

*DOSSIER*

*Filologías latinoamericanas*

## BORGES Y SU TANGO TRISTE

BORGES AND HIS SAD TANGO

**Julio Schwartzman**  
**Universidad de Buenos Aires**

*Buenos Aires, 1946. Profesor consulto e investigador (Filosofía y Letras, UBA). Trabajó también como periodista y editor. Ha dictado cursos de posgrado en la Argentina, Uruguay, Francia, Alemania y Suecia. Director del volumen La lucha de los lenguajes, de la Historia crítica de la literatura argentina de Noé Jitrik (2ª ed. 2014). Libros: Cautivas y misioneros (en coautoría, 1987), Microcrítica (1996), Letras gauchas (2013).*

*Escribe regularmente la columna fono/gramas en la publicación digital Bazar Americano.*

Contacto: julio.schwartzman@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8605-4015

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

*Jorge Luis Borges**Tango**Reescritura**Edición**Don*

*Las ideas de Borges sobre el tango y la milonga se fueron forjando en relación con la construcción de su poética. Mientras interpretaba esos fenómenos, escribía sus primeros ensayos y poemas, siempre proyectando sus filias y fobias, y sus gustos literarios, sobre los nuevos géneros emergentes de música popular del Río de la Plata. Ambos procesos se relacionaron entre sí y con la constante reescritura, corrección y reedición de sus Obras (in)completas, y diseñaron líneas heterogéneas que atravesaron su vida y su escritura. Tachaduras, supresiones, agregados, reemplazos, prefacios que ignoran o explican esos cambios definen un campo apasionante de indagación crítica, en el que la sentencia de Walter Pater sobre que todas las artes aspiran a la condición de la música puede funcionar como una clave.*

## ABSTRACT

## KEYWORDS

*Jorge Luis Borges**Tango**Re-writing**Editing**Gift*

*Borges' ideas on tango and milonga were thought at the same time with the elaboration of his poetics. While interpreting these phenomena, he wrote his first essays and poems, always projecting his phobias and phobias, as well as his literary tastes, on listening to the new Rio de la Plata emerging genres of popular music. Both processes related to each other and with the permanent rewriting, correcting and re-editing of his (un)Complete Works, besides designing heterogeneous lines running through his life and writing. Crossings-out, deletions, addenda, replacements, prefaces ignoring or explaining these changes constitutes an exciting field of study and critical reading, where the Walter Pater's dictum establishing that all art aspires towards the condition of music, could work as a key.*

Fecha de envío: 15/11/20

Fecha de aceptación: 15/12/20

La actitud de Borges hacia el tango fue equívoca y cambiante. Exteriorizaba un visible malestar que nunca se resolvía en condena definitiva o dejaba traslucir un interés sincero y controlado. Como en otras cuestiones, su tesitura se fue conformando a lo largo de los años, y apuntó en distintas direcciones, con avances y retrocesos. No estuvo solo: como a otros amigos y compañeros de emprendimientos culturales, le tocó vivir la época de emergencia y transformación del género. Puede decirse que, cuando las primeras vanguardias rioplatenses estaban definiendo la índole de su recuperación del criollismo, diferenciándose de sus vertientes más apologéticas, pintorescas o nacionalistas, la irrupción de un nuevo género de música popular urbana vino a perturbar el contexto (y el sistema inestable) en que se daba esa recuperación: sobre todo porque el flamante cancionero realizaba entradas fuertes y exitosas sobre ese mismo legado, respondiendo y enriqueciendo las demandas resultantes de una nueva formación social, demográfica y cultural.

Intento vincular la actitud de Borges hacia el tango con la construcción de su propia poética, tal como se fue desarrollando en la década de los años 20. En esta etapa de excepcional actividad publicó muchas colaboraciones en la prensa periódica general y en revistas literarias, que más tarde nutrirían en buena medida sus tres poemarios iniciales y sus tres primeros libros de ensayos. Ese fue siempre, por lo demás, su método de trabajo, que expuso temprano, y con una agudeza aprendida de Macedonio Fernández, en la “Posdata” de *El tamaño de mi esperanza*: “Confieso que este sedicente libro es uno de citas [...]. Para dejar de leerlo, no es obligación agenciárselo: basta haberlo ido salteando en las hojas de *La Prensa*, *Nosotros*, *Valoraciones*, *Inicial*, *Proa*” (Borges, 1926: 151).<sup>1</sup> Las obras aparecieron en este orden:

1923. *Fervor de Buenos Aires*.

1925 (abril). *Inquisiciones*.

---

<sup>1</sup> A partir de esta humorada, y tomándola en serio, Sylvania Sáitta sigue la relación de Borges con el periodismo cultural y la prensa masiva, e incluso amarilla (SAÍTTA, 2018: 4-21). Habría que aclarar que el último caso concierne solo a la relación de la prensa amarilla con el escritor. Para la presencia de Borges en *La Revista Multicolor*, la precursora investigación de LOUIS, 1997.

- 1925 (noviembre). *Luna de enfrente*.  
1926. *El tamaño de mi esperanza*.  
1928. *El idioma de los argentinos*.  
1929. *Cuaderno San Martín*.

Los poemarios fueron objeto de permanente reescritura y reedición y sus índices observaron altas y bajas, en tanto que los otros libros quedaron desterrados de la progresiva publicación de las *Obras completas* y solo regresaron a partir de 1993, años después de la muerte del autor, aunque algunos tramos habían sido parcialmente recuperados por Borges en otros libros. Así ocurrió, de manera explícita y entrecomillada, con “Sentirse en muerte”, de las “Dos esquinas” de *El idioma de los argentinos*, que migró como autocita a “Nueva refutación del tiempo” de *Otras inquisiciones*.

\* \* \* \* \*

En un rastreo concluyente de la actitud de la vanguardia argentina de los años veinte hacia el tango, Isabel Stratta contrasta el interés de los martinfierristas con la repulsa de las publicaciones de izquierda, en particular *Los Pensadores* y *Claridad*. En dos números de 1925 de *Martín Fierro*, Sergio Piñero considera que el género es “producto genuino del alma colectiva de Buenos Aires, hijo del compadre y nieto del gaucho”, aunque habría que salvarlo de las desnaturalizaciones extranjeras, tanto internas –la inmigración– como externas –el gusto europeo–; la cruzada consistiría en rescatar al tango de “los gardeles”. Con socarrona facilidad retrospectiva, podríamos glosar: rescatar al tango de quienes lo forjaron. En un artículo del mismo año en *Los Pensadores*, Leo Bares llama a las letras de tango (seguimos el subrayado de Stratta) “inmundicias literarias”, y en 1927, desde *Claridad*, las descalificaciones de Juan Coq testimonian más bien la filosofía del detractor: “Degenerada versión de la lúbrica habanera, baile de negros en celo, emanación de tierras húmedas y calientes, especie de hongo venenoso y letal que aparta a la juventud de pensar en cosa más noble”, “parodia de arte rufianesco”, “lacra” (Stratta, 2015: 149-159).

\* \* \* \* \*

En este marco Borges hizo sus propios recortes. Produjo, en el cuerpo del tango, deslindes que coincidieron con los que iría realizando sobre la gauchesca, celebrando la exaltación de la fiesta de la guerra en Ascasubi y la naturalización de la muerte en duelo en Hernández –esa idea de que a los hombres les ocurre matar, condensada en la expresión inglesa *kill his man*–; y repudiando tanto las moralidades que en el *Martín Fierro* querían rectificar o domesticar esa ocurrencia como sus usos en relatos estatales que se complacía en estropear. En la música urbana también dibujó una divisoria: por un lado, la milonga criolla y los tangos primitivos, de carácter despreocupado o festivo, a veces obsceno; y por otro, el tango que se consolida como canción en la tercera década del siglo XX y que se afianzará en la orquesta típica y en un repertorio variadísimo en el que predomina la melancolía inaugurada por “Mi noche triste”: letra de 1916, de Pascual Contursi, sobre el tema de Samuel Castriota “Lita”, de 1915; histórica grabación de Carlos Gardel, en 1917, que define para siempre la forma de cantar el tango.

Borges siempre admiró la escritura pendenciera y gozosa de Vicente Rossi, pero le gustaba chucearlo a propósito de la genealogía del tango, que el oriental quería montevideana y el argentino porteña. Por más que se tratara de un tango folk, es decir del tango anterior al tango de floreos estilísticos, vanidades autorales e interpretativas, ¿para qué disputar el origen de algo cuya trayectoria se desprecia? La convergencia del logro poético de Pascual Contursi, el estilo gardeliano y la sonoridad del bandoneón armaba, en la fóbica composición de lugar de Borges, una conspiración canallesca ante la cual los tangos antiguos asumían una insólita dignidad, lamentable pero inevitablemente perdida.

Buena parte del esquema que termina armando Borges se concreta en su *Evaristo Carriego* de 1930, donde los gentilicios *italiano* y *boquense*, usado casi como sinónimo de *genovés* o *xeneixe*, menoscaban todo lo que refieren. Allí hay pocos nombres propios, pero todos se relacionan con los albores, con lo previo, con lo perdido o, si acaso, recuperado arqueológicamente, y a la guardia vieja. Un repaso de esas referencias: Eduardo Arolas y Vicente Greco, que han muerto –cuando el *Carriego* sale de la imprenta de Francisco Colombo– hace seis años (¡pero ambos eran bandoneonistas!, aunque, hay que decirlo, compositores de piezas especialmente instrumentales); Ernesto Ponzio y Enrique Saborido, que morirán en 1934 y 1940, pero cuya marca principal se sitúa a comienzos del siglo: “La morocha” y “Felicia”, de 1905 y 1907;

“Don Juan”, de 1910: eran, sí, canciones, pero sus letras hoy pueden escucharse como prehistóricas respecto del giro Contursi, y los estilos de sus primeros intérpretes se inscriben en un arco que va de lo criollo al cuplé: son tangos por su concepción compositiva, no por la forma de su interpretación vocal.

La segunda edición del *Carriego*, de 1955, viene precedida por un nuevo prólogo, tan breve que pese a ser frecuentemente citado puede transcribirse completo otra vez:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico, y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra. ¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?

A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo.

Al explicar su intento de hace veinticinco años, parece entenderlo mejor. La madurez del autor del *Carriego* de 1930 respecto del de los seis volúmenes anteriores se acrecienta en esta vuelta de tuerca. El libro, ahora lo sabemos, había sido el vehículo de una honda búsqueda personal, que comprendía, claro, el entorno, pero que volvía sobre un imaginario donde interior y exterior –vivencias de lecturas, lecturas de vivencias– se retroalimentaban. De ahí la condición ambigua, liminar y fronteriza, de amparo y de incitación, de la verja con lanzas. Tal vez por eso Sylvia Molloy vio que esa “inocente biografía resulta un texto desapacible, insidioso” (Molloy, 1979: 27). Y Michel Lafon descubrió en la verja una clave borgeana, desde el inaugural “Se abre la verja del jardín” que, tras ser reescrito, continúa: “con la docilidad de la página” (“Llaneza”, *Fervor de Buenos Aires*), hasta una expansión que abarca textos como “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Funes el memorioso”, “El fin”, “El sur”, “La busca de Averroes”, “El Zahir”, “La escritura del dios”, “*There are more*

*things*”. Lafon cita en español pero glosa en francés, y la verja deviene *grille*. ¿Cómo evitar la resonancia de grilla, cuadrícula, trama, rejilla, interpretación? Por lo que se pregunta (traduzco): “si la reja se abre ‘con la docilidad de la página’, ¿no será porque la reja es una página?” (Lafon, 1990: 307-308, 314-316).

\* \* \* \* \*

Entre los nuevos capítulos del *Carriego*, una rareza titulada “Historia del tango”, de menos de diez páginas, lleva el número XI. En 1955, año del golpe de estado de la llamada Revolución Libertadora que derrocó a Perón, el género ya declina irremediablemente y concluye su época de oro. Pero Borges insiste:

La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con desvergüenza las desdichas ajenas (Borges, 1974: 164).

Habría, pues, dos tangos: el querible de los orígenes, perdido en su mayor parte; y el vil, vagamente “posterior” –también dirá “de la etapa actual”–. Un nuevo rastreo de nombres propios nos permite comprobar que, puesto que lo que importa son los mitificados orígenes, la historia del tango puede prescindir de Osvaldo Fresedo y Julio de Caro, que definieron el paso a la guardia nueva, con un avance cualitativo en la concepción armónica y la riqueza de orquestación; y de grandes músicos como Elvino Vardaro y Ciriaco Ortiz; y de Carlos Gardel, Mercedes Simone y los cantantes que les siguieron; y de los mayores exponentes de la orquesta típica: D’Arienzo, Demare, Caló, D’Agostino, Troilo, Pugliese, entre tantos otros.<sup>2</sup>

Este dislate equivale a declarar que la historia del jazz está concluida con Scott Joplin y que todo lo demás es meramente posterior, empezando por Louis Armstrong (con quien habría comenzado la decadencia, ya preanunciada por la trompeta), los estilos New Orleans y Chicago, y siguiendo con el swing, el bebop, el

<sup>2</sup> John Turci Escobar hace una lectura más sugerente y generosa de la cita, y de otras que, combinadas, arman un conjunto esclarecedor del objeto. (TURCI ESCOBAR, 2017: 67-86).

free jazz y todo lo demás, y que un *racconto* del género no requiere la mención de herejes como Miller, Ellington, Holliday, Fitzgerald, Parker, Gillespie, Monk, Davis y varios centenares más. O que una historia del samba concluye con “Pelo telefone”, por lo que no requeriría mentar a Dorival Caymmi, Cartola, Cavaquinho, Clementina de Jesus y toda la *turma* ulterior.

\* \* \* \* \*

Paso a un recordado fragmento de “El escritor argentino y la tradición” (publicado en el número 232 de *Sur*, enero-febrero de 1955, y después incorporado a la segunda edición, de 1957, de *Discusión*), que concluye con la sentencia “porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara”. En el camino, ha defendido contra imaginables impugnaciones localistas los versos de *La urna* de Enrique Banchs en que el dolor elige expresarse en tejados y ruiñesores. Y arguye:

en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiñesores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; la circunstancia [...] es significativa [...] de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad (Borges, 1974: 269-270).<sup>3</sup>

La indudable gracia de esta salida tiene mucho que ver con su sesgo provocador. Está claro que quiere escandalizar al tradicionalismo y al nacionalismo, cultores identitarios del color local, reemplazando los caracteres de una presunta argentinidad cimentada en los datos nimios de lo edilicio y lo ornitológico por otra intangible pero ligada a una *virtus* ni ostentosa ni heroica: mansa. Explica Alan Pauls en *El factor Borges*:

Borges elige definir y situar la identidad argentina en un gesto de repliegue y retención, en la defensa de una cierta interioridad del lenguaje. Si ellos, los extranjeros, están todo el tiempo diciéndolo

<sup>3</sup> Es posible que esta consideración arquitectónica haya incidido en que la “Casa colorada” que diseña el arquitecto escocés en “*There are more things*” (*El libro de arena*) tuviera “En lugar de azoteas [...] tejados de pizarra a dos aguas” (Borges, 1996: 35).

todo, nosotros, los argentinos, guardamos, retiramos de circulación, decimos menos de lo que deberíamos decir. El pudor [...] presupone el ejercicio de la alusión, el sobreentendido, la implicación, todo un arte de la comunicación indirecta que los criollos comparten [...].

De ahí ese gran enemigo, el énfasis [...] (Pauls, 2004: 47-48).

En su actitud hacia el tango está también eso. ¿No acabamos de recordar su rechazo del difuso tango “actual” porque –alegaba– “festeja con desvergüenza las desdichas ajenas”? La desvergüenza desafecta al género de esa virtud criolla y vuelve indirectamente al toque xenofóbico. Basta revisar desahogos como “Nuestras imposibilidades” (1931), “Déle, déle” [sic] o “Nuestro pobre individualismo” (ambos de 1946), para ver desplegarse un abanico de abyecciones nacionales.<sup>4</sup> Es como si la batalla por los valores criollos se admitiera perdida, en beneficio de un impudor exógeno que habría terminado por arraigar.

\* \* \* \* \*

Estamos moviéndonos en un arco que va de 1923 a 1957, en el que Borges fue reacomodando sus posiciones o la forma en que se articulaban con sus gustos, sus retaceos, sus prejuicios y con la constante reconfiguración de su obra y aun de su imagen pública de escritor.

En la misma “Historia del tango” de 1955 había asomado una rectificación, de extrema importancia política, veinticinco años después de la aparición de su *Evaristo Carriego*. En el medio habían

<sup>4</sup> Publicado originalmente en *Sur*, “Nuestras imposibilidades” integró la primera edición de *Discusión* (1932) pero fue eliminado de la segunda, de 1957 (“El artículo, que ahora parecería muy débil, no figura en esta reedición”, explica una nota al pie, en el prólogo). “Déle, déle” fue el discurso en la cena de desagravio que sus amigos escritores organizaron por haber sido promovido, de su cargo municipal en la biblioteca Miguel Cané, a “inspector de pollos y conejos” en las ferias municipales (otra versión sugiere que el nuevo cargo de inspección, un visible castigo por su condición de opositor, era en la Dirección de Apicultura: para la denuncia, el campo asociativo del gallinero aportaba mayor humillación que el del panal. WILLIAMSON, 2006: 327-328); apareció en la publicación *Argentina Libre*, Buenos Aires, agosto de 1946, y en *Sur*, XV, 142, 196 (BORGES, 1999: 117-120; BORGES, 1985: 223-224). Solo “Nuestro pobre individualismo” (*Sur*, 141, julio de 1946), recopilado en *Otras inquisiciones* (1952), sorteó la barrera de las *Obras completas*, lo que manifiesta los titubeos y las dificultades del escritor para procesar las definiciones ideológicas más duras y su reformulación en distintas coyunturas políticas (BORGES, 1974: 658-659).

pasado cosas: el fascismo, el nazismo, la guerra, los campos de exterminio. Leo:

Recuerdo que hacia 1926 yo daba en atribuir a los italianos (y más concretamente a los genoveses del barrio de la Boca) la degeneración de los tangos. En aquel mito, o fantasía, de un tango "criollo" maleado por los "gringos", veo un claro síntoma, ahora, de ciertas herejías nacionalistas que han assolado el mundo después –a impulso de los gringos, naturalmente. No el bandoneón, que yo apodé cobarde algún día, no los aplicados compositores de un suburbio fluvial, han hecho que el tango sea lo que es, sino la república entera. Además, los criollos viejos que engendraron el tango se llamaban Bevilacqua, Greco o de Bassi... (Borges, 1974: 164-165).

El replanteo es oportuno. En el prólogo "A quien leyere" de la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, en 1923, había descartado

La vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla.

Pero en las cuatro conferencias sobre tango dadas en un departamento del barrio de Constitución en 1965, y recuperadas a partir de una grabación proveniente de España, la herejía nacionalista se ha desplazado de sujeto: la teoría de los dos tangos –uno de Palermo o del sur, pendenciero y criollo, y otro ablandado en el barrio genovés de la Boca–, que llama racista y nacionalista, es atribuida a su amigo y compañero en la revista *Martín Fierro*, Sergio Piñero. La juzga inaceptable y le contraponen "una raíz más profunda, y esa raíz podríamos verla ya prefigurada en épocas muy anteriores al tango". Y tras encontrar en el *Martín Fierro* "un tono de quejumbre que sería imposible entre los gauchos de Ascasubi o de Estanislao del Campo" y detectar esa misma diferencia de tono (de la jactancia al lamento) en el interior de la obra de Carriego, concluye: "De suerte que creo que esa evolución del tango, desde la jactancia valerosa hasta la tristeza, no se resuelve de un modo étnico" (Borges, 2016: 81-85).

De "yo daba en atribuir a los italianos" en el capítulo sumado al Carriego en 1955 a "una teoría de tipo racista, nacionalista, de Sergio

Piñero” ha ocurrido un desplazamiento de responsabilidades. ¿Será una forma pudorosa de la autocrítica?<sup>5</sup>

\* \* \* \* \*

He transitado, hasta aquí, desde la explicación étnica de una diferencia de tratamiento poético a la admisión de una complejidad en el interior de la tradición nacional o, si se quiere, criolla, tal como se había dado en los tonos contrastantes de la gauchesca: la jactancia y la tristeza, o en términos de Josefina Ludmer, el desafío y el lamento (Ludmer, 2012: 137-247).

Me detendré en un soneto alejandrino que Borges publicó en el semanario *Caras y Caretas* en 1926, y que volvió a reunirse con nuevos lectores ochenta años después, en el volumen de *Textos recobrados (1919-1929)*;<sup>6</sup> es decir, una composición que quedó guacha, sin libro, y no accedió a sus *Obras completas*: el “Soneto para un tango en la nochecita”. Sus versos comienzan apoyándose en una tenue rima asonante para después desentenderse, casi, de toda rima<sup>7</sup>:

¿Quién se lo dijo todo al tango querenciero  
cuya dulzura larga con amor me detuvo  
frente a unos balconcitos de destino modesto  
de ese barrio con árboles que ni siquiera es tuyo?

Lo cierto es que en su pena vi un corralón austero  
que vislumbré hace meses en un vago suburbio  
y entre cuyos tapiales hubo todo el poniente.  
Lo cierto es que al oírlo te quise más que nunca.

<sup>5</sup> No puedo ocuparme ahora de un episodio capital de esta historia: de cómo JLB pasa a ser letrista de milonga y tango. Su núcleo es *Para las seis cuerdas*, de 1965, que ya en las *Obras completas* de 1974 tiene visibles cambios en el índice. El predominio de la milonga se explica por su tono dominante, y el título no podía ser más taxativo: las seis cuerdas afirman tradición (contra todo lo que parezca moderno y profesional, nada de orquesta típica) y solicitan, como indica el prólogo, canturreo, esa levedad. En esta etapa, la relación con Astor Piazzolla, hecha de malentendidos y que cristalizó en el disco *Tango*, de 1965, es definitoria (STRATTA y GARCÍA BRUNELLI, 2015). Pero no hay que olvidar los poemas que fueron musicalizados por Sebastián Piana, Aníbal Troilo y José Basso, entre otros.

<sup>6</sup> Stratta repara en la relevancia de este poema, correlacionándolo con “Fundación mitológica de Buenos Aires” y con otros de Oliverio Girondo y de Raúl González Tuñón. Sigo sus pasos, ampliando consideraciones sobre la poética del primer Borges (STRATTA, 2015: 152-153).

<sup>7</sup> Lo que confirma que la forma soneto soporta bien esa falta, mientras se sostenga la andadura de catorce versos y la división estrófica que instauran una expectativa cadenciosa resuelta al final.

Arrimado a la música me quedé en la vereda  
frente a la sola luna, corazón de la calle  
y entre el viento larguero que pasó arreando noche.

El infinito tango me llevaba hacia todo.  
A las estrellas nuevas. Al azar de ser hombre.  
Y a ese claro recuerdo que buscan bien mis ojos (Borges, 2007: 293).

El *todo* del final hacia el que avanza el poema retoma el del principio, atribuido al patrimonio del género, y nos lleva a esa súbita epifanía de la loca “Historia del tango” añadida al *Carriego*, en la parte en que se ocupa de “Las letras”. Allí, como un Aleph, el género convoca la plenitud, y las referencias a que acude el autor son elocuentes (los destacados me pertenecen): Balzac (las letras formarían “una inconexa y vasta *comédie humaine* de la vida de Buenos Aires”); Juvenal, cuando en la Sátira primera adelanta que “*todo* lo que mueve a los hombres” será materia de su obra; la brillante sentencia del escocés Andrew Fletcher, en 1703: “Si me dejan escribir *todas* las baladas de una nación, no me importa quién escriba las leyes” (Borges, 1974: 164).

La escena del paseante que se detiene frente a los balconcitos (el diminutivo alinea su ternura con el del título) de un barrio desde donde se deja oír la poderosa música que captura su atención se hace más conmovedora con el adjetivo que Borges le inventa a ese tango: “querenciero”, compactación de dos campos semánticos diferentes: topográfico uno, afectivo el otro (así se forma la idea de querencia). Y conduce al oyente a otra escena de suburbio y al desborde emotivo: “Lo cierto es que al oírlo te quise más que nunca”. El mismo desborde que preludiará la visión del Aleph en una casa de la calle Garay, donde un atribulado y patético personaje, en duelo interminable, llora su letanía hablándole al retrato fetiche de una muerta, cantándole su tango triste: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” (Borges, 1974: 624).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> No es caprichosa, ni solo una manera de decir, esta atribución de la congoja del personaje Borges a su tango triste. Volvamos al deslumbrante inicio de “El Aleph”:

“La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.” ¿No resulta una glosa perfecta, con precisiones concretas y empíricas, de la letra de 1935 del insospechado Alfredo Le Pera, con música e interpretación vocal de Carlos Gardel? Es decir,

Quizá tan importantes como estas resonancias sean otras, que conectan la inspiración de “Soneto para un tango en la nochecita” con “La fundación mitológica de Buenos Aires” (tal el título de la primera versión, 1929, en *Cuaderno San Martín*; desde 1943, el adjetivo fue “mítica”), bien conocida y también iniciada con una pregunta que, antes que interrogar, se sorprende maravillada: “¿Y fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?”<sup>9</sup> Entre el neologismo y el cálido dativo de interés de *fundarme*, el verso juega su emoción. Tres años separan la publicación de estas piezas, y es fácil verificar el movimiento isomórfico de ambas escrituras, notable en el ataque del tercer cuarteto de la “Fundación...”, con su aserción de certidumbre que preludia la construcción de un mito personal: “Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron”. Sorprende la construcción paralela de los versos primero y cuarto del segundo cuarteto del soneto de *Caras y Caretas*: “Lo cierto es que en su pena vi un corralón austero”, “Lo cierto es que al oírlo te quise más que nunca”. Como se recordará, el prodigioso delirio de la “Fundación” reside en colocar anacrónicamente la piedra basal de la ciudad en la manzana de su casa paterna.<sup>10</sup> Para eso, debe refutar la localización histórica desde una querrela barrial o parroquial (“son embelecros fraguados en la Boca”, nueva pulla al mundo xeneixe) y contraponerle su versión, por pura prepotencia asertiva: “Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo”. Erige, oníricamente insular en el medio del campo, su manzana rodeada no de otras manzanas del trazado urbano sino solo de pampa. Esa es la patria chica y a la vez inmensa de la fundación, su condición doméstica de mito personal, su talla descomunal: por eso rescato la condición mitológica de la fundación, contra su técnica precisión mítica.<sup>11</sup> Con los nombres de las cuatro

---

una glosa de aquellos dos versos iniciales, simples, contundentes, sin detalles: “Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando”.

<sup>9</sup> Ver el cotejo de versiones en LOIS, 2001: 280-282 y BORGES, 2018: 59-66, sobre todo las notas de Balderston y Martín.

<sup>10</sup> En un ensayo que caracteriza muy bien una de las regiones del planeta Borges, Beatriz Sarlo afirma: “La verdad poética de ‘las orillas’ se construye en un leve anacronismo. Este desplazamiento temporal es invención de Borges” (SARLO, 1995: 54). Y puede ampliarse a otros aspectos de su textualidad.

<sup>11</sup> Es notoria la opción del escritor maduro por la voz simple contra la ampulosa; por la elemental contra la pretenciosa: sí a *problema*, no a *problemática*; cuando aparece *problemática* (seguida, cuándo no, por “de carácter social”, es en situación paródica; cuando escribe “temario”, capta benevolencia (“séanos permitida la jerga”); no muy lejos, aguarda “imperialismo sajón”: es que se trata de un Primer Congreso Internacional de Plásticos Latinoamericanos, todo en sarcásticas mayúsculas. (“El duelo”, en *El informe de Brodie*, 1970. BORGES, 1974: 1056). Tal vez esas inclinaciones forzaron el paso de “mitológica” a “mítica”, donde aquella dicotomía no funciona, al menos no del mismo modo.

calles que delimitan esa manzana, el poeta forma un alejandrino de magia topográfica: “Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga”.<sup>12</sup>

Siguiendo con el planteo anacrónico, en la fundación (en la cronología, el siglo XVI; en el mito, siempre) se esboza ya la política argentina de comienzos del siglo XX, así como el género musical emblemático:

El primer organito salvaba el horizonte  
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.  
El corralón seguro ya opinaba Yrigoyen,  
algún piano mandaba tangos de Saborido.

Borges había apoyado la política yrigoyenista, e Yrigoyen aun gobierna para cuando se publica *Cuaderno San Martín*, aunque poco después lo abatirá el golpe de estado de 1930. Como vimos, Enrique Saborido, de entre los primeros compositores del género, es uno de los pocos nombres propios que ingresan en la lacónica “Historia del tango”, recién llegado capítulo XI del *Evaristo Carriego*. Y el piano que manda (en precioso coloquialismo) esos tangos, bien podría ser el mismo que demora al paseante del soneto ante unos balconcitos cuya música lo lleva, literalmente, “hacia todo”.

El gesto de incorporar esa música, junto con otros muy pocos indicios, a su fábula de origen, define más que ninguna otra cosa el lugar del tango en la sensibilidad de Borges. Claro que si la “Fundación” perduró, con modificaciones, el tango en la nochecita quedó en el camino, demasiado impregnado con confesiones como “te quise más que nunca”. Por eso mismo, entre las sustituciones de “Fundación”, está la que observa Élica Lois: el verso “un almacén rosado como rubor de chica”, de 1926, buscó objetivarse en “como revés de naípe”, signo de su “profundo rechazo de la estética de lo sentimental” (Lois, 2001: 280, 168). Pero, como se verá, esa estética no se esfuma.

\* \* \* \* \*

---

<sup>12</sup> Con diligente torpeza, en 1996, el Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires, creyendo condecorar al escritor, procedió a dotar al verso de un involuntario arcaísmo, o bien a arruinar el juego eufónico que proyectaba sobre las calles. Desde entonces, nueve cuadras de la vieja calle Serrano, entre ellas la de la casa del mito de origen, pasaron a denominarse “Jorge Luis Borges”. Contra la superstición de la nomenclatura, otras instancias más sutiles vinculan lugares, vecindades, hábitos, personas, *topoi*, tropos.

Hay una escena de corrección oral, casi inaudible de puro evidente, casi ilegible por estar dentro de otra más llamativa: un encuentro de sí ajeno en dos coordenadas (dos esquinas) distintas del tiempo que confluyen en fugaz y fantástica simultaneidad. Ocurre en “El otro”, primer cuento de *El libro de arena* (1975). Un Borges Viejo, sentado, una mañana de febrero de 1969,<sup>13</sup> en un paseo a orillas del helado río Charles (Massachusetts), percibe una presencia del otro lado del banco. Antes de ver nada, oye un silbido y reconoce el tema: “Era el estilo criollo de *La tapera* de Elías Regules”. Eso dispara un recuerdo lejano y fuerza el reconocimiento, ya adelantado unas pocas frases antes, unos pocos segundos, en esta astucia narrativa: “Lo que [el otro] silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era...” (Borges, 1996: 11). O sea: trece líneas más arriba de la revelación efectiva (“En tal caso —le dije resueltamente—

<sup>13</sup> Curiosidades. Si una búsqueda sobre el levantamiento popular que se denominó Cordobazo nos llevara a la página correspondiente de Wikipedia, daríamos pronto con un vínculo electrónico en los cuatro dígitos de 1969; activado, el link nos conduciría a una página con esta definición: “1969 (MCMLXIX) fue un año normal comenzado en miércoles, según el calendario gregoriano”. El índice siguiente nos abriría el abanico temático del sitio: Acontecimientos, Nacimientos, Fallecimientos, Arte y literatura, Ciencia y tecnología, continuando hasta el final: la nimiedad de los Premios Nobel; cada ítem, subdividido en doce meses; cada mes, en las entradas filtradas en un opinable *casting* de pertinencia. Sería interesante averiguar cómo piensan los wikirredactores la incidencia de la serie de nacimientos en la determinación, configuración, connotación o evocación del período de 365 días y fracción, dado que sin duda no puede ser la misma de los acontecimientos y los fallecimientos, que, además, se alinean como categorías incontaminadas unas de otras. A modo de ejemplo: un nacimiento literalmente crucial en la Historia, que entre otras cosas determinó la escansión del tiempo según el calendario al que se atiene la enciclopedia en línea, no sería, en su propia taxonomía, un acontecimiento. Subyace, además, una presuposición de la simultaneidad asociada a lo contemporáneo, respecto de lo cual flota una incertidumbre que abarca sujetos, objetos y procesos; faltan las heterogeneidades de lo contemporáneo y su anacronismo, y sobran sus malentendidos. Ahora bien: mientras que aquellas listas tributan a series cronológicas de algo vinculable con una noción muy laxa de historia, la definición “año normal” responde a un criterio de medición rigurosamente astronómico, si bien para instituirlo ha debido hacer una breve referencia a la empresa del papa Buoncompagni, que por prurito de exactitud arrebató diez días al almanaque de sus contemporáneos, en octubre de 1582, fundando el calendario que nos rige. Se entenderá mejor la cosa si, interrogando en el mismo repositorio el Mayo francés (¡recurrencia de las búsquedas!), y topándonos de entrada con 1968, la obediencia al mandato del clic nos abre una información como esta: “1968 (MCMLXVIII) fue un año bisiesto comenzado en lunes según el calendario gregoriano”. Claro que aquí la historia *sui generis* irrumpe antes, decorada de efemérides y burocracia mundial, tras el punto y seguido: “Fue declarado Año Internacional de los Derechos Humanos por la Organización de las Naciones Unidas.” Todo este excursus tiene por objeto que se me crea si, al llamar, ahí arriba, a esta nota, en la precisión del año en que Borges fecha el presente del viejo, mi propósito fue muy diferente: convocar al ensayo de Carlos Walker “1969”, complementándolo con otro, nada obvio: “¿Qué es un año?” (WALKER, 2016; 2017: 232-260), donde integra, además, dos perspectivas iluminadoras: la de César Aira. *Sobre el arte contemporáneo / En La Habana*. Barcelona: Random House, 2016, y la de Lionel Ruffel. *Brouhaha. Les mondes du contemporain*. París: Verdier, 2016.

usted se llama Jorge Luis Borges”), lo anticipa, en prolepsis, el narrador.

En la punta opuesta del banco está, pues, el Borges joven, pero la expresión es engañosa. Continuidad de los bancos: el suyo está en el paseo que bordea el Ródano, en Ginebra, hacia 1918. La naturaleza del encuentro (que al ser aceptado en la lectura, reclama su pertenencia a lo fantástico) se esclarece desde el polo 1969, que tiene el beneficio de lo ya vivido y conocido, en tanto que el otro, el de 1918, resiste, incrédulo. El viejo muestra, al que se sitúa a una distancia de ciento veinte centímetros y de medio siglo, que conoce su nombre y hasta su domicilio: el 17 de la calle Malagnou.<sup>14</sup> Apela, además, a artimañas previsibles: conocimiento de secretos íntimos, recovecos, contraseñas estrictamente privadas. Jorge Luis Borges las había utilizado en la construcción de la trama de “El cautivo” (*El hacedor*, 1960). Otra demanda del muchacho arrincona al que viene del futuro: “—Si usted ha sido yo, ¿cómo explicar que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges?” El olvido (podríamos refinar: la denegación, o *Verneinung*) acude en auxilio de su interlocutor, sobre quien recae, y no es un detalle menor, la función de la narración. Una urdimbre de olvidos y memorias había servido, también, para socorrer las incoherencias en la intrincada, fascinante trama de “La otra muerte” (*El Aleph*, 1949).

Habría que detenerse en lo silbado, que luego da lugar al canto de la primera décima. La letra de la canción de Regules está a nuestro alcance en varias fuentes, y junto con la partitura (solo que como “Mi tapera”), en el estudio y la antología que Miguel García y Gloria Chicote dedicaron a *Folklore argentino*, de Lehmann-Nitsche. La décima que se oye en “El otro”:

Entre los pastos tirada  
 Como una prenda perdida,  
 En el silencio escondida  
 Como caricia robada,  
 Completamente rodeada

<sup>14</sup> Bertrand Lévy fue en busca de las locaciones y los movimientos del joven Borges en Ginebra. Concluyó que esa dirección no concuerda con la actual, y sí corresponde al número 7 de la calle Ferdinand-Hodler, que cuando Jorge Guillermo Borges se había establecido con su familia formaba el tramo inferior de Malagnou, que a su vez salía de la del Vieux-Colège (BERTRAND, 2010: 7-31). En su biografía ilustrada, Vaccaro incluye una foto de la casa familiar en Ginebra, en Malagnou, y otra reciente del mismo edificio, ya en la calle Hodler (VACCARO, 2005: 31).

Por el cardo y la flechilla  
Que, como larga golilla,  
Van bajando a la ladera,  
Está una triste tapera  
Descansando en la cuchilla (García y Chicote, 2008: 92-93).

Los autores remiten al valiosísimo registro histórico de Lehmann-Nitsche: dos cilindros de fonógrafo de sendas versiones vocales en La Plata en 1905: la de Juan M. Paul y la de Atanasio Rodríguez. Se sabe que el aparato acústico de Edison, mecánico-analógico, tenía las dos funciones: grabación y reproducción. La calidad de los registros del fonógrafo del antropólogo alemán no era buena, y ya ha pasado más de una centuria. En el de Paul, entre el ruido de fritura y acaso por su ángulo más apartado de la captación de la bocina, el rasguído de la guitarra apenas se advierte. El estilo vocal del intérprete invita, en este presente tan fugaz e ilusorio como el de Paul, a una atención arqueológica: su audición resulta extraña, obligándonos a una reconstrucción de las etapas de una historia del gusto en la música popular.

De 1906 es el disco de Columbia en que Arturo de Nava, cantor, compositor, hijo del payador Juan de Nava y payador él mismo, interpreta "La tapera". Han mejorado el nivel de la toma y la profesionalidad del cantor.<sup>15</sup> Hoy, de todos modos, el tono de Arturo de Nava sigue sonando arcaico y llorado: es marca de género pero también de escuela vocal. Algo de eso se seguirá escuchando en cantores como Ignacio Corsini, que, además, y para horror de Borges, había nacido y pasado su infancia en Sicilia, y se acriolló rápido, en las tareas rurales y en la forma de cantar; Corsini empezó a grabar en 1912 y siguió haciéndolo durante casi cuarenta años, volcándose hacia el tango. El disco de 1906 nos provee una banda sonora posible para el diálogo de "El otro" y pudo formar parte de la escucha del niño de Palermo. Vaya a saber cómo cantaría Álvaro Melián Lafinur, el pariente a quien el joven pretende imitar y el viejo, estimulado por ese aguijón del recuerdo (que es suyo), reconoce: eso desencadena el intercambio del sujeto desdoblado: el descubrimiento del doble.

Queda mucho por investigar sobre el estilo (Goyena, 1999-2002: 822), uno de los varios géneros en que se prodigaba la canción

---

<sup>15</sup> Disponible en <<https://archive.org/details/A.DeNavaArturoDeNava.CantorCriolloRioplatense20LaTapera>>  
Fecha de consulta: 03/10/2020.

criolla en el repertorio de sus cultores, que terminaron siendo una transición entre los payadores ya suburbanos y ciudadanos y el cantor de tango. La preferencia del público habrá determinado que a los cantores criollos se los conociera también como estilistas. Un estudio sobre el estilo que se interpretaba en las representaciones del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez-José Podestá, y cuya letra provenía de un poema de Ricardo Gutiérrez ya citado en el folletín, da cuenta de las tentativas de precisar las características del género, su diferencia con las otras canciones criollas y las modalidades de su interpretación (González, 2019: 70-89). Aunque con condiciones vocales privilegiadas, Gardel comenzó imitando la impostación de cantores como Paul y Nava, pero poco a poco fue prestando más atención al habla criolla, por lo que su forma de cantar innovadora descolló enseguida y se hizo, solo o en dúo con José Razzano, ejemplar.<sup>16</sup>

En el cuento de *El libro de arena*, lo que importa es lo que en la escena va del *todavía* al *ya no*. El del Ródano todavía se extasía con el estilo y admira a Regules; el del Charles hace mucho que ha dejado atrás todo eso. Otras disidencias: el de Ginebra declara que está preparando *Los himnos rojos*, influido por la oleada socialista internacional; el de Cambridge de Massachusetts, conservador y escéptico, está de vuelta de esas solidaridades. La pericia del narrador sabe, no obstante, que no puede jugar esas diferencias en la obvia dialéctica candor-ironía, y por eso habilita concesiones y negociaciones.

\* \* \* \* \*

Un brevísimo tramo del diario *Borges*, de Bioy Casares, puede ayudar –y a la vez dificultar– la comprensión de la doble sonoridad de “La/Mi tapera” en el cruce del Charles y del Ródano. Está en el apunte del 17 de octubre de 1971, tras la rutina hospitalaria del “Come en casa Borges”:

Dice: “Nadie recuerda a Elías Regules. Ni siquiera los que recuerdan sus décimas. A lo mejor hay muchos poetas olvidados. Como el de los preciosos versos:

---

<sup>16</sup> En febrero de 1917 un artículo de *La Razón* señala, casi al pasar, “la imitación que todos intentan de los señores Gardel y Razzano, creadores de este modernísimo género de los cantores criollos de teatro” (MORENA, 2008: 43). Ver también SCHVARTZMAN (2020: 147-187).

No me tirés con la tapa de la tinaja  
porque se raja.  
No me tirés con la tapa de la olla  
porque se abolla.  
No me tirés con la tapa de la tetera  
porque se aujera”.

Una llamada a nota al pie conduce a la siguiente aclaración del editor, Daniel Martino:

Vieja letrilla de tango (c. 1892-93), de autor anónimo. Según otra lección: “No me tires con la tapa de la olla, / porque se abolla, / porque se abolla. / No me tires con la tapa’e la tinaja, / porque se raja, / se va a rajar./ Si se abolla, yo te abollo, / si se raja, yo te rajo, / si se rompe, yo te rompo / de un trompazo la nariz”. En 1926, Alberto Vacarezza compuso *No me tires con la tapa de la olla*, tango que recoge dos de los versos de la letrilla (Bioy Casares, 2006: 1415).

Quise completar la cita con la nota, porque la “lección” alternativa coincide con el recuerdo de su audición en mi casa materna. La métrica de la atribuida a Borges es desquiciada, y me inclino a imputarlo más al oído de Bioy que a la dicción de Borges, mientras que en la de la nota, la elisión con apóstrofo recupera el ritmo oral que debió tener el original y que conservaba en la voz de mi madre.

“El otro” se publicó inicialmente en *La Opinión* de Buenos Aires, en septiembre de 1974. El breve comentario que acabo de transcribir está fechado apenas tres años antes. Si, en la maligna comparación de Borges, Regules (tan presente en el joven de Ginebra) comparte el olvido con el autor de los “preciosos versos” de una letrilla anónima, mínima, casual y (opino) muy divertida y ocurrente, se están equiparando dos dimensiones demasiado diferentes. Es que Elías Regules tenía un proyecto autoral (moderno, tanto como su tradicionalismo), mientras que la letrilla surgió y circuló al margen de esos carriles. Su creador no fue olvidado: en términos de lo que se entiende por autoría, no existió. No porque en lo formal la letrilla no pueda compararse con el estilo de Regules, sino porque su inserción en la cultura popular rioplatense respondió a otros requerimientos, a otras agencias y a otros usos. Por tanto, si el cotejo de ambos olvidos no constituye necesariamente una forma

del desprecio, sí puede pensárselo como una variante de la mofa.<sup>17</sup> En los ensayos de los años veinte, muy poco después de su experiencia europea, en la que el adolescente habría quedado anclado en el paisaje sonoro rioplatense que su familia había abandonado, Borges ya recuperaba el criollismo de Fernán Silva Valdés y de Pedro Leandro Ipuche, compatriotas de Regules pero, a diferencia de él, comprometidos en las preocupaciones de la vanguardia.<sup>18</sup>

No busco en el diario de Bioy la verdad de trastienda de los gustos y las preferencias de Borges, contra lo que su literatura velaría. Muerto el autor de “La tapera” en 1929, no se estaba ensañando con él, ni siquiera con el fantasma del que fue, sino, más probablemente, con sus propias predilecciones juveniles, hacía mucho descartadas. Lo que las entradas del diario de Bioy permiten es articular y matizar un conjunto de valores. Si Borges, en sus intervenciones públicas, admiraba sin reservas la poesía de Banchs, y en el diario de Bioy está, toda vez que lo nombra, negándole méritos, el aparente desencuentro no autoriza a buscar cuál sería la verdad: exige contextualizar tanto sus publicaciones como el microclima que conformaba la amistad con Bioy, donde el diálogo potenciaba cierto espíritu crítico, burlón, implacable y sobre todo maledicente de los amigos. Con el paso de los años y las décadas, se hacían viejos, pero seguían jugando a los chicos malos que eran. Todo proyecto personal aparecía, ante su cachondeo implacable, risible y patético. Hasta que, de pronto, algo rozaba casualmente el proyecto o la susceptibilidad de uno de ellos, y la imputación lo salpicaba: se tornaban, así, lastimosos en su patetismo. ¡Es que, quién no! Muy notorio en el autor del diario, quien cada tanto suspira observaciones como esta, que irán invadiendo melancólicamente su final:

Según Di Giovanni, “El libro que [Borges] escribió con Margot Guerrero no es menos de Borges que los otros”. (Soy humilde, pero no soy Margot Guerrero). En *TriQuarterly* se publican tres cuentos de Bustos Domecq y en las notas sobre los autores, al fin de la revista, hay alguna línea sobre Borges, otra sobre Di Giovanni, nada sobre

<sup>17</sup> Me permito sugerir otro aspecto, más promisorio. Si se recuerdan las décimas y no el nombre de quien las urdió, Regules habría alcanzado la mayor ambición: devenir anónimo, ser folklore.

<sup>18</sup> Decía Sarlo en 1981 para la banda occidental del Plata: “El criollismo urbano de vanguardia representa la verdadera ruptura de *Martín Fierro* en el sistema literario argentino. La profundidad y productividad de esa ruptura no guarda relación con el moderatismo que, en general, preside las elecciones literarias de la revista” (SARLO, 1981: 8). El ensayo problematiza la relación de Florida y Boedo en el marco de cuestiones como el nacionalismo cultural, el cosmopolitismo, el mercado, la relación con el (público) lector, la lengua nacional y el criollismo.

mí. Me presentan, pues, como un apéndice de Borges (Bioy Casares, 2006: 1415).

Cómo no comprender esta amargura. Las *Obras completas en colaboración*, en cuya portada se lee, con obvio recorte, solo el nombre de Borges, reúnen, sobre un total de más de mil páginas en donde el autor regalaba caballerosamente coautorías, cuatrocientas cincuenta de genuina escritura compartida con Bioy (Borges, 1997: 9-451).

En la monumental recreación de sobremesas durante treinta y cinco años (y telefónicas, los tres últimos), aquel clima prolongaba en lo oral el de la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch. Por eso, con las distancias del caso, habría que poner en consideración, aquí, las observaciones de Lafon y Peeters sobre esas jornadas, tanto más valiosas cuanto que llevan a los autores (ellos mismos trabajando a dúo) a generalizarlas para una teoría de la escritura a cuatro manos, que el título de la obra en francés sintetiza muy bien, parafraseando la conocida sentencia de Rimbaud de 1871: *Nous est un autre* (“Nosotros es otro”). Ante todo, toman distancia del “reflejo condicionado de la crítica frente a todo texto escrito en colaboración: la interrogación sistemática por la responsabilidad individual [...] en la obra común”. Y más adelante:

Suponer que cada colaborador aporta al texto común su propia temática, sus propios clichés, procede de una visión bastante primaria, en todo caso muy positivista de la escritura en colaboración, aunque más no sea porque anula todas las otras posibles figuras del intercambio y el homenaje. Nada impide así que Bioy se complazca en desarrollar una materia típicamente borgeana, y viceversa: cada uno conoce lo bastante la obra individual del otro para poder permitirse ese lujo, ese juego a medias amistoso, a medias perverso. Y además, colaborar no es solo aportar un material, un trabajo; también es facilitar un dispositivo, favorecer una disposición —una presencia silenciosa puede inclusive volverse un modo activo y creativo de colaboración. (Lafon y Peeters, 2008: 208-209).

Esa disposición es también un poderoso embrague en la conversación amistosa, cordial, empática, cómplice, y habrá pesado mucho en esa máquina de disparar juicios, valoraciones, sospechas y descréditos que construye el diario *Borges* de Bioy.

\* \* \* \* \*

En la encrucijada del banco a orillas del Rhône/Charles, el viejo debe argüir para que el joven deponga sus dudas:

—Puedo probarte que no miento. Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido. En casa hay un mate de plata con un pie de serpientes, que trajo del Perú nuestro bisabuelo. También hay una palangana de plata, que pendía del arzón. En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres volúmenes de *Las mil y una noches* de Lane con grabados en acero y notas en cuerpo menor entre capítulo y capítulo, el diccionario latino de Quicherat, la *Germania* de Tácito en latín y en la versión de Gordon, un *Don Quijote* de la casa Garnier, las *Tablas de sangre* de Rivera Indarte, con la dedicatoria del autor, el *Sartor Resartus* de Carlyle, una biografía de Amiel y, escondido detrás de los demás, un libro en rústica sobre las costumbres sexuales de los pueblos balcánicos. No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso de la plaza Dubourg.

—Dufour —corrigió.

—Está bien. Dufour. ¿Te basta con todo eso?

Casi todas las menciones resultan familiares al sectario de Borges, por serlo, y al joven de Ginebra, porque, después de todo, la existencia de los objetos sumariados le consta: en su fugaz presente, no puede ignorar qué hay en los estantes del cuarto en la casa de la calle Malagnou. Andando el tiempo, circularán en “Funes”, “El arte narrativo y la magia”, “Los traductores de las 1001 Noches”, “Los conjurados” (que en 1985 prefigura la elección del sitio de su muerte), la autobiografía dictada a Norman Thomas di Giovanni. La indiscreta novedad es la obra de aparente interés etnográfico e indudable estimulación erótica, convenientemente agazapada tras la literatura decente: uno de los usos de los libros de una biblioteca es su posibilidad de camuflaje. Lo que sigue se lee como inducido por la materia de esa bibliografía clandestina: “No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso de la plaza Dubourg”. El guiño es un golpe bajo. Si el viejo, medio siglo después, no lo ha olvidado, cómo no lo recordará el que, para llegar al banco del Rhône, ha debido pasar, precisamente, tal vez hace unos minutos, por la Place. La mención es todo lo discreta que pueda ser para el lector, no para el interlocutor; y entonces, ya, si una maña de lector es la suspicacia, para nadie.

Los biógrafos de Borges suelen situar hacia 1918, y en la ciudad suiza, la traumática experiencia de una fallida iniciación sexual. (Resumo distintas referencias en una sola: Williamson, 2006: 88.) La plaza aludida habría sido una zona roja. Las versiones difieren en muchos detalles y no es interesante ocuparse de ellos. Pero Donald A. Yates, traductor de Borges al inglés, cuenta en un artículo de 1973 cómo halló por casualidad, en Buenos Aires, en una libreta donde el escritor había redactado el prólogo para un libro de Carlos M. Grünberg de 1940 (se trata de *Mester de judería*, aunque D.A.Y. neutraliza el encanto del título con una descripción: *Jewish Poetry*), el manuscrito de un poema perdido; allí Yates lee algo que transcribe-traduce así: “Or perhaps I have died: / two years ago on a murky stairway in Ayacucho Street, / twenty years ago in a venal bedroom in the heart of Europe” (Yates, 193: 322-323). Veinte años atrás, alcoba venal, ¿un atardecer en un primer piso de la plaza Dubourg?

No importa. Vale más volver a las ficciones en que Borges encaró o soslayó la cuestión: desde la insuperable tristeza de “Emma Zunz” hasta “La secta del Fénix”, que exaspera la alegría paranoica y feroz de ensoñar un cosmos que poblarían todos menos uno. Sí importa, en cambio, la decidida corrección del joven: “Dufour”, y el ánimo componedor del otro (que es uno): “Está bien”.

Los mapas, los planos, los testimonios –desde Bertrand Lévi a John Berger, aunque el inglés sospeche que pueda tratarse de la rue du Général-Dufour (Berger, 2006: 61-62) nombran el lugar: Place du Bourg de Four. Ni Dubourg ni Dufour. En “El otro”, cada uno pone algo para conformar el nombre; cada uno, también, evita algo, de modo de no nombrar del todo. Y - y. Ni - ni. Esa parcelación, esa reticencia recortan mejor la inquietud del cuento que cualquier circuito de infidencias, como, por ejemplo, las que avanza Estela Canto en su *Borges a contraluz*.<sup>19</sup> Porque la disputa menor y doméstica

<sup>19</sup> Allí capitaliza datos que obtuvo del doctor Miguel Kohan Miller, a quien nombra Cohen-Miller, aclarando que Borges lo presentaba como su “psicólogo”. Otras referencias lo dan como “psicoanalista de Borges”, pero predominan “psiquiatra” y “psicoterapeuta”, y basta leer a Canto para advertir que su práctica dista muchísimo de toda relación con el psicoanálisis, acercándose por momentos a la de un sensato consultorio sentimental (Canto, 1989: 11-119). Una *Historia del cuerpo médico forense de la justicia nacional* lo lista en esa profesión, que habría ejercido durante dieciocho años, hasta 1974, y hace constar: “se asegura tuvo como paciente entre 1945 y 1948 a Jorge Luis Borges al que prestó apoyo psicoterapéutico para combatir la timidez del escritor” (ROMI, 2016: 112). Alentado por los dichos de Canto, Wescoboinik localizó en 1989 a Kohan Miller, entonces de 86 años, definiéndolo como “Médico psiquiatra, discípulo de Nerio Rojas y de Jorge Thénon”. El médico ratificó algunos datos de *Borges a contraluz* y aclaró que el “tratamiento fue de dos sesiones por semana y duró 2 o 3 años” (WESCOBOINIK, 1989: 259-260).

por el locus es una forma en la que el texto salda los conflictos entre los ocupantes del banco u-tópico. A esa negociación me refería. Y permite pensar mejor la actividad de Borges corrector, reeditor, reescritor; comprobar qué permanece y qué se abandona en ese trabajo; qué sobrevive y cómo; qué es excluido y, aun así, deja los rastros de su exclusión.

En *Here Is Where We Meet*, capítulo “Genève”, en el peregrinaje al lugar donde fue a morir el poeta que admira, Berger hace un amoroso bosquejo de la ciudad: la ve como una mujer apasionada por descubrir y catalogar, cargada de hombros a causa de su miopía que la hace, además, sexy –recuerda un poco la “graciosa torpeza” del andar de Beatriz Viterbo—. Por atroz que sea la situación que enfrente, puede susurrar un comprensivo “lo sé” y agregar, tierna: “Siéntese, veré que le puedo traer”.

Estas calles circulan como los pasillos que corren entre los estantes de una vasta biblioteca. Vista desde la calle, cada línea de ventanas cerradas es la puerta vidriada que da a otra estantería. Las puertas cerradas de madera barnizada son los cajones del catálogo de la biblioteca. Detrás de esas paredes todo espera a ser leído. Las llamo las calles archivo de Ginebra.

“Siéntese, veré que le puedo traer” es como un leitmotiv del capítulo.

¿De dónde sacará esa mujer (esa ciudad) lo que sea que traiga? De pronto, entra en el relato la cita del joven con la mujer, en aquel primer piso. Y pasan dos cosas: la ciudad, ya feminizada, deviene esa mujer, y lo que en los biógrafos, y aun en la memoria de Borges, era herida, ahora es ofrenda.

Siéntese, le dijo dulcemente. Veré que le puedo traer.

Lo que le trajo era algo que había encontrado en uno de los archivos”.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Las traducciones me pertenecen. No tengo objeciones a la versión de Pilar Vázquez, cuyo trabajo era apreciado por Berger, solo que he optado por otros matices. Repongo el original inglés: “These streets lead like the aisles which run between the bookshelves of an extensive library. As seen from the street, each line of shut windows is the glass door to another bookshelf. The closed front doors of varnished wood are the drawers of the library catalogue. Behind these walls everything is waiting to be read. I call them her archive streets.

“[...] What is waiting to be read on the shelves in the archive streets is private, unprecedented and almost weightless.”

Berger concibe, en ese cruce, el escenario de un don. En esa transferencia del archivo de una vida privada a otra, algo íntimo y único le es entregado al muchacho, que atesorará en su colección: de objetos, de textos, de recuerdos. También la crónica de Berger es un don, en un libro viajero cuyo subtítulo original (que la versión española ha suprimido), es “*A Story of Crossing Paths*”, donde se deja leer también un puente hacia (la idea de tiempo en) Borges: inevitable consonancia con “*The Garden of Forking Paths*”, título de la versión inglesa de “El jardín de senderos que se bifurcan”.

\* \* \* \* \*

Por último, “El otro” plantea –y resuelve, en la limitada medida de lo posible– los problemas del cruce y el desencuentro en una *línea de tiempo*. Prefiero este calco de la expresión inglesa, que va invadiendo paulatinamente el castellano, en lugar de la opción *cronología/chronology*, porque grafica la secuencia, la linealidad. Como esa línea es progresiva, y tiene un sentido y, pudiendo recorrerse en dos direcciones, suele encararse solo de a una (la de la “vida”, hacia adelante; la de su reconstrucción, hacia atrás), naturaliza equívocos: entre ellos, que conforme avanzamos de manera progresiva (legibilidad de izquierda a derecha en las grafías occidentales), tenemos más información. Por eso, el viejo de “El otro” proporciona al joven noticias del futuro (“madre” vive, “padre” murió; Norah, “tu hermana”...), como si fuera un legado. De hecho, leemos, promediando el relato: “Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor”. La línea del tiempo, en cambio, parece ocultar que hacia la izquierda puede haber, y de hecho hay, tanta información como la que del otro lado se atesora por acumulación de vida: el enorme caudal de posibilidades que se proyectaron, irresueltas, que siguen ramificándose sin fin, y que el situado en los casilleros más avanzados (?) tiende a abandonar o a olvidar, en disoluciones que serían consecuencia más de la resignación que de la voluntad.

---

Y dos páginas después:

“Sit there, she said gently. I’ll see what I can bring you.

“What she brought was something she found in one of the archives” (BERGER, 2005).

Si el encuentro en el tiempo que propone “El otro” puede leerse como alegoría de los conflictos de la corrección y la edición interminables, es porque pone en escena no solo lo evidente (la aparente omnisciencia del corrector y editor maduro) sino las resistencias del otro lado, que nunca se terminan de acallar; lo que en lo enmendado, testado, tachado, quiere perdurar en legibilidad de palimpsesto. La proteica materia de las expectativas y del recuerdo se caldea en, y desde, ese horno: *Dufour*, como reclama el joven, casi niño, del otro lado del banco de la utopía.<sup>21</sup>

\* \* \* \* \*

Borges amaba los prólogos. Desde el principio, sus apuestas poéticas tuvieron en ese espacio, más que su explicación, su expansión. Como quien destruye una evidencia, el que coloca en 1969 (muy cerca del paseo a orillas del Charles) para *Fervor de Buenos Aires* en su *Obra poética (1923-1967)* se instala sobre el borramiento del de la edición de 1923, ya jibarizado en 1943 en las cinco líneas a que había quedado reducido ese “A quien leyere” original. Y su primera declaración “No he reescrito este libro” es inmediatamente desmentida por lo que sigue, con lo que ahorra al lector el trabajo de desacreditarla con un sencillo (pero arduo) cotejo de todas las supresiones y sustituciones que el autor ha venido haciendo durante décadas; remito a los minuciosos relevamientos de Tomasso Scarano (1993) y Sebastián Hernaiz (2015). En el título del libro de Michel Lafon, la reescritura funciona como alias de Borges. En el primer tramo de su obra –la réproba y la elegida–, en los siete años que van de *Fervor* al *Carriego*, ya se ha ejercitado en esta “instancia prefacial” (Genette, 2001: 137-166), hasta cuando parece faltar: en *Cuaderno San Martín*, unas “Anotaciones” finales tienen carácter postfacial, y su función no difiere de la que venían teniendo los textos liminares:

<sup>21</sup> “En muchos casos –entiende María Teresa Gramuglio– Borges corrige como si tradujera, y las sucesivas versiones producen el efecto de ser distintas traducciones de un texto original en otra lengua. Al cotejar las versiones homéricas, él mismo señaló que un traductor puede, por desconocimiento de los énfasis propios de un texto del pasado, eliminarlos. Con los poemas de la década del veinte la palabra desconocimiento obra en otro sentido: el de rechazo de una retórica, de un sistema de palabras y de imágenes que Borges, muy rápidamente, llegó a considerar ampuloso y equivocado” (GRAMUGLIO, 1980-1986: 343). Lois lee y reformula: “Se trata aquí de una traducción intraglótica que se ejerce en dos niveles: dentro del sistema de modalización primaria (traducción de un dialecto o de un sociolecto a otro, o de un registro a otro) o dentro de un sistema de modalización secundaria (traducción de una poética a otra)” (LOIS, 2001: 172).

comentar la circunstancia de algunas composiciones. Pre o post, el marco textual se desmarca todo el tiempo, abriendo más que conteniendo lo que dice enmarcar, como las inscripciones de tipografía no alfabética que bordean los párrafos del *Parergon* de Derrida sin encerrarlos sino derramándolos en el entorno textual (Derrida, 2010: 5-168).

\* \* \* \* \*

Borges renuncia muy temprano al credo ultraísta, aunque en el final de “Las *kenningar*” admite que el “ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome goza con estos juegos” (Borges, 1974: 380). Es que ya se cuida, y seguiría haciéndolo, de sus propensiones y de sus hallazgos cuando amenazan tendencia o ismo: por ejemplo, la condena a esa “charlatanería de la brevedad” en “Las inscripciones de los carros”, que podría estar difamando su misma economía verbal, contra el desborde vacuo que solía atribuir a cierta prosa académica española (Borges, 1974: 150). En un artículo de *Proa*, 1924, recogido el año siguiente en *Inquisiciones*, para ponderar “El rancho” de Fernán Silva Valdés, da por sentado que “es bello y no asombroso meramente” (Borges, 1993: 69). Desde luego, nada es, en sí mismo, “mero”, atributo raquíptico que quiere realizar lo que predica, como un pase mágico, en el instante de predicarlo: su objeto queda intacto, no así la reticencia del que lo califica. El ultraísmo vendría a cultivar el mero asombro de la imagen o la metáfora. Pero este joven escéptico no renuncia a la producción del mismo efecto, solo que lo reserva para su idiolecto, buscando elegir un léxico desconcertante en relación con los usos más frecuentes de la lengua. Siempre que pueda, apelará al distanciamiento del arcaísmo, por mal que suene, y sobre todo si suena mal, o de la voz o el giro infrecuentes en el Río de la Plata. Y no desaprovechará la posibilidad que le brinda el español para formar palabras nuevas (condición que admira en el inglés), así sean innecesarias y sobre todo (de nuevo) si lo son.

Se ha visitado y comprendido el criollismo de esta etapa: su *criolledá*, para decirlo como él lo actuaba en la lengua, como esa “sé de agua” de “El general Quiroga va en coche al muere” de 1925, que se normaliza en *sed* en 1943; enfatizada en el arranque de *El tamaño...*: “A los criollos quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir” (Borges: 1998, 13), y en “Al tal vez

lector” de *Luna de enfrente*: “Yo he celebrado los que conmigo se avienen, los que en mí son intensidad” (Borges: 1925, 7).

Aquí subrayaré algunas irrupciones de aquella pirotecnia léxica de la misma época, que por distintas vías pueden llegar a un curioso hispanismo y a la invención: atañadero y atañente,<sup>22</sup> justipreciado, intitulado, plazitas, arrimadero, diurnalidad, facción (como hechura), soterraño, sotodecir, sotopensar, suso mentado, berroqueño, agüería, mostradero, jayán, caminotear, españolado, discutidero, sotodecir, oracionera, quitación, séase. Cierito: sería mejor verlas en contexto, y ahí establecer su valor y su pertinencia. Pero en conjunto hacen sistema: una antología en la que el rasgo dominante es una suerte de militancia exhibicionista de lo que el mismo veinteaño estimará vanidades cuando se trata de estigmatizarlas: así, los “soniditos” *corcel*, *céfiro*, *purpúreo* (recordar que su traducción de *The Purple Land* de Hudson es *La tierra cárdena*, quizá por pura evitación de reminiscencias imperiales o cardenalicias).

\* \* \* \* \*

El procedimiento con los nombres propios de otras lenguas es similar: tenderá a trasladarlos a sus equivalentes castellanos, siguiendo o burlando tradiciones. Pope será Alejandro, así como Schopenhauer invariablemente Arturo. A Longfellow lo llamará Enrique y a Jean Paul, pese a tratarse de un nombre de pluma, le caerá el Juan Pablo, y además el Richter, siendo un apellido con el que nunca firmó. Habrá que agradecer que se contentara con el Max de Nordau, sin caer en la tentación de Simón Maximiliano. Con la misma fruición derivativa empleada en los nombres comunes, hará

<sup>22</sup> En el capítulo XIII de la segunda parte del *Quijote*, conversan Sancho Panza y el escudero del Caballero del Bosque (en realidad, el bachiller Sansón Carrasco); Sancho se ufana de sus saberes sobre el vino, “con todas las circunstancias al vino atañederas” (CERVANTES, 2004: 643). Cervantes quiere que su personaje hable como un aldeano de su tiempo; el estilo arcaizante de Borges (como dirá en 1939 el narrador de “Pierre Menard”) “adolece de alguna afectación”. En una conferencia de 1967, “*A Poet’s Creed*”, traducida más tarde como “Credo de poeta”, escuchamos esta confesión: “Al principio intenté ser un escritor español del siglo XVII con cierto conocimiento del latín. [...] Ya no me considero un escritor español del siglo XVII, y mi intento de ser Sir Thomas Browne en español fracasó por completo” (BORGES, 2000: 133-134). Fracaso triunfal: no olvidemos la “Posdata [ucrónica] de 1947” a “Tlön, Uqbar...”, donde el narrador, retraído ante la certeza de que “desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español”, se obstina: “Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne”. (Borges, 1974: 443; Blanco, 2003: 19-46).

incursiones similares, considerando “valbueneras” las tesis de Ángel Valbuena Prat.

\* \* \* \* \*

Tampoco se trata de defender una jerarquía o una bolsa de valores lexicales (que cotizarían en baja si el lector la aplicara al artículo que tiene en sus manos o en su pantalla), sino de definir la función de estas piruetas verbales en la elaboración de una poética. Por eso importa decir que después de 1930 las elecciones enumeradas se abandonan hasta ausentarse casi por completo de las obras canónicas, salvo para ponerlas en la picota o parodiar la fatuidad literaria.

El citado “A quien leyere” de 1923 empieza así: “Suelen ser las prefaciones de autor una componenda mal pergeñada, entre la primordial jactancia de quien ampara obra que es propiamente facción suya, y la humildad que aconsejan la mundología y el uso.” A riesgo de dar paso a la arbitrariedad del gusto, diría que la prosa no fluye y corteja el ripio. Pero en todo caso focalizo en “prefaciones”. “A quien leyere” evita, en perífrasis de destinación, el consabido “prólogo” o “prefacio”; el genérico “prefaciones” lo sinonimiza con un objeto verbal más raro. Voy al buscador Google, que no es necesariamente fuente de verdad pero sí de estadísticas atendibles. Para “prólogo” el conteo da 21 millones de ocurrencias; para “prefación”, 46 mil. Ha pasado ya un siglo, pero puede suponerse que las cifras de un hipotético censo predigital guardarían una proporción no muy diferente, aunque difirieran en términos absolutos. En 1925 el “Prólogo” (ahora sí, un paso adelante) de *Inquisiciones* despunta jovial: “La prefación [dos pasos atrás] es aquel rato del libro en que el autor es menos autor. Es ya casi un leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio”. En procura de escándalo, hace un empleo rebuscado del participio presente de *leer*, en lugar del llano *lector*.<sup>23</sup> Graciosamente, la condición espacial del fragmento se recorta en la duración: un rato. En la obra canónica de Borges, *prefación* vuelve solo para connotar el discurso del escritor malo de “El Aleph”, Carlos Argentino Daneri: “Acto continuo

<sup>23</sup> En un ejemplar de *Inquisiciones* muy deteriorado, que Borges habría pretendido destruir, Daniel Balderston halló tachaduras y correcciones manuscritas. Por ejemplo, “leyente” fue reemplazado por “lector”. Finalmente, los cambios quedaron en el camino, porque el *pentimento* afectó la obra en su totalidad, no solo opciones léxicas aisladas (BALDERSTON, 2018: 90, 203 y ss.).

censuró la *prologomanía* [es decir, fustigó un vicio borgeano], ‘de la que ya hizo mofa, en la donosa prefación del Quijote, el Príncipe de los Ingenios’. Admitió, sin embargo [...]”. Aquí, el sustantivo está en la compañía que, según el nuevo gusto de Borges, merece: el adjetivo *donosa*, y el infaltable apodo trivial, que puede hacer serie con “el Fénix de los Ingenios”, “el Apóstol de Cuba”, “la Décima Musa” y otros ruiditos<sup>24</sup>.

Aquí, una suposición: el Borges maduro estaba construyendo la prosa del mal escritor con los detritos del lenguaje del artista cachorro: una forma de saldar cuentas con su historia, negándose en otro, tal como, autobiográficamente, se negó negando a Piñero.

\* \* \* \* \*

Desde sus primeros escritos, las preocupaciones lingüísticas de Borges, nada silvestres, y asociadas a la filosofía del lenguaje en particular y a la filosofía en general, pero sobre todo relacionadas con la conformación de su poética, no solo motivaron ensayos especiales, sino su práctica tenaz de la reescritura. Entre los artículos de la primera época en los que tangencia esas disciplinas, sin pretender enumeración exhaustiva: “Ejecución de tres palabras” (*Inquisiciones*), “El idioma infinito”, “Palabrería para versos”, “La adjetivación”, “Ejercicio de análisis” (*El tamaño de mi esperanza*), “Indagación de la palabra”, “La felicidad escrita”, “El idioma de los argentinos” (*El idioma de los argentinos*).

En ese corpus (que ahora, para avanzar sin escollos, no localizaré en cada caso) abundan las reflexiones y las ironías sobre la palabra como unidad (cuestionada) de la lengua, siguiendo, en esto, a Croce. La disección del *incipit* de *El ingenioso hidalgo...* en “Indagación de la palabra”, así como de dos versos de un soneto del capítulo XXXIV de la misma obra en “Ejercicio de análisis”, consuman literalmente el análisis que anuncian, y su efecto sorprendente se asemeja al de los *Exercices de style* que Raymond Queneau publicará

<sup>24</sup> Balderston exhuma tres hojas arrancadas de un cuaderno Avon o similar (de los que usaba J.L.B. para sus anotaciones), que cataloga como segundo borrador de “El escritor argentino y la tradición”. El manuscrito viene listando clisés, pleonasmos y confusiones; tras poner reparos a la sinonimia, sigue: “Debilidad de los apodos, sobre todo cuando se emplean con error. Así, el de Gran Capitán [subrayado original] que hace cuatro siglos se dio a Gonzalo Fernández de Córdoba, y ahora se aplica a San Martín, lo cual es tan absurdo como llamarlo el Manco de Lepanto o la Doncella de Orleans” (BALDERSTON, 2018: 251-257).

veinte años después. “*En el*”, dice, forma casi una sola palabra. Prefiere pequeños grupos sintácticos en los que ve “unidades de representación”. Cita a Gustav Spiller y defiende abordajes intuitivos: en “luna de plata” ve una unidad de pensamiento, por lo cual “de plata” actuaría como sufijo. Sutil, dictamina que, en su insularidad, la palabra es una “alucinación ortográfica”, y avanzando, declara que por su portación de sentido, una coma o aun un espacio podrían ser palabras. Discurre sobre cómo incide en el intercambio lingüístico la prelación del sustantivo (como en español) o la del adjetivo (como en las lenguas germánicas). A propósito de eso, estima (de nuevo) que “overo rosao” es realmente una sola palabra. Cita a Fritz Graebner a propósito del problema del género (masculino/femenino/neutro). No duda en emplear categorías como “semantema” o “morfema”, cuando no hace mucho se ha constituido el Círculo Lingüístico de Praga por iniciativa de Mathesius y con la participación de Mukarovsky, Trnka, Vachek, Jakobson, Trubetzkoy, Benveniste, Martinet, Bühler, entre otros, y un año antes de la publicación en francés de sus *Tesis*. Pese a la prolijidad, entre humilde y populista, con que Borges disimula estudios y erudición, se mueve muy bien en este campo (Círculo Lingüístico de Praga, 1970; Čermák, 2018: 342-360). En líneas igualmente estratégicas, pueden situarse otras mentiras blancas: su repetida declaración de estudio autodidacta del alemán (en modo sarmientino), cuando lo había cursado regularmente en el colegio Calvin; las cuatro ocasiones en las que Alan Pauls, en *El factor Borges*, advierte que, en los años 20, y con una operación mínima y ya paradigmática de estilo, declara haber nacido en 1900, para convergir con el imaginario nacimiento del siglo –por más que técnicamente eso haya sucedido, por el conteo de centurias, en 1901– (Pauls, 2004: 11-12).

\* \* \* \* \*

“Prologomanía”, había acusado Daneri. En 1975 Torres Agüero publica en Buenos Aires una colección que reúne parte importante de los frutos de esa obsesión: *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, y en 1988 Alianza, en Madrid, recoge los de la colección Biblioteca personal. Ambos integrarán, en 1996, junto con las conferencias tituladas *Borges oral* y los *Textos cautivos* de *El Hogar*, el IV tomo de las *Obras* [parcialmente] *completas*. En el “Prólogo de prólogos”, sueña con un libro que “Constaría de una serie de prólogos de libros que no existen. Abundarían en citas ejemplares de esas obras posibles”

(Borges, 1994: 14). Ese libro ya había sido concebido y publicado un año antes por Stanislaw Lem: *Magnitud imaginaria* (en la traducción española). Si, en este caso, el efecto ha precedido a la causa, es porque, a su vez, la obra de Lem es resultado de la lectura de Borges. Lem proclamaba, ¡en el prólogo!, que

El país de los Prólogos es incomparablemente más vasto que el país de la Literatura. [...] propongo introducciones que no introducen en ninguna parte, prólogos que no preceden a ningún logos y prefacios después de los cuales no suena una sola palabra (Lem: 2013, 25, 33).

\* \* \* \* \*

Vuelvo a *Fervor de Buenos Aires* de 1923. Y me detengo en uno de los poemas de 1923 que volaron de las ediciones siguientes: “Música patria”.

Insólitamente, se traza en él una genealogía abierta para una música cuyo género no precisa, pero que viene bajando desde lo moro y lo andaluz hasta América, incorporando lo castellano y lo indígena, desde los prados a la pampa –conquista mediante–, acumulando horror y pena, haciendo derivar de la vihuela la guitarra, hasta desembocar en insolencia portuaria, rufianes, prostitutas... Esa música innombrada es el tango. Lo retomará en las ya citadas conferencias de 1965: “una raíz más profunda, y esa raíz podríamos verla ya prefigurada en épocas muy anteriores al tango”. Tenemos una primigenia “quejumbre mora”, extrañamente rehabilitada por quien habrá de descartar, casi siempre, ese temperamento: desde lo elegíaco del *Martín Fierro* hasta el giro “quejumbroso” que Piazzolla dio a la milonga “A don Nicanor Paredes”, concebida “casi alegre” por su autor (Bioy Casares, 2006: 1065; Turci Escobar, 2017: 72). Cargada, en el poema, con la maldición que le venían asignando sus detractores pero que el género hizo suya (asumió, mitificó, vendió), avanza decididamente hacia la situación del *flâneur* del soneto de *Caras y Caretas*, hasta el mismo diminutivo de *noche*. Pero, como en recurso cinematográfico, la cámara pega un giro de 180 grados, y en lugar de un caminante que se detiene imantado por un tango definido como tal, ahora la agencia pertenece a la música y desde ella se entrega como gracia que va y toca la sensibilidad y el sentimiento del viandante:

ha logrado ahondar con tal virtud en nuestra alma  
 que si de nochecita una ventana  
 la regala en sonora generosidad a la calle  
 el caminante  
 siente como si le palparan el corazón con la mano (Borges, 2007:  
 200-201).

Podría postular, conspirativamente, que al eliminar “Música patria” (y “Ciudad”, “Hallazgo”, “Villa Urquiza” y “Caña de ámbar”) de las ediciones canónicas de *Fervor de Buenos Aires*, Borges ha borrado las huellas de algunas de sus emociones, que no relegaban el tango a lo genovés sino que lo asumían como propio. Pero no. Las razones del reescritor, del corrector, del editor, del filólogo inconfeso, son múltiples. “Música patria” estaba demasiado cruda. Y si en lo que permanece, de la obra, hay pérdidas, en lo perdido hay algo que se obstina. Así se forjaron sus obras incompletas.

El tango fue también su Aleph, que lo condujo a un imposible todo, y como el otro, el de la calle Garay, que lo había puesto ante las cartas obscenas de Beatriz Viterbo a Carlos Daneri, este le mostró lo que quería ver y lo que no, y por eso no había forma de negarlo.<sup>25</sup>

\* \* \* \* \*

Se lee en la “Posdata del primero de marzo de 1943” (poética de prólogos, poética de posdatas, resto que insinúa la construcción derruida): “¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido” (Borges, 1974: 628).

“Nuestra mente es porosa para el olvido.”

\* \* \* \* \*

Al menos tres veces las *Obras completas* acuden a una misma cita de Walter Pater (de *The School of Giorgione*, 1877): en “La muralla y los

<sup>25</sup> Me escribe Emiliano Sued: “En ‘La guitarra’, poema que aparece en la primera edición de *Fervor* y más tarde es suprimido, se oye un triste [...]. De alguna manera, prefigura ‘El Aleph’. Pero en lugar de la visión del universo, se trata de la pampa. Y más interesante aún es que todo lo que ve está, en principio, encerrado en un sonido. Oír produce esa visión.” Correo electrónico del 6/11/2020.

libros” (1950), en la “Nota sobre Walt Whitman” (1957) y en el prólogo de 1964 a *El otro, el mismo*. En las tres, para una afirmación fundamental, con pocas variantes. Elijo la última: “Pater escribió que todas las artes propenden a la condición de la música, acaso porque en ella el fondo es la forma, ya que no podemos referir una melodía como podemos referir las líneas generales de un cuento” (Borges, 1974: 858).

Al ocuparse tempranamente de Ipuche, en *Inquisiciones*, había intuido algo que escasamente volvería, de ese modo, a su consideración, enunciado a la manera del escritor español del siglo XVII que no era:

Esta omnipotencia del ritmo es índice veraz de la nervosa entraña popular de su canto. No de otra suerte la lírica andaluza, tan callada de imágenes, se ostenta generosa en configuraciones estróficas y ha pluralizado su voz en la soleá y en la solearaiya y en la alegría y en la cuarteta y en la seguidilla gitana (Borges, 1993: 64).

\* \* \* \* \*

Nuestra mente es porosa  
para el olvido.

¿No suena como el comienzo de una seguidilla, que tal vez se podría continuar, en su magnífico y elegante ritmo cojo de siete, cinco, siete, cinco?

Hay algo, aquí, entonces, que no comunica el olvido, ni lo intersticial, ni la mente. Algo que no podemos referir como un cuento. Es una música, sujeta al ritmo pero libre del sentido, o dejándolo migrar hacia otro lugar o a ninguno.

Gracias  
Magdalena Cámpora  
Omar García Brunelli  
Emiliano Sued

**Obras mencionadas**

- BALDERSTON, DANIEL. *How Borges wrote*. Charlottesville-London: U. of Virginia Press, 2018.
- BERGER, JOHN. *Here Is Where We Meet*. A Story of Crossing Paths London: Vintage eBooks, 2005. Versión Española: *Aquí nos vemos*. Traducción, Pilar Vázquez. Madrid: Alfaguara, 2006.
- BIOY CASARES, ADOLFO. *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006.
- BLANCO, MERCEDES. “Arqueologías de Tlön. Borges y el *Urn burial* de Browne”. *Variaciones Borges*, núm. 15: 2003.
- BORGES, JORGE LUIS. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, 1923.
- . *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- . *Obras completas (1923-1973)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Ficcionario*. Una antología de sus textos. Ed., introd., prólogos y notas, Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993 [1925].
- . *Obras completas*. III. J1975-1985. Barcelona: Emecé, 1996.
- . *Obras completas en colaboración*. 4ª ed. Barcelona: Emecé, 1997.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1998 [1926].
- . *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- . *El tango*, Cuatro conferencias. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- . *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Barcelona: Crítica, 2000.
- . *Poemas & prosas breves*. Edición, transcripción y notas Daniel Balderston y María Celeste Martín. Pittsburgh: Borges Center, 2018.
- ÇANTO, ESTELA. *Borges a Contraluz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- ČERMÁK, PETR. “Las Tesis del 1929: algunas observaciones historiográficas”. *Verba*, núm. 45, 2018. Disponible en línea: <<https://revistas.usc.gal/index.php/verba/article/view/4371>> Fecha de consulta: 02/10/2020.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004 [1605-1615].
- CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA. *Tesis de 1929*. Madrid: Alberto Corazón, 1970.
- DERRIDA, JACQUES. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 2010 [1978].

- GARCÍA, MIGUEL A. Y GLORIA B. CHICOTE. *Voces de tinta*. Estudio preliminar y antología comentada de *Folklore argentino* (1905) de Robert Lehmann-Nitsche. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2008. Disponible en línea: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.282/pm.282.pdf>> Fecha de consulta: 11/09/2019.
- GENETTE, GERARD. *Umbrales*. México: Siglo Veintiuno, 2001 [1987].
- GONZÁLEZ, DANIELA. “Algunas reflexiones en torno al análisis de la música popular rioplatense de entresiglos a propósito del estilo de *Juan Moreira*”. *Revista Musical Chilena*, vol. 73, núm. 232, 2019. Disponible en línea: <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902019000200070&lng=es&nrm=iso&tlng=es](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902019000200070&lng=es&nrm=iso&tlng=es)> Fecha de consulta: 08/10/2020.
- GOYENA, HÉCTOR. “Estilo”, en Emilio Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4. Madrid: SGAE, 1999-2002.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA. “Jorge Luis Borges”, en Susana Zanetti (dir.). *Historia de la literatura argentina. T. 4. Los proyectos de la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980-1986.
- HERNAIZ, SEBASTIÁN. “Borges y sus editores: itinerarios de *Fervor de Buenos Aires* (1923-1977)”, *Orbis Tertius*, vol. XX, núm. 22, 2015, pp. 10-20.
- LAFON, MICHEL. *Borges ou la réécriture*. Paris: du Seuil, 1990.
- LAFON, MICHEL Y BENOÎT PEETERS. *Escribir en colaboración*. Historias de dúos de escritores. Traducción de César Aira. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008. Ed. original: *Nous est un autre*. Enquête sur les duos d'écrivains. Paris : Flammarion, 2006.
- LEM, STANISLAW. *Magnitud imaginaria*. Trad. de Javdiga Maurizio. Madrid: Impedimenta, 2013 [1974].
- LEVY, BERTRAND. « BORGES A GENEVE : entre mythe et réalité ». *Le Globe*. Revue genevoise de géographie, núm. 150, *Evoquer Genève*, 2010. pp. 7-31. Disponible en línea: <[https://www.persee.fr/doc/globe\\_0398-3412\\_2010\\_num\\_150\\_1\\_1569](https://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2010_num_150_1_1569)> Fecha de consulta: 02/10/2020.
- LOIS, ÉLIDA. “La dialéctica cambio-permanencia en las reescrituras de poemas del primer Borges”, *Génesis de escritura y estudios culturales*. Introducción a la crítica genética. Buenos Aires: Edicial, 2001.

- LOUIS, ANNICK. *Jorge Luis Borges : oeuvre et manoeuvres*. Paris: L'Harmattan, 1997. Versión española: *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.
- LUDMER, JOSEFINA. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012 [1988].
- MORENA, MIGUEL ÁNGEL. *Historia artística de Carlos Gardel*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- PAULS, ALAN. *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama, 2004 [2000].
- ROMI, JUAN CARLOS. *Una historia del cuerpo médico forense de la justicia nacional*. [Buenos Aires:] Ed. de autor, 2016.
- SAÍTTA, SYLVIA. “Borges mediático”. *Variaciones Borges*, 46, 2018.
- SARLO, BEATRIZ. “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”. *Punto de Vista*, IV, 11, 1981.
- . *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995 [1993].
- SCARANO, TOMASSO. “Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI, 2, 1993.
- SCHVARTZMAN, JULIO. “Un cantor criollo que se puso a experimentar”, en Omar García Brunelli (coord.). *El Mudo del tango. Ocho estudios sobre Carlos Gardel*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2020.
- STRATTA, ISABEL. “El tango entre Florida y Boedo”. *Zama*, vol. 7, núm. 7, 2015.
- . y Omar García Brunelli. “Borges y Piazzolla: un desencuentro por milonga”, en XXVII Jornadas de Investigación. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2015. Disponible en <<http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Stratta%2C%20Isabel%20y%20Garc%20C3%ADa%20Brunelli%2C%20Omar.pdf>> Fecha de consulta: 04/09/2018.
- TURCI ESCOBAR, JOHN. “‘Era de lo más pobre y de lo más lindo’: Reconsidering Jorge Luis Borges’s Views on the Tango”. *Variaciones Borges*, núm. 43, 2017. Disponible en <[https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/VB43\\_Turci-Escobar\\_Final.pdf](https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/VB43_Turci-Escobar_Final.pdf)> Fecha de consulta: 13/06/2019.
- WALKER, CARLOS (comp.). *Mil hojas. Formas contemporáneas de la literatura*. Santiago de Chile: Wedders, 2017.
- “Presentación. 1969”, *Un año. Literatura argentina 1969, Cuadernos LIRICO*, núm. 15, 2016. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/lirico/3239> Fecha de consulta: 15/12/2016.
- WILLIAMSON, EDWIN. *Borges. Una vida*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

WOSCOBOINIK, JULIO. *El secreto de Borges*. Indagación psicoanalítica de su obra. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1989.

YATES, DONALD A. "Behind 'Borges and I'". *Modern Fiction Studies*, 19, 3, 1973.