

europeo es ante todo una clara voluntad de universalizar nuestra literatura en un aire donde lo más propio y lo más ajeno no temen mezclarse.

Pero escuchemos por ahora lo que se dice en el capítulo ostentosamente titulado: «La pampa y el suburbio son dioses»: «De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano; yo —si Dios mejora sus horas— voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con voz mejor aconsejada de gracia que anteriormente» (p. 25). Las ocurrencias previas, obviamente, habían sido *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*.

Está claro que Borges siente justa la repartición de bienes dispuesta por el destino. Hombre de ciudad, le corresponden naturalmente los suburbios con sus compadritos; queden para Güiraldes la pampa y los paisanos. Lo importante es que Borges se hombra aquí indudablemente con Güiraldes, lo reconoce como su par, embarcados como están ambos en la expresión o la explicitación de lo novedoso nuestro. Lejos de oponerse a la mitologización de la figura del gaucho, Borges contribuye a lo que él llamaba «la criolledá» con la imagen complementaria, la de sus compadritos suburbanos, elevados a héroes a través del mito del coraje. En aquel momento, lejos de ironizar, Borges comulgaba fervientemente con la empresa criollista de suscitar personajes populares admirables. Nada hay de irónico, por ejemplo, en el Borges que en su capítulo sobre Ipuche en *Inquisiciones* dice: «Una confesión última. He declarado el don de júbilo con que algunas estrofas de *Tierra honda* endiosaron mi pecho. Quiero asimismo confesar un bochorno. Rezando sus palabras, me ha estremecido largamente la añoranza del campo donde la criolledad se refleja en cada yuyito y he padecido la vergüenza de mi borrosa urbanidad en que la fibrazón nativa es ¡apenas! una tristeza noble entre el reproche de las querenciosas guitarras o ante esa urgente y sutil flecha que nos destinan los zaguanes antiguos en cuya hondura es límpido el patio como una firme rosa». (p. 66)

Por eso parece un tanto anacrónica la observación de Olea Franco, en su excelente libro sobre Borges (Rafael Olea Franco: *El otro Borges, el primer Borges*, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 243-244) cuando dice: «Con su gauchismo, Güiraldes contribuye a engrandecer literariamente al héroe de epopeya nacional que ya habían inventado Lugones y Rojas en sus respectivas lecturas de *Martín Fierro*. Mediante la mitificación del compadrito, la escritura borgeana, en cambio, se desvía deliberadamente de esa tendencia». Estas afirmaciones pueden valor del Borges posterior, pero no de aquél que firmaba *El Tamaño de mi esperanza* en 1926.

Como bien lo ha visto Alfredo Rubione (Alfredo Rubione, «Continuidad y fractura de la estética del ocaso», *Espacios* 6, 1987, 29-32), «en la van-

guardia de los años 20, Borges efectúa una operación estética semejante a la de Güiraldes. En este caso no es el gaucho sino su metonimia: el compadrito, el gaucho de la ciudad. Esencial como el criollo que más, tiene su contraparte en el gringo, tan aparente como inflamado, falso y mimético». Estas líneas son particularmente exactas: el compadrito de Borges de los años 20 es un símbolo yuxtapuesto –y no opuesto– al del gaucho, y lo que el gaucho de Güiraldes y el compadrito de Borges tienen en común –aquello que, de hecho, los destina conjuntamente a una desaparición futura– es su oposición –por omisión– al inmigrante.

El libro prosigue con la «Carta en la Defunción de *Proa*», que toma a Güiraldes, junto con Brandán Caraffa, como interlocutores. Del mismo modo que Borges ha reconocido en Güiraldes su par en la tarea de decir el criollismo, también será su par en el reconocimiento de una dolorosa derrota. De esta carta de despedida de *Proa* extraemos los siguientes párrafos: «Brandán, Ricardo: (...) ¡Qué lindas tenidas las nuestras! Güiraldes: por el boquete de su austera guitarra, por ese negro redondelito que da de juro a San Antonio de Areco, habla muy bien la lejanía (...) y sin embargo... Hay un santísimo derecho en el mundo: nuestro derecho a fracasar y andar solos y de poder sufrir (...) Yo también quiero descenderme. Quiero decirles que me descarto de *Proa*, que mi corona de papel la dejo en la percha. Más de cien calles orilleras me aguardan, con su luna y la soledá y alguna caña dulce. Sé que Ricardo lo está. Llamando a gritos este pampero (...). Y usted, Adelina, con esa gracia tutelar que es bien suya, deme el chambergo y el bastón, que me voy. Julio del novecientos veinticinco» (p. 83)

Por todo el libro resuena el nuevo criollismo de Borges, que se asienta más en lo cotidiano que en lo heroico, en lo familiar antes que en la prosopopeya. Pero para el Borges de 1926 es indudable que el criollismo –un criollismo tan macizo como el que la crítica contemporánea achaca a Güiraldes– pasa en particular por el antihispanismo y por una ferviente demolición de la tradición española, de la que queda sólo a salvo su devoción por su maestro andaluz, Cansinos Assens, representante de la muy maravillosa tradición hispanohebraica, el hombre que podía hablar con las estrellas en once lenguas diferentes. En cambio, los clásicos españoles le inspiran fuertes reservas: no sólo se encarniza con dos versos nada menos que de Cervantes (p. 99) sino que también arremeterá contra un soneto de Góngora unas páginas más adelante.

Esta posición de Borges dista manifiestamente de la de Güiraldes, que nunca enarboló el criollismo en oposición al hispanismo. Borges escribe como un maestro y sobre todo como un estratega, con el diámetro de todas las posibilidades de las lenguas y literaturas hispánicas en la mente: distin-

gue, opone, se atreve a disentir con los clásicos. En este sentido, va mucho más lejos que Güiraldes en el programa trazado por Larbaud cuando éste señalaba que bastaría un solo escritor de envergadura universal en *Proa* «para imponer de viva fuerza los mejores de vuestros americanismos y la mayor parte de vuestros galicismos e italianismos a la lengua literaria de la península». («Lettre à Deux Amis», *Commerce*, Otoño de 1924). Esta animosidad lingüística –sobre todo en lo que concierne a los americanismos– consueña mucho mejor con el temperamento provocativo e innovador de Borges que con la mezcla de naturalidad e incertidumbre con que Güiraldes manejaba una lengua que él sabía muy proclive a los galicismos.

Borges opta por una dimensión amplia del criollismo –una dimensión que Güiraldes no sólo compartía sino que reflejaba claramente en su obra. «Criollismo pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte». No circunscripto a héroes patrioterros o a localismos consabidos, desdeñador de la retórica solemne o grandilocuente del Centenario, este criollismo busca más lo marginal cotidiano y lo profundo espiritual y se propone así una nueva versión de la Argentina, más suelta y verdadera.

En suma y para terminar este punto, *El Tamaño de mi esperanza* muestra la versatilidad y brillantez del Borges crítico. Este temprano Borges, a veces arbitrario –como lo siguió siendo toda su vida– es ya, sin ninguna duda, el mejor poeta y el mejor crítico de su grupo. *El Tamaño de mi esperanza*, dentro de su eclecticismo, muestra un tema central y recurrente en el Borges de esa época, que es el fervor razonado, aun cuando no siempre equilibrado, por un criollismo de sesgo popular pero de orientación metafísica y de corte literario antihispánico.

Dentro de este marco, Güiraldes está citado continuamente como referencia fundamental: en primer lugar es saludado como «el primer decoro de nuestras letras», uno de los grandes escritores de la época junto con Macedonio y Carriego. Borges rescata incluso *El cencerro de cristal* –acaso el más débil de los libros de Güiraldes– y lo incluye en su fervor en una enumeración donde se habla de la plasmación poética de la noche en Virgilio y San Juan de la Cruz: «Sin yo quererlo, están en mi visión de la noche el virgiliano *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* y la noche amorosa, la noche amable más que la alborada de San Juan de la Cruz y la última noche linda que he visto escrita, la del *Cencerro* de Güiraldes».

En segundo lugar, Güiraldes se reparte con Borges la tarea de expresar estéticamente la patria criolla, él con el campo, Borges con la ciudad y sus arrabales. Y finalmente Güiraldes es partícipe con Borges de la hermosa derrota de *Proa*. En los gritos con que está llamando el Pampero a Güiral-

des, según dice Borges, se anuncia la inminencia de *Don Segundo Sombra*, la necesidad de cambiar la intentona común y fracasada por un trabajo individual aún más exigente. Es después del hundimiento de *Proa* cuando Borges escribe uno tras otro *El idioma de los argentinos*, *Cuaderno San Martín* y *Evaristo Carriego*, donde transforma más críticamente la línea de su inspiración criollista que sólo proseguirá, intermitentemente, en algunas narraciones posteriores o en sus milongas del último período.

Innegable es entonces la presencia central y explícita de Güiraldes en el libro. Visto y considerando, entonces, todos estos antecedentes, el secuestro de *El Tamaño de mi esperanza* por parte de Borges parece perfectamente coherente con su trayectoria posterior. Borges era un hombre de exigente perfeccionismo, y las elecciones estéticas de aquel tiempo no le deben haber parecido tan sólo errores perdonables de su juventud, sino motivo de confusión y desvío para muchos. Una vez que su credo literario se afirmó en una dirección generalmente contraria a la que este libro despliega, prefirió presentar su trayectoria como una rectilínea y no como ese curso de meandros que suelen ser vida u obra para muchos de nosotros. Fue su derecho indisputable: cada uno es libre y dueño de escoger y preservar de su creación aquello que le parece lo más representativo y duradero a lo largo de los años –si se quiere construir una imagen más clara y voluntaria que real de uno mismo. Aun así no podemos dejar de adentrarnos en estas páginas sin un cierto asombro retrospectivo.

Pero una vez visto este material, se impone una conclusión obvia –aun cuando no delineada todavía en la literatura crítica. En la conversión que va del Borges ultraísta recién venido de la tertulia del *Pombo*, el Borges de los barroquismos de *Fervor de Buenos Aires*, de los manifiestos antimodernistas, al Borges criollista de *Luna de enfrente* y de *El tamaño de mi esperanza* hay algo así como un eslabón perdido en el trabajo de la crítica. ¿Qué fue lo que causó este salto que va del cultivo de la metáfora brillante, ingeniosa, insospechada, heredada de las tertulias madrileñas, a la atracción por un paisaje humilde como el de los arrabales? ¿Quién produce esta extraña conversión en el joven Borges, tan seguro de sí mismo y su destino, tan políglota y versado en literaturas universales, a la modesta magia de los suburbios donde la pampa asoma al final de las calles arrabaleras?

Descartados, desde ya, los representantes consabidos del criollismo tradicional –que se imbrica en distintos tonos a nivel político, con una suerte de nacionalismo antiliberal como pauta común– escritores como Lugones, Quesada, Gálvez y Rojas. (Sigo aquí el excelente libro de Olea Franco, ya mencionado.) De la aversión al primero por parte de Borges ya hemos atestiguado. Los últimos están muy lejos del registro personal de Borges para