

Senderos que se bifurcan (Borges, la vanguardia rioplatense y el modernismo brasileño)

Pablo Rocca

Resumo

“Senderos que se bifurcan (Borges, el modernismo brasileño y la vanguardia rioplatense)” trata das relações culturais e literárias específicas entre os escritores da região nos anos vinte, a época da emergência de uma nova linha da literatura latino-americana que implica em ruptura, na encruzilhada das vanguardas.

Palavras chaves: Borges, vanguarda, literatura da região

Abstract

“Senderos que se bifurcan (Borges, el modernismo brasileño y la vanguardia rioplatense)” deals with the cultural and specific literary relations among the writers of the region in the decade of the twenties, the epoch of the emergence of a new line of the Latin-American literature that implies in rupture, at the crossroad of the forerunners.

Key words: Borges, forerunners, local literature

Cuando con apenas veintidós años de edad, en 1921, Jorge Luis Borges volvió a Buenos Aires, traía varias ideas radicales sobre arte y literatura. En sus manifiestos ultraístas, publicados en España junto a algunos escritores peninsulares como Gerardo Diego y Guillermo de Torre, había pregonado el uso de la metáfora como recurso fundamental de la imagen poética, la abolición del sentimentalismo, «los trebejos ornamentales» y «la circunstanciación nebulosa» (Schwartz, 1991, p.110-112). Llegaba a su ciudad, además, con otros objetivos no menos claros. Entre los últimos, era menester destruir todo resto de romanticismo, todo atisbo aún triunfante en el Río de la Plata- de modernismo, en sentido hispanoamericano, casi to-

dos los modales burgueses o aburguesados de los intelectuales mayores de su país.

Como, es sabido, cada cual se inventa una tradición y, en consecuencia, destruye otra (u otras), Borges encontró en la máxima figura viva del modernismo rioplatense, Leopoldo Lugones, el poderoso enemigo al que debía aniquilar para hacerse un sitio en el escenario cultural porteño. La lucha contra Lugones fue, pronto, un factor coligante del grupo de la revista *Martín Fierro* (1924-1927), al que integraban Evar Méndez, Oliverio Girondo, Eduardo González Lanuza, Nicolás Olivari, Leopoldo Marechal, además del propio Borges. A su vez, estos identificaron tres guías o compañeros entre quienes los superaban en edad, el español

Pablo Rocca é professor do Departamento de Literaturas Uruguiaia e Latino-americana da Universidade da República. Responsável do Programa de Documentação do mencionado Departamento. Crítico, ensaísta, publicou vários livros sobre literatura rio-platense e da região.

| | | | | |
|---------|--------|------|---------------------|----------|
| Textura | Canoas | n. 2 | 1º semestre de 2000 | p. 23-32 |
|---------|--------|------|---------------------|----------|

Ramón Gómez de la Serna y dos argentinos: el casi inédito Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes.

Del creador de las «greguerías», quien fuera idolatrado entonces en todo el Río de la Plata, Borges opinó en un artículo incluido en *Inquisiciones* (1925), que «queriendo hacer labor fantástica, ha realizado la autobiografía de nosotros todos» [Borges, 1994: 17]. En el ejemplar de este libro que el modernista brasileño Mário de Andrade tuvo en su propiedad subrayó esta frase y anotó al margen: «fantasia argentina». Para los vanguardistas rioplatenses, Gómez de la Serna representaba la posibilidad de erosionar la prosa inflamada del castellano y, a su vez, la opción por el humorismo y la parodia; evidentemente, ese sesgo para el paulista -quien leyó este libro hacia 1928- carecía de interés. De todos modos, Mário advirtió con fineza en el primer artículo de una serie sobre «Literatura Modernista Argentina», publicado ese año 1928 en *Diário Nacional* de São Paulo, que

Como falaram muito bem Jorge Luis Borges e Nicolás Olivari, na literatura argentina moderna, tem muito mais influências francesas e italianas que espanholas. E, com efeito, a gente nota que a própria influência de Ramón Gómez de la Serna [...] é muito mais estilística que propiamente intelectual. [...] Deriva, pois, menos da própria personalidade do espanhol que daquilo em que a maneira dele coincide com certas tendências universais (Antelo, 1986, p.166).

En sus «Autobiographical notes», publicadas originalmente en *The New Yorker*, en 1970 y en inglés, con la distorsión hiperbólica propia de su vejez, Borges declaró que todo el plan que traía a su retorno de Europa podía concentrarse o encontrar un emblema en la figura de Macedonio Fernández, a quien calificó como «the major event of my return» (Borges, 1970, p. 64). En cierto modo esto es así: nadie mejor que Macedonio Fernández, el cultor de la paradoja, el humorismo y la prosa cuestionadora a fondo de las prácticas realistas y los presupuestos del positivismo.

Una otra dimensión le aportará Ricardo Güiraldes. Este, en *Don Segundo Sombra* (1926), imaginará un relato sobre la vida de unos pocos personajes en la pampa argentina, afirman-

do así el mítico espacio fundacional de la nación criolla. Güiraldes había escrito ese texto apelando a los recursos modernos, a los que la estética ultraísta elevó a la categoría de absolutos: la metáfora, la elipsis, el rechazo de la pura descripción naturalista. Antes de esta novela, había dado a conocer otros libros, entre ellos el volumen de poemas *El cencerro de cristal*, los *Cuentos de muerte y de sangre* y una narración de tonos memorialistas: *Raucha*.

Hoy, gracias a la investigación efectuada por Raúl Antelo en su libro *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*, podemos consultar el catálogo y las notas de la riquísima y actualizada biblioteca hispanoamericana de Mário. Por esta descripción, sabemos que Mário tuvo y, sin duda, consultó y hasta leyó con esmero, un corpus enorme de textos de la vanguardia argentina, uruguaya y de otros países de Hispanoamérica. Podemos saber, también, que entre todo este conjunto se sintió atraído por la vida cultural y la obra de los escritores argentinos y, en particular, por la producción de Borges y Güiraldes (Antelo, 1986, p. 207-275).

En efecto, del Borges de los años veinte, Mário conoció lo suficiente como para formarse un cuadro muy preciso de su literatura, de sus ideas estéticas, así como del movimiento intelectual argentino, al que apreció como de un «dinamismo excepcional» (Antelo, 1986, p. 172). El 13 de mayo de 1928, Mário escribió en un artículo de la fundamental serie aparecida en *Diário Nacional*, que Borges «me parece a personalidade mais saliente da geração moderna da Argentina [...] a figura que mais me atrai e me parece mais rica de lá» (Antelo, 1986, p. 176). De primera mano, Mário revisó muchos materiales de Borges, presentes en su biblioteca particular; se organiza aquí en tres grupos para una mejor identificación:

1) *Ensayos*. Entre los que conoció los libros *Inquisiciones* (1925), en ejemplar que apuntó profusamente, y *El idioma de los argentinos* (1928), en un ejemplar carente de notas. De los libros de ensayo, tal vez apenas pudo no conocer *El tamaño de mi esperanza*.

2) *Poesía*. No consta que haya tenido ninguno de los tres libros de poemas de Borges correspondientes a esta etapa (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente*, 1925 y *Cuaderno San Martín*, 1929), pero sí dos de las recopilaciones



confeccionadas en el período, a saber: *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*, con notas biográficas y bibliográficas ordenadas por Julio Noé (Buenos Aires, Ed. Nosotros, s/d, [1927], y la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, de Juan Pedro Vignale y César Tiempo (Buenos Aires, Ed. Minerva, 1927. Ejemplar, además, dedicado por Vignale a Mário). En estos dos volúmenes antológicos, Mário hace una lista de sus autores preferidos y, entre muchos otros, siempre figura Jorge Luis Borges, aunque no subraya ni destaca de otra forma los textos de referencia.

Consta entre sus libros, asimismo, un ejemplar de la *Antología de la moderna poesía uruguaya*, de Ildefonso Pereda Valdés (Buenos Aires, El Ateneo, 1927), que tiene un epílogo del escritor argentino.

3) *Publicaciones periódicas* en las que Borges participó como director o colaborador activo en los veintes. Mário tuvo en su poder once entregas de la citada revista *Martín Fierro*, en su segunda época: 20, 23, 25, 26 (de 1925), 27-28, 29-30, 31, 35, 36 (1926), 37, 44-45 (1927). Poseyó, a su vez, dos números de la segunda época de *Proa* (1924-1926): 7 y 12, los dos de 1925. Por último, la biblioteca particular del brasileño contó con varios libros de Ricardo Güiraldes (a los que leyó con avidez), el mentor de la joven generación argentina, venerado por ellos y muerto tempranamente, en 1927, circunstancia que acreció el respeto de los activos muchachos vanguardistas.

A través de Güiraldes pueden tenderse las primeras líneas comparativas con los modernistas brasileños, o más particularmente con Mário de Andrade, quien entre todos ellos vigiló con mayor cautela e interés la sístole y diástole de la entonces nueva generación argentina, por más que no puede descartarse la mirada de otros, sobre todo de aquellos que tuvieron algún vínculo interpersonal -como se verá con Nicolás Olivari y el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés.

En una marginalia a su ejemplar de la primera edición de *Raucha* (1917), Mário consigna:

Güiraldes só tem de modernista o ser precursor de renovação com o [livro de poemas El] Cencerro de Cristal. No resto, todo da obra dele é um escritor sem facção dos que ficam por cima das épocas, mais respeitados de sua personalidade que da veledade

das inovações. Foram os apreciadores dele, os que souberam na Argentina perceber melhor a grandeza dele, especialmente os martinfierristas que o atraíndo pra eles, ou indo a ele, o cobriram com o manto de modernidade. Mais o menos o caso de Paul Valéry pra França e de Unamuno pra Espanha e de Pirandello pra Itália (Antelo, 1986, p. 209-210).

Esta inteligente lectura, que desarrolla o amplía un poco más en un artículo sobre Güiraldes publicado en el *Diário Nacional* (14/XII/1930, véase en Antelo, 1986, p. 179-185), no hubiera irritado mucho al joven Borges y, en tren de especulaciones, hasta es seguro que hubiera agradao sobremanera al Borges maduro, quien pasó a evaluar la literatura de Güiraldes de idéntico modo, es decir como un mero síntoma de cambio y desmoronamiento del «realismo melancólico», y no como un escritor demasiado estimable por sus intrínsecas cualidades estéticas. De *Don Segundo Sombra*, justamente, Mário leyó la primera edición y subrayó un pasaje en que el narrador comenta que los peones de la estancia «tenían almas de reseros que es tener alma de horizontes» (Antelo, 1986, p. 232). Una visión mitificadora del gaucho, que tanto agradao al primer Borges, quizá fue remarcada por Mário por la cualidad moderna de la metáfora (eso de «tener alma de horizontes») y, también, por la inapreciable cualidad de los contornos específicos de lo nacional.

El posible paralelo no se detiene allí. Hay, por ejemplo, una frase en la página 110 de la primera edición *Raucha* que está subrayada por Mário, y que dice lo siguiente: «Era prudente y callado; solía reír sin ruido y sabor de las inseguridades en la vida, no avanzaba un juicio sin anteponer la duda». Mário comenta, al margen: «Carater criollo pra ajuntar ao que dá Borges». Se refiere a las observaciones que hace Borges en un artículo de su libro *Inquisiciones*, «Queja de todo criollo», al que Mário traduce íntegramente y publica en el paulista *Diário Nacional* el 13 de mayo de 1928. En su ejemplar del primer libro de ensayos borgianos anota: «*Inquisiciones; livro muito bonito duma elegância excepcional de pensamento, verdadeira aristocracia, que se caracteriza pela sobriedade, pela calma da exposição e pelo raro das idéias. Além disso apresentando uma erudição adequada*» (Antelo, 1986, p. 224-229). Establece una relación de temas, consignando



números de páginas: «*Girondo 11; Lanuza 96; fantasía argentina 17; nacionalismo argentino 19; história do modernismo 78; importância de Buenos Aires 23*» (Antelo, 1986, p. 224-229).

El entusiasmo de Mário de Andrade por este libro y, en particular, por este artículo puede explicarse, antes que nada, por una yuxtaposición de estrategias de lucha cultural que le permitiría probar la común empresa de los jóvenes latinoamericanos. Hay un pasaje del texto de Borges que conviene a esa mancomunidad:

Muy bien está el Lugones de «El solterón» y de la «Quimera lunar», pero muy mal está en su altilocuencia de bostezable asustador de leyentes. En cuanto a gritadores como Ricardo Rojas, hechos de espuma y patriotería y de insondable nada, son un vejamen paradójico de nuestra verdadera forma de ser (Borges, 1994, p. 155).

Mário traduce este fragmento poniendo cierto énfasis en las aristas agresivas de la cita:

Lugones está muito bem no «Solteirão» ou na «Quimera Lunar» mais va muito mal na altiloquência de asustador involuntário de leitores porém. Quanto a gritalhões que nem Ricardo Rojas, feitos de espuma patriotadas e nada insondável, são a vergonha paradoxal da verdadeira maneira de ser da gente (Antelo, 1986, p. 227).

Mário utiliza el texto de Borges para atacar de nuevo a sus enemigos, o encuentra en la actitud del argentino la misma beligerancia que emplearon los modernistas antes, durante y después de la Semana de Arte Moderno de 1922. En cambio, difícilmente podría estar de acuerdo con la apelación borgiana a inventar una nacionalidad fundada en las raíces del carácter criollo, contra la amenaza de extranjerización del país que se estaba llenando de inmigrantes, especialmente italianos. Esa «fundación mítica» recorre toda la primera época de Borges.

En un ensayo reunido en *El tamaño de mi esperanza*, Borges reclamaba la novela sobre «*el cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho*» («La pampa y el suburbio son dioses», Borges, 1993, p. 23). Entonces Mario, igual que Borges, perseguía la sustancialidad estética de lo criollo, esa visión trascendente del gaucho podía hasta cierto punto coincidir con su

intento de crear, más que de apresiar estáticamente la «*brasilidade*», tal como Borges encierra la argentinidad: así, en forma estática y por lo tanto atemporal, fuera de la historia.

Apenas un año antes de la aparición de esta novela de Güiraldes, Mário no dudaba en pregonar que «*En la lengua, en el amor, en la sociedad, en la tradición, en el arte, nosotros realizaremos al brasileño. Todo sacrificio por ese ideal es hermoso y no será vano*» («Modernismo y Acción», en Schwartz, 1991, p. 508). El escritor modernista vio, quizá, que un principio de esa búsqueda se cumplía en Argentina con *Don Segundo Sombra*, al que consideró como el libro «*mais significativo da literatura argentina contemporânea*», en el que consiguió «*num assunto rapsódico de vida pampeana o equilíbrio entre a tendêndica criadora, o realismo observador, a dicção refinada e a fatalidade nacional*» (Antelo, 1986, p. 184-185). En un prólogo de 1968, Borges no hablará de *Don Segundo Sombra* como libro «rapsódico», pero sí dirá algo análogo: «(en esta novela) *ya todo es elegíaco. De algún modo sentimos que cada uno de los hechos narrados ocurre por primera vez*» («El gaucho», Borges, 1975, p. 65). Y en una posdata de 1974 a su prólogo de *Versos*, de Evaristo Carriego, anotó: «*La poesía trabaja con el pasado. [...] El verso exige la nostalgia, la pátina, siquiera ligera, del tiempo. Esto lo vemos asimismo en el curso de la literatura gauchesca. Ricardo Güiraldes cantó lo que fue, lo que pudo haber sido, su Don Segundo, no lo que era cuando él redactó su elegía*» (Borges, 1975, p. 42). Y en cuanto al problema de la «fatalidad nacional», en su célebre ensayo «El escritor argentino y la tradición», Borges argüirá que *Don Segundo Sombra* sin dejar de ser un libro nacional no sirve a los propósitos nacionalistas, ya que su construcción recuerda «*la técnica de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años*» (Borges, p. 1980, II, p. 220).

Con todo, para Mário en su primera etapa, lo nacional no significa la exaltación de lo heroico arquetípico, sentimental, idealista y reaccionario:

E é bom falar que no Rio Grande do Sul nossa gente se envaidecendo de revoluções discutivelmente bonitas e muito heróicas não tem dúvida, e de certo influenciada pela continuidade do sangue de boi correndo, está criando também um ideal valentão que me parece infantilmente frágil. [...] Don Segundo Sombra sofreu na Argentina duma traição



de valores que talvez o tempo desfaça. Como criação é livro admirável. Como tipo, o gaúcho representado nele pelas duas figuras centrais, pode corresponder a uma realidade geral, o que não tem importância na ficción. Porém real ou irreal, Don Segundo é uma figura artística admiravelmente nítida, impresionante, genialmente vivida (Antelo, 1986, p. 181).

Es bien conocida, al menos desde el libro fundacional de da Silva Brito, la oposición de Mário de Andrade a los academicistas portugueses y también a los regionalistas brasileños (da Silva Brito, 1971). Su sentido de la «*brasili-dade*», como queda claro en el artículo antecitado y, sobre todo, en el enorme proyecto de *Macunaíma* (1928), implica una invención (y a la vez una inversión) de sentidos, parodias, lenguajes regionales mezclados, desterritorializados (como diría Haroldo de Campos, 1981: 19); en fin: de mitos estetizados y, por lo tanto, desprovistos del «aura» del nacionalismo cultural -en el sentido que da al término Walter Benjamin, como encubrimiento ideológico o fetichización-. El verso con que cierra el poema «O trovador» (de *Paulicéia desvairada*, 1922), «*Sou um tupi tangendo um alaúde!*» (de Andrade, 1987, p. 83), sintetiza su pensamiento sobre el tema.

Mário se asume «*como elemento de área culta que incorpora críticamente o popular*», según observa Telê Porto Ancona Lopez (De Andrade, 1976, p. 29). Para el caso, hay una coincidencia plena con su colega rioplatense. En lo que sería el principio de una larga y reiterada argumentación, Borges en su temprano artículo «El idioma de los argentinos» (reunido en libro en 1928), también rechaza con violencia las imposiciones del castellano académico peninsular, así como la superstición de que lo propiamente argentino radica en el habla del arrabal, de la orilla ciudadana. En todo caso, según su opinión, el escritor debe apropiarse de lo popular, para concluir: «*el deber de cada uno es dar con su voz. El de los escritores más que nadie, claro que sí*» (Borges, 1994, p. 129).

Sin embargo, según Raúl Antelo, son muy fuertes las diferencias que existen entre el nacionalismo de los dos escritores, ya que este crítico estima que Mário vive en 1928 -fecha de la redacción de estos artículos- una etapa de transición que modificará su mirada en relación con

las propuestas de su obra originaria:

(Borges manifiesta) un nacionalismo que piensa o espacio como un ámbito reservado e restringido e que concibe o tempo cíclicamente. Visto seu nominalismo, Borges passa por uma fase crioulista na qual o nacionalismo é concebido como categoria estética, i.é., um principio que estabelece compromissos com o literário de uma maneira exclusiva, negando toda vinculação com a história. Pelo contrário, o nacionalismo de Mário, em 1928, atravessa um período de transição de uma fase ufanista e apromática, para uma fase em que ele se vincula à sociedade de classes, como instrumento para uma nova hegemonia (Antelo, 1986, p. 49).

Y aunque quizá, contra lo que propone Antelo, la historia se manifiesta y se recupera en los textos originarios de Borges mucho más de lo que dictan las apariencias, en el caso de Mário hay, hacia las fechas indicadas por el crítico, una firme cala en el corazón de los procesos sociales que concluirá con sus requisitorias antimodernistas, como veremos.

En un pequeño trabajo sobre los dos escritores, publicado en 1978, Rodríguez Monegal ya había revisado estos problemas sobre política de la lengua y política nacionalista, fijando un paralelismo inflexible entre los dos. Pero ya que Rodríguez Monegal no encuentra en los años veinte una condena borgesiana al nacionalismo de piernas cortas, semejante a la de Mário de Andrade, el crítico recurre a un texto aparecido en 1953, «El escritor argentino y la tradición», en el que Borges ataca con vigor a los que exaltan el color local. Sin dejar de ser interesante esta perspectiva, parece que se está forzando demasiado las coincidencias, ya que se trata de una simple corroboración *a posteriori*, a treinta años de distancia de aquella, «*a maior orgia intelectual que a história artística do país registra*», según lo evaluó Mário en su desencantado balance (y liquidación) del período «O movimento modernista» (de Andrade, 1974, p. 238). Con todo, correspondió a este crítico uruguayo la primera divulgación en libro de las notas redactadas por Mário sobre literatura argentina moderna (Rodríguez Monegal, 1978).

Un breve repaso de concordancias entre la poesía de Borges y la de los modernistas bra-



sileños puede deparar otras sorpresas. Remitámonos, exclusivamente, a aquellos textos que Mário conoció y admiró y que, probablemente, otros colegas en el oficio de escribir poesía también conocieron. Entre los seis poemas de Borges que incluyen Vignale y Tiempo en su *Exposición actual de la poesía argentina*, elijo dos que muestran dos variaciones ilustrativas. Primero, la composición «Ciudad»:

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.
Charras, algarabías, entran a saco en la quietud del alma.
Colores impetuosos escalan las atónitas fachadas.
De las plazas hendidas rebosan ampliamente las distancias.
El ocaso arrasado que se acurruca tras los arrabales es escarnio de sombras despeñadas.
Yo atravieso las calles desalmado por la insolencia de las luces falsas y es tu recuerdo como un ascua viva que nunca suelto aunque me quemé las manos (Vignale/Tiempo, 1927, p. 94).

Este poema concentra, en buena medida, casi todas las preocupaciones y artificios del primer Borges: empleo del verso libre, profusión de metáforas, tono melancólico, el movimiento de la ciudad/amenaza de lo colectivo moderno opuesto al yo que se pierde en ese espacio y encuentra su lugar por el silencio suburbano y en la soledad.

Un poema de Manuel Bandeira, de la misma época, incluido en su libro *O Ritmo Dissolutto* (1924), plantea la misma solución. Véase el fragmento inicial:

Esta estrada onde moro, entre duas voltas do caminho,
Interessa mais que uma avenida urbana.
Nas cidades todas as pessoas se parecem.
Todo o mundo é igual. Todo o mundo é toda a gente.
Aqui, não: sente-se bem que cada um traz a sua alma.[...] (Bandeira, 1976, p. 38).

Ignoro si Bandeira frecuentaba entonces a Borges, pero está claro que tanto uno como otro luchaban contra la misma retórica inflamada de los parnasianos de las dos patrias, de las dos lenguas, en pro de una recuperación

estetizada del habla coloquial. Los parnasianos, a quienes Borges en un artículo sobre Lugones llamó «malos carpinteros y joyeros, metidos a poetas» (Borges, 1994, p. 95).

Otro fundamental poema borgiano, «Fundación mitológica de Buenos Aires», al que Mário también pudo leer ya que está incluido en la antología de Vignale y Tiempo, sintoniza con muchas de sus creaciones, especialmente con las que reunió en *Clan do Jabotí* (São Paulo, 1927). Cito algunos pasajes de la primera versión luego muy modificada:

¿Y fué por este río con traza de quillango
Que doce naos vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
Por un mar que tenía cinco lunas de anchura
Y aun estaba repleto de sirenas y endriagos
Y de piedras imanes que enloquecen la brújula.
[...]

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire (Vignale/
Tiempo, 1927, p. 96-97).

Otra vez, entonces, la negación de la historia como proceso dialéctico, la circularidad del tiempo y por lo tanto su anulación ligada a los hechos, a las cosas materiales de esa Buenos Aires que se moderniza, que se llena de inmigrantes europeos y, en consecuencia, se «descriolliza». Tampoco el argentino, en este texto pone en juego la técnica que reduce al poema a lo más comprimido de los recursos de lenguaje, tal cual la emplea Oswald de Andrade en *Pau Brasil* (1925), pero se trata del mismo espíritu desmitificador con que Oswald imagina el descubrimiento de Brasil en ese libro inaugural. En «O Poeta Come Amendoim», primer texto de *Clan do Jabotí*, hay un semejante tono de fiesta y una irreverencia pareja frente a la «historia patria», aunque Mário recusa expresamente la noción de Patria:



Noites pesadas de cheiros e calores amontoados...
Foi o Sol que por todo o sitio imenso do Brasil
Andou marcando de moreno os brasileiros.

Estou pensando nos tempos de antes de eu nascer...

A noite era pra descansar. As gargalhadas brancas
dos mulatos...

Silêncio! O Imperador medita os seus versinhos.

Os Caramurus conspiram na sombra das mangueiras
os ovais.

Só o murmurejo dos cre'm-deus-padre irmaaba os ho-
mens de meu pais...

[...]

Brasil...

Mastigado na gostosura quente de amendoim...

Falado numa língua curumim

De palavras incertas num remeleixo melado melan-
cólico...

[...]

Brasil amado não porque seja minha pátria,

Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus
der... [...] (de Andrade, 1987, p. 161-162).

Quedaría por averiguar qué dijo, pensó o supo Borges de su coetáneo y hasta traductor brasileño o de sus compañeros modernistas Manuel Banderia, Oswald de Andrade o Carlos Drummond de Andrade. En realidad, no existe todavía un catálogo de la biblioteca brasileña del escritor argentino -si es que ésta se conserva- y sólo se han publicado unas pocas cartas de y para Borges.

De todos modos, tanto en los libros como en las recopilaciones de artículos borgesianos publicados en revistas, que han aparecido en estos últimos años (desde 1986 al 2000, véase Bibliografía), puede verificarse algo bastante sorprendente: Borges casi no escribió sobre escritores brasileños. Nada, ni una línea siquiera sobre Machado de Assis, un escritor que realizó en su país y con su lengua una modernizadora tarea tan similar a la de él, un siglo antes; nada sobre el movimiento de renovación artística brasileño que alcanzó su culminación en la «Semana de Arte Moderno» paulista de 1922, al que previsiblemente sólo podía observar con interés hasta 1928 y no más allá cuando comenzará su autocrítica de los años vanguardistas, de

modo casi simultáneo al «arrepentimiento» de Mário. Apenas puede localizarse algunas muestras de admiración sobre *Os sertões*, de Euclides da Cunha, en el que seguramente encontró los visibles, y por demás reconocidos con admiración por su autor, ecos del *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento, un libro que para Borges fue una especie de necesaria Biblia de y para la «civilización» argentina [Rocca, 2000].

Hay, en verdad, muy poco más que esto, entre lo que se encuentra de los artículos inclementes con libros de Paulo de Magalhães (*Versos*, 1933) y de Ribeiro Couto (*Noroeste e outros poemas do Brasil*, 1933) (Borges, 1995). Aun más: en su larga tarea en la revista *Sur*, donde entre 1931 y 1980 reseñó libros y filmes, tradujo y publicó cuentos y poemas, no hay un solo texto brasileño traducido o estudiado o reseñado. Absolutamente nada (Borges, 1999).

Sorprende que para este incansable lector de enciclopedias¹, y para aquel joven interesado en los caminos comunes de la vanguardia, la literatura brasileña modernista sea un gran agujero negro. Esto contrasta con su cabal conocimiento o su interés por la poesía hispanoamericana. Tómese en cuenta, por ejemplo, que en 1926 prologó, junto al peruano Alberto Hidalgo y el chileno Vicente Huidobro, el grueso *Índice de la nueva poesía americana* (Buenos Aires, El Inca), una muestra sumaria de la joven generación en la que no está presente Brasil, ni un solo poeta ni una sola mención de cualquiera de los prologuistas a la situación del país americano de lengua portuguesa, ni siquiera una fundamentación breve sobre los criterios selectivos y, en consecuencia, los motivos de exclusión, por más que esta estuvo a cargo de Hidalgo como se desprende con toda claridad de su introducción. Advuértase que Borges en diversas revistas de la época (además de las aquí mencionadas puede agregarse, por ejemplo, *Síntesis*), comentó libros de los estridentistas mexicanos (como *Andamios interiores*, de Manuel Maples) y de jóvenes uruguayos de entonces, como Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche, Francisco Espínola, Alfredo Mario Ferreiro e Ildefonso Pereda Valdés, este último muy vinculado a modernistas y martinfierristas (Borges, 1997).

¹Debo esta sugerencia a mi colega el doctor Walter Costa de la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.



Le sobraron oportunidades para enterarse qué estaba pasando en Brasil, de inmediato y sin necesidad de leer en portugués, lengua que conocía muy bien. La firme amistad de Borges con Pereda Valdés pudo hacerlo entrar en contacto. Este pasó hacia 1924 y 1925 largas temporadas en Rio y en São Paulo, donde estrechó lazos de amistad con varios integrantes «del movimiento modernista de Brasil, especialmente con Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Murillo Araújo, todos muy amigos míos». Colaboró en las revistas del modernismo, sus libros fueron reseñados hasta por Gilberto Freyre². Pero también gozó de la confianza de Mário de Andrade, quien unos años después del período que ahora nos ocupa, recurrió a él para solicitarle ayuda para su proyectado *Compêndio de História da Música*:

Venho lhe pedir pois que me mande o nome e a nacionalidade dos melhores músicos modernos que conhece tanto do Uruguai, como do Paraguai e da Argentina. E também a enumeração das obras mais importantes como tamanho ou valor, que já fizeram»³. Según testimonio del propio Pereda Valdés, «en el año 1926 me radiqué en Buenos Aires y en 1928 regresé definitivamente a Montevideo [...] Uno de los primeros escritores que conocí en Buenos Aires fue Evar Méndez, [a través del cual] me vinculé con la mayor parte de los jóvenes escritores argentinos»: Mastronardi, Borges, Macedonio Fernández, Güiraldes, Mallea, etcétera. Nadie mejor que él para servir de nexo entre las dos lenguas, entre los jóvenes de estas dos fronteras de la vanguardia (Antelo, 1992, Rocca, 1999). Por si faltaran ejemplos concluyentes, baste pensar que la revista cultural montevideana *La Pluma*, con la que Borges mantuvo cordiales relaciones, publicó en 1928 un artículo panorámico firmado por Peregrino Junior, bastante extenso y bien provisto de información, sobre «El vanguardismo en el Brasil» (Junior, 1928). Tres años antes, en la propia revista *Martín Fierro*, el poeta Nicolás Olivari publicó dos notas sobre «La moderna literatura brasilera», en los números 22 y 23, el primero de los cuales -como se vio- pudo conocer Mário de Andrade. Frutos de un viaje a São Paulo, los artículos de Olivari desbordan de entusi-

asmo y de humor futurista por la acción renovadora de los jóvenes brasileños. En rigor, se trata de una suerte de entrevista a Menotti del Picchia, quien no cesa de exaltar -con la complicidad ostensible del entrevistador- a los iniciadores del modernismo (Monteiro Lobato, Graça Aranha), a los modernistas «ortodoxos» (Mário, Oswald, Bandeira, entre ellos), y a «San Pablo [que] es la Meca del arte nuevo» (Olivari, 10/IX/1925). En suma, Olivari no oculta su estupor por el rápido triunfo de la nueva estética que hasta ha logrado tomar por asalto el Teatro Municipal, que «en Buenos Aires es algo que asusta. Cuando pasamos a su vera, nos sacamos el sombrero y le decimos a la musa que nos acompaña: «Mirá qué viejo bien conservado»» (Olivari, 25/IX/1925). No se trató, en consecuencia, de ignorancia o indiferencia. Es que -como propusiéramos en otro lugar (Rocca, 2000)-, Borges pensó el Brasil como el territorio de la barbarie, del remotismo. No sabía, quizá no quiso saberlo, o cuando pudo saber prefirió olvidarlo, pero muchas de sus ideas y de las imágenes de su poesía eran, también, propiedad e invención de los modernistas brasileños. Este pequeño acto de ceguera y de prepotencia, le pertenece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*. São Paulo: HUCITEC/ INAL/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. [Incluye artículos, notas y catálogo de la Biblioteca de Mário de Andrade].
- ANTELO, Raúl. «Veredas de enfrente: Martinfierrismo, Ultraísmo, Modernismo», en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Nos. 160-161, julio-diciembre 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Momento en un café y otros poemas*. Buenos Aires, alicanto, 1976. (Traducción, selección y notas de Sergio Kovadloff).
- BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Barcelo-

²Bajo el seudónimo Esmeraldino Olympio, Gilberto Freyre reseñó brevemente en *Revista do Brasil*, el 30 de noviembre de 1926, el libro de poemas *La Guitarra de los Negros*, de Ildelfonso Pereda Valdés. Este libro, publicado en forma conjunta por las editoriales de las revistas *Martín Fierro* y la uruguaya *La Cruz del Sur*, contó con viñetas de la brasileña María Clemencia. (Debo la información de la reseña de Freyre y su seudónimo al profesor Guillermo Giucci).

³Carta inédita de Mário de Andrade a Ildelfonso Pereda Valdés, fechada en «S. Paulo, 11-X», y el año borrado en el original, pero presumiblemente en las cercanías de 1940. Original en Colección Ildelfonso Pereda Valdés, Carpeta 19. Archivo Literario, Biblioteca Nacional, Montevideo.



- na: Seix Barral, 1994. [1925].
- BORGES, Jorge Luis. **El tamaño de mi esperanza**. Barcelona: Seix Barral, 1993. [1926].
- BORGES, Jorge Luis. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994. [1928].
- BORGES, Jorge Luis (en colaboración con Norman Thomas di Giovanni). «Autobiographical notes», *New York, New Yorker*, vol. XLVI, Nº 31, September 19, 1970, págs. 40-99. (Versión en castellano: *Autobiografía*, Jorge Luis Borges con Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires, El Ateneo, 1999. Traducción de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni).
- BORGES, Jorge Luis. **Prólogos con un prólogo de prólogos**. Buenos Aires: Torres güero, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. **Obra poética, 1923-1976**. Buenos Aires: Emecé, 1977.
- BORGES, Jorge Luis. **Prosa Completa**. Barcelona: Bruguera, 1980, 2 vos.
- BORGES, Jorge Luis. **Textos cautivos**. *Ensayos y reseñas en El Hogar, 1936-1939*. Barcelona, Tusquets, 1986. (Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal).
- BORGES, Jorge Luis. *Borges en Revista Multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*. **Diario Crítica: Revista Multicolor de los Sábados, 1933-1934**. Buenos Aires, Atlántida, 1995. (Investigación y Recopilación de Irma Zangara).
- BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados, 1919-1929**. Buenos Aires, Emecé, 1997. (Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril).
- BORGES, Jorge Luis. **Borges en Sur, 1931-1980**. Buenos Aires, Emecé, 1999. (Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi).
- BORGES, Jorge Luis. **Borges en El Hogar, 1935-1958**. Buenos Aires, Emecé, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **L'oeuvre d' art au temps de ses techniques de reproduction**, en *Oeuvres Choisies*. Paris, Julliard, 1959.
- DA SILVA BRITO, Mário. **História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1971.
- DE ANDRADE, Mário. **Macunaíma. O herói sem nenhum caráter**. São Paulo: EDUSP, Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, 1978. (Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez). [1928].
- DE ANDRADE, Mário. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974 (5ª ed.). [1943].
- DE ANDRADE, Mário. **Taxi e Crônicas do Diário Nacional**. São Paulo, Livraria Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciencia e Tecnologia, 1976. (Estabelecimento de Texto, Introdução e Notas de Telê Porto Ancona Lopez).
- DE ANDRADE, Mário. **Poesias Completas**. São Paulo, Editora Itataia Limitada/EDUSP, 1987. (Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio).
- DE CAMPOS, Haroldo. **Uma poética da radicalidade**. Prólogo a *Cadernos de poesia do aluno Oswald (Poesias reunidas)*, Oswald de Andrade. São Paulo: Circulo do Livro, 1981.
- GÜIRALDES, Ricardo. **Don Segundo Sombra**. Madrid: ALCCA XX/Fondo de Cultura Económica, 1996. Edición de Paul Verdevoye. [1926].
- JUNIOR, Peregrino. El vanguardismo en Brasil, en **La Pluma**, Montevideo, Nº 9, diciembre de 1928, págs. 139-141.
- MÉRICA, Ramón. Ildefonso Pereda Valdés, Premio Nacional de Literatura: Negro es blanco, en **El Día**, Suplemento Dominical, Montevideo, 13 de diciembre de 1981. [Entrevista].
- OLIVARI, Nicolás. La moderna literatura brasilera, en **Martín Fierro**, II, Nº 22, setiembre 10 de 1925, pág. 161, col. 2. Cit. por *Revista Martín Fierro, 1924-1927*. Edición facsimilar. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995. (Introducción de Horacio Salas).
- OLIVARI, Nicolás. La moderna literatura brasilera, en **Martín Fierro**, II, Nº 23, setiembre 25 de 1925, pág. 169, col. 2, en op. cit.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso. «Cómo conocí a...», en **El País**, Montevideo, 15 de enero de 1967.
- ROCCA, Pablo. Las revistas literarias uruguayas ante la irrupción de las vanguardias (1920-1930), en **La Cultura de un Siglo. América Latina en sus revistas**. Saúl Sosnowski (ed.). Buenos Aires, Alianza, 1999, págs. 91-104.
- ROCCA, Pablo. **Borges y la frontera**. Inédito,



2000. Comunicación leída en la apertura del Seminario Borges, Porto Alegre, mayo de 2000].
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Mário de Andrade/Borges. **Um diálogo dos anos 20**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Borges, una biografía literaria**. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. (Traducción de Homero Alsina Thevenet). [1981].
- SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas**. *Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991. (Recopilación, prólogo y notas).
- VIGNALE, Juan Pedro y César Tiempo (compiladores). **Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)**. Buenos Aires: Ed. Minerva, 1927.

