

**“La entraña de mi alma”: inscripciones de lo (auto)biográfico
en *Fervor de Buenos Aires***

Leandro Bohnhoff
Universidad Nacional de Rosario
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica Argentina
leandro.bohnhoff@gmail.com

Resumen:

Desde muy temprano en su carrera literaria, Jorge Luis Borges manifiesta su desdén por la exacerbación romántica del yo y de la literatura confesional, lo que lo lleva a postular la imposibilidad de un yo de conjunto para la vida y, sobre todo, para su escritura. Sin embargo, como apunta Alfredo Alonso Estenoz en la reciente versión española de *Borges babilónico* (2023: 85), esto no le impide a Borges inscribir elementos (auto)biográficos en su literatura, particularmente en *Fervor de Buenos Aires* (1923). Durante la década de 1980, Beatriz Sarlo (2015), Sylvia Molloy (1999) y Enrique Pezzoni (2009) iluminan aspectos de esta inscripción, que luego son retomados por los estudios más recientes de Robin Lefère (2011) y del propio Alonso Estenoz (2013). El propósito de este artículo es indagar en las modulaciones de lo (auto)biográfico en la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, en tanto momento inaugural de una reflexión propia de su producción de los años 1920, y que decantará en su forma más acabada hacia el final de la década en el *Evaristo Carriego* (1930). Conjeturamos que el pasaje de la preocupación borgeana sobre lo (auto)biográfico desde la zona ensayística hacia la ficción retroalimenta la reflexión para aportarle matices singulares.

Palabras clave: Borges; *Fervor de Buenos Aires*; Lo (auto)biográfico; Escritura

**“La entraña de mi alma”: inscriptions of the (auto)biographical
in *Fervor de Buenos Aires***

Abstract:

From very early in his literary career, Jorge Luis Borges expresses his disdain for the romantic exacerbation of the self and confessional literature, which leads him to postulate the impossibility of an overall self for life and, above all, for his writing. However, as Alfredo Alonso Estenoz notes in the recent Spanish version of *Borges babilónico* (2023: 85), this does not prevent Borges from inscribing (auto)biographical elements in his literature, particularly in *Fervor de Buenos Aires* (1923). During the 1980s, Beatriz Sarlo (2015), Sylvia Molloy (1999), and Enrique Pezzoni (2009) illuminate aspects of this inscription, which are then taken up by the more recent studies of Robin Lefère (2011) and Alonso Estenoz (2013) himself. The purpose of this article is to investigate the modulational aspects of the (auto)biographical in the first edition of *Fervor de Buenos Aires*, as the inaugural moment of a reflection typical of his production in the 1920s, and which will decant in its most finished form towards the end of the decade in *Evaristo Carriego* (1930). We hypothesize that the passage of Borge's preoccupation with the (auto)biographical from the essayistic zone to fiction feeds back the reflection to provide it with singular nuances.

Keywords: Borges; *Fervor de Buenos Aires*; The (auto)biographical; Writing

Fecha de recepción: 20/ 06/ 2023

Fecha de aceptación: 4/ 07/ 2023



Desde muy temprano en su carrera literaria, Jorge Luis Borges manifiesta su desdén por la exacerbación romántica del yo y de la literatura confesional, lo que lo lleva a postular la imposibilidad de un yo de conjunto para la vida y, sobre todo, para su escritura. Sin embargo, como apunta Alfredo Alonso Estenoz en la reciente versión española de *Borges babilónico* (2023), esto no le impide a Borges inscribir elementos (auto)biográficos en su literatura, particularmente en *Fervor de Buenos Aires* (1923).

Durante la década de 1980, Beatriz Sarlo (2015), Sylvia Molloy (1999) y Enrique Pezzoni (2009) iluminan aspectos de esta inscripción, que luego son retomados por los estudios más recientes de Robin Lefère (2011) y del propio Alonso Estenoz (2013). El propósito de este artículo es indagar en las modulaciones de lo (auto)biográfico en la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, en tanto momento inaugural de una reflexión propia de su producción de los años 1920, y que decantará en su forma más acabada hacia el final de la década en el *Evaristo Carriego* (1930). El pasaje de la preocupación borgeana sobre lo (auto)biográfico desde la zona ensayística hacia la ficción retroalimenta la reflexión para aportarle matices singulares.

Entre “La nadería de la personalidad”, que postula la imposibilidad de un yo de conjunto, y “Profesión de fe literaria”, donde toda la literatura resulta ser, en última instancia, autobiográfica, las especulaciones borgeanas parecen experimentar un viraje reflexivo que se profundiza en otras zonas de su obra. Las conversaciones epistolares con sus amigos de la época y la “prefación” del primer poemario dan cuenta de un interés pronunciado de Borges por las nociones de literatura y vida, y por los modos en que se manifiesta el vínculo entre una y otra; es decir, por cómo se escribe una vida. Todas estas especulaciones en torno a lo (auto)biográfico encuentran ya su inscripción literaria en los versos de *Fervor*, mediante el uso de una terminología vital que redundará, finalmente, en un tono, al tiempo, fervoroso y nostálgico, que abarca el libro en su totalidad.

Un Borges post-Barthes: el retorno amoroso del yo

Durante el período inicial de vida literaria de Borges, ese que rodea el comienzo de los años veinte, sus poesías y ensayos encontraban parte de su motivación en la militancia estética ultraísta. Como en toda militancia, las bases de sus propuestas se erguían sobre el reajuste de las valoraciones de la época. Para poder sopesar con justeza ese reajuste, es necesario conocer cómo ese discurso militante construye las ideas y valores de los opositores. El Ultraísmo había escogido como contrincantes el Modernismo y la poesía lírica romántica



del siglo anterior.¹ Los “rubenianos herederos de Góngora” erraban porque sus composiciones consistían en meros juegos de palabras mentirosas, impotentes e ineficaces para “adentrarse verdaderamente en las cosas” (2016e: 183). Los líricos románticos, por su parte, practicaban un “anecdótico gárrulo” y justificaban el valor de su literatura por su carácter confesional, cuando lo que terminaban urdiendo eran versos de “anestesiada sencillez” y “espontaneidad prevista” (183). Por un lado, juegos verbales desvinculados de cualquier búsqueda de algo veraz; por el otro, escrituras cuya búsqueda expresiva resultaba en líneas poco estimulantes y repetidoras de lugares comunes. Ambas perspectivas carecían de un vínculo genuino con lo vital porque *remansaban el vivir*:

Todos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad, esa mezcla de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i puntiaguda lirastenia. Todos tienden a la enciclopedia, a los aniversarios i a los volúmenes tupidos.

El concepto histórico de la vida muerde sus horas (183).

El Ultraísmo enarbolaba un nuevo *concepto de vida*, tendiente al instante y a lo fragmentario, en tanto quiere dar cuenta de su carácter “ágil y brincador” (183). La figura que sintetiza este movimiento es la metáfora. “Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita” (184), dice Borges, para significar que el juego verbal de la metáfora adquiere valor en su vínculo con lo vital, sin que eso implique abrevarse en lo confesional.

En “La nadería de la personalidad”, el mapa de ideas y valores antes mencionado adquiere relevancia ya que permite identificar con mayor precisión la propuesta general del ensayo. El problema central de la estética romántica, según Borges, radica en valorar el arte y la literatura solo por ser expresión de una subjetividad. Desde el título y el obstinado que insiste en la inexistencia o discontinuidad del “yo”, hasta la extensa enumeración de observaciones que redundan en la inconstancia de todo lo que se pueda predicar de él, la mayor parte del ensayo persiste en dinamitar el término subjetivo de la valoración romántica con el propósito principal de debilitarla. De acuerdo con la estética ultraísta, el valor de la literatura radica en su trabajo con el lenguaje y, más específicamente, con la metáfora. Lo que debe buscar el arte son “agudezas imprevistas”, “maravillas verbales” y “una leve paradoja capaz de alborotar vuestra charla o chisporrotear por vuestro laborioso silencio” (2016c: 139). Lo sentido y contemplado exigen un trabajo creativo con el lenguaje.

¹ El Ultraísmo como movimiento surge en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial y se posiciona como reacción al modernismo post-rubeniano. Para un estudio más detallado, ver el trabajo de Gloria Videla (1963).



El ejemplo paradigmático de esto son las “Greguerías” de Ramón Gómez de la Serna. En ellas, se manifiesta una imposibilidad de discernir si lo que genera interés genuino es “una realidad copiada” (mímesis expresiva) o “pura forja intelectual” (artificio): lo crucial es esa indecidibilidad como fuerza vital de la creación. Lo vital de la creación literaria será del orden de lo indecible y paradójico, por eso “[l]a vida es apariencia verdadera” (2016c: 140). Esta desjerarquización del valor expresivo del “yo” y jerarquización del trabajo creativo con el lenguaje se ponen en funcionamiento desde el punto de vista del poeta que apela a la indecidibilidad y la paradoja como efectos de lectura que permiten señalar algo del orden de lo vital.

Después de la publicación de sus dos primeros libros de poemas, Borges escribe “Profesión de fe literaria”, un ensayo de 1926 que, en respuesta a algunas críticas de la época, se encarga de revisar las valoraciones anteriores. Ya no se ubica desde el punto de vista del poeta que calibra sus creaciones de acuerdo con ciertos efectos de lectura, sino desde la perspectiva del lector que experimenta cierta identificación con el conjetural animador (escritor) de los versos que disfruta. Si antes sostenía que “no hay tal yo de conjunto”, ahora afirma que “toda literatura es autobiográfica, finalmente” (2016b: 120). Las dos afirmaciones, de todas maneras, no se contradicen necesariamente, ya que lo que se modifica es el sistema de valoraciones sobre el que se construye la argumentación. El viraje ponderativo, sin embargo, resulta muy notable para Borges, ya que le permite asumir la posición de lector soberano, esa que lo acompañará durante toda su producción literaria y su autofiguración autorial. “[L]o que afirmo —dice Borges— es nuestra codicia de almas, de destinos, de idiosincrasias, codicia tan sabedora de lo que busca, que si las vidas fabulosas no le dan abasto, indaga amorosamente la del autor” (2016b: 120). Adelantándose casi 50 años al “deseo de autor” (2015: 41) que Roland Barthes postulara en *El placer del texto*, Borges apela a la fruición de leer para justificar la amorosa curiosidad en torno al creador sugerido por los versos que le gustan. Lo autobiográfico que se “codicia” en la literatura no implica (solamente) aquello del orden de lo temático (anécdotas y pasiones personales del autor), sino que, por sobre todo, tiene que ver con la manera en que se manifiesta la vida (propia) en la escritura. Será el lector, en última instancia (“finalmente”), el encargado de identificar esas formas de vida en la escritura. El *retorno amoroso del yo* sigue sosteniendo el carácter instantáneo, fragmentario, indecible y paradójico de lo vital en la escritura, pero será condición imprescindible de su manifestación que se produzca en el espacio afectivo del lector.

La lectura autobiográfica en cuestión: las propuestas de Lefère y Alfonso Estenoz



En “¿Quién es el ‘yo’ de *Fervor de Buenos Aires*?”, Robin Lefère se propone despejar las dudas respecto de la legitimidad de las lecturas que abordan el primer libro de poemas de Jorge Luis Borges desde la perspectiva autobiográfica. A pesar de que el texto que funciona como prefacio al poemario habilitaría una lectura de este tipo, Lefère arguye que al constituir una creación estética los poemas de *Fervor* no permiten reducir la voz y la visión del enunciador a la del hombre. Para sustentar esta posición, alega dos argumentos contextuales. En primera instancia, desde el plano sincrónico, “el estilo y por lo tanto el ser del escritor de aquellos años” (2011: 472) varía de manera notable según el género de que se trate. La “ironía mordaz y el arte de la injuria del polemista” que se desprenden de los ensayos apenas aparecen en el prólogo del libro y están ausentes en las composiciones poéticas. En segundo lugar, el análisis de las diversas ediciones de *Fervor*, desde su primera en 1923 hasta la última revisión de 1969, le permite a Lefère inferir que se produce un proceso de “expurgación” y “rescritura” que, en última instancia, implicaría que el yo lírico “ha evolucionado hacia el clasicismo, en armonía con el hombre” (2011: 473).

Lefère complementa los argumentos de esta perspectiva inmanentista con un análisis desde el punto de vista externo, es decir, mediante el contraste de la imagen de Borges que se desprende de *Fervor* y las que se manifiestan en las biografías, la correspondencia y los testimonios. Las diferencias entre el tono melancólico y elegíaco de uno, y “la faceta de compañero alegre y travieso, emprendedor y combativo en el plano cultural, fundador o cabeza de revistas” (2011: 473) que muestran los otros; el carácter artificial de la voz que se escucha en el poemario (compuesta en contra de ciertas estéticas y a favor de otras); y los contrastes de parecer que se dan entre el libro y la correspondencia son todos elementos que le permiten concluir que “el yo lírico (de *Fervor de Buenos Aires*) no se puede identificar ni con el escritor ni con el hombre, sino que constituye una instancia múltiplemente ficticia [...] y variable según las ediciones” (2011: 475).

Conuerdo con Lefère a la hora de practicar un escepticismo saludable respecto de adjudicar sin reparos lo que se desprende de la ficción al hombre que la escribe. En este sentido, la distinción entre narrador (o sujeto lírico, en este caso), *scriptor* y hombre que él mismo convoca resulta muy conveniente, ya que permite pensar que toda escritura, incluso aquella declaradamente autobiográfica, implica un trabajo imaginativo y creativo que se desprende de las intenciones del autor e, incluso, les imprime interferencias. Debido a su carácter performativo, el lenguaje crea realidades, entre las que se incluye el sujeto de la enunciación. Sin embargo, lo que nos lleva a sostener estos tipos de reparos es una reflexión en torno a los problemas propios del lenguaje (reparos que, por su parte, resultan estimulantes para nuestra imaginación crítica). Deducir la discontinuidad entre el hombre,



el *scriptor* y el “yo” lírico a partir de la falta de homogeneidad en el estilo, ya sea esta diacrónica o sincrónica, intra o intergenérica, resulta insuficiente ya que parece descansar en una idea de uniformidad que el sujeto de la enunciación carece de manera constitutiva. Desde la emergencia de las filosofías de la sospecha, el sujeto no solo se concibe como fragmentario y discontinuo, sino que se piensa como más cercano a algo del orden de lo real cuanto más se manifiesta el desfase entre el yo y el sí mismo. Por estos motivos, tampoco resultan convincentes las diferencias de personalidad y parecer que Lefère puntualiza como contrastantes entre las escrituras referenciales y las ficcionales.

En su libro *Los límites del texto: autoría y autoridad en Borges*, Alfredo Alfonso Estenoz aborda la obra borgeana desde la perspectiva de los estudios autoriales para indagar en la forma en que los elementos contingentes de su producción textual permiten relaborar las maneras de leerla. Así, elementos como el nombre del autor, el mercado, la recepción, la biografía y la imagen pública se ponen en juego para iluminar el viaje que va de la autofiguración al autor, y viceversa. El capítulo quinto está dedicado a los aspectos autobiográficos y la construcción de la imagen de autor, y resulta de particular interés ya que se detiene en cómo estos elementos se ponen en juego en *Fervor de Buenos Aires*.

En el vaivén borgeano que va de “la nadería de la personalidad” hasta el postulado de que “toda literatura es autobiográfica, finalmente”, Alfonso Estenoz propone que

la presencia de lo autobiográfico en Borges [...] no tiene que ver con la deliberada exposición del yo o con el escamoteo de la confesión, sino con una manera distinta de asumir la presencia de lo autobiográfico en la obra literaria: como algo indirecto, ajeno de énfasis, codificado en la mayoría de los casos (2013: 161).

Como vemos, la postura de Alfonso Estenoz matiza aquella propuesta por Lefère. Las distinciones entre hombre civil, conciencia de escritor, autor como función y sujeto de la escritura se sostienen, y son siempre operativas, pero una escucha finamente sintonizada con el texto borgeano podrá dar cuenta de los medios indirectos en los que algo de la vida se manifiesta en la escritura.

Según Alfonso Estenoz, el adverbio “finalmente” del postulado de “Profesión de fe” sugiere que la manifestación de lo autobiográfico se daría en una dimensión última de la escritura. A través de elementos como el tema, el estilo y los motivos extratextuales de la creación, la obra expresaría algo acerca de su autor, incluso a pesar de sí misma. Durante el siglo XX, los estudios sobre autobiografía repararon de manera reiterada en el carácter indefectiblemente ficcional de todo relato de vida. Tanto la representación del pasado como la autofiguración estarían sometidos, sin escapatoria, a las determinaciones de las leyes y



técnicas que gobiernan el medio. La peculiaridad de Borges, según Alfonso Estenoz, es que no solo está advertido de esto,² sino que, abandonando toda pretensión de exactitud mimética, asume el componente ficticio con absoluta soberanía tanto para las obras biográficas (como puede ser *Evaristo Carriego*), como para las que declaran intenciones autobiográficas. De esta manera, si algún componente vital se manifiesta en la escritura, lo hará casi como “un golpe de suerte, que se produce a despecho de las intenciones del autor; un reflejo indirecto que nunca será su equivalencia exacta aunque de todas maneras comunicará algo de él” (2013: 167).

Al momento de analizar *Fervor de Buenos Aires*, Alfonso Estenoz avanza sobre la hipótesis de que, en dicha obra, Borges emplea su experiencia personal como punto de partida para la creación ficticia. Lo hace, sin embargo, sin dejar de sostener la inquietud respecto de cómo Borges concilia su rechazo por la egolatría y la expresión individualista con el carácter autobiográfico de su primer libro de versos. Los aportes críticos de Enrique Pezzoni y Sylvia Molloy resultan convenientes para comenzar a andar el camino hacia una respuesta. Por un lado, Pezzoni propone que, en Borges, hay una diferencia entre el anecdotismo superficialmente autobiográfico y otro menos explícito, en tanto revela las condiciones mismas en las que el “yo” se percibe y, al mismo tiempo, percibe el mundo en su poesía. Por su parte, Molloy señala que, si bien no hay un yo de conjunto en *Fervor*, sí hay uno diseminado, cuya manifestación se produce a través de la construcción del no-yo; es decir, la ciudad. Estos dos aportes críticos le permiten a Alfonso Estenoz afirmar que el sujeto de *Fervor* “no busca la ciudad, sino que lo que quisiera que esta fuera, y ese deseo nos dice algo sobre ese yo, al menos de manera indirecta” (2013: 169).

El aspecto de *Fervor* que se presenta como crucial para Alfonso Estenoz, en tanto está pensando en los problemas autoriales, es la autoconstrucción de la figura de autor en relación con la corrección o modificación del pasado que se observa en las diversas versiones del libro de poemas. En el prefacio de la edición de 1969, Borges declara una continuidad “esencial” (cfr. 2016c: 9) con el autor que fue en 1923, a pesar de las correcciones introducidas, que, como indica, no implican una rescritura. Sin embargo, *Fervor* es el libro que sufrió más cambios, tal como lo analizan los estudios de Carlos García.³

² En el segundo capítulo de *Evaristo Carriego*, considerado el más propiamente biográfico, Borges comienza su semblanza con una reflexión acerca del género: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía” (2016a: 58).

³ En el artículo “La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*” (1997), Carlos García analiza el contexto de publicación original del primer poemario borgeano, su proceso de escritura, y algunos de los cambios más significativos que sufrieron tanto la estructura del libro como los poemas hasta su última versión.



Esta contradicción, además de un estudio detallado por algunos poemas, resulta para Alfonso Estenoz la evidencia de que, lejos de indicar una despreocupación por el sujeto pasado del autor, señala en cambio “un deseo de adaptarlo más a las condiciones de un yo cambiante, en aras de seguir una coherencia momentánea, que vuelve a cuestionarse con cada revisión” (2013: 174). Por lo tanto, una lectura detenida de cada una de las versiones de la obra ofrecerá construcciones autoriales diferentes en consonancia con el estadio vital del proceso creativo del escritor.

Inquietudes biográficas y noción de vida en el primer Borges

El viraje que denominamos *el retorno amoroso del yo* se inicia con un período de tribulaciones experimentadas por Borges, y presentes en el epistolario dirigido a su amigo mallorquín Jacobo Sureda. Desde muy temprano, lo que se manifiesta en las cartas es una preocupación por el vínculo entre escritura y vida, como si hubiese una ambición borgeana de que la escritura literaria pueda dar cuenta de *la vida*:

Solo literaturizo con la pluma en la mano. Espero llegar a no literaturizar nunca, pero cualquiera sabe. Inútil decirte que no he logrado encontrar teoría alguna capaz de ~~encontrar~~ encerrar la totalidad de la vida. Vivo de un modo defensivo, pasivo, dejando chorrear sobre mi alma las sensaciones, las emociones y las ideas. Es la mejor manera de vivir. A veces, cuando vienen rachas románticas, las acepto sin rebelarme (1999: 172).

Según deja entrever el pasaje, la reticencia a la estética romántica de la expresión subjetiva (que ya circulaba entre los debates de los círculos ultraístas que Borges frecuentaba) se plasma en la resignación que la confianza de un intercambio epistolar amistoso habilita. Las cartas oscilan entre el interés por controlar la autofiguración —“uno corre el peligro de ser tomado por un hombre candoroso y sentimental, que toma todo muy en serio...” (1999: 182)— y la despreocupación reactiva —“el pudor del alma es un prejuicio estético idiota...” (1999: 192), le dice a Sureda, durante sus últimos días en Palma de Mallorca, antes del regreso a la Argentina y después de haberlo despedido—. Pasados algunos meses, una vez instalado en Buenos Aires, cuando la exaltación de la despedida ya se había disipado, Borges se posiciona “ideológicamente” desde el punto de vista que leemos en la “Proclama” de *Prisma* y en el ensayo “La nadería...”: “Ya ves: el yo no existe, la vida es un bodrio de momentos descabalados, el Arte [...] debe ser impar y tener vida propia, lo autobiográfico hay que ahogarlo para mayor felicidad propia y ajena, etc.” (1999: 208). En el espacio mismo de las cartas borgeanas a Sureda, esta intención de reprimir lo autobiográfico aparece como respuesta a la angustia suscitada por la separación impuesta a los amigos (cfr. 1999: 191).



Esa represión adquirirá estatuto teórico al momento de escribir “La nadería...”, en tanto se vuelve evidencia de la discontinuidad del “yo” en el discurrir ensayístico. Por lo que, incluso cuando se pretende que la literatura tenga vida propia, incluso cuando la ausencia buscada de lo autobiográfico pretenda impedir su vinculación con la vida que le dio letra, es posible conjeturarle cierto ánimo, aunque sea autorrepresivo, como cariz propio de esa vida en la escritura.

Casi un año después del regreso porteño, Sureda parece reclamarle a Borges por escribir “misivas secas y torpes” (1999: 211), y este responde a las acusaciones alegando distracción producto de una novedad en el ámbito amoroso: está conociendo a quien sería su novia por esos años, Concepción Guerrero. Después de una breve descripción de la nueva amada, cierra el párrafo con esta inquietud biográfica: “Pero en fin, ¿cómo hacer, sin un prolijo trabajo literario, que otro *sienta* a una persona desconocida? Renuncio y me contento con decirte que estoy enamorado, totalmente, idiotamente” (1999: 211; resaltado en el original). La sensación de presencia es un requisito que Borges le exige a toda escritura biográfica en tanto las pretende literarias. Es un requisito que sobrevive, incluso, hasta finales de la década, cuando adquiere mayor consistencia en la definición borgeana de biógrafo postulada hacia 1929 en “El cinematógrafo, el biógrafo” y caracterizada de paradójica en 1930 en el *Evaristo Carriego*.⁴ La sensación de presencia como efecto de lectura es, entonces, parte fundamental del “retorno amoroso del yo”, y está, como ya vimos en parte, indefectiblemente asociada a la configuración paradójica de la vida en la escritura. Si la vida del “yo” que se busca en la escritura es objeto (biografía) o sujeto (autobiografía), resulta indiferente porque, en última instancia, la sensación de vida (o presencia) se terminará de configurar como tal en el espacio de la lectura.

Desde la “prefación” de la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, Borges también reflexiona en sintonía con “el retorno amoroso del yo”. Tres años antes de formular el credo que religa la literatura a la autobiografía, le cede la palabra a Sir Thomas Browne para inscribir su primer libro de poemas en su “profesión de fe literaria”: “Mi vida —dice Borges practicando la ventriloquía— es un milagro cuya relación antes avecídase a la poesía que a la historia” (1923: s/n). Las disciplinas de la historia y la literatura tienen una tradición de disputarse la pertenencia de los géneros biográficos y autobiográficos a cada una de sus

⁴ La definición borgeana de biógrafo —término en desuso para lo que después se denominó cinematógrafo— aparece en un ensayo que versa sobre el gusto de Borges por cierto tipo de cine, más que sobre el género biográfico. A pesar de ser una ocurrencia ensayística, la definición resulta conveniente para apreciar las ideas borgeanas sobre la escritura biográfica hacia finales de la década del veinte: “Biógrafo es el que nos descubre destinos, el presentador de almas al alma. La definición es breve; su prueba (la de sentir o no una presencia, un acuerdo humano) es acto elemental. Es la reacción que todos nosotros usamos para juzgar libros de invención” (2016f: 568).



filas. Debido al carácter referencial de dichos géneros, la historia los suele incorporar como documentos de época, mientras que la literatura hace hincapié en el carácter ficcional y en el trabajo de escritura que necesariamente importan. Sin embargo, las reflexiones borgeanas en torno a lo biográfico y lo autobiográfico, a pesar de que, desde luego, suponen la cuestión genérica, la trascienden para hacer énfasis en su carácter escriturario. Lo raro y misterioso de una vida solo puede ser sugerido, indirecta y aproximativamente, por una escritura que se asuma poética y literaria antes que histórica. La cuestión no solo trasciende el género, sino incluso su dimensión ficcional: toda escritura supone un vínculo —siempre incógnito— con una vida, y la lectura será la responsable, si “codicia almas”, de conjeturar ese vínculo. La ficción, así, puede asumir desde la soberanía lectora cierto grado de referencialidad imaginada.

Las reflexiones que giran en torno al viraje que se inicia en “La nadería...” y hace comba en “Profesión de fe...” también tienen lugar al interior del primer poemario borgeano, al punto de que se puede afirmar que “el retorno amoroso del yo” se anticipa ya desde los versos de *Fervor de Buenos Aires*. En el poema que inaugura el libro, se comienza a presentar el escenario por el que el sujeto poético deambulará durante el resto de los versos. Allí, “Las calles”:

Son todas ellas para *el codicioso de almas*
una promesa de ventura
pues a su amparo hermánanse *tantas vidas*
desmintiendo la reclusión de las casas
y por ellas con voluntad heroica de engaño
anda nuestra esperanza.

(1923: s/n; resaltados nuestros)

Este sujeto poético que se interna en las calles del arrabal es también un “codicioso de almas” porque, si se adentra en el suburbio, es para *sentir* sus “tantas vidas” con mayor intensidad, a contrapelo de quien lo percibe como un espacio desganado. Si para el Borges del intercambio epistolar con Sureda la condición de “felicidad” o “ventura” antes radicaba en el ahogo de lo (auto)biográfico, para el “yo” del poemario, las calles se vuelven formas de vida que la prometen. Formas que, en su lectura errante, se ofrecen como indicios de algo vital. Este sujeto poético no exige pasiones definidas, se contenta con el espacio potencial que abre su promesa. En este sentido, experimentar una potencia es otra manera de *sentir una presencia*. Las calles del arrabal, por su parte, son engañosas, no ofrecen signos evidentes de vida; salvo en el caso de quienes estén disponibles para sentir esa vitalidad en la ambigüedad de los indicios que trazan esas formas. De esta manera, las reflexiones



relativas al “retorno amoroso del yo” que adquieren visibilidad en la ensayística borgeana hacen el viaje por el interior del espacio poético de *Fervor* para adquirir matices singulares y enriquecer la imaginación crítica en su camino de regreso.

En *Fervor de Buenos Aires*, si las calles del arrabal son el escenario predilecto del sujeto poético, el atardecer es la atmósfera que este escenario reclama para sentir con mayor intensidad lo vital de sus formas. Y es a partir de la contemplación de este momento del día que el sujeto hace ingresar las reflexiones que suscita la inexistencia del yo en el espacio poético. La “Penumbra de la paloma” (1923: s/n), tal como versa en “Calle desconocida”, “[...] se advierte / antes como advenimiento de música esperada / que como enorme símbolo de nuestra primordial nadería” (1923: s/n). El atardecer como forma no niega la discontinuidad constitutiva de todo “yo”, sino que aloja la ambigüedad de ser, de manera simultánea, nada y promesa de algo. En más de una oportunidad, Borges convoca la música para pensar en la dimensión formal del hecho estético, cuya famosa definición se detiene, precisamente, en la inminencia de algo que no se produce.⁵ Esa realidad formal (es decir, eso que solo puede remitirse a sí mismo) adquiere dimensión estética en el espacio del lector errante porque se le impone como la experiencia de una potencia (en tanto sugerencia de algo fuera de sí mismo cuya prueba radica en la afección propia de quien la percibe):

Quizás esa hora única
aventajaba con prestigio la calle
dándole privilegios de ternura
haciéndola *real como una leyenda o un verso*;
lo cierto es que *la sentí lejanamente cercana*
como *recuerdo* que si parece llegar cansado *de lejos*
es porque viene de *la propia hondura del alma*.

(1923: s/n; resaltados nuestros)

El punto en que la ambigüedad de la forma adquiere, por vía de la oposición irresoluble, carácter paradójico indica el momento de inflexión en que se inscribe la vida. Lo real poético (o legendario), esa “apariencia verdadera”, se le presenta al sujeto poético como un afecto de índole paradójico, simultáneamente lejano y cercano, al mismo tiempo exterior e interior. Al igual que la tarde, el “yo” es nada, pero para el cuerpo disponible de un lector errante se

⁵ En “La muralla y los libros”, un ensayo publicado originalmente en *La Nación* en 1950 y luego compilado en *Otras inquisiciones* (1952), Borges propone la siguiente definición de hecho estético: “ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (2016d: 12).



le impondrá como sugerencia de algo; esa alternancia no sintética abrirá el espacio de una promesa que es por donde pasa la vida de ese “yo”. Así, los límites del “yo” y el “no-yo” se vuelven maleables, la tarde y las calles se constituyen en formas externas e internas al sujeto poético, que las proyecta o las introyecta de acuerdo con su ritmo vital.

Inscripciones de lo (auto)biográfico en *Fervor*

Ante toda obra más o menos constituida, es posible identificar un conjunto de palabras que, por su significatividad, se destacan como especiales en el mundo de un autor. Son términos que, analizados desde una visión de conjunto, pueden dar cuenta de una época específica, de una zona particular de la obra, de gustos e inclinaciones, entre muchas otras cosas. Roland Barthes denominó esto “el léxico del autor” y, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, ofrece una tipología lexicográfica que, si bien idiosincrásica, resulta conveniente para comenzar a pensar el problema de los términos significativos para un autor, junto con su productividad.⁶ Según la tipología de Barthes, están las palabras que se usan porque están de moda, aunque no se sepa del todo qué quieren decir. Están además las palabras que transmiten una valoración personal del autor. Y también están las palabras-maná, cuya significación es inasible pero se oponen a la ausencia de significado.

Además de las mencionadas anteriormente, se destacan además las palabras que circulan entre el ámbito privado y el ámbito público de un autor, entre la vida y la obra, que podríamos denominar *términos vitales*. Van y vienen para compartir resonancias de cada contexto, incluso pueden guardar relación con los sentidos propuestos por la tipología barthesiana; pero, sobre todo, la coexistencia de los términos entre los diversos ámbitos señala algo de la vida del autor que busca inscripción en su escritura. Las cartas de Borges a sus amigos y algunos de sus versos de *Fervor* se prestan para identificar algunos de estos términos vitales de los primeros años de la década de 1920.

El título del primer poemario borgeano ya anida uno de estos términos vitales. Varias redes de significación entran en funcionamiento cuando se hace alusión al término “fervor”. En el contexto de las vanguardias históricas, la expresión se hace presente en el *Manifiesto Futurista* de Filippo Marinetti con el propósito de exhortar a los poetas a cantar, en verso libre, “la belleza de la velocidad” (1978: 129), “alabar al hombre que tiene el volante” (1978:

⁶ Entre 1973 y 1974, Roland Barthes imparte un seminario titulado “El léxico del autor” en la *École pratique des hautes études*, recientemente publicado en versión española por Eterna Cadencia (2023). En el horizonte de ese curso, estaba la publicación de un proyecto editorial que tenía la consigna de ser un autorretrato distanciado, y que finalmente fue publicado con el título de *Roland Barthes por Roland Barthes* (2018). El seminario constituyó el espacio preliminar a ese autorretrato y que le sirvió a Barthes como preparación para su escritura. Para consultar la tipología lexicográfica mencionada, ver *Roland Barthes* (2018: 167-169).



130) y “aumentar el entusiástico fervor de los elementos primordiales” (1978: 130). Contagiados por este ardor futurista, los Ultraístas españoles propagan por sus manifiestos y artículos críticos la voluntad estética de configurar metáforas que enciendan y, a su vez, renueven la llama de ese fervor. Como manifestó en declaraciones y ensayos posteriores, Borges nunca estuvo del todo alineado con las premisas del Futurismo, ni con su promotor inicial.⁷ El programa poético que se vislumbra desde la “prefación” de *Fervor* rubrica también esta perspectiva: los poemas borgeanos no versarán sobre “la vocinglera energía de algunas calles centrales” (1923: s/n) ni de “la universal chusma dolorosa que hay en los puertos” (1923: s/n). Y se afirma, desde luego, en el poema inaugural del libro: “No las calles enérgicas / molestadas de prisas y ajetreos, / sino la dulce calle del arrabal” (1023: s/n). El más ardiente fervor del primer libro de poemas borgeano implica, ya desde su título, una reapropiación del término desde una ideología personal que se pliega, en parte, a la militancia, al mismo tiempo que se desprende de ella.

El entorno ultraísta, ese que Borges respiró durante sus primeros años de actividad literaria juvenil, constituyó el ámbito que propició conversaciones literarias y fraternales, donde “el fervor del ultra” (1999: 167) tomó fuerza. Quizás el espacio privilegiado que atestigua, de alguna manera, esas conversaciones literarias y fraternales sea el de las cartas de Borges a Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda. Más allá de los temas tratados en estos intercambios (literarios, personales, logísticos, amorosos, etc.), uno de los elementos que resultan más llamativos son las fórmulas de despedida. Su particularidad radica en la efervescencia inscripta en los saludos de Borges a sus amigos, en donde los abrazos y los pedidos de respuesta encienden una miríada de afectos. “Te seguiré escribiendo. Te saludo. Te abrazo tentacular y ampliamente. Te ruego me contestes a la enésima velocidad al cubo” (1999: 109), le escribe a Abramowicz. “Te abraza oceánicamente” (163), “Te abraza en la llamada del ULTRA” (1999: 171), “Te abraza en el fervor de su alma que tiene las ventanas abiertas de par en par hacia tu corazón” (1999: 173), son las fórmulas que usa para saludar a su amigo Sureda. Unos meses antes de la despedida, finalmente definitiva, entre Sureda y Borges —y que suscitará en este último una melancolía expresa también en el espacio de las cartas—, el argentino le escribe al mallorquín: “Todo se esfuma y difumina. Solo queda — residuo vago y espumoso en el fondo del vaso— un sentimiento amistoso y fraterno que me hace abrazarte, desde lejos, pero con fervor plenisolar. Tu affmo” (1999: 187). En principio,

⁷ Para obtener orientaciones sobre las declaraciones de Borges respecto de la visita de Marinetti a la Argentina en 1926, y sus comentarios ensayísticos posteriores, ver la entrada “futurismo” en *Borges babilónico* (2023: 241-242), confeccionada por Paulo Ferraz de Camargo Oliveira y Patricia M. Artundo.



parecería que el “fervor” hace el viaje del ultraísmo al espacio privado de la amistad. Sin embargo, lo que pone de manifiesto el intercambio epistolar es que uno y otro son inescindibles. No hay ultraísmo sin camaradas del movimiento, y tampoco hay camaradería sin esos amigos casi hermanos que se desprenden del conjunto para modular, reafirmar y potenciar el vínculo con el movimiento estético y con la literatura misma. En el “fervor” *coexisten* la militancia estética, la literatura y los vínculos de amistad más singulares.

En una nota encontrada entre los papeles póstumos e inéditos de Jacobo Sureda, se lee esta observación: “Apenas daba el corazón un latido trataba de valorizarlo literariamente. *Literaturizar* llamaba yo a eso, palabra que J. L. Borges me aplaudió” (Borges 1999: 290). El vocablo ingresa al intercambio epistolar con Sureda en dos ocasiones. La primera, como vimos, aparece en el marco de la inquietud borgeana por encontrar una escritura que pueda dar cuenta de la vida (cfr. 1999: 172). En este sentido, tanto Borges como Sureda parecen emplear el término con una acepción muy similar, esto es, entablar una continuidad entre la escritura literaria y los eventos vitales. La segunda aparición en el intercambio epistolar versa sobre una cuestión más técnica: Borges le propone formas alternativas de metaforizar acerca de la luna, en favor del movimiento (“bricbarca”), más cercano al expresionismo, antes que de las imágenes fijas (“plátano”), más propias del romanticismo (cfr. 1999: 184).

Como apunta Carlos García, el término “literaturizar” también guardaba un sentido peyorativo para Borges. El fragmento de la carta a Sureda antes citado puede dar testimonio de ese disvalor, cuando Borges expresa la esperanza de “no literaturizar nunca” (1999: 172). Por ese motivo, para García resulta extraño que Borges lo utilice en un verso de “Arrabal”:

El pastito precario
desesperadamente esperanzado
salpicaba las piedras de la calle
y mis miradas constataron
gesticulante y vano
el cartel del poniente
en su fracaso cotidiano.
Y sentí **Buenos Aires**
y literaturicé en la hondura del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado.

(1923: s/n; resaltado en el original)

Al interior del poema, el sentido del término varía, cambia de dirección. Ya no se trata de una escritura que quiere “encerrar la totalidad de la vida” (1999: 172); tampoco de buscar



un giro literario que valore una pulsión vital, como si uno fuese mera expresión de la otra. El atardecer (“viacrucis inmóvil”) se inscribe en la vida del sujeto poético (en su “hondura del alma”) y, así, se constituye como experiencia estética. De este modo, literaturizar no implica que la vida vaya en busca de una representación literaria, sino que la escritura vaya en busca de la vida, la rescriba; y que la vida se quiera parecer en cierta forma a la literatura. De la representación a la re-presentación, literaturizar importa una ambigüedad constitutiva que la vuelve vital. Entre el sujeto poético y el escritor de los versos, entre la escena representada y la escritura de la escena, el proceso de literaturización se abisma para darle fuerza a la vitalidad de esa ambigüedad.

La primera versión de “Arrabal” fue publicada en el número 32 de la revista madrileña *Cosmópolis*, en agosto de 1921, apenas cuatro meses después de la vuelta de los Borges a Buenos Aires. En una carta de junio de ese año, Borges le comenta a Sureda el poco entusiasmo que le producía haber vuelto a su ciudad natal y las ansias de volver al viejo continente (cfr. 1999: 198). Es posible que “Arrabal” haya sido compuesto en este momento de desazón y que, por ese motivo, haya hecho el viaje de Buenos Aires a Madrid en calidad de misiva transatlántica disfrazada de poema. Así, el término “literaturizar” se vuelve un mensaje embotellado con un único destinatario posible. Borges conjuga “literaturizar” cifrando un pedido de salvación y conjura al amigo Sureda re-creando un encuentro. De esta manera, el término vital se vuelve el catalizador de un espacio imaginario en el que se produce el encuentro salvador, “desesperanzadamente esperanzado”, con el amigo.

Desde el Futurismo hasta el primer libro de poemas borgeano, pasando por las filas ultraístas, “fervor” puede ser considerado tanto una palabra-moda como una palabra-valor según la tipología barthesiana. La circulación entre los diferentes ámbitos de militancia estética promovió el uso por parte de sus miembros y encontró en el libro el lugar para que Borges muestre su ideología estética propia. Estos movimientos estratégicos, de todas maneras, conviven con las inflexiones vitales que les imprimen los vínculos de amistades fraternal. Así, en tanto término vital, “fervor” no solo da cuenta de una historicidad militante y personal, sino que también señala algo que el sujeto poético se encargará de buscar cada vez: una intensidad afectiva en y con la literatura. Algo similar sucede con “literaturizar”; se puede considerar una palabra-valor (ya sea este positivo o negativo), aunque también una palabra-maná, cuya “significación ardiente, multiforme, inasible” (2018: 168) delinea el contorno de una noción que, sin embargo, nunca termina de consolidarse. Desde el epistolario con Sureda hasta *Fervor*, entre España y Argentina, la noción se desplaza de la representación a la re-presentación para conjurar un reencuentro, operar así un cambio de vida (una vida nueva como producto de la escritura) y, así, volverse un término vital.



La soberanía de lo autobiográfico: las propuestas de Molloy, Pezzoni y Sarlo

En “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, Sylvia Molloy emplea las propuestas sobre el aura del ensayista berlinés, y el trabajo y las reflexiones poéticas del parisino como medio para adentrarse en las singularidades de Borges en su primer libro de poemas.

Según se desprende de su ensayística, Borges consideraba a Baudelaire un poeta inferior por haber dramatizado las desdichas de su biografía antes que las felicidades, al mismo tiempo que lo valoraba por ser un cultor de lo siniestro. Tal como indica Molloy, este menosprecio por el poeta francés tenía algo de síntoma (Cfr. 1999: 192). Por un lado, se destacan las similitudes entre los *Tableaux parisiens* y *Fervor de Buenos Aires*: una poesía de errancia cuyo sujeto percibe la ciudad al tiempo que se percibe a sí mismo, y la presencia de un yo poético frente a un no-yo que es una ciudad en vías de modernización. Ahora bien, mientras el sujeto baudelairiano se disemina en la ciudad para luego hacer un movimiento de recuperación y recolección, en Borges no hay tal recomposición. El sujeto poético de *Fervor* “elude el recogimiento, el refugio de la unicidad, el regreso al yo: permanece en suspenso” (1999: 194). La escena primigenia del sujeto a la deriva —señala Molloy— se puede encontrar en el ensayo “La nadería de la personalidad”, en el que Borges descubre y siente la nadería del conjunto en la trama de la separación y desarraigo del amigo: un duelo doble por el yo de conjunto y por el conjunto de los dos amigos fraternales.

Que, además, la escena se dé “al borde del adiós” que lleva a Borges a otra orilla, la de la ciudad de Buenos Aires, y en el umbral de *otra* escritura, la del *flâneur* solitario que funda míticamente una ciudad para sentirse acompañado, es también crucial. La disgregación, el duelo y la melancolía ya condicionan el texto borgiano, ya anuncian al sujeto disperso, traumatizado, en permanente y siempre incompleto ejercicio de consolación [...] (1999: 196).

La cuestión del aura benjaminiana es otro de los elementos que le permiten a Molloy identificar diferencias entre Baudelaire y Borges. Mientras que la poética del primero inscribe la pérdida del aura a través del desganado *spleen*, el segundo le opone un “calculado *fervor*” (200): “en Borges hay menos aura que voluntad de aura: trabajo de duelo” (201). Se trata, según Molloy, de mitigar una pérdida para, así, recuperar “la percepción aurática de la ciudad” (1999: 201). Es en este sentido que la elección del atardecer cobra una relevancia particular, ya que le permite a Borges condicionar la visión aurática mediante la adjudicación de una hora “solemne y propicia”, al tiempo que opera un descentramiento de la visión que insinúa una dimensión desasosegante, inquietante, de la percepción del aura, “una relectura de lo familiar vuelto de pronto amenazante” (1999: 202).



En “*Fervor de Buenos Aires: Autobiografía y autorretrato*”, Enrique Pezzoni propone que en el primer Borges se puede leer la emergencia de un espacio de oposiciones en el que un sujeto tendiente a la exaltación (propia y de otros) lo hace a costa de su (auto)destrucción (cfr. 2009: 80). Este movimiento opositivo encuentra lugar en diversos momentos de su ensayística y, mayormente, en su poética. Una de sus manifestaciones se puede apreciar en la concepción del “yo”, que Pezzoni describe de esta manera:

Por un lado atracción del Yo inexistente que se postula y se reclama como un arquetipo platónico; por el otro, certidumbre de que no existe tal modelo del Yo y por lo tanto no hay mimesis ni copia posible. Fascinación y rechazo. No la candorosa credulidad en el simulacro; sí el heroísmo del Yo que solo puede afirmarse negándose (2009: 86-87).

Esto es lo que el sujeto poético de *Fervor* proyecta en el suburbio para que retorne al yo como metáfora de su afirmación y negación. Según puntualiza Pezzoni, al proponer la “voluntad de aura” borgeana, Molloy visibilizaría el carácter paradójico de ese ida y vuelta entre el yo y el no-yo: voluntad de algo que se perdió para siempre, la persistencia en un simulacro destinado al fracaso. El pasaje de la autobiografía al autorretrato se produciría al ritmo de esta misma dinámica bipolar: “Empeño del Yo que se sabe simulacro pero persiste en él creando el espacio donde manifestarse. La autobiografía se vuelve autorretrato” (2009: 95).

La nostalgia en *Fervor de Buenos Aires* resulta un tópico ineludible, ya es una presencia que atraviesa todo el poemario. Para Molloy, como vimos, la melancolía, junto con la disgregación y el duelo, ya está presente en la escena primigenia del sujeto a la deriva (esa que se narra en “La nadería...”) y es lo que tiñe el texto borgeano (cfr. 1999: 196). Según Pezzoni, que sigue de cerca las ideas borgeanas expuestas desde la “prefación” de la primera edición del poemario, no habría ni expectativa ni nostalgia —“que van desmintiéndose como etapas de un relato autobiográfico” (2009: 96)—, sino “la avidez de la sustracción total” (2009: 96). Por su parte, Beatriz Sarlo señala que “Borges debía recordar lo olvidado de Buenos Aires en un momento en que eso olvidado comenzaba a desaparecer materialmente. Esta experiencia encuentra su tono poético: la nostalgia [...]” (2015: 27-28).

Efectivamente, la nostalgia de *Fervor* se hace presente como tono poético en sus versos, tono que tiene su filiación en la experiencia del sujeto a la deriva por el duelo de separación y, también, en la experiencia de recuperar algo con el recuerdo antes de que se olvide para siempre. Pero, además, ese tono nostálgico necesariamente coexiste con el más ardiente fervor por lo que es y lo que vendrá, en tanto uno es la sombra inescindible del otro. Así lo muestra la colindancia de estos dos poemas, que cito parcialmente:



Vanilocuencia

La ciudad está en mí como un poema
que aún no he logrado detener en palabras.
A un lado hay la excepción de algunos versos
y al otro, arrinconándolos,
la vida se adelanta sobre el tiempo
como terror
que usurpa toda el alma.
[...]

Villa Urquiza

[...]
Paraje que arraigó una tradición de amor en el alma
no ha menester vanaglorioso renombre,
ayer fue campo, hoy es incertidumbre
de la ciudad que del despoblado se adueña:
bástale para conseguir las laudes del verso
ser el sitio implorado de una pena.

(1923: s/n)

El sujeto poético se afirma en el doblez entre el fervor angustioso de la inagotable renovación vital y la nostalgia de un amor perdido. Esa contraposición se vuelve para Borges señal de vida, porque se le presenta como experiencia estética. En tanto es constitutiva del hecho estético, esa contraposición paradójica se produce en simultáneo, pero se traduce en los versos del poemario como un ritmo: ayer/hoy, lo que todavía no ha sido/lo que fue, detenimiento/adelantamiento, terror/tradición de amor; la lista puede seguir. Algunas de las líneas del primer poema de *Fervor* así lo afirman: “Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma” (1923: s/n), porque son “una promesa de ventura” (1923: s/n). Pasado y futuro, nostalgia y fervor. Todos estos binomios se despliegan para responder de manera obligada a la lógica diacrónica del lenguaje, su carne entrañal, pero encuentran unidad paradójica en la virtualidad de un tono escriturario a la vez nostálgico y fervoroso, su dinamismo vital.

Como se desprende de lo analizado, la noción del retorno amoroso del yo que proponemos para pensar el viraje reflexivo que se produce en Borges en la década de 1920 tiene lugar de manera eminente en el espacio ensayístico de su obra, pero toma cuerpo en la ficción ya desde su primer poemario. Como parte de este retorno, se sostiene el carácter instantáneo, fragmentario, indecible y paradojal como elementos que permiten identificar lo vital en la escritura, con la condición de que esa identificación se produzca en el espacio afectivo del lector. Así, la configuración paradojal de la vida en la escritura se asocia con la experiencia de una potencia para dar cuenta de lo que Borges denomina “sensación de



presencia". Por estos motivos, la vía de la escritura literaria, por sobre la histórica, es la más apropiada para que, por aproximación indirecta, la vida encuentre alguna forma de manifestación en la escritura.

Bibliografía

Alonso Estenoz, Alfredo (2013). *Los límites del texto: autoría y autoridad en Borges*, Madrid, Editorial Verbum.

Barthes, Roland (2015). *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán, respectivamente.

---. (2018). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Buenos Aires, Eterna Cadencia. Traducción y prólogo de Alan Pauls.

---. (2023). *El léxico del autor*, Buenos Aires, Eterna Cadencia. Prólogo de Eric Marty. Traducción de Alan Pauls.

Borges, Jorge Luis (1923). *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires: edición de autor.

---. (1999). *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, Barcelona, Emecé. Prólogo de Joaquín Marco. Notas de Carlos García. Edición al cuidado de Cristóbal Pera.

---. (2016a). *Cuaderno San Martín; Discusión; Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Sudamericana.

---. (2016b). *El tamaño de mi esperanza; El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Sudamericana.

---. (2016c). *Fervor de Buenos Aires; Inquisiciones; Luna de enfrente*, Buenos Aires, Sudamericana.

---. (2016d). *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sudamericana.

---. (2016e). *Textos recobrados 1919-1929. Primera parte*, Buenos Aires, Sudamericana.

---. (2016f). *Textos recobrados 1919-1929. Segunda parte*, Buenos Aires, Sudamericana.

García, Carlos (1997). "La edición *príncipe* de *Fervor de Buenos Aires*". *Variaciones Borges* 4: pp. 177-210.

Lefèvre, Robin (2003). "¿Quién es el 'yo' de *Fervor de Buenos Aires*?". *Federico García Lorca et Cetera. Estudio sobre las literaturas hispánicas en honor a Christian De Paepe*. Leuven: Leuven University Press.

Marinetti, Filippo (1978). *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal.

Molloy, Sylvia (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo.



Pezzoni, Enrique (2009). "Fervor de Buenos Aires. Autobiografía y autorretrato". *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Sarlo, Beatriz (2015). *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Schwartz, Jorge (dir.) (2023). *Borges babilónico. Una enciclopedia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Videla, Gloria (1963). *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Editorial Gredos.