasificar como una de las características del romanticismo- es una de las condenas del individualismo. Una de sus variantes es el ansia de inmortalidad personal; otra, es la obsesión por nombrarlo todo, por conocer el orden secreto del mundo. La imposibilidad de satisfacer esta ansia en su segunda variante -que tiene que ver tanto con una poética como con una epistemología de la humildad- es tematizada por Borges en *Fervor de Buenos Aires* en los poemas “Benarés” (como más tarde lo hará en poemas de madurez como “La luna” o “El otro tigre”, así como en algunos de sus ensayos y sus cuentos) y en “La rosa”, uno de los tres poemas agregados posteriormente -lo que apunta a que era un tema que Borges consideraba clave para la comprensión del libro-.

Sobre la posibilidad de satisfacer la primera variante del ansia de absoluto, el deseo de inmortalidad personal, Borges sencillamente se limita a poner en cuestión el sentido de ello. El fundamento del deseo de inmortalidad personal es la visión terrorífica de la muerte -una de cuyas manifestaciones más logradas es “El sentimiento trágico de la vida” de

Miguel de Unamuno- que se apoya en una hipervaloración de la propia vida individual que, en último término, no es una auténtica valoración sino una negación de su misma naturaleza, en la medida en que se intenta rebasar los límites en los que la vida se da. Borges opone a esa actitud una aceptación de los límites. Los tres poemas que se ocupan de la muerte en *Fervor de Buenos Aires* -"La recoleta", "Remordimiento por cualquier muerte" e "Inscripción en cualquier sepulcro"- apuntan a ello y a una desterrorificación de la muerte. En "La recoleta" -que Manuel Hernández ha definido como una refutación poética de la muerte-, el ámbito de lo que podemos plantearnos, de lo que alcanza nuestro entendimiento y nuestra imaginación, se limita a la vida con lo cual, para el entendimiento humano, la vida es el único ámbito de lo real, el único ámbito en el que las categorías *a priori* del entendimiento definidas por Kant, espacio y tiempo, posibilitan tener una concepción de lo real:

Vibrante en las espadas y en la pasión  
y dormida en la hiedra,  
sólo la vida existe.  
El espacio y el tiempo son formas tuyas,  
son instrumentos mágicos del alma,  
y cuando ésta se apague  
se apagarán con ella el tiempo, el tiempo y la muerte,  
como al cesar la luz  
caduca el simulacro de los espejos  
que ya la tarde fue apagando. (18)

La muerte es presentada aquí -al revés que, por ejemplo, en la visión del barroco católico español- como un reflejo de la vida que desaparece al desaparecer también ésta. Si la visión de la muerte en la literatura española, desde Jorge Manrique hasta Miguel de Unamuno, proclamaba la vanidad de la vida, o al menos se dolía de su precariedad,

Borges procura invertir esa visión y proclama la vida como lo único existente. En “Remordimiento por cualquier muerte” se confirma esta visión en la medida en que el muerto es presentado como carente de realidad -como “ausencia del mundo”- y los vivos, entre los que se cuenta el poeta, como la continuación de la vida:

Libre de la memoria y de la esperanza,  
ilimitado, abstracto, casi futuro,  
el muerto no es un muerto: es la muerte.  
Como el Dios de los místicos  
de Quien deben negarse todos los predicados,  
el muerto ubicuamente ajeno  
no es sino la perdición y la ausencia del mundo.  
Todo se lo robamos,  
no le dejamos ni un color ni una sílaba:  
aquí está el patio que ya no comparten sus ojos,  
allí la acera donde acechó su esperanza.  
Hasta lo que pensamos podría estarlo pensando él también;  
nos hemos repartido como ladrones  
el caudal de las noches y los días. (33)

Aunque en este poema se atisbe un reparo en seguir viviendo cuando hay gente que muere, “Inscripción en cualquier sepulcro” parece refutar este reparo en la medida en que ve en el “robo” de los otros la única posible inmortalidad del muerto o, mejor, su inmortalidad inevitable:

No arriesgue el mármol temerario  
gárrulas transgresiones al todopoder del olvido,  
enumerando con prolijidad  
el nombre, la opinión, los acontecimientos, la patria.  
Tanto abalorio bien adjudicado está a la tiniebla  
y el mármol no hable de lo que callan los hombres.  
Lo esencial de la vida fenecida

-la trémula esperanza,  
el milagro implacable del dolor y el asombro del goce-  
siempre perdurará.

Ciegamente reclama duración el alma arbitraria  
cuando la tiene adjudicada en vidas ajenas,  
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 (35)

Así como el mundo no empieza con la vida individual -ni la literatura con algún arranque genial de un poeta- tampoco termina con la muerte sino que se prolonga en las vidas de otros, en la tradición que continúa renovándose a través del tiempo. Los otros, los muertos, viven en nuestros pasos y nosotros viviremos en los pasos de otros. La conciencia de ese hecho abre la necesidad de una solidaridad con los otros que va más allá de la muerte.

Sólo nos es dado vivir un trozo del largo camino de la tradición. Pero en ese trozo de tradición que vivimos está de algún modo ya toda la tradición en la medida en que en el tiempo que vivimos ya se encuentran el pasado y el futuro siempre de alguna manera renovada. Esta preocupación por el tiempo y la condensación del tiempo en el instante presente -que es lo mismo que decir que la condensación de la tradición en el presente- y que Borges tematizará más tarde en poemas como “James Joyce” de *Elogio de la sombra* (1969) o “El instante” de *El otro, el mismo* (1964), ya se observa en *Fervor de Buenos Aires*, aunque todavía sin la claridad de textos posteriores.

El tiempo es algo que pasa, pese a lo cual -obsérvese en “Final de año”- hay también algo que permanece “a despecho de las gotas del río de Heráclito” y también hay algo de cosas que vuelven. El pasado, en la medida en que fluye permanentemente hacia el presente, nunca está cerrado del todo. Eso es válido tanto para el pasado individual como para el

pasado colectivo. En “Rosas”, Borges se ocupa de un aspecto del pasado colectivo argentino: el pasado está representado por el caudillo Juan Manuel de Rosas -a quien también se alude en “El truco” cuando se habla de “la autoridad del as de espadas/ como dos Juan Manuel omnipotente”-.

Al comienzo del poema se describe el presente como un presente de serenidad que contrasta con el pasado de zozobra simbolizado por Rosas para la concepción de la historia argentina que compartía Borges:

En la sala tranquila  
cuyo reloj derrama  
un tiempo sin aventuras ni asombro  
sobre la decente blancura  
que amortaja la pasión roja de la caoba,  
alguien, como reproche cariñoso,  
pronunció el nombre familiar y temido. (28)

El pasado se proyecta entonces sobre el presente como una amenaza lejana:

La imagen del tirano  
abarrotó el instante,  
no clara como un mármol en la tarde,  
sino grande y umbría  
como la sombra de una montaña remota  
y conjeturas y memorias  
sucedieron a la mención eventual  
como un eco insondable. (28)

La visión que ofrece Borges del caudillo es heredada de Sarmiento y de la tradición liberal argentina en la que Rosas y el caudillismo son presentados como rezagos de la barbarie a la que había que oponer la civilización y el progreso:

Famosamente infame  
su nombre fue desolación en las casas,

idolátrico amor en el gauchaje  
y horror del tajo en la garganta (28)

Sin embargo, el presente de 1923 es, para el Borges sarmientista, el presente en el que todavía se disfruta del triunfo en la batalla de Caseros y de la derrota de Rosas. Rosas está ahí más como una sombra que hay que descifrar y entender que como una amenaza real.

Por eso el horror de Rosas se diluye de alguna manera en el presente tranquilo:

Hoy el olvido borra su censo de muertes  
porque son venales las muertes  
si las pensamos como parte del Tiempo,  
esa inmortalidad infatigable  
que anonada con silenciosa culpa las razas (28)

Y antes de entregar la memoria de Rosas al olvido define en versos magistrales lo esencial de la figura del tirano, en términos similares a los que más tarde usaría Karl Jaspers para definir el fenómeno psicosocial que hizo posible a Hitler como caudillo:

No sé si Rosas  
fue sólo un ávido puñal como los abuelos decían,  
creo que fue como tu y yo  
un hecho entre los hechos  
que vivió entre la zozobra cotidiana  
y dirigió para exaltaciones y penas  
la incertidumbre de otros. (28)

Pero aunque el Borges de 1923 creyera que podía destinar al olvido a Rosas como lo muestran los últimos versos (“Ya Dios lo habrá olvidado/ y es menos una injuria que una piedad/ demorar su infinita disolución/ con limosnas de odio”), el Borges posterior tendría que asistir a algo que podría llamarse “el regreso de Rosas” -lo cual es un argumento más en defensa del verso de “La noche cíclica” que dice que “los hombres y los astros vuelven cíclicamente”- en forma del llamado “reversionismo” en la historia argentina que con

frecuencia ha sido asociado al peronismo. En nota posterior a “Rosas”, contenida en la edición de las *Obras Completas*- se refiere a ello: “Hacia 1922 nadie presentía el revisionismo. Este pasatiempo consiste en ‘revisar’ la historia argentina no para indagar la verdad sino para arribar a una conclusión de antemano resuelta: La justificación de Rosas o de cualquier otro déspota disponible” (52).

Esta nota muestra cómo el pasado cambia de sentido con el tiempo, cómo la interpretación del pasado determina ese pasado y su relación con el presente, por lo cual la tradición a la que pertenece un escritor está permanentemente reinventándose.

Es posible pasar de esa idea a otra -recurrente en Borges- del mundo como un sueño, o -si se quiere- de la historia como un sueño. El mundo y la historia son definidos como sueños en la medida en que se asumen no como realidades dadas independientemente de la mente humana sino como elaboraciones humanas. Las cosas no están ahí, necesitan ser soñadas colectivamente y si se dejaran de soñar desaparecerían. Esta concepción poética -inspirada en el idealismo- encuentra su expresión en *Fervor de Buenos Aires* en “Amanecer”:

Si están ajenas de sustancia las cosas  
y si esta numerosa Buenos Aires  
no es más que un sueño  
que erigen en compartida magia las almas  
hay un instante  
en que pelagra desafortadamente su ser  
y es el instante estremecido del alba,  
cuando son pocos los que sueñan el mundo  
y sólo algunos transnochadores conservan,  
cenicienta y apenas bosquejada,  
la imagen de las calles que definirán después con los otros. (38)



Este presentar el mundo como sueño -para lo cual Borges se remite a “la tremenda conjetura de Schopenhauer o de Berkeley”- además de tener un sentido lúdico que sería torpe negar, señala que el mundo, la realidad, es algo que no se puede dar por supuesto. La realidad, como la literatura, es una creación colectiva. Lo que tenemos, la ciudad, la literatura, las palabras, nos es dado por una tradición de quienes soñaron y todo eso nosotros se lo dejaremos a quienes seguirán soñando nuestros sueños y transformándolos. A diferencia de los solipsistas -a quienes los individualistas radicales siguen fatalmente-, Borges no sugiere que el mundo sea el sueño de un hombre sino de todos los hombres y las mujeres. Ese sueño infinito y colectivo no es otra cosa que la tradición que se expresa alternativamente en forma de biblioteca, de ciudad o de juegos de naipes. El que algunas imágenes de *Fervor de Buenos Aires* -casas como libros (“Se abre la verja del jardín/con la docilidad de la página”), bazas como versos (en “El truco”) o versos como calles (en “Las calles”)- inviten a pensar la ciudad, el juego y el libro como cosas que pueden intercambiarse, sirve para respaldar lo anterior y anticipa una de las preocupaciones fundamentales de la obra borgiana: la visión del universo como biblioteca y de la biblioteca como universo.

Esa preocupación explica una de las características de la obra de Borges que en *Fervor de Buenos Aires* se advierte en “Amanecer” y que ha causado muchos malos entendidos: la abundancia de citas. Ello ha sido calificado tan frecuente como equivocadamente de muestra de pedantería intelectual. Es todo lo contrario: es la humildad de reconocer que no se está en medio de una soledad genial sino que se forma parte de una tradición con la cual se tiene una deuda.

En lo literario esto lleva a un rechazo de la teoría del genio que quedará plasmado en el primer verso de “Ariosto y los árabes”: “Nadie puede escribir un libro” (II, 214). En lo

político se rechaza el caudillismo -la versión política vulgarizada de la teoría del genio- y se ve en la imagen del caudillo no la imagen de un creador sino, como se dice en “Rosas”, de alguien que “dirige la incertidumbre de otros”. La verdadera creación, tanto en lo literario como en lo político, no es ruidosa sino pudorosa y humilde porque sabe que sólo puede introducir modestas variaciones en el gran libro del mundo.

No todo nos está dado, el mundo no está en nuestras manos para que lo echemos a rodar como una bola. El misterio y la duda están ahí como parte innegable de la realidad como se ve en el poema titulado “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922” que Borges introdujo *a posteriori* para cerrar el libro. Borges acepta todos esos límites. Sabe que eso que acaso pueda parecerse a la felicidad o a la poesía sólo es posible dentro de ellos. En 1994, tal vez en un delirio anticlerical, cerré el artículo diciendo que se resignaba a su destino humano y buscaba la dicha dentro de éste ignorando la visión teocéntrica del mundo. David Jiménez Panesso me señaló después que no se podía decir que Borges ignorase la visión teocéntrica del mundo; lo que hacía, en ocasiones, era asumirla para jugar con ella estéticamente -lo mismo que con otras visiones del universo- pero sabiendo que ninguna de ellas podía darle una respuesta última.

### **Bibliografía**

Borges, Jorge Luis (1989) *Obras completas*. Barcelona: Emecé.

Cajero, Antonio (2009) “Un joven Borges, barroco: una cala de *Fervor de Buenos Aires*”. *Nueva revista de Filología Hispánica*, vol. LVII, N° 2; 657-678. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/602/60221023007.pdf>

Videla de Rivero, Gloria (1984) “El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges”. *Revista Chilena de Literatura* N° 23; 67-78. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/635/w3-article-255439.html>