

<i>La vivencia oblicua. Fragmento sobre una lectura de Lezama Lima.</i> EVA VALCÁRCCEL .....	1255
<i>La isla, el hombre y la bestia: relectura del «Coloquio de los Centauros».</i> GUSTAVO VALLE .....	1265
<i>La poética de Jorge Enrique Ramponi a través de tres poemas de «Corazón terrestre» (1935).</i> GLORIA VIDELA DE RIVERO .....	1285

## DIVERSOS

<i>La literatura española e hispanoamericana en la «Biographie Universelle ancienne et moderne» de Michaud, Paris 1810-1828.</i> MARIE-CÉCILE BÉNASSY BERLING .....	1313
<i>La biblioteca de Jesús Benítez en la Universidad Complutense.</i> YOLANDA CLEMENTE .....	1321
<i>Relecturas: epístolas oficiales y conventos femeninos.</i> VICTORIA COHEN IMACH .....	1335
<i>Leyendas y tradiciones de Julia de Asensi y Laiglesia: una manifestación más del romanticismo rezagado.</i> ISABEL DÍEZ MÉN-GUEZ .....	1353
<i>Escritores hispanoamericanos en la revista «América Latina» (1915-1918).</i> MARÍA ISABEL HERNÁNDEZ PRIETO .....	1387
<i>Algunos pseudónimos de escritores mexicanos del siglo XIX.</i> ALMUDENA MEJÍA ALONSO .....	1399
<i>La bibliografía jacobea y América.</i> FERMÍN DE LOS REYES GÓMEZ ...	1413
<i>Una traducción de las «Leyendas polacas» de Susana Strowska en la editorial «Revista de Occidente».</i> GLORIA ROKISKI LÁZARO .	1435
<i>Conversaciones con Octavio Paz: crónica y anécdota.</i> GEORGINA SABAT DE RIVERS Y ELÍAS L. RIVERS .....	1441

## Frontera, llanura, patria (un otro Borges)

DOMINGO-LUIS HERNÁNDEZ<sup>1</sup>  
Universidad de La Laguna

En el año 1930, Jorge Luis Borges da a la estampa un libro que es muchas cosas. Lo tituló *Evaristo Carriego*, y es una de las piedras angulares de su pensamiento<sup>1</sup>. La biografía y la exégesis disimulan el carácter fundacional de

<sup>1</sup> He apuntado en otro lugar [*La Página*, Tenerife, núm. 33 (1988); *La Página*, Tenerife, núm. 34 (1998); *Leer*, Madrid, núm. 99 (1999)] algunas cuestiones fundamentales sobre el sector central de la escritura de Borges, que aquí no puedo repetir. En resumen, son dos: Un La marca «nacionalismo» de Jorge Luis Borges, luego rechazada airadamente por él. Se trata de la definición del modelo nacional, de la memoria común (que es selectiva y exclusivista de la biografía y de la exégesis de los arquetipos patrios (Hernández, otros poetas populares de la poesía gauchesca, Carriego, Güiraldes, el uso del idioma en la Argentina, las correspondencias culturales en esa frontera de Occidente, la criollidad interpretada desde la patria potestad...). Dos: La ceguera de los argentinos ante esta propuesta de Borges. Por ejemplo, en el año 1972 (8 de octubre) se reprodujo en el diario *La Opinión* de Buenos Aires una caricatura con el siguiente texto: Pregunta la figura de la República a Borges, con expresión airada: «¿W Colerige and not Carriego?»; a lo que Borges responde: «My forbears never met Carriego», decir: «¿Por qué Colerige y no Carriego?»; «Mis antepasados nunca conocieron a Carriego». Las consideraciones de Jorge Luis Borges habrían podido alentar una polémica a la altura de la suscitada por Sarmiento a partir de la segunda mitad de 1840. Y ello cuando Borges acepta y cuando Borges rechaza. Cabría subrayar incluso, con los elementos que Borges acepta para la argentinidad, y con los elementos postreros que rechaza, junto con las explicaciones definitivas. Respecto al primero de los asuntos, debe recordar el lector que hacia la mitad de la década del 60 Borges negaba esa filiación e, incluso, se alegraba de que sus compatriotas no la hubieran reconocido. Ciertamente habría de ajustarse el proceso crítico borgesiano en relación a su filiación cimera: el Romanticismo alemán. Pero, lo sustantivo, para organizar el proyecto de este Borges, es que luego interpretó justamente sus pertenencias y sus defensas (con sus convicciones, sus herencias, y el discurso que lo fija). Digamos que Jorge Luis E

texto. La bondad de sus páginas y la belleza de algunos de sus pasajes no deben demorar, sin embargo, el principio de actuación borgesiano. Por la pericia de Jorge Luis Borges y por su hondísima seguridad estética, el discurso de la patria ha sido leído comúnmente con distracción. No es ocioso, por tanto, considerar lo siguiente: Un libro sobre la vida y la obra de un poeta menor argentino descubre más el contexto en el que el biografiado se mueve (y al que los poemas aluden) que los efectos de su praxis poética; y esa enunciación se complica con las adiciones del año 1955, no estrictamente relacionadas con la figura objeto del análisis. El porqué de tales añadidos y lo adecuado del soporte es lo que debo desentrañar en las páginas que siguen.

El testimonio de María Esther Vázquez (*Jorge Luis Borges. Splendor y derrota*, 1996) es ilustrativo. Cuenta la biografía:

Uno: «Con su *Evaristo Carriego*, Borges tuvo una experiencia inusual; a medida que iba escribiendo el libro, “me ocurrió lo mismo que a Carlyle cuando escribió su *Federico el Grande*: más escribía, menos me interesaba mi protagonista. Yo había empezado a hacer una estricta biografía pero en el camino me interesé cada vez más en la historia del viejo Buenos Aires”» (pág. 123).

¿Sólo la «historia del viejo Buenos Aires»? es la pregunta.

Dos: «Este interés por el viejo Buenos Aires, sigue diciendo Borges, también lo notaron los lectores, quienes “no tardaron en darse cuenta de que el libro no concordaba con su título, *Evaristo*

ges fue consecuente, al final de sus días, con tal «pecado» de la juventud y de una época, aunque intentó borrar los signos más evidentes de esa huella en el discurso que lo multiplicara. (Y por muchos medios, entre los que se cuentan las correcciones y mutilaciones a sus textos primeros, o la prohibición de reproducir algunos de sus libros). Borges sabía que el tiempo desvela máscaras en el texto de Borges. En definitiva, no es menester reproducir aquí la larga lista de libros, de ensayos y de actitudes del Jorge Luis Borges que cuenta esta trayectoria. Hay un tema, sin embargo, que será objeto de ampliación en otro estudio; afecta a su testamento narrativo, y se relaciona con el asunto que aquí trato: la herencia del padre y la herencia de la madre en el cuento «El Sur». Y, por último, dos inflexiones de esa expectativa debemos recordar, aunque la formulación crítica sea mínima en este ensayo: Una. La apropiación federalista y militarista de la «nación», es decir, Borges *unitario* por tradición familiar y Borges *furi-bundo* antirrosista y antiperonista; dos. Borges elige Suiza para morir (para sellar el pacto definitivo con el tiempo personal e intransferible) y para ser enterrado (para ser devuelto a la nada, a la desaparición absoluta y definitiva, según sus palabras).

*Carriego*, y por consiguiente, el libro fracasó. Cuando apareció la segunda edición en 1955, le agregué algunos capítulos como la *Historia del tango* y creo que ahora está mejor”».

«Ahora está mejor» es el remate de un proceso por el que un libro sobre otro termina convirtiéndose en un libro sobre su hacedor. Un ejemplo: «El puñal», una bellísima pieza que concluye: «A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tan impasible e inocente soberbia, y los años pasan, inútiles»<sup>2</sup> (pág. 134); es decir, ¿por qué no ejecuto yo, Jorge Luis Borges, lo que el puñal encerrado en mi escritorio demanda?; ¿qué efecto sobre mi vida tendría ese ejercicio, esa consecuencia con la llamada irracional que en la Argentina produjo respuestas?; ¿qué tipo de felicidad contendría mi vida marcada por el doble efecto del coraje y la pérdida?; ¿cómo viviría en mi ley fuera de la Ley?; ¿puedo seguir observando las aves migratorias surcar el cielo sin atreverme a la marcha? Habla Borges de un puñal de su propiedad, forjado en Toledo a finales del siglo XIX, regalo de su padre. Y más: frente a las espadas que heredó de su abuelo (la de su familiar y la del general Sar Martín) el puñal significa arrojo, ese al que Borges añadió el carácter y la singularidad. Así pues, el puñal es «más que una estructura hecha de metales» (pág. 133).

Borges vela el porqué de tal inconcordancia, pero descubrimos (a poco que la lectura sea atenta y que se ejerza el derecho a la sospecha) que *Evaristo Carriego* es un artilugio sumamente complejo y meditado. Es, además un prodigio de la estética de la fragmentación, y de su luego pronunciado productivo ardid por el que el escritor argentino invoca lo factual y lo ficcional como paralelos en la construcción de sus mejores piezas. «El Sur» es el segmento de la narrativa de Jorge Luis Borges más evidente para tal estrategia<sup>3</sup>, pero la astucia es la base de «Hombre de la esquina rosada», y, por supuesto, de «El muerto»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Cito por Borges, J. L.: Buenos Aires, EMECÉ, 1955 (7.ª impresión, 1972).

<sup>3</sup> Entre otras cosas porque Borges lo señala en la «Posdata de 1956» que acompaña *Artificios*: «De *El Sur*, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leer como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo». ¿Por qué «previene» Borges al lector? Y para otro lugar dejo la respuesta a la pregunta ¿por qué repite Borges a largo de su vida que «El Sur» es su mejor cuento?

<sup>4</sup> La proyección estética del fenómeno al que Borges se prenda es fácil descubrirlo en otros niveles. Ocurre así en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde le hace decir a su amigo Adolfo Bioy Casares palabras que nunca dijo. Lo encontramos en cuentos suyos menos co-

Las conclusiones a las que llega María Esther Vázquez son hermanas de la interpretación común de este sector de la escritura de Borges, y (por desgracia) de aquello que comienza a ser usual en las lecturas de la obra del escritor argentino. Su enmascaramiento lo propicia, y las bellísimas páginas de este libro también. María Esther Vázquez escribe, infelizmente (pág. 124):

Quizás *Evaristo Carriego* no sea una biografía convencional, pero más allá del carácter, del comportamiento y del estilo del poeta evocado, reconstruye la memoria, para nosotros inédita, de un Buenos Aires de principios de siglo y de los oscuros habitantes de los suburbios.

Borges (de manera sutil) dictó esa lectura:

«¿Qué porvenir el de Carriego? No hay posteridad judicial sin posteridad, dedicada e emitir fallos irrevocables, pero los hechos me parecen seguros. Creo que algunas de sus páginas [...] conmovieron suficientemente a muchas generaciones argentinas. Creo que fue el primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir, el descubridor, el inventor (pág. 100).

Repito el juicio: sólo «algunas de sus páginas». Subrayo, ahora, el índice de propiedad, frente a la categoría otra de la literatura (aquella que Borges persiguió): El efecto Carriego es asumible por/para «muchas generaciones argentinas»; «nuestros barrios pobres»; «nuestra poesía». Pero es menester recordar que la literatura popular y de los arrabales no la inventó Carriego, ni la inventó Borges; y que en el año 1923 (siete años antes de dar a la estampa *Evaristo Carriego*) Jorge Luis Borges había publicado su *Fervor de Buenos Aires*.

En primera instancia, *Evaristo Carriego* es un homenaje a un poeta (no muy distinguido), pero amigo de la familia, y a un habitante del Buenos Aires en el que Jorge Luis Borges fue feliz. En segunda instancia, es un recuerdo a

prometidos con la exposición de su centralidad, y es un arma que Jorge Luis Borges usa para amparo o desamparo de los lectores. Por ejemplo, el empleo de escritores del centro del canon, de la extrema literaridad; es el caso de Homero, en «El inmortal», para la figura de una de las perversiones del tiempo todo; u ocurre con el uso de modelos mitológicos, como el Minotauro, en «La casa de Asterión».

los argentinos de algo que Borges consideró sustancial para la cultura de país: Medir bien lo particular (en la compleja atracción criolla por lo cosmopolita), y lo inaugural. Para Borges, Carriego fue el primer cantor de la ciudad y del barrio, y lo epifánico es (para él) un valor sustantivo. En tercera instancia, *Evaristo Carriego* es un artilugio montado por las razones críticas personales de Jorge Luis Borges, y por la puesta en tema de algunas de sus premisas antes sólo esbozadas y que luego serán parte de los componentes narrativos más apreciados del autor de *El Aleph* y de *Ficciones*. Esas premisas están amparadas en el valor de la biografía, de la historia, del tiempo, la memoria, de la remembranza...

En el año 1927, y en la revista *Martín Fierro*, Jorge Luis Borges ha apuntado las bases del recorrido. Dice así:

Al sur de la calle Paraguay, al norte de la calle Rivera, al este olor torpísimo del Maldonado, hay un barrio invisible de puro conocido y que los tranvías verdes y como verdinosos que lo an sin mayor entusiasmo, nombran Villa Alvear. Así opinan los plañ también, pero los habitantes le han destinado nombre más ilustrado dicen Palermo. Es barrio adcentito, juicioso. Tiene casas art-nouveau y niñas balconeras sin trenza y muchachones que han aprendido a sacar el saco de pijama y hablan del foba y balaustritas que parecen pedregales de ajedrez y una sola cuadra sin empedrar. En ese hoy invisible barrio, en su calle Honduras, el arrabal fue descubierto para la biografía por Evaristo Carriego, íntimo espectador. En 1908 ocurrió [la publicación de *misas herejes*], en plena equivocación de los rubenistas.

Varios apuntes: Borges y la revolución literaria argentina iniciada con su vuelta a Buenos Aires en el año 1921, y una actividad marcada por la noción de vanguardia. Por esa actividad podemos declarar, al menos, dos cuestiones: la arrogancia del instruido que se permite [1] seleccionar (Macedonio Fernández, Lanuza, Girondo, Güiraldes...) y [2] formular propuestas par un nuevo (los manifiestos, las proclamas, su actividad crítica, la fundación de revistas...).

Los rechazos de Borges, sin embargo, también tenemos que interpretarlos bien. Por un lado, los literarios: los sencillistas y Rubén Darío son los ejemplos más importantes; pero (por otro lado) el sector, espurio — en lo literario, de la izquierda argentina, luego englobado en el grupo de «Boedo» (con la revista y la editorial *Claridad* como bandera) entre otras actividades y fundaciones). Los resultados de este segundo c

tionamiento de Borges ya los veremos, y van mucho más allá de la broma de la que él siempre habló al referirse al inicio de la polémica «Boedo»/«Florida». Borges minoró el contenido ideológico del debate<sup>5</sup>. Sabemos que la diferencia existe: «Boedo» es la imagen sustraída del barrio obrero (e inmigrante); Florida la de la calle rica (y «central», y autóctona)<sup>6</sup>.

La inmigración argentina tiene cuerpo productivo en Buenos Aires en torno a los años de 1920, y los autóctonos toman posiciones. El grupo Haynes, por ejemplo, funda las revistas *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Don Goyo*, revistas dirigidas fundamentalmente a las clases pudientes de Buenos Aires y que reprodujo criterios expresos sobre la argentinidad; los ultraistas fundan *Proa* y rescatan *Martín Fierro*, una publicación que en su primera época proclamaba ideas anarquistas; y, fundamentalmente, la actividad literaria que implicaba mostrar acuerdos con la pertenencia antedicha. Borges es básico entonces;

<sup>5</sup> Por ejemplo: Juan-Manuel García Ramos pregunta: «Florida y Boedo: dos tendencias de la literatura argentina, dos opciones vanguardistas divergentes, dos concepciones de la literatura, ¿un invento...?»; Jorge Luis Borges responde: «No, simplemente fue una broma de Roberto Mariani y de Ernesto Palacio. Ellos habían advertido que en París había cenáculos literarios y que aquí (en Buenos Aires) no había. Entonces convinieron en dotar a Buenos Aires de dos cenáculos literarios. Entonces me interrogaron a mí y yo dije que prefería estar en el de Boedo. En aquel tiempo me interesaba escribir sobre los arrabales. Pero me dijeron que yo ya estaba incluido en el grupo de Florida y ya era tarde» (*Vid. La Página*, Tenerife, núm. 34, pág. 72). Es contradictorio el testimonio. Borges, en el año 1921, hace «cenáculo literario» con la «nacionalización» del Ultraísmo, que llama «Argentino». Y la «broma» a la que alude no es compartida, en absoluto, por Elías Castelnuovo, uno de los «ideólogos» de «Boedo». (*Vid. Ronald Chaves [Elías Castelnuovo], «Los Nuevos», en Clara Beter [César Tiempo], Versos de una..., Buenos Aires, Claridad, 1926. (Cito por Buenos Aires, Rescate, 1977). O Lubrano Zas, Palabras con Elías Castelnuovo, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968.*

<sup>6</sup> Recuerde el lector que ese discurso de Borges sitúa bien algunas divisiones. Por ejemplo, dice (y con cierta razón) que Roberto Arlt perteneció a los dos grupos. Borges leyó bien; sabía que en Arlt se situaba una novedad otra bien ejecutada cuando se resistió a la presión de «Boedo», esto es: *El juguete rabioso* y el díptico *Los siete locos/Los lanzallamas*. Yo creo que Borges intuyó las formas de las nuevas canonizaciones como un complemento entre sus propuestas y las propuestas de Arlt. En Borges, la criollidad era ancestral; su ser doble (argentino y europeo) es el meollo de su actuación: sus parentescos, su formación y sus tentativas. El ser doble en Arlt es una mera constatación de lo que significa ser hijo de «inmigrantes» en Argentina. Curiosamente, *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, no fue considerada una novela «nueva» por Castelnuovo (que no la incluyó en la colección de Claridad que reproducía ese nombre, «Los Nuevos»), y ni siquiera fue conceptuada por aquél como una novela. Arlt cuenta parte de su periplo en el prólogo a la 2.ª edición. Castelnuovo persistía en el aprecio formal (igual que persistía en sus ataduras programáticas en el año 1968): el librito fue publicado en la editorial Claridad en la colección *Cuentistas Argentinos de Hoy* (Buenos Aires, 1931).

se convierte en una de las piedras angulares del discurso de la fundación «Argentina: Fervor de Buenos Aires (1923), Luna de enfrente (1925), Cuade no San Martín (1929); e Inquisiciones (1925), El tamaño de mi esperanza (1926), El idioma de los argentinos (1928)...», todos esos libros son anterior a la primera versión de *Evaristo Carriego*.

Aprecie, en fin, el lector qué significa, en este entramado, la aparición de *Don Segundo sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, frente a *El juguete rabioso* (1926), de Roberto Arlt. Y recuerde que en ese año de 1926 (aparte otros textos fundamentales para interpretar la diversidad canónica de la literatura argentina del momento<sup>7</sup>), César Tiempo (a la sazón pseudónimo literario de Israel Zeitlin), con un pseudónimo superpuesto (el de Clara Beter) publica el citado *Versos de una [prostituta]...* No es ocioso repetir que el libro Tiempo (que es Zeitlin en la realidad, y Beter en esa cubierta) reproduce prólogo llamado «Los Nuevos» de Elías Castelnuovo (también oculto tras pseudónimo de Ronald Chaves).

En el año 1970, Borges subraya su convencimiento, y de ese alego podemos entresacar las razones del montaje definitivo de *Evaristo Carriego* en el año 1955, con la introducción de la «Historia del tango» (a partir algunas entregas al diario *La Nación*, de Buenos Aires). Las razones de «obstinada introducción en un texto en el que, razonablemente, es difícil me su unidad vuelven sobre los motivos otros del libro.

Razones de índole política existen. Frente a la apasionada explicación Lugones en *El Payador*, la apropiación folklórica del peronismo puede jugarse en la línea caudillista de Rosas. Borges comunicó muchas veces la inquietud de Rosas y de Perón, y salvó al maestro en varios de sus artículos y notas<sup>8</sup>. El retrato de Rosas también contiene juicios y textos de Borges

<sup>7</sup> En el año 1926 aparecieron también *Los desterrados*, de Horacio Quiroga, y *Zog* de Enrique Larreta.

<sup>8</sup> Vid., por ejemplo, el «Prólogo» de Jorge Luis Borges a Lugones, L.: *El payador. antología de poesía y prosa*, Caracas, Ayacucho, núm. 54, 1979, en el que se incluye la dedicatoria de *El hacedor* (1960).

<sup>9</sup> Vid. «Rosas», en *Fervor de Buenos Aires* (1923), que incluye la siguiente nota: escribir este poema, yo no ignoraba que un abuelo de mis abuelos era antepasado de Rosa. hecho nada tiene de singular, si consideramos la escasez de la población y el carácter incestuoso de nuestra historia. / Hacia 1922 nadie presentía el revisionismo. Este pasatiempo consiste en «revisar» la historia argentina, no para indagar la verdad sino para arribar a conclusión de antemano resuelta: la justificación de Rosas o de cualquier otro déspota digno. Sigo siendo, como se ve, un salvaje unitario».

Perón encarceló a su madre y a su hermana, y sacó a Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional para convertirlo en contador de aves en el mercado de Buenos Aires. Los dos personajes sabían los códigos: Perón era un usurpador del discurso de la patria que Borges había contribuido a formar, y (por supuesto) fue un usurpador de la pertenencia.

Los unitarios eran enemigos del caudillismo por tradición. Los tiempos habían cambiado; Perón lo sabía. El populismo traerá consecuencias nefastas para la Argentina. Y eso también lo intuía Borges. La razón principal, sin embargo, del enfrentamiento (en ese reconocimiento de los códigos) es una: Perón (repito) era un ilegítimo expoliador.

La trama menor, pero significativa (e incluso superficialmente, la más significativa) es la siguiente: Borges responde a la promulgación del tango, en el sentido en el que nosotros lo conocemos y lo disfrutamos hoy. Estamos, por esas fechas, en la cima de lo que los nuevos maestros testificaban como el ritmo de una ciudad. Vale la pena recordar que el último gran inventor del tango, Enrique Santos Discépolo, había muerto el 26 de diciembre del año 1951, y que el gran enlace de épocas, el gran formador de las orquestas modernas del tango, el nuevo gran maestro del bandoneón, Aníbal Troilo («Pichuco») se convertía en una figura de referencia.

La frase está en la «Autobiografía» de Borges:

Carriego fue el hombre que descubrió las posibilidades literarias de los decaídos y miserables suburbios de la ciudad: el Palermo de mi infancia. Su carrera siguió la misma evolución del tango: arrollador, audaz y valeroso al principio, luego convertido en sentimental. En 1912, cuando tenía 29 años, murió de tuberculosis, dejando un solo libro publicado [*Las misas herejes*]. Recuerdo que el ejemplar, dedicado a mi padre, fue uno de los diversos libros argentinos que habíamos llevado a Ginebra y que yo allí leí y releí.

El apoyo de Jorge Luis Borges está en los elementos que apunta en el anterior fragmento, y subrayo dos principales:

**Uno:** El barrio de Carriego «es» en el recuerdo de Borges, en su añoranza y en su literatura, y «fue» su barrio en la realidad.

**Dos:** El tango «arrollador, audaz y valeroso» frente al tango «sentimental» coincide con la dicción del Carriego que pinta el barrio que fue de Borges, el que Borges añora.

En el año 1970 Jorge Luis Borges recuerda que, en Ginebra, es decir, *ra de, alejado de*, lee y relea las cadencias de la pérdida. La elección de momento en su «Autobiografía» es parte de la imagen de su existencia. sabemos: La ceguera de Borges es una ceguera parcial. Sus luces son revas que siempre apuntan hacia el pasado; y siempre detestan el futuro. Buenos Aires que Borges pintó es el Buenos Aires vecinal que sólo existe la memoria, y ese Buenos Aires está en toda su obra, desde *Fervor de Buenos Aires* hasta *La cifra* (1981). Recuerdo los versos finales del poema dedicado a la Capital Federal del libro del año 1981:

En aquel Buenos Aires, que me dejó, yo sería un extraño.  
Sé que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos  
Alguien casi idéntico a mí, alguien que no habrá leído esta página,  
lamentará las torres de cemento y el talado obelisco.

Lo que apunta la revisión de *Evaristo Carriego*, en la mitad de los años 50, es una doble condición. La paradoja, como siempre en Borges, es intencionada, y sobre ella se yergue el artilugio en que se convierte el libro, in toto, uno de los más singulares del escritor argentino y uno de los textos más nos sirven para interpretar el universo central de Jorge Luis Borges.

En la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, Borges incluyó un poema titulado «Música patria». Desapareció en la reedición de sus poesías en el año 1943, junto con 6 poemas más. ¿Qué contiene?:

[1] El recorrido por una música exclusiva; [2] los sonidos de Al Andalus y la hibridez que caminan por la pampa después de la conquista castellana. Y en ese paréntesis excluido está presente el tango. Bien es cierto que sabríamos precisar si el tango al que se refiere Borges es al tango letrado no letrado; al tango de la «vieja guardia» o al tango-canción. Estamos a cinco años de la eclosión de esta música con letra, y de los tres versos que siguen se deduce el espacio y algunos personajes del género: puerto, ruidos, mujeres, cabaret y frontera urbana:

descoyuntándose con la insolencia del puerto,  
hecha otra vez picota de arrufianados vivires  
y humilladero de mujeres malas

En ese año de 1943, Jorge Luis Borges también ajusta el segundo de los libros de poemas, *Luna de enfrente*. La rectificación repercute en 8 poemas

Algunos, como «Villa Alvear», siguen el corte descriptivo de Carriego. «Soleares» pinta la descripción de las músicas que le interesan a Borges: «criolla» de raíz, otra vez híbrida, etc.

De los poemas eliminados de *Luna de enfrente*, uno nos interesa: «Patrias». El sistema es lo «nacional», lo Güiraldes y la música de la pampa reproducida con ayuda de la guitarra. El procedimiento, como en el poema «El Sur» (de *Fervor de Buenos Aires*), se funda en el todo por la parte. Como allí, es la sensación que denuncia lo personal, lo subjetivo, lo apreciado, que es el signo de todas las composiciones de sus primeros libros, y de los poemas y de los cuentos de lo central borgesiano.

Reparamos también en la figura femenina. Las «Patrias» es el barrio, lo vecinal, la calle que es plaza, la casa con patio y aljibe... Y la mujer tiene el alcance tradicional de la novia que será esposa, y que es una reserva, pasiva, compasiva, sostenida por el afecto, etc. En este caso (1925), la cadencia musical de Borges es la milonga; esto es: la música patria que une lo «argentino» con la (primera) conquista y su desarrollo en el centro del alma nacional, la pampa.

Es ilustrativa (en este momento) la sentencia de Borges y el paréntesis que incluye al narrador factual y al narrador ficcional en «El muerto» (de *El Aleph*): «lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos».

Un tercer poema de Borges hace referencia al tango: «Soneto para un tango en la nochecita», publicado en la revista *Caras y Caretas*<sup>10</sup>. De él entresaco algunos de los contenidos: Otro barrio (no el propio); otra música que evoca el sentido de la nación con matices distintos a los insinuados en «Patrias»; las esencias del suburbio son una forma otra, impropia del Borges que encontramos definido en el año 1955. Ese lugar es semejante al espacio que luego fue el escenario de las acciones del «Hombre de la esquina rosada» (de *Historia universal de la infamia*, 1935), y el sujeto del poema busca unos ojos, una fragancia, un cuerpo para el disfrute, y que los muchachos del centro de Buenos Aires encontraron en los tugurios de la frontera...

En la edición, pues, de las Obras Completas del año 1955 por EMECÉ, la introducción de «Historia del tango» en *Evaristo Carriego* enuncia la paradoja:

<sup>10</sup> Buenos Aires, número 1432, 3 de marzo de 1926.

Primero: el sentido que adquiere el tango propuesto por Borges es minoritario, si no rechazo, del tango canonizado y difundido como tal desde Buenos Aires al mundo. Borges no recurre a las armas retrógradas y moralizantes con las que lo rechazó, lo prohibió y lo terminó la oligarquía porteña y argentina en sus inicios (entre 1880-1912). Jorge Luis Borges arma sus razones intelectuales y una habilidad expositiva propias de un genio de la escritura. Los resultados (como veremos) son cuasi ofensivos.

Podemos añadir ahora más motivos a los antes expuestos. El güiraldismo de Borges es equiparable a la defensa de una forma de patria heredada (e decir, fundada en la historia y en una tradición de sangre, de bisabuelos que lucharon y trazaron las fronteras, y que, por ser pioneros y por su arrojo, promovieron el reparto de los bienes de la Argentina).

Los inmigrantes, cuya entrada en el país en número descomunal, coincide de poco más o menos, con las fechas del desarrollo del tango, ponen de manifiesto hacia los años 20 que la recomendación «civilizadora» de Domingo Faustino Sarmiento comenzaba a arruinar una imagen: los criollos argentinos (y porteños) sentían el desplazamiento, la ocupación de sectores productivos importantes; sufrían la capacidad política y sindical de los invitados al desarrollo de la Patria. La inmigración arruina, además, el sentido de la paternidad y de la potestad, en tanto el «sueño dorado» de aquéllos se enferma a la reserva patricia.

Los inmigrantes complican el canon tradicional argentino, y refunda Buenos Aires: las formas de convivencia, lo propio, lo recoleto, lo vecinal, lo dominante se desmorona y desmesura... Las casas de Palermo se convierten en «conventillos», en lugares de hacinamiento. Los antiguos habitantes del lugar se mueven hacia el interior de la ciudad (entre otras razones, por las enfermedades que el puerto expande a principios del siglo).

Borges inventa un discurso, el discurso del revés de Sarmiento, un *Facundo* con lo negado por el libro del año 1845; un mirar la barbarie con ojos de propiedad. Esa propuesta incluye al *Martín Fierro*, del enemigo político de Sarmiento. Pero no defiende que la inversión histórica sea una inversión ideológica, sino una inversión de sentidos. Criollo era Sarmiento, criollo fue José Hernández, criollo Güiraldes, criollo Borges... Además, existe una unidad en lo político que Jorge Luis Borges defiende: Sarmiento era unitario como lo fue su abuelo, como lo fue su padre y como lo era él mismo, por convicción de clase y de estirpe.

Lo que averigua Borges es la perversión histórica de Sarmiento; cómo un juicio bien intencionado puede llegar a ser nefasto al no ajustar los vici

excluidos (campo, indios, gauchos...) y no defender justamente sus valores. La pregunta de Borges es ésta: ¿a favor de la ciudad y de la cultura ciudadana se excluye «todo» el campo, «todo» lo gaucho; se elimina el santuario de la originalidad...

En «El muerto», en *Evaristo Carriego* (de 1955), en... Borges se vale de métodos coincidentes con los de Sarmiento: La voz de la experiencia pasada; las confirmaciones de testigos; el relato dicho por el «otro» (que es daguerrotipo, espadas y ciertas músicas del abuelo en «El sur»; la figura casi disecada del gaucho viejo de la taberna...); y también encuestas, investigación y testimonios orales y escritos. Más una convicción histórica que comparte Borges con Sarmiento (agentes, ambos, del Romanticismo): lo averiguado es un resumen tentativo de la «verdad» toda; y el presente texto de la historia revelada propone una interpretación deudora del futuro.

La opción Borges frente a Sarmiento no implica, pues, Rosas. Jorge Luis Borges pretende esclarecer la cierta atracción que la figura de Facundo tiene sobre Sarmiento, y que éste no pudo componer por las premuras en la composición del tratado de 1845. En el poema «El general Quiroga va en coche a la muerte» (de *Luna de enfrente*, 1925), Borges subraya algunas de esas estimaciones no explotadas por Sarmiento, a quien ciega la luz de la barbarie: La dignidad con la que un hombre se enfrenta a su destino, que es un destino de héroe y de señalado, y de mortal hasta la responsabilidad y la consecuencia. Esos valores son excepcionales, para Borges y para el texto nuevo de la Argentina. Y la muerte de Quiroga es un ejemplo de solidez personal, de un individuo que se enfrenta al signo de la voluntad, esto es, a un Romanticismo vivido en la patria y que Jorge Luis Borges puede interpretar. Sus lecturas son, así, finas, y descubren los detalles y las categorías a que apuntaron hechos trascendentales de entonces. Es, en definitiva, la construcción ficcional de Otálora (en «El muerto»), un hombre que se descubre al cruzar la frontera urbana y que descubre que, desde el principio de la conciencia, el caño de un revólver apunta a su cabeza. Es la opción Juan Dahlmann (en «El Sur»): el reconocimiento por el tabernero en aquella solitaria construcción de la llanura implica decir sí a su verdad y salir enfermo a la noche para batirse en pelea con el joven gaucho. Es, en definitiva, el texto que vivió el abuelo de Jorge Luis Borges en la pampa, al enfrentar su pecho a los disparos de los enemigos. Aquella muerte heroica y aquella vida romántica destejen el sueño de Juan Dahlmann, negado a una desaparición común en la mesa de operaciones de un sórdido hospital del Buenos Aires. Buenos Aires: una ciudad que

comienza a satisfacer una imagen: la transformación por el progreso, el ruido de las voces dispares.

Subrayo, en fin, cuáles comienzan a ser los compromisos patrios: campo, que es masculino; valentía, que es masculina; patria, que es el objeto de defensa masculina; pelea, combate, sangre, muerte heroica masculinas...

La segunda parte de la paradoja de Jorge Luis Borges es mucho más textual y se refiere al modo de incardinar la historia, y de la visión de la historia por Borges.

*Evaristo Carriego* contiene las maneras de mirar el mundo de Borges, incluso en esta contradicción (Borges es una contradicción, una forma inestable en el tiempo). Podemos recordar la idea borgesiana de un «yo» que contiene muchas figuras. Se ha invocado algunas veces el ejemplo del álbum de fotos de un individuo; su repaso confirma la desmemoria, al punto de dudar de la identidad en algunas de las imágenes postreras. Eso piensa Borges de sí. Es un recurso barroco: la fragilidad en la identificación; lo irreconocible de la figura reflejada en el espejo; el tiempo tiene la paternidad del cambio etc. Ejemplos excepcionales de este modelo son «Borges y yo», «Los espejos», «Los Borges»...

La premisa de Jorge Luis Borges es el respeto a las acciones de esos Borges sucesivos: «No he reescrito el libro —dice en el prólogo del año 1969: *Fervor de Buenos Aires*—. [...] he sentido que aquel muchacho que en 1923 le escribió ya era esencialmente el señor que ahora se resigna o corrige. Somo el mismo. Los dos descreemos del fracaso o del éxito»...

La contradicción es ésta: Borges (y siendo fiel a sí mismo, en tanto la vida escrita es sólo una de las infinitas versiones de una existencia) escribe «Una vida de Evaristo Carriego», y no «La vida de Evaristo Carriego»; «otro Borges (el de los añadidos a *Evaristo Carriego* del año 1955, que coincide con el Sarmiento que hace su/el texto de Argentina) escribe la «Historia del tango», y no «Una historia del tango», entre los muchos «resúmenes posibles que ensayan sobre la «verdad».

En esa historia del tango, Jorge Luis Borges (en resumen) dice (y las cosas que cierran el texto quieren probar) que el tango es un artilugio de frontera que une el decir patrio con la milonga; que es música más que canción que es sentir más que repetir sentimentalismos; que es de hombres de cora y no de hombres delatores y cínicos... El tango fronterizo y primitivo figura hombre de arrojo que viven la soledad romántica de los ancentros. Por eso discute Jorge Luis Borges con el tango que conocemos: heterogéneo en la

presentaciones, ciudadano por su desplazamiento al corazón de Buenos Aires, dispar en los usos de la lengua... Ante aquella música primitiva (que no excluye la pelea, que usa cuchillos, que está en el paso de la sensualidad y de hombres anónimos que visitan los alrededores de la ciudad impertinente a lomos de caballos sudorosos), Borges sucumbe.

El tango orillero es una «orgiástica diablura», escribe Borges. La otra música, la que hace el tránsito al centro y no al corazón de la patria, a la llanura que Juan Dalhmann eligió en su tránsito hacia el sur, es «una manera de caminar»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Borges, J. L.: *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, EMECÉ (Obras Completas de Jorge Luis Borges), 1955, pág. 146.

*Un novelista bajo el hechizo del teatro:  
revisión escénica de  
El zorro de arriba y el zorro de abajo*

PETRA-IRAIDES CRUZ LEAL  
Universidad de La Laguna

*Beber el arte occidental, alimentarse de él, conduce a dos met  
igualmente altas (...): la afirmación de la personalidad indígena o  
creación dentro del universo mismo europeo, hazaña esta última a  
más difícil, si se quiere.*

J. M. Argueda

**I. Algunas condiciones previas**

Como suele argüirse que el repertorio narrativo y el repertorio teatral están resguardados en «estancos» genéricos independientes, en el asedio este trabajo<sup>1</sup> tal vez sorprenderá que relacionemos al narrador peruano José María Arguedas (1911-1969) con las pautas del teatro, o con las artes escénicas de Europa. Arguedas es fiel seguidor de las tradiciones de la América indígena, y es, asimismo, un novedoso y audaz novelista del circuito hispanoamericano. Es bien sabido que, parapetado en ese doble torreón occidental-indígena, el escritor sondeó la literatura universal (con lecturas de Sófocles, Cervantes, Shakespeare, Whitman, Víctor Hugo y Bertolt Brecht, entre otros), y luego encarriló sus propias obras creativas —última fase— hacia el tecnicismo.

<sup>1</sup> Aunque el propósito de estas líneas no es dilucidar una cuestión genérica, sí se ve en este trabajo que los núcleos de narrativa y teatro admiten cierta franja de convivencia o coexistencia.