



Antonio Berni

El Borges oblicuo

Lelia Area
Universidad de
Rosario
Argentina

como verdad): lo rodean, juegan hasta hacer brotar la sangre, la víctima reza, pone los ojos en blanco, y muere⁵⁰.

Si "La fiesta del Monstruo" trabaja sobre la fórmula peronismo = rosismo, en "El simulacro", se recupera la otra dimensión visible en "La fiesta del Monstruo", la de lo festivo, convertido en ritual incomprensible y broma macabra. "El simulacro" toma otro hecho multitudinario del peronismo, pero ya no plaza, sino velorio de Evita, y narra su repetición a la vez solemne y grotesca, en medio de los rancheríos, con una muñeca rubia en una caja de cartón. La fuerza simbólica que hechos de este tipo tuvieron (y aún tienen) para los sectores más populares del peronismo, es relatada críticamente como una "fúnebre farsa", que contiene "la cifra perfecta de una época irreal".

Hemos intentado -aunque conscientes de su carácter parcial- realizar un recorrido desde las estrategias de escritor a la crítica cultural y política en Borges, tratando de exhibir en las huellas de sus diálogos, desafíos y propuestas no sólo su proyecto literario sino también los debates ideológicos y posiciones políticas que su escritura expone, opone y compone.

⁵⁰ Como en "El Matadero" de Esteban Echeverría el grupo de manifestantes peronistas que va a plaza de Mayo mata a un "hombre de letras", un otro para el otro que habla. La víctima unitaria de los mazorqueros es reemplazada por un judío, desplazando la oposición política a la racial, el antisemitismo del peronismo y, en consecuencia su afinidad al nazismo. La escritura política de Bioy/Borges revive la dicotomía civilización/barbarie explícitamente.

Sobre dos retacitos de suburbio

Borges con Carriego

Borges de Carriego. Topografía de un afecto

Yo creo que es un error hablar de elección, yo creo que los temas lo eligen a uno. Uno no elige los temas. Yo fui tomado por ese tema de un Buenos Aires de casas bajas, de patios, de aljibes, de calles sembrándose en la llanura. Pero yo no elegí ese tema, me fue dado como todos los otros.

J. L. Borges

(Diálogo con María Esther Vázquez)

Errar...

Hay un gesto, un movimiento de errabundeo en el Carriego de Borges -o tal vez podríamos arriesgar- en el Borges del Carriego que oscila entre el matiz y el énfasis. Errabundeo moroso y también -por qué no- amoroso que le permite errar *en* el detalle y *por* el detalle.

Relato de un nombre, relato sobre un hombre, el texto figura, *se* figura como una excusa para diseñar la historia de un espacio imaginario al que un cartógrafo reversible -cuasi indecible-: Borges/Carriego, Carriego/Borges nomina *suburbio*.

Este espacio se prefigura desde el epígrafe como un modo de verdad, verdad ni coherente ni central, sino angular y diseminada¹. Es la cita de De Quincey la que determina los modos de errar, o quizá podríamos decir, los modos de leer que Borges expone en este ensayo. Modos de un matiz indecible entre la verdad y la falsedad donde se juega el efecto de ficción de un libro cuya pretensión es ser "menos documental que imaginativo".

No parece nada casual que la cita prevea y predica -por un lado- el estilo del Carriego -que es el estilo de Borges- dado que el escritor (siempre) escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas y -por otro- evoque aquel epílogo que exponía la intención de "conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno"². Evocación precursora, hecha a partir de una convicción (si no de una certeza): la de que la lengua no es más que un sistema de citas cuyas palabras son símbolos que postulan una memoria compartida.

Así, el Carriego expone los símbolos de una oralidad compartida desde su prólogo como un efecto de estilo, una retórica, es decir un modo de narrar: "Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y 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 la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas."³. Juego de contrastes entre cultura y vida; matices de dos espacios que

¹ Cf. epígrafe al Evaristo Carriego (1930) de Jorge L. Borges en **OBRAS COMPLETAS 1923-1972**. Emecé Editores. 1974:

"...a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered."

DE QUINCEY: *Writings*, XI, 68

² J. L. Borges.: *El libro de arena*. Emecé Editores. Buenos Aires. 1975. (Cf. Epílogo p.179).

³ J. L. Borges: *Evaristo Carriego*, op.cit. (Cf. Prólogo)

luchan por aparentar un efecto de espontaneidad aunque no lleguen a ocultar el énfasis como diferencia.

¿Qué se puede vislumbrar desde un jardín, limitado por verjas con lanzas sino lo que *el otro* (me) asegura? ¿Qué se puede leer desde una biblioteca sino la historia cautiva del Libro?

La respuesta la da también Borges cuando arriesga una lectura de "To Have and Have Not" y presume que "la historia de un malevo imaginado por un hombre de letras no puede no ser falsa. Dos tentaciones encontradas la acechan. La una, pretender que el malevo no es tal, sino un pobre hombre nobilísimo de cuyas fechorías es culpable la sociedad. La otra, magnificar las atracciones diabólicas de su historia y demorarse con algún deleite de lo atroz. Ambos procederes, como se ve, son de tipo romántico"⁴. Es desde esta convicción absoluta que el Carriego garantiza su estilo, al susurrar desde su prólogo la traición de una lectura, que es la de toda lectura: ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?

...a espaldas de la patria...

Toda fundación tiene algo de parodia; es un gesto que se balancea entre lo *ingenuo* y lo *solemne* mientras cierto silencio cómplice (y por ende compartido) lo instituye desde una pura apariencia. Convertida irónicamente en un exceso de verdad *pesa* como figura jurídica que otorga un nombre y abre un espacio familiar.

Borges trama su Carriego en el relato de esa complicidad (con Groussac): Palermo de Buenos Aires, nombre y apellido que "nos retrae a un siciliano Domínguez (Domenico) de Palermo de Italia, que añadió el nombre de su patria a su nombre, quizá para mantener algún apelativo no hispanizable (...) Domínguez Palermo proveedor de carne de la ciudad entre los años 1605 y 14 poseía un cárcel del

⁴ J. L. Borges: "To Have & Have Not" de Ernest Hemingway. 13 de mayo en *Textos Cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"* (1936-1939). Tusquets Editores. 1986. (p.234)

Maldonado destinado al encierro o a la matanza de hacienda cimarrona⁵.

Sólo desde la novela (desde el relato) es posible mantener una relación de distancia/acercamiento con la historia ya que el historiador siempre se asemeja al novelista (aunque intente borrar esa similitud).

Ajeno a este conflicto, Borges *piensa* la historia desde la literatura ("Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados"⁶) mientras *hace* literatura narrando una historia. ("Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra"⁷).

Historia de un espacio afectado por el afecto y delimitado a partir de sus adjetivos: la chacra *decente*, el matadero *soez*; historia de unos vagos e imprecisos terrenos ubicados "a espaldas de la patria". Esta vaguedad no es más que una de las tantas trampas a las que Borges apela como efecto de estilo ya que si por una parte, Palermo se define desde su vaguedad -vaguedad de fundación, vaguedad de territorio- por la otra, el relato se ve irrumpido por otro nombre de fundador: Don Juan Manuel (y aquí el apellido huelga) "padre mitológico de Palermo, no meramente histórico, como ese Domínguez Doménico de Groussac"⁸, del que no relata su historia para no deslucir lo demás (¿o podríamos pensar a Groussac como uno de los demás?).

Palermo se vuelve cabeza mandona y decide destinos patrios en vez de conformarse con vivir a "espaldas" de ellos. Son los destinos de Rosas y el otro Rosas (o el *otro de* Rosas: Urquiza) los que *hacen* el Palermo al que llegan los Carriego en el año 1889. Es de *ese*

⁵ J. L. Borges: Evaristo Carriego, op cit. (p.105)

⁶ *ibid.*

⁷ *ibid.*

⁸ *ibid.* (p.106)

territorio que Borges se propone escribir: sus detalles, sus énfasis, sus circunstancias. Carriego es su excusa, o más bien, su metáfora. Un espacio señalado como un efecto de perspectiva y abierto a un tipo de hipótesis que requiere ser guardada en el más estricto de los secretos: Carriego es un personaje de Borges pero Borges *también* es uno de Carriego y ambos son la cifra de un imaginario que escribe el suburbio como patria.

¿Cómo se diseña imaginariamente una patria? Sólo a partir de sus énfasis: fronteras de peleas y de guitarras, malones de aire o esquinas de agresión y soledad. Aunque también se la dibuja a partir de una cita enunciada desde el recuerdo -nunca casual- de Browning ("Here and here did England help me"⁹) a la que Borges traduce y parafrasea como única razón de esa escritura: ... "aquí y aquí me vino a ayudar Buenos Aires".

Esa ayuda transforma hasta el incidente más fútil en un acontecimiento importante y hace que el comentario se desplace siguiendo una vía de sucesiones donde el director de escena está ahí para proyectar una película privada cuyo procedimiento sería *mostrar* una "continuidad de figuras" que aluden, configuran y delinean el *barrio*: "ese dilatado recinto de muchas cuadras" con un "pobrerío de golpeados destinos a su alrededor"¹⁰.

No es difícil leer en este diseño una historia que se cumple mientras se recorre (casi con los dedos) los límites de una emoción. Porque si Borges presta a Carriego sus lecturas, a cambio de ello Carriego la devuelve la coloratura de un territorio que lo enfrenta a la aventura de relatar el recuerdo autobiográfico de un país nuevo¹¹.

⁹ *ibid.* (p.112)

¹⁰ Cf. J. L. Borges: Evaristo Carriego. Op.cit. Nota a pie de página nº 2: "Yo afirmo -sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja- que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva" (p.107)

¹¹ *ibid.*

Podemos intuir, así, que el verdadero lugar del narrador no pertenece ni a Borges ni a Carriego sino a la cómplice relación establecida entre ambos. Ella le(s) permite exponer los vínculos afectivos en los que se han comprometido (aunque una "verja con lanzas" simule separarlos). Verdadera atopia fundada en lo imprevisible de esa relación y sólo alterada por una voz que siempre pertenece al otro.

...a través de una palabra...

Toda imagen -al decir de Barthes¹²- es perentoria. Esta perentoriedad radica en que ella siempre tiene la última palabra, lo que impide que cualquier conocimiento la contradiga o sutilice.

La imagen de Carriego es dibujada por la *palabra Carriego*¹³, única certeza a la que Borges adscribe para poder narrarla. El resto es una resta. Una compleja red de paradojas tramada a partir de una sucesión de recuerdos: "un liviano archivo mnemónico" imposible de comunicar, lo que afecta "críticamente la idea misma de biografía. Es decir, que una lógica únicamente subjetiva hilvana los "hechos" de la vida de Carriego, los que Borges se atribuye y que se convierten en recuerdos de Borges"¹⁴.

La trama de recuerdos que atraviesa la *palabra Carriego* opera como desencadenante; no se trata de la narración sobre un individuo pormenorizado sino que se dibuja una forma imaginaria: una imagen que fascina e impresiona no como una suma de detalles sino a partir de tal o cual inflexión.

Así, lo que (nos) llega es una voz, y los tonos de esa voz:

¹² R. Barthes: *Fragmentos de un discurso amoroso*. México. Siglo XXI Editores. 5a. ed. en español. 1986. (p.154)

¹³ J. L. Borges: *Evaristo Carriego*. Op.cit. (p.113)

¹⁴ B. Sarlo: "Borges y la Literatura Argentina" en *Punto de Vista*. Revista de Cultura Año XII. Nº 34. Jul/Sept. 1989.

"Carriego era, de generaciones atrás, entrerriano. La entonación entrerriana del criollismo, afín a la oriental, reúne lo decorativo y lo despiadado igual que los tigres. Es *batalladora*, su símbolo es la lanza montonera de las patriadas. Es *dulce*: una dulzura bochornosa y mortal, una dulzura sin pudor (...) Es *grave*: la República Oriental, donde la entonación a que me refiero es más evidente, no ha escrito un solo buen humor, una sola dicha (...) Puesta a versificar, vacila entre la acuarela y el crimen; su tema no es la aceptación de destino del Martín Fierro. Está colaborando en ese sentir una *efusión* que no comprendemos, el *árbol*; una *impiedad* que no encarnamos, el *indio*. Su gravedad parece derivar de un más sobresaltado rigor: Sombra, porteño, codas y un duelo ocasional a cuchillo; *oriental*, habría conocido también la carga de caballería de las patriadas, el duro arreo de hombres, el contrabando...Carriego sabía por tradición ese criollismo romántico y lo misturó con el criollismo resentido de los suburbios"¹⁵ (el subrayado es mío)

Es su conformidad con un modelo cultural lo que Borges exalta: una conformidad percibida desde sus énfasis. (Aunque el énfasis vale en función de poner en escena el rasgo que lo valida y le hace referir su práctica, referirse como práctica).

Esta es sin duda una marca de Borges quien trata a Carriego sin espontaneidad ni inocencia. Lo arrastra -literalmente, o mejor, literariamente- límite de sus posibilidades jugando con sus limitaciones, bordes, perfiles con la absoluta convicción que *esa* es la mejor garantía para narrarlo.

Ciertamente, *escribe* el objeto que representa, y al escribirlo *hace* de *Carriego* otra cosa, abriéndolo a una dimensión en la cual la ilusión de espontaneidad se quiebra produciendo una renovación. En su figuración, Borges "piensa que la sucesión cronológica es inaplicable a Carriego, hombre de conversada vida y paseada. Enumerarlo, seguir el orden de sus días -dice- me parece imposible; mejor buscar su

¹⁵ J. L. Borges: *Evaristo Carriego*. Op.cit. (p.114)

eternidad, sus repeticiones. Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérselo".¹⁶

Tenemos aquí la clave de *su secreto*; esa cualidad de lo que no es dicho y sin embargo circula. Borges dice las reglas del juego aunque no las revela y es por eso que Carriego queda al margen, o mejor, deviene *en* margen.

Carriego de Borges. Una retórica del margen

En la primera década de este siglo, el centro de la literatura argentina era Lugones y el modernismo. Carriego era precisamente el margen: un escritor que había tratado de ser modernista, para encontrar luego, en una decena de poemas sobre el suburbio, una forma atenuada del sentimentalismo que profetiza los tangos de Homero Manzi.

La historia social del tango es la de una travesía extraña y sutilmente irónica: tiene la figura de una parábola que, por los borgianos espejos que evoca, puede resultar ligeramente inquietante. El tango nace en ámbitos alegres, pendencieros y a menudo ilegales: quilombos, "cuartos de china", academias de baile, romerías de fin de semana, boliches de la ribera del Riachuelo. Su música comienza siendo banal y estando por entero subordinada a lo único que importaba: el baile, una codiciada danza de pareja, de la que prenden hombres y mujeres oscuros, ejecutada y gozada en ambientes clandestinos.

Pero, en los últimos años del pasado siglo y a comienzos del presente, surgen los primeros grandes tangos históricos.

Si bien el baile mantiene el papel protagónico, la música ya no puede ser considerada como simple pretexto para cortes y filigranas. Es una música que perdura y se prolonga en canto, en tarareo o en silbido: ritmos y melodías transponen así los muros de los recintos prohibidos y aunque apenas audibles, se asoman ya por los barrios.

¹⁶ J. L. Borges: Evaristo Carriego. Op.cit. (p.115)

Con llamativa celeridad va desbordando sus ambientes iniciales y accediendo a otros: en el teatro, aprovecha y retribuye la hospitalidad del sainete: cafés, restaurantes y casas de baile cada vez menos marginales lo acogen, dando fe de que ha pagado su derecho de piso en la gran ciudad. Por un tiempo permanecerá en las márgenes del centro, pero con los primeros años del nuevo siglo el tango se habrá hecho oír en los espacios ciudadanos. Se vislumbra que su destino es ser la expresión musical de la ciudad rioplatense.

Carriego es un capítulo fundamental de esta expresión. Borges reconoce en él un pre-texto en su sentido más literal. Carriego es el texto anterior a sus propios textos; escribió lo que Borges no iba a escribir jamás pero que necesitaba como punto de partida para mantener el precario equilibrio entre el adentro y el afuera que había "del otro lado de la verja con lanzas".

La biografía que Borges escribe sobre Carriego es también un pre-texto. La historia de Palermo, que constituye el primer capítulo del libro, es un pretexto de historia, donde se traman algunas de las imágenes que Borges ya había trabajado con detalles en los que la única necesidad proviene de la poesía de Borges.

El vaivén borgeano -apunta Silvia Molloy- se insinúa, temáticamente, en los primeros textos poéticos. *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* renuevan curiosamente la perspectiva inestable del *flâneur* de Baudelaire -la de un paseante ocioso en una ciudad crepuscular que ya no es suya, o que más bien es sólo suya a la hora del crepúsculo. Una ciudad que *descubre* (y precura detener) a solas, para saciarse con restos que se le escapan en la vigilia y que intenta recuperar y hacer propios en cermonia solitaria¹⁷.

El segundo capítulo, "Una vida de Evaristo Carriego" perfila al personaje, lo que desde un horizonte de sombras, de paradojas afecta críticamente la misma idea de biografía.

¹⁷ Silvia Molloy: *Las letras de Borges*. Buenos Aires. Edit. Sudamericana. 1979. (p.24)

Y así -agregará Molloy- el narrador de Evaristo Carriego transgrede un límite, desplaza el molde previsto de la biografía -como desplazaba el *flâneur* borgeano el centro de una ciudad hacia su periferia- para descubrir qué había del otro lado de la verja con lanzas¹⁸.

Así, Borges imagina para Carriego y para sí un Buenos Aires que puede leerse como una postulación de las orillas; orillas que escribe e imprime en una carto-gráfica fragmentaria, lateral. La clave de esto nos la da Borges -como siempre- desde otro lado, desde otro tiempo, desde un registro (también) lateral. En el prólogo que hiciera a Buenos Aires en tinta china de Attilio Rossi (1951) nos intercala una 'mínima' confesión:

"Hace treinta años me propuse cantar mi barrio, Palermo, celebré con metros de Whitman las oscuras higueras y los baldíos, las casas bajas y las esquinas rosadas; redacté una biografía de Carriego, conocí un hombre que había sido caudillo; oí con veneración los trabajos de Suárez el Chileno y de Juan Muraña, cuchilleros incomparables. Un almacén iluminado en la noche, una cara de hombre, una música, me traen alguna vez el sabor de lo que busqué en esos versos; esas restituciones, esas confirmaciones, ahora, sólo me ocurren en el Sur. Yo, que creí cantar a Palermo, había cantado el Sur, porque no hay un palmo de Buenos Aires que pudorosamente, íntimamente, no sea, *sub qua dam specie aeternitatis*, el Sur"¹⁹.

Esa confesión 'pone' en escena una voz que se descubre y burla de sí misma, autocomplaciéndose, dudando... Es un espectáculo de fragmentos que aparecen y desaparecen con el sólo objeto de restituir lo irrestituible; de confirmar lo inconfirmable, sabiendo - de antemano- que todo es sorprendentemente escurridizo y difícil de fijar.

¹⁸ *ibid.* (p.28)

¹⁹ J. L. Borges: "Buenos Aires en tinta china" de Attilio Rossi en *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires. Torres Agüero Editor. 1975. (p.128)

La cartografía urbana se vuelve una topo-grafía cuyos incidentes no son descritos sino inscriptos. No hay límites espaciales ni temporales, sólo hay *gestus*: gesto visto como marca, o quizás marca vista como gesto que se *celebra, oye, saborea* al mismo tiempo que se desplaza y deviene siendo (siempre) otra cosa.

Desde una voz nostálgica, "morosa con amor" se narra la clave que narra al Carriego, diseñando el espacio imaginario del suburbio, el límite entre la ciudad decente y la ciudad del compadrito. "Carriego" y "las orillas" *escenifican la lateralidad de Borges*.

Borges... Ese murmullo lateral

La literatura no es una cuestión de temas. Los relatos, los buenos relatos, están contruidos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de un enigma sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito. Esta es la fórmula de Borges. Este es Borges. Sus matices narrativos llegan al murmullo y -generalmente- se regodean en él. Esta fascinación por el borde, entendida como un ejercicio que apunta cualquier dirección, juega en favor de su desenvoltura en los dominios más diversos. Es un juego de ironías arrastrado por la metonimia que es ese borde, pensado como fragmento. Borges se (son)ríe enciclopédicamente mientras murmura lateralmente, ligeramente.

El *sabe* que el único conocimiento que se puede tener sobre la literatura es el que dan las paradojas o los sofismas. La única verdad en literatura es la del error y por ello se propone *errar* en los sentidos que esta palabra inscribe: no acertar, equivocarse pero también andar vagando, divagando.

Por eso -y a riesgo de cometer un *anacronismo como delito*- se confiesa redactor de una "piadosa biografía de cierto poeta menor, cuya única proeza fue descubrir las *posibilidades retóricas del*

*conventillo*²⁰; mientras denuncia -desde otro lado, siempre otro lado- el "desvarío laborioso y empobrecedor" que consiste en "componer vastos libros, el explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición *oral* cabe en pocos minutos. Mejor *procedimiento* es *simular* que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario"²¹.

Un procedimiento que se repite hasta instaurar la diferencia como marca y hacer *de* la escritura borgeana un plus que transita por los intersticios del lenguaje. Si, como el mismo Borges nos decía, la literatura a lo largo del tiempo no ha sido más (?) que la *repetición* de dos historias: "la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota"²², (es decir la historia de un *errar* pensado como viaje y la de *otro errar* postulado como crimen) ese plus es el gesto de independencia que logra al fisurarse la devoción por la palabra verdadera.

La lateralidad del murmullo borgeano invalida esta verdad. Ella transita por el anacronismo elevado a delito, por la simulación entendida como procedimiento, por la intriga fijada como opción:

"El arte y la política sólo tienen en común que están hechos de intrigas. Yo urdo mi literatura cada día. Para mí, un escritor comprometido es alguien que hace pasar la literatura por la política."²³

²⁰ J. L. Borges: "Epílogo" en OBRAS COMPLETAS. Op.cit. (p.1142)

²¹ J. L. Borges: "Prólogo" a "El Jardín de los Senderos que se Bifurcan", (1941), en OBRAS COMPLETAS. Op.cit. (p.429)

²² J. L. Borges: "El Evangelio según Marcos" (1970) en El informe de Brodie (1970). OBRAS COMPLETAS. Op.cit. (p.1069)

²³ Cf. "Soy fundamentalmente un anarquista". Entrevista de Patrick Sery. L'Evenement du jeudi, núm. 85, 19 de junio de 1986. Traducción de A.K. en la Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Destiempo de BORGES, México. Nueva época. Número 188. Agosto 1986. (p.92)

A través de este *sentido* político Borges escribe las lecturas de un testigo histórico y literario; un testigo que postula: "Toda literatura es autobiográfica, finalmente"²⁴. Escena auto-bio-gráfica: lenguaje que escribe sus efectos, que apela más a la enunciación que al enunciado porque juega y hace jugar lo privado como riesgo.

¿Qué es lo que "finalmente" ese testigo arriesga? Esta respuesta habría que pensarla angularmente (lateralmente). El riesgo es *su* escritura ya que es tal el espacio de posesión que dibuja ("Mi argumento de hoy es la patria: lo que hay en ella de presente, de pasado y de venidero"²⁵) que se corre el peligro de la des-posesión. Y contra este peligro sólo existe un resguardo: la fundación. Borges *funda* desde una enunciación que atraviesa su enunciado. Buenos Aires, así, es patria porque Buenos Aires es la patria. Una "fundación mítica de Buenos Aires"²⁶ que deriva en barrios, calles, atardeceres, es decir en fragmentos:

"una manzana entera pero en mitá del campo";

"un almacén rosado como revés de naipe";

"un primer organito..."

Tránsito por mitos, historia y escenarios. Mate, milonga y truco; montonera, barbarie y generales criollos; pampa, arrabal y almacén. Sobre la base de estas trilogías repetidas desde sus énfasis, Borges puebla en la década del '20 las calles de una ciudad -su ciudad- de mitos y de héroes. Se ha hecho cargo de una ciudad que "estaba a la espera de una poetización", tarea que encara a través de un lenguaje cuya intensidad es la de la pasión de una "boca sentenciosa".

Así, el Borges de Fervor de Buenos Aires, de Luna de enfrente y de Cuaderno San Martín se recuesta en relatos del pasado, con el fin

²⁴ J. L. Borges: "Profesión de fe literaria" en El tamaño de mi esperanza. (p.146). Buenos Aires. Editorial Proa. 1926.

²⁵ J. L. Borges: "El tamaño de mi esperanza" en El tamaño de mi esperanza. Op.cit. (p.5)

²⁶ J. L. Borges: "Fundación Mítica de Buenos Aires" en Cuaderno San Martín (1929) en OBRAS COMPLETAS. Op.cit.

de familiarizar lo no-familiar que le resulta esa ciudad a su regreso de Europa²⁷. La Ciudad aparece como un libro a leer/a escribir: texto histórico ("El general Quiroga va en coche al muere"), texto geográfico ("Barrio Norte", "La Recoleta", "Un patio"), texto familiar ("Isidoro Acevedo"). La tarea del paseante lector será un ejercicio de memoria casera: leer la ciudad (leer con y en la ciudad) y *reconocer* (y así volver a inscribir) los signos de un texto amenazado por el tiempo. Leer y dar a leer -o recordar y dar a recordar- para afirmar (y hasta inventar) representaciones compartidas que vistan la realidad y hasta la fundan.

Borges funda un espacio de lo privado, da palabra privada²⁸ donde novela familiar e historia son los ecos de su voz (literaria). Al errar, errabundear por sus calles, Buenos Aires le cuenta 'cuentos', detalles, chismes, hazañas. Este Buenos Aires *de* Borges *se deja* apropiar, masticar, paladear pero también señalar, definir, construir desde su hojarasca.

²⁷ En 1921 Borges regresa con veintidós años al país después de haber pasado el período de formación en Europa y llega a la Argentina con el aporte de las ideas vanguardistas que acababa de dejar en Europa. Se convierte en una especie de vocero de su generación a causa no sólo del prestigio ganado por sus libros de poemas sino por sus publicaciones en revistas españolas y porteñas de vanguardia. (Para ampliar esta línea de trabajo cf. *Graciela Montaldo: "Borges: una vanguardia criolla" en Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930) de VVAA editorial CONTRAPUNTO. Buenos Aires. 1989.

²⁸ Más allá del lugar, también la historia es sometida en estos poemas a la lectura correctora, al reemplazo y manipuleo de relatos. La versión oficial de los hechos -el "dicen que"- es reemplazada por la versión personal -el "pero digo yo"- fabulada a partir de recuerdos familiares. El ejemplo más evidente, desde luego, es "Fundación mítica de Buenos Aires" (cf. Silvia Molloy: "Borges y la Educación de la memoria" en Revista *La vuelta de los días* nº 7, Febrero 1987.

"En este mi Buenos Aires lo babélico, lo pintoresco, lo desgajado de las cuatro puntas del mundo, es decoro del Centro. La morería está en Reconquista y la judería en Talcahuano y en Libertad. Entre Ríos, Callao, la Avenida de Mayo son la vehemencia; Núñez y Villa Alvear los quehaceres y quesoñares del ocio mateador, de la criollona siesta zanguanga y de las trucadas largueras. Esos tangos antiguos, tan sobradores y tan blandos sobre su espinazo duro de hombría (...) son la *audición* perfecta de esa alma.

Nada los iguala en literatura Fray Mocho (...) la cotidianidad conversada del arrabal; Evaristo Carriego, la tristeza de su desgano y de su fracaso. *Después vine yo* (mientras yo viva, no me faltará quién me alabe) y dije antes que nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones.

Roberto Arlt (...) el descaro del arrabal, su bravura. Cada uno de nosotros ha dicho su retacito del suburbio: nadie lo ha dicho enteramente"²⁹ (el subrayado es mío)



Alfredo Antogini

²⁹ *J. L. Borges: "La pampa y el suburbio son dioses" en *El tamaño de mi esperanza*. Op.cit. (pp.22-23)

Desde una topografía del afecto a través de una retórica del margen³⁰, Borges el 'paseante' nos susurra las orillas que él mismo dibuja en su vagar³¹.

Coreografía de una voz

Versiones de un hombre en una esquina rosada

³⁰ Según Graciela Montaldo con quien coincidimos se podría decir que Borges a su modo ha escrito más que ningún otro escritor de la década del veinte, otra versión de la historia de la literatura argentina recogida en los "comentarios" a los gauchescos, a Banchs, Lugones, Carriego, *Almafuerte y los poetas más jóvenes. Ha dado además su interpretación de una "historia de la literatura" (una *historia* acentuaríamos nosotros) construida por líneas de fragmentación -por el orden "arbitrario" de la biblioteca- y no por la continuidad, por reencuentros formales y no por repecauciones temáticas. Borges practicó una historia que careció de historicidad y que se opuso al modelo oficial de Rojas cuestionando seriamente los presupuestos nacionalistas. Redujo de este modo la historia de la literatura a los restos que de la literatura él ha usado para construir una nueva poética, así como en los poemas contemporáneos redujo la idea de patria a una manzana -la suya- de la ciudad de Buenos Aires.

³¹ Al cerrar su capítulo sobre "los tonos y los códigos en Borges" Josefina Ludmer afirma con lucidez indiscutible lo que he querido desarrollar en este trabajo. Ludmer figura el Carriego como un mosaico, con agregados y fragmentos: un libro no orgánico. "Esto, y el ataque a las instituciones, el impulso a buscar la literatura donde no se llama literatura, la definición de lo literario como el afuera de la vida, la mezcla entre literatura alta y popular, son las marcas históricas de la vanguardia y el deseo de modernidad de Borges. En la confrontación con *Carriego*, con la piedad y el realismo, en la confrontación de registros y contando confrontaciones y violencias, Borges encontró su propio tono literario. Ese es el Borges que escribió Evaristo Carriego (...). Treinta o cuarenta años después su pasaje por Carriego, otros pasaron por Borges para leer y escribir en confrontación y violencia; politizaron y recuperaron sus desafíos para dirigirlos, otra vez, contra la representación piadosa de la vida cotidiana del pueblo." (Cf. Josefina Ludmer "3. Los lamentos (del lado del don)" en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires. Edit. Sudamericana. Pensamiento Crítico. 1988. (pp.226-227)

"La realidad puede ser demasiado compleja para la trasmisión oral; la leyenda la recrea de una manera que sólo accidentalmente es falsa y que le permite andar por el mundo, de boca en boca"³²

J. L. Borges

"Cuando era joven, me atraían los atardeceres, los arrabales y la desdicha..."³³

J. L. Borges

A fines del siglo pasado, Buenos Aires era todavía un mundo cerrado y local, reducido al imaginario de un barrio donde todo estaba cerca, todos se conocían y participaban de la vida del vecino. Las relaciones personales eran triviales sin que por ello pudieran dejar de señalar ciertos espacios de conflicto dramáticos, de tensiones extremas. Estas zonas ambiguas eran el arrabal, las "orillas" donde la ciudad se mezclaba con el campo y cuya caótica organización hacía difícil la individualización de sus habitantes convirtiéndose en refugio

³² J. L. Borges: "Formas de una leyenda" en *Otras inquisiciones*. (1952). *OBRAS COMPLETAS*. Buenos Aires. Emecé Editores. 1974. (p.740)

³³ J. L. Borges: "El congreso" en *El libro de arena*. Emecé Editores. Buenos Aires. 1975. (p.36)

de aventureros y fugitivos y dibujando una atmósfera de "espacio fronterizo".

Borges figura una de estas zonas en su *Carriego*³⁴: "Bajando por la Calle de Chavango (después de Las Heras) -dice- el último boliche del camino era La Primera Luz, nombre que a pesar de aludir a sus madrugadores hábitos, deja una impresión justa de ciertas calles atascadas sin nadie y al fin de las cansadas vueltas, una humana luz de almacén. Entre los fondos del cementerio colorado del Norte y los de la Penitenciaría, se iba incorporando del polvo un suburbio chato y despedazado, sin revocar; su notoria denominación, la Tierra del Fuego. Escombros del principio, esquinas de agresión o de soledad, hombres furtivos que se llaman silbando y que se dispersan de golpe en la noche lateral de los callejones nombraban su carácter. El Barrio era una esquina final. Un malevaje a caballo, un malevaje de chambergo mitrero sobre los ojos y de apaisanada bombacha, sostenían por inercia o por impulsión una guerra de duelos individuales con la policía. Lo hoja de peleador orillero sin ser tan larga -era lujo de valientes usarla corta- era de mejor temple que el machete adquirido por el Estado, vale decir con predilección del costo más alto y el material más ruin. La dirigía un brazo más ganoso que atropellador, mejor conocedor de los rumbos instantáneos del entrevero. Por la sola virtud de la rima ha sobrevivido a un desgaste de cuarenta años un rato de ese empuje:

Hágase a un lao se lo ruego,
que soy de la Tierra'el Fuego.

No sólo de peleas: esa frontera era de guitarras también."

El "guapo", el "compadre" era el habitante de estas zonas ambiguas donde se mezclaba el campo con la ciudad; era descendiente del gaucho o de inmigrantes campesinos, participaba de dos espacios heterogéneos e incompatibles: el hombre de campo y el hombre de la ciudad, productos de dos imaginarios totalmente distintos.

³⁴ J. L. Borges: "Palermo de Buenos Aires" en Evaristo Carriego (1930). *OBRAS COMPLETAS*. Op.cit. (p.111)

El malevaje aparece como el desgarramiento, la rebelión frustrada, la mezcla siniestra de esas oposiciones, luchando -atravesando- una "voz" social.

El lunfardo -que había comenzado siendo el lenguaje técnico de los malhechores, destinado a ser entendido sólo por los iniciados- devino luego el lenguaje común de todo este "territorio", de este "margen" que intenta la destrucción simbólica de la sociedad organizada a través de la destrucción de su lenguaje. Cuando el malevo adquiere conciencia de su total desamparo, pero sin tener los medios adecuados para oponerse no tiene otra salida que reivindicar el ostracismo al que ha sido arrojado, para no dejar la iniciativa a sus enemigos: Porque le han impuesto la segregación, se vuelve segregacionista; puesto que la sociedad lo desprecia, provocará el desprecio. Este *hombre* lucha contra sus enemigos, pero con las mismas armas que estos le proporcionan, es una lucha de rivalidades, sobre el plano de los mismos principios y de posiciones fundamentales comunes. La suficiencia que aparenta no es sino absoluta dependencia a la sociedad instituida. Su desafío es sumisión, aceptación del destino que le han impuesto los otros.³⁵

³⁵ Para mayor información sobre este tema cf. Juan José Sebreli: *Vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires. Ediciones Siglo Veinte. 1979. 15a. ed.

El emblema de una voz

"De golpe Trápani me dijo:
- Me prestaron tu libro sobre Carriego. Ahí
hablás todo el tiempo de malevos; decime
Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos?
Me miró con una suerte de santo horror.
- Me he documentado -le contesté."³⁶

J. L. Borges

"Me he documentado" dice Borges (que dice Borges); tal afirmación nos conmina a la pregunta (casi) abrupta, como si compartiéramos el interrogante incrédulo de ese Trápani, un tanto insolente: ¿Dónde, Borges? ¿Dónde están esos documentos? Pregunta sin respuesta si la tomamos desde su pura literalidad porque el saber de Borges es un saber sobre cómo habla un hombre, conocer su entonación: su voz. El oye una historia que alguien le cuenta y la transcribe. Esa es su fórmula; allí podríamos ubicar su documentación.

"Me he documentado" es sinónimo de "he escuchado" o mejor "he dejado hablar", permitiendo que la voz apareciera como un lugar dramático privilegiado donde las tensiones pudieran ser comprendidas. Esa voz -que nos es más que el emblema de muchas voces- produce el lenguaje; en ella y por ella se articulan sonoridades significantes permitiendo a una 'especie de memoria' hacer (re)sonar la lengua.

Senderos pendencieros, objeto de sanciones comunitarias, el honor y el valor o la vergüenza son expuestos y proclamados por esta voz que aparece en la ficcionalización de un espacio colectivo. De este modo, lo múltiple se manifiesta en función de su espectacularidad: el *arrabal* expresa su sentimiento y 'se siente' en este espectáculo. Ser 'arrabalero', 'orillero' es juzgar a los hombres -pero también a las

³⁶ J. L. Borges: "Juan Muraña" en *El informe de Brodie*. (1970). *OBRAS COMPLETAS*. Op.cit. (p.1044)

cosas- en virtud de lo que tienen y de lo que les falta; es conocer sus atributos para dominar su empleo.

Desde sus primeras versiones de "Hombre de la esquina rosada" (1927) a "Historia de Rosendo Juárez" (1970) pasando por "Juan Muraña" (1970) a "La noche de los dones" (1975) Borges mantiene la exposición de los matices de esa voz narrativa haciéndola cada vez más sutil. Son relatos donde se pone en juego si no un lenguaje sí un tipo de discurso que ocupa la escena de las orillas; un discurso que responde a la necesidad de dibujar una época donde las fronteras de la ciudad se marcan en función de lo que 'se escucha' más de lo que 'se dice'.

Al percibir el rumor de un discurso que habla de la misma voz que lo sostiene, Borges lo narra como indicios de oralidad haciendo que ellos señalen su existencia en la memoria de un determinado grupo social. Así, el indicio adquiere carácter de *testimonio*:

"A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y eso que estos no eran sus barrios porque él sabía tallar más bien por el Norte, por esos laos de la laguna de Guadalupe y la Batería. Arriba de tres veces no lo traté, y ésas en una misma noche, pero es noche que nunca se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho y Rosendo Juárez dejó, para no volver, el Arroyo. A ustedes, claro que les falta la debida esperiencia para reconocer ese nombre, pero Rosendo Juárez, el Pegador, era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita. Mozo acreditao para el cuchillo era de los hombres de D. Nicolás Paredes, que era uno de los hombres de Morel."³⁷

"El hombre me dijo:

- Usted no me conoce más que de mentas, pero usted me es conocido, señor. Soy Rosendo Juárez. El finado Paredes le habrá hablado de mí. El viejo tenía sus cosas; le gustaba mentir, no para engañar, sino para divertir a la gente. Ahora

³⁷ J. L. Borges: "Hombre de la esquina rosada" en *Historia Universal de la infamia*. (1935). *OBRAS COMPLETAS*. Op.cit. (p.329)

que no tenemos nada que hacer, le voy a contar lo que de veras ocurrió aquella noche. La noche que lo mataron al Corralero. Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios."³⁸

A partir de un discurso que "simula" la comunicación directa, la escritura aparece como formando parte de un contagio corporal a través de la voz, mientras sus modalidades condicionan la lectura. Es una escritura que expone un orden particular en lo que relata ya que solicita la intervención de un *testigo* que haga a la vez de *intérprete*, alguien que en el momento mismo de admitir la verdad (del relato), le otorgue el carácter de hecho (histórico) en función de un residuo de oralidad que hace insistencia.

Este espacio de relato relatado muestra tanto una oralidad que funciona en una zona de escritura como una escritura que funciona como oralidad. Está sustentado en una competencia narrativa fundada en el "conocimiento" de las fórmulas eficaces, de las reglas discursivas, del manejo de las figuras, es decir, de todo aquello que podríamos designar como 'estilo'. Un estilo donde la voz aparece siendo *el* factor constitutivo del relato dado que no refiere sino que profiere una palabra y en un mismo gesto (gesto vocal) crea lo que dice. Es en este punto que el epígrafe de Borges citado en la introducción adquiere toda su fuerza enunciativa ya que si la realidad puede aparecer como demasiado compleja para la transmisión oral es la leyenda la que la recrea de una manera que sólo accidentalmente es falsa lo que le posibilita andar por el mundo de boca en boca. Al entender que el discurso es acción física y psíquicamente efectiva, Borges hace de él un espacio de versiones legendarias.

Hasta el mismo Carriego termina siendo excesivo por legendario (o invirtiendo la proposición, legendario por excesivo). Así como Francisco Real es "el Corralero", Rosendo Juárez, el Pegador Carriego

³⁸ J. L. Borges: "Historia de Rosendo Juárez" en *El informe de Brodie*. Op.cit. (p.1034)

será relatado no sólo como el "primer espectador de nuestros barrios pobres" sino definido un personaje del mismo Carriego. Es más, Borges lo vuelve leyenda al hacerlo girar a el también alrededor del también legendario D. Nicolás Paredes:

"Declaro ahora sus amistades de barrio, en las que fue riquísimo. La más operativa fue la del caudillo Paredes, entonces el patrón de Palermo. Esa amistad la buscó Evaristo Carriego a los catorce años. Tenía la lealtad disponible, inquirió el nombre del caudillo de la parroquia, le noticiaron quién, lo buscó y se abrió camino entre los fornidos pretorianos de chambergo alto, le dijo que él era Evaristo Carriego, de Honduras. Esto sucedió en el mercado que está en la plaza Güemes, el muchacho no se movió hasta el alba de ahí, codeándose con guapos, tuteando -la ginebra es confianzuda- asesinos. Porque la votación se dirimía entonces a hachazos, y las puntas norte y sur de la capital producían, en razón directa de su población criolla y de su miseria, el *elemento electoral* que los despachaba. Ese *elemento* operaba en la provincia también: los caudillos de barrio iban donde los precisaba el partido, llevaban sus hombres. Ojo y acero -ajados *nacionales* de papel y profundos revólveres- depositaban su voto independiente. La aplicación de la Ley Sáenz Peña³⁹, el

³⁹ La ley 8871 de 1912, conocida como Ley Sáenz Peña por haber sido el presidente Roque Sáenz Peña (1910-1914) quien la inspiró, reformó profundamente el régimen electoral. Subsanó en gran parte, las imperfecciones de las leyes anteriores, bajo las cuales las elecciones eran una burla permanente a la soberanía popular. La reforma de Sáenz Peña intentaba otorgar al acto de votar el máximo de garantías. Sus principios fundamentales eran los siguientes:

Representación de la primera minoría. Estableció el sistema de *lista incompleta*: cada elector vota por las dos terceras partes del número de candidatos a elegir. El partido triunfante por simple mayoría obtiene los dos tercios de las bancas; el tercio restante corresponde a la primera minoría. Aunque las demás minorías no obtenían representación alguna, este sistema significó un gran paso adelante.

Sufragio universal. Según el artículo 1º pueden votar todos los ciudadanos nativos, por opción y naturalizados, desde los

novecientos doce, desbandó esas milicias. No le hace: la desvelada noche que referí es de 1897 recién y manda Paredes. Paredes es criollo rumboso, en entera posesión de su realidad: el pecho dilatado de hombría, la presencia mandona, la melena negra insolente, el bigote flameado, la grave voz nasal que deliberadamente se afemina y se arrastra en la provocación, el sentencioso andar, el manejo de la posible anécdota heroica, del dicharacho, del naípe habilidoso, del cuchillo y de la guitarra, la seguridad infinita. Es hombre de a caballo también, porque se ha criado en un Palermo anterior a este del carreraje, en el de la distancia y las quintas. Es el varón de los asados homéricos y del contrapunto incansable. Del contrapunto dije: a los treinta años de esa cargada noche me dedicaría una décimas, de las que no olvidaré este acierto impensado, esta resolución de amistad: *A usted, compañero Borges. Lo saludo enteramente.* Es visteador de ley, pero malevo que ha querido faltarle ha sido sujetado, no con el *fierro* igual, sino con el rebenque manón o con la mano abierta, para mantener la disciplina. Los amigos, lo mismo que los muertos y las ciudades, colaboran con cada hombre, y hay un renglón de *El alma del suburbio: pues ya una vez lo hizo ca..er de un hachazo* en que parece retumbar la voz de Paredes, ese trueno cansado y fastidiado de las imprecaciones criollas. Por Nicolás Paredes conoció Evaristo Carreigo la gente cuchillera de la sección, la flor de Dios te libre. Mantuvo por un tiempo con ellos una despareja amistad, una amistad profesionalmente criolla con

dieciocho años de edad que estén inscriptos en el padrón electoral..

Sufragio obligatorio. El voto es obligatorio hasta los setenta años de edad. El incumplimiento de este deber prevee distintos tipos de sanciones.

Sufragio secreto. La ley establece el voto secreto: el ciudadano recibe del presidente del comicio un sobre vacío penetrando en el mal llamado "cuarto oscuro" eligiendo de las listas propuestas la de su preferencia.

Sufragio individual. El voto deberá emitirse en forma separada y asumida por cada ciudadano en particular.

efusiones de almacén y juramentos leales de gaucho y *vos me conocés che hermano* y las otras morondangas del género."⁴⁰

Francisco Real / Nicolás Paredes; Rosendo Juárez / Nicolás Paredes; Evaristo Carreigo / Nicolás Paredes; el 'compañero' Borges / Nicolás Paredes; aparecen todos ellos como el entrecruzamiento de una serie (casi) infinita de historias legendarias pertenecientes a una tradición que por ser oral es también particular, es decir privada. La encarnadura de sus voces dibuja un emblema 'literario', un espacio fracturado donde circulan sus tonos sociales convertidos en materia literaria. Esas voces, secuestradas por y en la escritura, circulan a través de un relato que hace de la *esquina* una mito-gráfica "que si no se viene(n) abajo es porque está(n) apuntaládo(las) todavía los compadritos muertos"⁴¹

⁴⁰ J. L. Borges: "Una vida de Evaristo Carreigo" en Evaristo Carreigo. Op.cit. (pp.117-118)

⁴¹ Jorge Luis Borges: "Palermo de Buenos Aires" en Evaristo Carreigo. Op.cit. (p.111)

El fracaso de un desafío

"- Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real que le dicen el Corralero. Yo les he consentido a estos infelices que me alzarán la mano, porque lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero, y de malo y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa' que me enseñe a mí, que soy naidés, lo que es un hombre de coraje y de vista."⁴²

"Sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me ví como en un espejo y me dió vergüenza. No sentí miedo, acaso de haberlo sentido, salgo a pelear. Me quedé como si tal cosa. El otro, con la cara ya muy arrimada a la mía, gritó para que todos lo oyeran:

- Lo que pasa es que no sos más que un cobarde.
- Así será -le dije- no tengo miedo de pasar por cobarde. Podés agregar, se te halaga, que me has llamado hijo de mala madre, y que me he dejado escupir. Ahora, ¿estás más tranquilo?"⁴³

Relatar la apertura y el cierre de un desafío mediando treinta y cinco años, es pretender narrar la forma de un enigma: un enigma a contrapelo de la historia, a espaldas de probables testigos mientras se apuesta a una fórmula de escritura que -tal vez ella también- adquiera un rasgo enigmático: la memoria suele parecerse al olvido. Sospechando -como sospechamos- que Borges descrea de los métodos del realismo por considerarlo un género presuntuosamente artificial es

⁴² J. L. Borges: "Hombre de la esquina rosada" en *Historia universal de una infamia*. Op.cit. (p.331)

⁴³ J. L. Borges: "Historia de Rosendo Juárez" en *El informe de Brodie*. Op.cit. (pp.1037-1038)

que podemos permitirnos la licencia de hacer caso omiso del tiempo transcurrido e infringirle a ese relato la violencia que supone ignorar el devenir del tiempo. Este gesto -entonces- se vuelve ritual en desmedro de lo puramente representativo y nos libera de una cronología que Borges está acostumbrado a maltratar sin pudor ni protocolos. Ese mismo gesto, también, nos dispensa de las fechas al permitir un juego de versiones donde las formas se repiten porque "lo que pasó una vez pasa muchas"⁴⁴. Estas versiones nunca son presentadas como literales sino que adquieren el atributo de literarias ya que persisten como una estrofa sin fin, producidas siempre por verdades insistentemente alteradas.

Así, estas apariencias puras tienen la ironía de presentarse (de leerse, diríamos) como un exceso de realidad cuyo único relieve es el de la anacronía, figura involutiva del tiempo y del espacio.

El espacio del desafío -espacio político, de poder- es un efecto de perspectiva articulado por una regla fundamental que debe mantenerse en secreto. Este secreto (como todo secreto) conlleva una complicidad, que en este caso *demandá ser* instantánea e indescifrable. Para poder manejarlo es necesario llegar a dominar las ritualidades que lo conforman partiendo de una certeza que es corroída en su misma base por su peligrosidad. Ella funda su saber en que siempre se busca un destino insensato al que se acude con *la* misma insistencia con la que se pretende eludirlo. Tal vez podríamos enunciarlo de la siguiente forma: CADA UNO DIBUJA SU PROPIA MUERTE.

Pero la muerte no es un objetivo sino una cita, una convocatoria de signos y reglas a descifrar; ella sola es un elemento inocente y esto provoca la ironía secreta de este secreto.

Francisco Real, el Corralero, "ha sido noticiado" de la existencia de *un hombre*, uno al que nombra "el Pegador", alguien que puede enseñarle a él también cómo adquirir tal condición. Al emprender

⁴⁴ J. L. Borges: "El desafío" en *Evaristo Carriego*. Op.cit. (p.165)

esta hazaña comienza a transitar un camino carente de esperanza donde lo que se pone en juego es la vida.

Este juego hace funcionar una relación dual y agónica, una relación cuyas solidaridades están puestas al servicio de nadie. Sin embargo el eje dramato-lógico del relato -de las versiones de este relato- no está ubicado en el desafío sino en su desconocimiento y desautorización.

Rosendo Juárez des-oye la ritualidad evocada, niega el valor sagrado de la palabra proferida descontrolando al jugador y su juego: este descontrol se vuelve entonces control de la situación al señalar las marcas de un sendero que transcurre desde lo pasional a lo desapasionado. Rosendo Juárez destruye el hechizo dual del desafío con la irrupción de una determinación individual, la que le permite invalidarlo. El mismo se ha vuelto autónomo al encontrar una ley propia que se opone al ritual propuesto.

"Hombre de la esquina rosada" / "Historia de Rosendo Juárez" narra la *historia de una decepción*: decepción en paradigma, agonística y desplazada a cada uno de los nombres que sí apuestan al desafío porque éste es su única condición de posibilidad. Francisco Real, la Lujanera, la Julia, los parroquianos, el narrador mismo no soportan el vértigo que produce la visión de ese agujero negro, ese vacío que antes era ocupado (llenado, diríamos, mejor) por la *figura de un hombre*.

Puesta en escena del arrabal malevo pero al mismo tiempo pérdida de su valor; pérdida del placer de la violencia porque sí que va de la mano de dos elisiones del relato: la de la muerte, la de la erótica. No se ve la muerte de Francisco Real, pero se asiste a su agonía⁴⁵; tampoco se asiste al acto amoroso de la pareja que el

⁴⁵ En uno de los momentos más logrados del relato, el narrador expone: "El hombre a nuestros pies se moría. Yo pensé que no le había temblado el pulso al que lo arregló. El hombre, sin embargo, era duro. Cuando golpeó, la Julia había estado cebando unos mates y el mate dio la vuelta redonda y volvió a mi mano, antes que falleciera. "Tápenme la cara", dijo despacio, cuando no pudo más.

hombre forma con la Lujanera⁴⁶ sentida como botín de guerra y objeto de placer.

Estas elisiones contrastan con el baile orillero, el reto, la atropellada, todos ellos explícitos hasta el detalle. La venganza final y su resolución se presenta como un juego de identificaciones/desidentificaciones entre los narradores (de la historia) y el autor (del crimen).

Tal vez nos reste "ubicar" al *testigo* del relato (y no de lo relatado), a ese "Entonces, Borges..."⁴⁷ o "Usted, señor..."⁴⁸ que subrepticamente se ha infiltrado en los intersticios del relato porque también aparecía disimulado en la escenográfica de la historia. Un Borges-personaje-testigo que atraviesa y en un mismo gesto se deja atravesar por estos relatos legendarios o históricos o hechos de historia y de leyenda, a la vez que muestran -en el sentido de "exposición pictórica"- su incansable trajinar por las orillas.

Las versiones del criollismo urbano -que como elemento residual del siglo XIX- llegan a los años veinte, cambian su lugar imaginario

Sólo le quedaba el orgullo y no iba a consentir que le curioseraran los visajes de la agonía. Alguien le puso encima el chambergo negro, que era de copa altísima. Se murió abajo del chambergo, sin queja. Cuando el pecho acostado dejó de subir y bajar, se animaron a descubrirlo" (Cf. J. L. Borges: "Hombre de la esquina rosada". Op.cit. (p.333))

⁴⁶ "Francisco Real se quedó perplejo un espacio y luego la abrazó para siempre y les gritó a los musicantes que le metieran tango y milonga y a los demás de la diversión, que bailáramos. La milonga corrió como un incendio de punta a punta. Real bailaba muy grave, pero sin ninguna luz, ya pudiéndola. Llegaron a la puerta y gritó:

- ¡Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida! Dijo, y salieron sien con sien, como en la marejada del tango, como si los perdiera el tango" (Cf. *ibid.* (p.332))

⁴⁷ *ibid.* (p.334)

⁴⁸ J. L. Borges: "Historia de Rosendo Juárez". Op.cit. (p.1034)

en la sociedad -y por ende en la literatura- incorporando al sistema de figuras sociales la del inmigrante. Borges reelabora, en la teoría y en la práctica de su escritura, este núcleo criollista; rescata al suburbio tanto del pintoresquismo sentimental como del fervor reivindicatorio, colocándolo en un espacio estético atravesado por sus marcas históricas.

El suburbio, las orillas imprecisas que separan a la ciudad del campo son escritas, es decir "inventadas" por ser escuchadas". Con el suburbio, a través del suburbio se comienza a responder -o nosotros intentamos hacernos responder a fuerza de lecturas es decir, por el esfuerzo que tal actividad conlleva- a la siguiente pregunta: ¿Cómo pensar literariamente una Argentina política?

La coreografía de una ciudad

"Las orillas adolecen de una atribución enconada.
El arrabalero y el tango la representan"⁴⁹

J. L. Borges

Esas "orillas" han dibujado, desde el punto de vista social, una especie de diseño imaginario de la marginalidad: malevos de callada prepotencia y exhibida impunidad -impunidad garantizada para muchos de ellos por su amistad con caudillos y dirigentes políticos y su fama de guapos de comité⁵⁰; compadres fácilmente ofendibles, indiferentes

⁴⁹ J. L. Borges: "La canción del barrio" en Evaristo Carriego. Op.cit. (p.141)

⁵⁰ Borges dibuja con certera eficacia narrativas estas "transacciones de comité":

"Atados al palenque había caballos y en el zaguán y adentro más gente que en el quilombo. Parecía un comité. Don Nicolás (Paredes) que estaba mateando, al fin me atendió. Sin mayor apuro me dijo que me iba a mandar a Morón, donde estaban preparando las elecciones. Me recomendó al señor Laferrer, que me probaría. La carta se la escribió un mocito negro, que

al dolor ajeno o propio, afectos a la pelea y al baile; talladores, tahures y vidiores de diversa fama; prostitutas, es decir, una amplia gama de delincentes de oficio y, también, un importante contingente de aspirantes a ingresar en alguna de las categorías mencionadas.

Este poco homogéneo conjunto de marginalidades congregó a los primeros habitantes de los bordes de esa ciudad-país que es Buenos Aires gestando el tango a partir de una coreografía histórico-política. En rigor, no fueron los primeros que "llegaron" dado que ellos estaban siempre allí. Sería falso decir que frecuentaban esos lugares para visitar al tango: fue más bien al revés: el tango los visitó, los "sobrevino" y seguramente ellos contribuyeron decisivamente a ese advenimiento.

En "Hombre de la esquina rosada", Borges escenifica mi anterior afirmación de la siguiente manera: "El tango hacía su voluntad con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a

componía versos, a lo que oí, sobre convetillos y mugre, asuntos que no son del interés de un público ilustrado. Le agradecí el favor y salí. A la vuelta ya no se me pegó el vigilante.

Todo había sido para bien: la Providencia sabe lo que hace. La muerte de Garmendia, que al principio me había resultado un disgusto, ahora me abría un camino. Claro que la autoridad me tenía en un puño. Si yo no le servía al partido, me mandaban adentro, pero yo estaba envalentonado y me tenía fe.

El señor Laferrer me previno que con él yo iba a tener que andar derecho y que podía llegar a guardaespalda. Mi actuación fue la que se esperaba de mí. En Morón y luego en el barrio, merecí la confianza de mis jefes. La policía y el partido me fueron criando fama de guapo; fui un elemento electoral de valía en atrios de la capital y de la provincia. Las elecciones era bravas entonces; no fatigaré su atención, señor, con uno que otro hecho de sangre. Nunca los pude ver a los radicales, que siguen viviendo prendidos a las barbas de Alem. No había un alma que no me respetara". (Cf. J. L. Borges: "Historia de Rosendo Juárez". Op.cit. (pp.1035-1036)

encontrar. En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño...⁵¹.

Los que sí habían llegado primeramente a esos escenarios, si bien también eran marginales, la clase de su marginalidad remite a una historia que le es más inmediata. El año 1880 ha sido reiteradamente designado como el límite que separa a la Argentina tradicional de la Argentina moderna. En el curso de la década que en ese momento se iniciaba, nuestro país experimenta una expansión económica sin precedentes, apuntalada por una acción estatal decidida que, por un lado va creando los marcos institucionales adecuados a esa misma expansión y, por otro, ya definitivamente completada la conquista del desierto (1881), consolida su autoridad sobre el territorio nacional.

Las características de ese crecimiento económico podrían ser enunciadas de la siguiente manera: desarrollo acelerado de la producción agrícola -en particular, cerealera-, un más lento progreso de la ganadería y una expansión notable del comercio de exportación (basada sobre todo en el crecimiento de la exportación de cereales). También progresa la producción industrial, pero en menor medida y subordinada en parte a la agrícola-ganadera. A ello habría que agregar el impacto de la vasta inmigración europea que en treinta años casi triplica la población del país y cuadruplica la de Buenos Aires. De este modo, la estructura económica, social y política de la Argentina va adquiriendo rasgos -podríamos arriesgar, excepcionales en el contexto sudamericano- que serán los suyos durante varias décadas: país agroexportador, una industria incipiente, dotado de instituciones políticas liberales y pautas culturales modernas.

Por supuesto que, sin embargo, en el "corto plazo" de las décadas del 80 y del 90, estos rasgos no están aún definidos: lo que se vive o se percibe es más bien una confusa ebullición social, una compleja variedad de choques culturales, de inadaptaciones y de múltiples asincronías (convertidas, a veces en anacronías); existe una coexistencia no siempre pacífica del criollo con el inmigrante, es decir

⁵¹ J. L. Borges: "Hombre de la esquina rosada". Op.cit. (p.330)

de lo viejo con lo nuevo. No siempre esos desfases y esas contradicciones se dan entre grupos definidos: con frecuencia afectan a los individuos mismos, sobre todo a aquellos que por una razón u otra están en el centro de ese mundo de transición. Crece así, lentamente, una zona atomizada de hombres solitarios, desarraigados, que observan perplejos y conflictuados esas transformaciones que no controlan (y de las que sin saberlo, son el producto).

Son estos 'márgenes' de la transición, segregados por el proceso modernizador, los que van a llegar a los lupanares, los boliches en busca de diversión e íntimamente, calladamente, de la pérdida socialidad. La primera vez van para encontrar compañía y distracción; la segunda, van a encontrarse con el tango-canción de la ciudad.

Borges relata esta mitografía al privilegiar las leyendas de compadres en medio del ámbito orillero; allí el compadre es reconocible, sin ser decorativo ni redundante. Asistimos a su presentación escénica, cinematográfica⁵², a un juego de luces y de sombras: el adentro luminoso de las casas; el afuera oscuro, acechante. La larga figura del compadre, sintetizado con el nombre genérico de "hombre", figura reforzada por "la esquina de almacén", sombra sigilosa, imagen quieta, a la espera de cualquier provocación que los saque de la inmovilidad (algo así como el corte o pausa de un nuevo compás de tango).

Los compadres milongueros y tangueros, de "quilombo" y atropellada aparecen como esas figuras que repiten -y se repiten- actos agresivos como ritos, que parecen servir a los cuchillos antes que servirse de ellos; que bailan y pelean como actos de afirmación, de vida pero también de muerte.

⁵² Borges "confiesa": "Lo escribí influido por los films americanos de Sternberg y por la lectura de Stevenson; supe que un cuchillero de los Corrales vino una vez a provocar a un cuchillero de Palermo, cuya reputación le estorbaba, y me propuse referir esa historia hermosa, conservando la voz y la entonación de los duros protagonistas, pero sujetando los hechos a una técnica escénica o coreográfica." (Cf. J. L. Borges: *La muerte y la brújula*. Buenos Aires. Emecé Editores. 1951. (p.11)

En este momento quisiera recuperar la pregunta que cerraba, o más bien abría, la segunda parte de mi exposición: ¿Cómo piensa Borges literariamente una Argentina política? Esta pregunta puede resultar hasta un tanto extravagante o tal vez extemporánea llegados a este punto. Sin embargo, considero que la escritura borgeana insistentemente ha estado manipulando los materiales históricos, las violencias políticas de su época, reescribiéndolas desde un registro de márgenes. Este registro le ha permitido di/simular(se) en "alardes literarios", bibliotecas, casas con jardín y verjas con lanzas, resúmenes de libros inexistentes, aseveraciones violentas o insolentes. "No le hace" -como citábamos hace un tiempo atrás; trataré de comenzar yo también a leer desde esos márgenes. Tal vez, un primer intento sería cerrar hoy esta conferencia reproduciendo uno de esos bordes, al que pienso adscribir teóricamente (y por supersto afectivamente) y presentarlo como un marco de análisis propuesto por el mismo Borges.

"Un misterio parcial"⁵³ es un pequeño texto incluido en el Evaristo Carriego, esa biografía fingida que en realidad se construye como un texto al que Borges pausadamente, y a lo largo de dos décadas, le fue agregando páginas llamadas complementarias, epígrafes, microrrelatos, cartas, las que se relacionan de manera demasiado oblicua con su pretendido objeto. El texto dice así:

"Admitida una función compensatoria del tango, queda un breve misterio a resolver. La independencia de América fue, en buena parte, una empresa argentina; hombres argentinos pelearon en lejanas batallas del continente, en Maipú, en Ayacucho, en Junín. Después hubo las guerras civiles, la guerra del Brasil, las campañas contra Rosas y Urquiza, la guerra del Paraguay, la guerra de fronteras contra los indios... Nuestro pasado militar es copioso, pero lo indiscutible es que el

⁵³ J. L. Borges: "Un misterio parcial" en Evaristo Carriego. Op.cit. (pp.162-163)

argentino, en trance de pensarse valiente, no se identifica con él (pese a la preferencia que en las escuelas se da al estudio de la historia) sino con las vastas figuras genéricas del Gaucho y del Compadre. Si no me engaño, este rasgo instintivo y paradójico tiene su explicación. El argentino hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar, porque el valor cifrado en aquél por las tradiciones orales no está al servicio de una causa y es puro. El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. (El Estado es impersonal; el argentino sólo concibe una relación personal. Por ese, para él robar dineros públicos no es un crimen. Compruebo un hecho, no lo justifico o disculpo). Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel: "El Estado es la realidad de la idea moral" le parecen bromas siniestras. Los films elaborados en Hollywood, repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia*, siente que ese "héroe" es un incomprensible canalla. Siente con don Quijote "allá se lo haya cada uno con su pecado" y que "no es bien que los hombre honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada con ello" (Quijote I, XXII). Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; esas dos líneas del Quijote han bastado para convencerme del error; son como el símbolo tranquilo y secreto de una afinidad. Profundamente la confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro."