

historia argentina contadas como recuerdos de familia: «la tradición oral de mi casa». Pero el joven Borges, muy parecido al personaje de «El Sur», sólo podía sobrevivir económicamente gracias a un modesto empleo público y debía soportar, como él mismo decía, «las humillaciones de la pobreza».

La decadencia de esta clase a la que su amigo Manuel Mujica Láinez, otro hidalgo pobre, dedicó algunas de sus mejores páginas, fue también ironizada en uno de sus pocos relatos realistas: «La señora mayor». De esa familia patricia que podría ser la de su madre, decía Borges: «Creían pertenecer a la aristocracia, pero la gente que figura los ignoraba; eran descendientes de un prócer, pero los manuales de historia solían prescindir de su nombre. Es verdad que los conmemoraba una calle pero esa calle, que muy pocos conocen, está perdida»²². En ocasiones Borges intentaba disimular su romanticismo retrospectivo de clan familiar, tribal, identificándose con la clase media liberada, según él, de los defectos que compartían la aristocracia y la plebe.

Lo que buscaba Borges en los arrabales, en el viejo barrio Sur, era la recuperación de la ciudad de antes, la de las familias patricias que vivían en caserones de patio y aljibe, destruida por la modernización, la industrialización, la transformación en gran metrópolis, que albergaba a multitudes anónimas. Su deliberado anacronismo estaba vinculado en cierto modo con el anacronismo inconsciente de la señora mayor del citado cuento: «... quizá no sospechaba que Buenos Aires había ido cambiado y creciendo. Los primeros recuerdos eran los más vívidos: la ciudad que la señora se figuraba del otro lado de la puerta de calle sería muy anterior a la del tiempo en que tuvieron que mudarse del centro. Los bueyes de las carretas descansarían en la plaza del Once y las violetas muertas aromarían las quintas de Barracas»²³.

En unas estrofas no demasiado felices del poema «La noche cíclica» asociaba las calles de los barrios que recorría en sus caminatas con el recuerdo de sus antepasados: «Ahí está Buenos Aires (...) esta vana madeja de calles que repiten los pretéritos nombres de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez»²⁴. Al mismo tiempo que una reminiscencia de la sociedad ya desaparecida, la mitificación del barrio era una reminiscencia de los años de la infancia; en ambos casos se trataba de un retorno utópico a la venturosa Edad de Oro perdida por el paso de los años, que lo llevaría como una constante de toda su obra a un rechazo de la historia, del cambio, a intentar una refutación filosófica del tiempo, recurriendo a la teoría cíclica o circular del tiempo que en las sociedades

²² El informe de Brodie, 1976, O.C., pág. 1051.

²³ Idem, pág. 1050.

²⁴ El otro, el mismo, 1964, O.C., pág. 863.

arcaicas expresaba el temor a lo nuevo y en el pensamiento de derecha sirve para destruir la idea de cambio histórico.

También es significativamente revelador del contenido de clase de su obra la preferencia por la épica y el desdén por la novela. Mijail Bajtin señalaba en «Épica y novela»²⁵ que la épica es el género de las clases aristocráticas vinculadas a la sociedad patriarcal, por su eterna remisión a los orígenes, a un pasado heroico, a la tradición sagrada, a la ceremonia y el rito, al culto piadoso por los «ancestros», los «primeros» que son también los «mejores». Borges constantemente se refería con reverencia a «nuestros mayores». La novela, por el contrario, y aquí Bajtin sigue la célebre definición de Hegel «la novela, epopeya de la burguesía», se refiere al tiempo presente, a la actualidad, o cuando trata del pasado, lo hace desde una perspectiva actual. Los personajes no son figuras emblemáticas ni arquetipos sino individuos históricamente concretos, no héroes sino hombres comunes. El tiempo en que se desarrolla la acción no es el tiempo sagrado, inmutable y eterno de la épica, sino el devenir histórico, abierto a un porvenir incierto y siempre nuevo. La épica llevada a su extremo estilístico es un arte afín al autoritarismo, el dogmatismo, al conservadorismo, al aristocratismo. La novela, al abolir la distancia, al volver al mundo y a los hombres próximos y familiares, erosiona la jerarquía, la grandeza, —sólo se es grande de lejos, nadie es grande en su tiempo— y es por tanto un arte intrínsecamente democrático. El amor por la épica y el desdén por la novela se relacionan en Borges con su desprecio por la modernidad, por el conocimiento de la realidad, por el cambio histórico, en fin por la democracia.

Pero Bajtin observaba también que la transición de la épica a la novela se da en el género cómico, porque sólo una figura vista de cerca puede provocar risa. Parece ser que cuando Borges eventualmente cultiva el género cómico y paródico en los cuentos de Bustos Domecq o en algunos personajes de otros relatos, se estaba acercando, en esbozo, a la realidad social de su tiempo, a una novela en germen que, no obstante, rehusó desarrollar.

En *El tamaño de mi esperanza*, en el ensayo significativamente titulado «La pampa y el suburbio son dioses», enunciaba su programa literario? «Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va adhiriéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer» y agregaba que Güiraldes eligió la pampa, y él, Borges, se dedicaría al arrabal²⁶. Deliberadamente se planteaba la tarea de crear desde el presente un pasado, una tradición literaria, y se repartía el trabajo con Güiral-

²⁵ Mijail Bajtin, «Récit épique et roman» en *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978, pág. 439 ss. Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus.

²⁶ *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, pág. 21 ss.

des. Como ya lo señalaran Rafael Olea Franco y Beatriz Sarlo²⁷ usando un término de Eric Hobsbawn²⁸ no se trataba del descubrimiento sino de la «invención de la tradición». En consecuencia y según su propia teoría de que los grandes escritores crean a sus propios precursores, él creó a su precursor, un poeta menor, Evaristo Carriego que fue el primero en cantar al suburbio. En esos arrabales, al margen del progreso, encontraba Borges la detención del tiempo o la vuelta al pasado frente a la modernidad. No es casual que la primera refutación filosófica del tiempo o la afirmación de un tiempo inmóvil y ahistórico le haya sido revelada en una de sus caminatas al atardecer por una calle solitaria de Barracas²⁹. En ese fragmento Borges parece haber logrado «la conexión necesaria» entre sus dos temas decisivos y tan lejanos entre sí, la reflexión filosófica sobre el tiempo y el sentimiento del arrabal.

El paisaje urbano del *flâneur* que, como Baudelaire, aceptaba la modernidad, estaba poblado por muchedumbres; el de Borges, por el contrario, que rechazaba el presente, debía estar deshabitado o habitado tan sólo por fantasmas, porque la gente ya no era la de antes, no se conservaba antigua como las casas. El arrabal y las calles, como dice Enrique Pezzoni, estaban «depurados de los 'recién venidos'»^{29 bis}. Esos «huecos barrios vacíos»³⁰ se parecían en cierto modo al de las ciudades muertas pero también a los escenarios de las pinturas metafísicas italianas o mejor aún a las fotografías de París de Eugène Atget donde, según observaba Benjamin³¹, la ciudad estaba como desamueblada, vacíos los patios, las veredas, las plazas, y esas imágenes vacías creaban el extrañamiento entre el hombre y el mundo en torno. En los arrabales borgeanos no se encuentra la aglomeración del conventillo, ni inmigrantes ni obreros, ni fábricas, esa «chusma brumosa de chimeneas atareadas». Rechazaba «la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos» o «las calles incómodas de turba y ajeteo»³². Las horas preferidas eran aquellas en que cesaba el movimiento, el atardecer o la noche, donde todo era soledad, silencio y melancolía. No es por azar que el tono poético sea el elegíaco y que uno de sus temas sea la ciudad de los muertos, los cementerios. Norah Lange en un comentario sobre sus poemas, publicado en la revista *Martín Fierro* en 1927, observaba que este Buenos Aires «parecía demasiado tranquilo y dominguero». Otro

²⁷ Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges, edición citada. Beatriz Sarlo, Borges un escritor en las orillas, Buenos Aires, Ariel, 1995.*

²⁸ Ver Eric Hobsbawn, *La era del imperio (1875-1914), Barcelona, Labor, 1990, pág. 85 ss.*

²⁹ Historia de la eternidad, en O.C., pág. 366.

^{29 bis} Enrique Pezzoni. El texto y sus voces, edición citada.

³⁰ El idioma de los argentinos, ed. citada, pág. 137.

³¹ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía» en Discursos interrumpidos, I, Madrid, Taurus, 1973, pág. 74 s.

³² Fervor de Buenos Aires, O.C. pág. 17.