

1
en LE TANGO, Toulouse, Université de Toulouse -
Le Mirail et ÉCHÉ ÉDITEUR, 1985, pp. 155-162.-

Gerardo Mario GOLOBOFF
Université de Toulouse-Le Mirail

LA CIUDAD DE BORGES

Desde sus inicios, la poesía de Jorge Luis Borges intentó definir, de un modo durable, permanente, esencial, la ciudad de Buenos Aires. Frente a lo que él consideraba la exageración o deformación ruralista de nuestra literatura, con la invención de historias y, especialmente, de tipologías, que trataban de mantener y de justificar una épica perdida por el decurso histórico, Borges persiguió otras figuras, otros tipos. Su fundamentación teórica puede hallarse en numerosos textos; he pensado que uno de los más válidos, el que más suscita y globalmente lo señala (quizás por incluirse en un texto dedicado a la última gran novela rural de nuestro siglo) es el que escribió para *SUR* en 1952: «*Don Segundo Sombra* presupone y corona un culto anterior, una mitología literaria del gaucho. Eduardo Gutiérrez y Hudson, Bartolomé Hidalgo y determinados capítulos del *Facundo*, hombres de la historia, sueño borroso, y del sueño vívido de las letras, dan a la obra su patética resonancia; merecer y cifrar ese hondo pasado es una virtud de Güiraldes, no accesible a los otros cultivadores de la nostalgia criolla» (1).

Ya en su primer libro de poemas, publicado en 1923, (no puedo evitar el lugar común de subrayar que su título, constituye todo un programa: *Fervor de Buenos Aires*), podemos observar el esforzado trabajo sobre la materia verbal para hacerle representar de la manera más eficaz y de un modo que se quiere definitivo, la ciudad de Buenos Aires, sus casas, sus calles, sus barrios, sus plazas, sus extramuros, sus lugares primordiales, sus gentes tipificadas. Abundaban por eso en el citado libro las casi definiciones, formas prácticamente dogmáticas de nombrar la ciudad y sus lugares, en un intento de atrapar la esencia poética encerrada o percibida en ellos: «El patio es el

1. «Sobre *Don Segundo Sombra*», en *SUR*, Buenos Aires, n° 217-218, nov.-dic. de 1952, reproducido en: *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982, p. 186-188. La cita es de p. 187.

declive/ por el cual se derrama el cielo en la casa» («Un patio», en *FBA*, en *OC*, p. 23). «El arrabal es el reflejo de nuestro tedio» («Arrabal», en *FBA*, en *OC*, p. 32).

Para esta primera literatura borgeana, la ciudad es un venero de enigmas. La indagación de los mismos se revela en los aspectos más anecdóticos, visibles en cuanto a lo que es la actividad de explorar, de buscar, pero esa «expresión» está en realidad tematizando otra actividad de búsqueda: la de la propia palabra que dé con esa expresión. Es, claro está, la actividad de escribir la que productivamente genera las búsquedas anecdóticas. Así, el mencionado libro abunda en descripciones de caminatas, de andanzas, de retornos a la casa y los lugares queridos, y hasta los mismos títulos de los poemas ilustran esos desplazamientos: «Las calles», «Calle desconocida», «Barrio reconquistado», «Arrabal», «La vuelta», «Ausencia», «Caminata». Con ese movimiento de búsqueda, con esa insistencia verdaderamente tenaz, el objeto comienza a singularizarse, a vibrar, a vivir, a tener existencia real literaria, o como dice Pierre Macherey, refiriéndose al París de Balzac, «l'image, avant d'être ainsi traitée, n'a aucune consistance, elle ne parvient pas à tenir en elle-même, mais glisse, déborde, verse, cherche ailleurs une fin qu'elle ne peut trouver en elle-même. Ce mouvement d'exposition, d'exploration est à l'image ce que la démonstration est au concept. ... Cette poursuite est constituante, puisqu'elle finit par susciter son objet» (2).

El esfuerzo por encontrar comparaciones válidas, que atrapen centralmente el corazón de Buenos Aires, aparece manifiesto de un modo elemental en el uso numerosísimo de los «como», que exhiben nitidamente la intención de encontrar nexos, de ligar términos para proponer y hacer ver semejanzas y que, parejamente, muestran la dificultad y hasta la imposibilidad en que se halla el poeta de hacerlo, o de hacerlo de una manera más libre, menos intencionada, menos sujeta a racionalidades exteriores a la materia poética misma: «no clara como un mármol en la tarde,/ sino grande y umbria/ como la sombra de una montaña remota», «Mis manos han tocado los árboles/ como quien acaricia a alguien que duerme», o «he repetido antiguos caminos/ como si recobrara un verso olvidado» (los ejemplos abundan en poemas como «Rosas», «La vuelta», «Amanecer» y otros).

Seguirá luego *Luna de enfrente*, de 1925, donde, al decir de un Borges muy posterior, la ciudad del volumen tiene (a diferencia de la «intimidad» de la de *Fervor...*) algo de ostentoso y de público. Aquí, composiciones como «Calle con almacén rosado», «Ultimo sol en Villa Ortúzar» y otras, y, muy especialmente, «Versos de catorce» (donde ya no sólo se persigue la

2. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1971, p. 73.

esencia, sino que se celebra el haberla encontrado), insisten en la misma temática.

(-Yo presentí la entraña de la voz las orillas- /.../ -recobré sus casas y la luz de sus casas- /.../ -canté la aceptada costumbre de estar solo- /.../ -dije... el destino que acecha tácito en el cuchillo...- (L.E. en OC. p. 73). En 1926, vendrá su célebre poema «La fundación mitológica de Buenos Aires» que al tiempo se convertirá en «La fundación mitica...»).

No es ocioso señalar que en ese año se dan numerosas coincidencias que, de un modo simbólico, consagran el surgimiento definitivo de una literatura urbana argentina. No solamente aparece el libro «más malo del año», según diversas encuestas realizadas por medios de la época, *Zogóibi*, de Don Enrique Larreta, sino que se clausura la gauchesca con *Don Segundo Sombra*, se consagra otra temática interior, salvaje, demoníaca, madura, con *Los desterrados*, de Horacio Quiroga y, muy especialmente para el tema que tratamos, aparece la primera novela de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, donde la ciudad de Buenos Aires, apuntando a su moderno desarrollo, es casi principal protagonista. Ya en «Fundación mitica...», Borges despliega todo el arsenal de la inventiva con que, expresamente, el poeta actúa sobre la realidad y el pasado para modificarlos a voluntad y, a partir de esa tarea, imponemos un nuevo objeto conceptual y una nueva historia que él quiere fundacional, real. «Muertes de Buenos Aires», «Barrio Norte», «El paseo de Julio»... se agregan a esta pieza para integrar Cuaderno San Martín. Poco después aparece su *Evaristo Carriego*, análisis de la personalidad del poeta y del sentido de un Buenos Aires de Palermo, social, entrañable, vigoroso. De toda esta vasta voluntad de representar, da cuenta el mismo Borges en páginas posteriores, (publicadas en su libro *Discusión*), cuando, con enorme claridad retrospectiva, escribe: «Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama «La muerte y la brújula» que es una suerte de pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano» (3).

3. «El escritor argentino y la tradición» en *Discusión*, en OC. p. 270-271.

Ese mismo fervor autocrítico vuelve una y otra vez para estigmatizar aquel esfuerzo racional por captar la ciudad : «Hace treinta años me propuse cantar mi barrio de Palermo: celebré con metros de Whitman las oscuras higueras y los baldíos, las casas bajas y las esquinas rosadas...» (4). O en esta otra confesión de 1969 : «Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. Incurri en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas describir : *madrejón, espadaña, estaca pampa...*» (5).

Entre los reparos que a otros escritores suscitó este tipo de esfuerzo borgeano, merece citarse por su seriedad el del ensayista argentino H. A. Murena, quien, en *El pecado original de América*, de 1954, opinaba que en esta poesía «... si bien se describe el espíritu y los hechos de dichos personajes con los recursos más adecuados para concitar una sensación similar a la que debían provocar éstos, el poeta, el sentimiento del poeta, es totalmente ajeno a ellos. Quiero decir que hay un abismo entre la modalidad sentimental de los evocados y la del poeta que los evoca». Y lo más interesante de esta crítica de Murena es que las diferencias señaladas las radica en el lenguaje, ya que las actitudes desesperanzadas y humildes de nuestro autor son para Murena «casi opuestas a las que el mismo paisaje ha provocado tradicionalmente en los tipos característicos que forjó y que el poeta presenta : el caudillo, el gaucho alzado, el compadrito orillero. Es decir que el poeta describe los símbolos del sentimiento nacional, pero no experimenta el sentimiento nacional» (6). La crítica como se ve, no es indulgente.

Tal es, justo es destacarlo, la misma tendencia que mostrará Borges hacia aquellos primeros libros de poemas y que, ya sea expresamente, como lo hemos visto en el retrospectivo «Prólogo» a *Luna de enfrente*, ya de manera tácita (o productiva, en nuevos poemas), no dejará de repetir. Así, en aquellas recordadas páginas tituladas «El escritor argentino y la tradición», (que hoy integran el volumen de *Discusión*), escritas no mucho tiempo después de sus primeros poemarios, ya constataba : «He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local : encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano de Gibbon*. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes : eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distin-

4. «Prólogo» en Attilio Rossi, *Buenos Aires en tinta china*, B. Aires, Losada, 1951. Reproducido en : JLB, *Prólogos*, B. Aires, Torres Agero Ed., 1975, p. 128.

5. «Prólogo» en *Luna de enfrente*, en *OC*, p. 55.

6. H.A. Murena, *El pecado original de América*, B. Aires, SUR, 1954, p. 55-56.

guirlos: en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página: pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo, sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local» (7).

Es indudable entonces que en aquellos tres primeros libros de poemas, y poco menos que de manera global, puede constatarse una tendencia a la captación a través de un determinado lenguaje, de caracteres inmanentes de lo que por facilidad de vocabulario podríamos dominar «la argentinidad» o «lo argentino» y, aún, si se me permite, «la porteñidad», «lo porteño». Intentos más o menos fallidos, más o menos logrados en los que, de todas formas, no puede negarse una decisiva voluntad de producir cambios verbales, de procurar modificaciones en los materiales con que el poeta trabaja, el más material de los cuales es el lenguaje y que, por eso mismo, actuará al principio de un modo quizás un tanto estridente y, con el correr de los años, la maduración, la profundización del trabajo (y, por qué no, para tener presente las observaciones de Murena, el crecimiento de una voluntad y una conciencia de pertenecer a una determinada colectividad histórica), arrojará otros resultados. Porque me parece que a medida que la intimidad verdadera del poeta se va abriendo, a medida que aquellas búsquedas dejan de ser meramente exteriores y se relacionan más y más estrechamente con el yo, a medida que las comparaciones dejan de pertenecer al exterior para encarnar la ecuación entre un mundo que fascina y un yo que se le articula, en esa medida se producen, creo, dos procesos parejos, correspondientes: el primero, el de la adquisición de una libertad enormemente mayor frente a ese mundo, porque se lo inventa ya sin ataduras «realistas», y, el segundo, el hecho de que se asume decididamente la propia problemática, se la incluye en el todo, y se establecen metáforas, comparaciones, articulaciones, préstamos, no menos libres ni menos arbitrarios, y que, tal vez por ello mismo, terminan creando las nuevas figuras, dándole vida y carnadura real.

Quiero decir que pienso que es allí, finalmente, donde Borges se encuentra, entre otras cosas, también interiormente, con el tango. Con su ciudad del tango (que no es la de Carlos de la Púa, la de Cadicamo, o en otro orden, la de Bernardo Verbitsky o José Portogalo, sino, de ahí en adelante, la de Borges), con sus cuchilleros, orilleros, compadritos y mujeres (que desde entonces llevarán la marca de su genealogía), con su filosofía y su ética del tango, que tampoco son las de un Celedonio Flores o las de un Discépolo sino naturalmente las de ciertos personajes de *Ficciones*.

«Un templo griego, una catedral medieval, o un palacio renacentista, expresan la realidad, pero a la vez crean esa realidad. Pero no crean sola-

7. JLB. «El escritor argentino y la tradición», en *Discusión*, en *OC*, p. 270.

mente la realidad antigua, medieval o renacentista: no sólo son elementos constructivos de la realidad correspondiente, sino que crean como perfectas obras artísticas una realidad que sobrevive al mundo histórico de la Antigüedad, del Medioevo y del Renacimiento. En esa supervivencia se revela el carácter específico de su realidad» (8). Esta reflexión del filósofo checo Karel Kosik me parece corresponder bastante exactamente a esa capacidad de creación, puramente verbal en este caso, de figuras, palabras y mitos, que se incorporarán a la realidad, que se confundirán con ella, que serán ella. Pienso que la larga persecución de la sustancia original de que está hecha una ciudad diversa, pluriclasista, plurinacional, cambiante en el espacio y en el transcurso histórico, no puede sino conducir a esa elaboración de un arquetipo que dé con el signo que todo lo contiene. Y que por esa vía arquetipal, a la que se suman las eternas preocupaciones borgeanas, se encuentran Buenos Aires, el tango y nuestro autor.

Desde entonces, y en poemas que recorren *El otro, el mismo*, *Elogio de la sombra*, y hasta su último libro de versos publicado, *La cifra*, Buenos Aires aparece con ese nuevo rostro, el que yo diría interior de Borges. En uno de ellos se reconoce la búsqueda precedente, incesante y externa, en los confines, en Palermo, en los patios del Sur, y se reconoce que Buenos Aires no estaba allí sino «en mí. Eres mi vaga/ Suerte, esas cosas que la muerte apaga» («Buenos Aires» en *El otro, el mismo*, en *OC*, p. 946). En otro, aún más íntimo «la ciudad, ahora, es como un plano/ De mis humillaciones y fracasos» y en los versos finales, hay una confesión, que daría materia quizás a otro coloquio, donde dicta: «No nos une el amor sino el espanto:/ Será por eso que la quiero tanto» (Buenos Aires, *Id.*, p. 947) Buenos Aires, en *Elogio de la sombra*, es «la otra calle, la que no pisé nunca, /.../ es mi enemigo, si lo tengo /.../ Y después de haber sido desde la Dársena Sur hasta una espada que ha servido en las guerras, y desde el día en que dejamos a una mujer y el día en que una mujer nos dejó, es lo que ignoramos y queremos».

Cuando se le pregunta a Borges de qué Buenos Aires trata su literatura, responde que no del actual, sino del de su niñez y aún del anterior a su niñez. Dice: «Yo nací en 1899 y generalmente mi Buenos Aires es un poco vago y se sitúa alrededor del 90. Eso lo hago primero por aquello de que «cualquier tiempo pasado fue mejor» y luego porque creo que es un error hacer literatura estrictamente contemporánea; por lo menos ese concepto es contrario a toda la tradición. No sé cuántos siglos después de la guerra de Troya escribió Homero» (9). Y gusta repetir que, deliberadamente, «un escritor no debe intentar nunca un tema contemporáneo, ni una topografía muy estricta. Porque inmediatamente van a descubrir errores. O, si no los

8. Karel Kosik, «El arte y el equivalente social», en *Dialéctica de lo concreto*, México, Ed. Grijalbo, 1967.

9. María Esther Vázquez, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Caracas, Monte Avila, 1977, p. 55.

descubren, van a buscarlos, y, buscándolos, los encontrarán. Por eso, yo prefiero situar mis cuentos siempre en lugares un poco indeterminados y hace muchos años». De todo esto, los amantes del verismo, del naturalismo, del realismo, y de algunos otros ismos que conducen a preconizar la traducción literaria de la realidad para lectores avidos de guías y comportamientos, podrán decir reprochadamente que se trata de literatura. Pienso que sí, pero que no es menos literaria que otras supuestas toponimias donde, para no hablar sino de los mejores letristas, la esquina de Boedo, en Sur, está en Nueva Pompeya, o en otro tango se nos asegura que en Buenos Aires hay fontanas, las cuales, además, nos, ablarán de amor.

Si, como se sabe, una de las preocupaciones fundamentales de la literatura borgeana es la del enfrentamiento entre acción y reflexión, no es raro que para él «la misión del tango» haya sido la de «dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y del honor» (10). Si «el destino de Borges» no se conforma con «ser en la vana noche/ El que cuenta las sílabas» (11), no es azaroso que se vea que «El tango crea un turbio/ Pasado irreal que de algún modo es cierto./ El recuerdo imposible de haber muerto/ Peleando en una esquina del suburbio» («El tango» en *El otro, el mismo*, OC, p. 889). Si, en suma, ser el traidor, el cobarde, el que no es el otro, son los temas que obsesivamente recorren una obra, no es raro que el supuesto valiente, el corajudo, el hombre armado, atraigan la envidia y la poetización de esa envidia. ¿Quién va a reprocharle así a Borges el haber descubierto, muy tempranamente, que nuestro país no tenía aún su *Chanson de Roland* o su *Kralevič Marko*, que los héroes pampeanos eran débiles o insatisfactorios, que nuestra cultura sería predominantemente urbana, y que allí se incuban los arquetipos que la poesía debía crear y legar al porvenir? Si lo hiciéramos, olvidáramos que la única pasión verdadera, la única fidelidad sin límites de Borges, es la que tiene para con la literatura, creadora de mitos, inventora de realidades. Ni siquiera para con la ética, cuya ausencia reprochó en su tiempo a los personajes de la gauchesca, e insiste aún en negársela «al desertor Martín Fierro», sin que se entienda muy bien por qué será muy superior la de «ese Iberra fatal (de quien los santos/ Se apiaden) que en un puente de la vía./ Mató a su hermano el Nato, que debía/ Más muertes que él, y así igualó los tantos?» («El tango», en *El otro, el mismo*, en OC, p. 888).

Quizás (¡quién no cede a las tentaciones!), el mismísimo Borges haya flaqueado alguna vez, y así como a nosotros la peor letra de tango nos arranca un lagrimón, también él haya cedido a esa nostalgia, a ese deseo de contribuir a una épica que, si no, se le escapaba. No de otro modo pueden

10. Evaristo Carriego, en OC, p. 162.

11. «Tankas» (6), en «El oro de los tigres», en OC, p. 1089.

interpretarse, me parece, sus contradicciones, su olvido de las propias advertencias : -Lo popular -escribió en los capítulos de «Historia del Tango» incorporados al *Evaristo Carriego* - siempre que el pueblo ya no lo entienda, siempre que lo hayan anticuado los años, logra la nostálgica veneración de los eruditos y permite polémicas y glosarios: es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de Banchs o en *Luz de provincia* de Mastronardi, sino en las piezas imperfectas que se atesoran en *El alma que canta*». La fecha, casi profética como puede verse, corre por cuenta de Borges. El final de la cita que dice : «Esta suposición es melancólica» por cuenta de todos los que quieran compartirla conmigo.