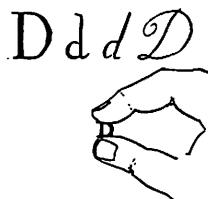


quier individuo que escribe, en todo momento, puede decir sus cosas, o puede, y ello no es obra de peor mérito, decir cosas de otro que en la determinada circunstancia en que ocurre puede tener un interés estimable.

Hacer periodismo no exige servir una necesidad propia. Pero pide, desde luego, como todo operario de la cultura, un trabajo formal en la ejecución de su oficio. El escritor labora también, cumple con todo esfuerzo su misión de trabajar duramente su obra, y ello, ante todo, para que con esos medios salga contrastado y fortificado con más firme rigor lo que su necesidad vital le da. Escribir es necesitar sacarse por el canal de las palabras lo que la vida hace nacer en el fondo del hombre. Todo cuanto en los hombres vale con el valor superior de su vida, tiene la misma y única raíz: necesidad. Cuando no se siente la necesidad vital, sangrante, de escribir; cuando, además, el esfuerzo de un trabajo riguroso y creador falta, entonces el deporte de ir hilando palabras sucesivamente una tras otra, es pura caligrafía que no trasciende de las cuartillas.

J. A. M.



## Borges y la ciudad del tango

Mario Paoletti

Entre 1919 y 1922 Jorge Luis Borges escribe y publica en España dieciocho poemas, todos de factura ultraísta. Si se exceptúan un cuento confeccionado en la niñez (con el título de «La visera fatal») y otro escrito a los trece años para un concurso escolar (en el que aparece el primero de sus muchos tigres de papel), estos poemas de Borges son el único material literario que nos permite indagar sobre sus obsesiones por esas fechas. [En declaraciones posteriores (y éste era un tema habitual de sus entrevistas) Borges aludiría al asunto, pero se puede suponer que el retorno a Buenos Aires y el impacto que ello produjo en su vida y en su obra borrarían en parte lo que «efectivamente» sentía por Buenos Aires —personal y literariamente— en aquellos años europeos. «Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires», escribirá en «Arrabal», poema de su libro *Fervor de Buenos Aires*, en el que el propio Borges deja testimonio de esas dos referencias sucesivas: Buenos Aires como irrecuperable pasado (visto desde sus adolescencia europea) y Buenos Aires como presente y futuro, *después* del regreso.]

Borges había viajado con su familia a Europa en 1914, en busca de atención médica para su padre, que se estaba

quedando ciego. Borges vivirá cinco años en Ginebra, Lausana y Lugano y otros tres en España a partir de 1919. Residió en Madrid, Palma de Mallorca y Sevilla.

Los dieciocho poemas, que son muy desiguales y casi se agotan en la búsqueda de forzadas metáforas, incluyen un «Himno al mar» en el que ya aparece la «sangrienta luna» del soneto de Quevedo tantas veces comentado. El mar de este himno es el Mediterráneo, al que aquel Borges encuentra «manos monjiles», con las que «acaricia constantemente a sus muertos».

En «Trinchera», que es del 20, el poeta reflexiona sobre «los ojos de los muertos» y aparece la primera bayoneta, que se duplicará y multiplicará en «Rusia», poema que se refiere a la revolución bolchevique con un entusiasmo moderado.

También en 1920 Borges escribe y publica «Insomnio», tema —éste sí— de profunda raíz borgeana, aunque aquí está puesto al servicio de metáforas muy poco felices. En una de ellas el pobre Borges se siente ahorcado por las cuerdas del horizonte y en otra se pregunta qué morfina estarán inyectando a la calle las jeringuillas de la lluvia. Dice también que los dientes de la oscuridad roen las paredes y que el sol es un ventilador vertiginoso. (Como se sabe, los ultraístas creían en la metáfora del mismo modo que otros creen en la Virgen de Lourdes). En este largo poema hay, también, una greguería visual, muy graciosa:

las puertas se ríen a carcajadas

y un verso de cuatro palabras, de un tremendismo terrorista:

Ira. Anarquismo. Hambre sexual.

En su poema «Catedral» las metáforas se complican, optando por una vertiente tecnológica, y así la catedral será «un avión de piedra pugnando por romper amarras», aunque al final encuentre, con mejor gusto, que la catedral es sonora «como un aplauso, o como un beso».

En el poema «Gesta maximalista» Borges compara las bayonetas con falos (palabra que no volverá a escribir en toda su vida, al menos para ser leída en público), y en «Guardia Roja» alude reiteradamente a las estepas rusas.

A partir de este último poema, publicado en 1921, la poesía de Borges empieza a inclinarse hacia temas menos espectaculares. Así, en «Prisma» hará la primera alusión a la ceguera (aplicándola a los aljibes) uniéndola a las palabras «tristeza» y «suicidio». En «Singladura» (título que repescará luego en *Cuaderno San Martín*, su tercer libro de poemas) hablará de neblina y de pájaros oscuros, y en «Aldea», que se publica en 1922, logrará el único poema redondo y perdurable de esta etapa.

Es el que dice:

El poniente, de pie como un Arcángel,  
tiranizó el sendero.  
La soledad repleta como un sueño  
se ha remansado alrededor del pueblo.  
Las esquilas recogen la tristeza  
dispersa de la tarde,  
y la luna nueva  
es una vocecita bajo el cielo.  
Según va anocheciendo  
vuelve a ser campo el pueblo.

Esta palabra «pueblo», utilizada como sinónimo de «aldea», y la argentinísima «vocecita» preanuncian el retorno del poeta a sus fuentes, hecho que continuará acentuándose en el penúltimo poema de esta serie, que lleva un título de prosapia carrieguiana: «Sala vacía». Borges, que hasta entonces se había ocupado del futuro probable e improbable en forma casi exclusiva, vuelve ahora su atención hacia la infancia y los antepasados. Ya no se ocupará de otra cosa por el resto de su vida. En el último poema de esta época, también publicado en 1922, el poeta se despide de «Alguien» (presumiblemente de «Ella») con tres versos que abusan de la profecía:

igual que el héroe que venera a los  
 [suyos sin lograr abrazarlos,  
 así yo ignoraré mis amores,  
 así yo deberé desconocerte.

Como se ve, ni una sola alusión a Buenos Aires en los dieciocho poemas, ninguna alusión a sus compatriotas, ni al paisaje, ni a su río, ni a sus barrios.

Ya se comprenderá el motivo de esta introducción, aunque en realidad es triple. En primer lugar, ésta es la época de Borges menos conocida por el público e incluso por la crítica. En segundo lugar, es bueno repasar estos poemas para establecer, contrariamente a cierta teoría de la precocidad que suele tener más adeptos, que se puede perfectamente ser un poeta de quinta categoría a los veinte años y serlo de primera cinco o seis años después. Y en tercer lugar —que para nosotros es el primero— permite determinar con precisión que la poesía de Borges de esta etapa —y, hay que pensar, tampoco sus obsesiones e intereses— no tenía vínculo alguno con Buenos Aires y sus cosas.

Lo cierto es que, para cuando se produce el retorno de Borges, el tango se ha transformado en un fenómeno de masas en Buenos Aires y ha «triunfado» en las principales capitales europeas. [Una digresión: España será el único país de Europa donde el tango interese más como música que se canta que como música que se baila. Y una paradoja: Italia, país de origen de muchos de los músicos del tango, es el país de Europa occidental en el que el tango dejará menos huellas. Y ya que estamos en el tema: una mayoría de los directores de orquesta y compositores del tango son de origen italiano: Pugliese, D'Arienzo, Di Sarli, Piazzolla, De Caro, Discépolo, Manzi (Manzi). Los cantores de tango, en cambio, tienen casi todos apellidos de origen español: Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche, Ángel Vargas, Alberto Marino, Alberto Castillo, Raúl Berón, Alberto Morán, Jorge Vidal, Jorge Sobral, Floreal Ruiz, Jorge Casal, Oscar Alonso y muchos más.] Lo que no

podemos saber es si el joven Borges había tenido un contacto «teórico» con el tango antes del 14—más allá de meros recuerdos y anécdotas de infancia—, o si se encontró con él en Europa, cuando el tango se convierte en la moda de la postguerra. Borges no nos lo ha contado. Y lo único cierto, entonces, es que en sus poemas de aquellos años no aparece ni siquiera la mención de esa música, de esa danza, ni de sus intérpretes. Se puede suponer, sin embargo, que Borges conocería el poema «Tango», de Ricardo Güiraldes, que es de 1911 (Güiraldes, el autor de *Don Segundo Sombra*, era amigo de la familia y alguna vez les dejó a los Borges en depósito su guitarra, en vísperas de uno de sus viajes a París). Y se puede suponer, asimismo, porque también lo ha contado Borges, que Evaristo Carriego debió haber mencionado el tema en alguna de sus visitas a la casa. Carriego, como se sabe, fue el primer poeta que aludió directamente al tango en «El alma del suburbio», que está contenido en su libro *Misas herejes*, de 1908, que es, además, uno de los libros que Borges tenía con él en Europa.

### *Borges y Buenos Aires*

Buenos Aires entrará en la poesía de Borges en 1923, con el primer verso del primer poema de su primer libro (que para colmo lleva a Buenos Aires en el título: *Fervor de Buenos Aires*). Borges comienza su libro con estas dos líneas:

Las calles de Buenos Aires  
 ya son mi entraña

Borges narró muchas veces cómo uno de los momentos más dichosos de su vida fue el de su primer regreso a Buenos Aires, después de aquellos años escolares en Europa. Lo que nunca dijo —y me parece que nadie se lo preguntó— es por qué. Borges confesó a María Esther

Vázquez que su relación con Buenos Aires siempre fue conflictiva. Cito sus palabras:

Siempre me importa volver a Buenos Aires, incluso en algún viaje último en el que yo sabía que no volvía a algo especialmente grato, que no volvía a una rutina demasiado deliciosa. Pero siempre he sentido que hay algo en Buenos Aires que me gusta. Me gusta tanto que no me gusta que les guste a otras personas. Es un amor así, celoso. Cuando yo he estado fuera del país, por ejemplo en Estados Unidos, y alguien dijo de visitar América del Sur, yo lo he incitado a conocer Colombia, por ejemplo, o Montevideo. «Buenos Aires, no. Es una ciudad demasiado gris, demasiado triste» —les digo—, pero eso lo hago porque me parece que los otros no tienen derecho de que les guste.

Borges era sólo nueve años menor que Gardel y sólo dos mayor que Enrique Santos Discépolo, el más famoso de los letristas del tango, autor de «Yira, yira», «Cambalache», «Cafetín de Buenos Aires», y a quien pertenece, también, la más conocida definición del tango: «Es una idea triste que se baila». Estos solos datos —y el hecho de que viviese hasta 1986— bastarían para convertirlo en testigo irreemplazable de un estudio sobre el tango. Pero es que Borges, además —y esto no se ha dicho claramente hasta hoy— fue virtualmente el primer estudioso «serio» del tango. Se puede afirmar que con él se inicia la reflexión más o menos sistemática sobre el fenómeno. Es cierto que en 1926 Vicente Rossi publica su *Cosa de negros*, libro capital de la tangología (aunque yo podría despachar este obstáculo con el borgeano argumento de que Rossi era uruguayo y por lo tanto nada tiene que hacer en esta lista), pero conviene considerar que el *Tamaño de la esperanza*, tomito luego repudiado por Borges, es del 26; que su *Idioma de los argentinos* es del 28 y que su ensayo sobre Carriego y su época es del 30, lo que quiere decir que en cuatro años Borges produjo páginas esenciales para el estudio del tango, muchas de las cuales son de consulta obligatoria cincuenta años después de haber sido escritas, y no por su antigüedad, sino por su penetración y lucidez.

Hay que tener en cuenta que el tango, a pesar de su peso específico en los modos culturales de Argentina —especialmente, desde luego, en los de Buenos Aires—, no ha interesado a poetas y prosistas hasta fechas cercanas. Es de 1953 la novela *Calles de tango*, de Bernardo Verbitsky, la primera que lo tiene como referencia más o menos permanente. Antes de eso sólo caben las menciones —siempre accidentales y casi siempre irrelevantes desde el punto de vista literario— del *Adán Buenosayres* de Marechal (que es del 48, cuando empieza una de las crisis del tango, y que se limita a glosar el tango «Cascabelito»), o la novela *Barrio gris*, de Gómez Bas, que también es de principios de los cincuenta. El *Raicho* de Güiraldes sólo cuenta para fines históricos. Más importante es la contribución de Manuel Gálvez, sobre todo en *Nacha Regules* y *Hombres en soledad*. La explicación es que Gálvez frecuentó los cabarets y bailaba el tango con cortes, igual que Güiraldes, aunque con una espantosa sensación de culpa en su almita nacionalista y católica. En cuanto a Leopoldo Lugones, que era el sumo pontífice de la época en toda clase de gustos, llama al tango «reptil de lupanar». La verdad es que sólo escribió en dos ocasiones sobre el tango, y en las dos para escandalizarse. La contribución de Roberto Arlt fue mucho más importante, pero de todos modos sorprende a los estudiosos de este hombre el poco tango que hay en páginas que, sin embargo, están repletas de todos los materiales de los que se alimentaba el tango.

La novela del tango aún no se ha escrito. Quizás se deba a que el tango, como opinaba Discépolo, es más una sensación que una situación. Esto explicaría, de paso, que tampoco haya habido buena poesía sobre el tango, aunque en este caso la pobreza sea menos acusada. No olvido, por cierto, los nombres de González Tuñón, Mariani y Castellnuovo, pero el tango siempre fue «marginal» y un poco vergonzante en la creación literaria argentina. El tango sólo estuvo presente de un modo dominante en el teatro, como se verá más adelante. Pues bien: ensayo, cuento y poesía deben a Borges algunas de las mejores páginas sobre

el tango. He aquí otra de las múltiples paradojas de este escritor a quien durante muchos años se lo tuvo en su propio país confinado en el purgatorio de los «europeizantes». Sobre todo por cierta izquierda que ha demostrado tener tan poca clarividencia para la política como para la literatura.

Hay un hecho que está claro: mientras el joven Borges vive en Europa se producen tres fenómenos decisivos en la historia del tango. El primero: el tango, nacido en los prostíbulos suburbanos, llega al centro de la ciudad, traído por músicos bohemios, que hacen del tango su profesión. Comienza así el proceso de aburguesamiento del tango y su admisión en las casas de gente «bien». Francisco Canaro, el director de orquesta, ha contado en sus memorias de qué modo se comprometía —cuando lo contrataban para «amenizar» una de esas veladas— a no tocar tangos con letras equívocas y a impedir que los músicos guiñaran los ojos a las jóvenes de la alta sociedad.

El segundo: nace el tango-canción en 1917 en el Teatro Esmeralda, cuando Manolita Poli canta «Mi noche triste», de Castríota y Contursi, que Carlos Gardel grabará ese mismo año en discos Odeón. [«Mi noche triste» es el primer tango que graba Gardel. Antes había grabado trece estilos, otras tantas canciones, una zamba, un vals, una vidalita, una cifra y un gato patriótico. La prueba de que la aceptación absoluta del tango fue un proceso lento está en que el primer disco de Gardel con tangos por ambas caras es de 1922, cinco años después de «Mi noche triste» (disco Odeón, núm. 18.057: *El patotero sentimental/Madre*). La grabación de «Mi noche triste» que todos conocemos no es la original del 17, sino la que repitió en 1930. La diferencia entre ambas versiones es abismal.]

El tercero: el sainete acoge al tango y lo transforma en uno de sus principales atractivos. Este tercer punto es especialmente importante porque habrá de determinar, por obra de la necesidad, una buena parte de los «modelos» del tango. Así es: para «poner» el tango sobre un escenario, los autores echan mano de los dos montajes que dan mayor

juego para conflictos y desarrollos: el conventillo y el cabaret. Esta es la explicación de que gran parte de los tangos escritos entre el 17 y el 30 aludan casi siempre a la cabaretera o su protohistoria: Estercita, la muchacha de barrio a quien «los hombres le han hecho mal». Esos tangos eran escritos deliberadamente para una representación teatral y debían adecuarse al argumento y a la atmósfera de la obra. Este aspecto del tango en el sainete —que fue la única «revista musical» de raíz nacional argentina— no ha sido aún debidamente estudiado. Como tampoco lo ha sido que los otros dos momentos en los que se produce una modificación en la «ideología» de la letra de los tangos, están marcados, el uno, por las necesidades multinacionales de las empresas que respaldaban a Gardel (que le piden un tango menos específico, más internacional, en una operación parecida —calidades aparte— a la que se realizó hace algunos años con Julio Iglesias); y el segundo, ya en la década de los cincuenta, como consecuencia de las modificaciones producidas en la composición social de Buenos Aires con motivo del proceso de industrialización dinamizado por el primer gobierno de Perón. Esta segunda etapa desemboca en la aparición de la canción folklórica de las provincias en Buenos Aires como fenómeno de masas y la hibernación del tango cantado, que se limita a la mera repetición de las obras más famosas.

La asociación entre sainete y tango tuvo, incluso, otras derivaciones suplementarias. El cantor de tango —que «actuaba» dentro de una obra— comenzó a personalizar más y más las interpretaciones. Las letras, en fin, se inclinaron hacia lo argumental, hacia la narración de historias que, como se ha dicho, se centraban en los dramones de la cabaretera y la chica de barrio deslumbrada por las luces del centro («la milonga entre magnates / con sus locas tentaciones»). Esto permitió, por último, que se consumara una falacia: en los conventillos de principios de siglo jamás se había bailado el tango de pareja y con músicos. Sólo en los conventillos de cartón piedra del teatro.

*Borges y el tango*

Hacia 1960 Borges escribe su poema «Tango», el más extenso de los dedicados al tema (en cambio, a la milonga —que Borges une a las ideas de gaucho/campo/pureza, en oposición a compadrito/ciudad/vicio— le dedicó todo un libro). Repasemos ahora ese poema, que contiene las claves de la opinión de Borges sobre el tango.

Comienza con una invocación:

¿Dónde estarán?, pregunta la elegía  
de quienes ya no son, como si hubiera  
una región en que el Ayer pudiera  
ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

¿Dónde estará (repito) el malevaje  
que fundó en polvorientos callejones  
de tierra o en perdidas poblaciones  
la secta del cuchillo y del coraje?

Ya ha llegado Borges a lo que a él le importa: los cuchillos, el coraje. Ha llegado a esta extraña clase de hombres que, al decir de Roberto Arlt, «se escolasean hasta la vida». [Escolaseo: Juego de cartas o ruleta, por dinero.] Borges continúa preguntando y preguntándose:

¿Dónde estarán aquellos que pasaron  
dejando a la epopeya un episodio,  
una fábula al tiempo, y que sin odio,  
lucro o pasión de amor se acuchillaron?

Es que al bibliotecario Borges no le interesa cualquier clase de cuchillero ni cualquier clase de cuchillo. Sólo le conmueven estos cuchilleros, los que se juegan la vida sin razón suficiente, en obediencia a un código de honor arbitrario y espléndido. A Borges no le interesa el delincuente, porque su violencia es interesada. Sólo se deslumbra ante el hombre de acción pura, aquel cuyo credo

—según la definición de Ortega y Gasset— es el siguiente: «Puesto que el mundo es hueco, rellenémoslo de coraje».

Los busco en la leyenda, en la postrera  
brasa, que a modo de una vaga rosa,  
guarda algo de esa chusma valerosa  
de los Corrales y de Balvanera.

¿Qué oscuros callejones, o qué yermo  
del otro mundo habitará la dura  
sombra de aquel que era una sombra oscura,  
Muraña, ese cuchillo de Palermo?

En Palermo estaba la casa de altas verjas y la biblioteca repleta de libros ingleses en la que Borges pasó su infancia soñadora. Por eso el «guapo» Muraña no es un hombre sino una sombra. Y ni siquiera una sombra sino sólo un cuchillo; Muraña es la sombra de un cuchillo.

Borges cuenta luego en cuatro versos la historia de aquel feroz Ibarra que mató a su hermano menor porque le llevaba una muerte de ventaja; y luego:

Una mitología de puñales  
lentamente se anula en el olvido;  
una canción de gesta se ha perdido  
en sórdidas noticias policiales.

Hay otra brasa, otra candente rosa  
de la ceniza, que los guarda enteros;  
ahí están los soberbios cuchilleros  
y el peso de la daga silenciosa.

Aunque la daga hostil, o esa otra daga,  
el tiempo, los perdieron en el fango,  
hoy, más allá del tiempo y de la aciaga  
muerte, esos muertos viven en el tango.

Nueve cuartetas necesitó este hombre —que casi siempre fue ejemplo de síntesis— para desembocar en el tema de su poema. Y fue «fango» la rima que le suscitó la palabra «tango».

Las estrofas que siguen, algunas de ellas bellísimas (como la que concluye «detrás de las paredes recelosas / el Sur guarda un puñal y una guitarra»), no hacen más que tirar de la punta del ovillo de los recuerdos y evocar aquel tango visto o entrevisto en la infancia, con una pareja de hombres bailándolo en la vereda. Hacia el final Borges llamará «diablura» al tango y terminará con la confesión previsible:

El tango crea un turbio  
pasado irreal que de algún modo es cierto:  
el recuerdo imposible de haber muerto  
peleando, en la esquina de un suburbio.

Borges se queja una vez más de ser tan sólo el que cuenta las sílabas en la noche, y se avergüenza de lo que él llama su cobardía. Borges, que inventó a Muraña, hubiera querido ser Muraña. El soñador tenía envidia del hombre que había soñado.

### *Borges y Gardel*

Borges solía hablar mal del Gardel hombre y del Gardel artista. Opinaba que Gardel «ablandó» el tango, que lo hizo sollozante y quejoso. Alguna vez fue aún más allá y añadió que en realidad a Gardel no le gustaba el tango, ni cantarlo ni bailar, y que se dedicó a él sólo por dinero.

Descontando la cuota fija de diabluras con las que Borges solía obsequiar a los periodistas, todavía queda bastante mala voluntad como para alimentar algunas incógnitas. ¿Cómo es posible que este hombre, que confesaba no saber escuchar música, que de los clásicos sólo reconocía a Brahms (y a duras penas, según testimonio de Silvina Ocampo), que durante cincuenta años prácticamente no escuchó más que tangos, a quien al oír uno fuera de su país, igual que a todo hijo de vecino, le entraba una extraña comezón de nostalgia, cómo es posible que tal

hombre no consiguiera entrar en la magia de Gardel? Florencio Escardó tiene escrito que Buenos Aires, ciudad que olvida a todo el mundo, «en la que no hay uno solo que no haya sido ovacionado cinco días antes de ser olvidado, Gardel es el único que la ha poseído. La figura de Gardel —añade Escardó— es la única que reúne votos-devotos en toda la Argentina». ¿Por qué no el voto-devoto de Borges?

Yo creo que hay dos explicaciones.

La primera tiene que ver con el pudor. Borges era un hombre extremadamente pudoroso, como lo prueban sus personajes. El corralero, en *El hombre de la esquina rosada*, pide que le tapen la cara mientras agoniza en el bailongo de Julia, para que no vean los visajes de su muerte. A Beatriz Viterbo, en *El Aleph*, le ocurre algo similar. Borges describe esa muerte diciendo que «no se rebajó un solo instante al sentimentalismo ni al miedo».

Al púdico Borges le incomodaba el melodramatismo de las letras de Julio Le Pera y el abuso de esas situaciones —inauguradas por «Mi noche triste»— que los brasileños han bautizado como *o lamento do cornudo*. También le caía mal la equívoca aureola que adorna la relación de Gardel con las mujeres. Este asunto roza otro dato curioso de la historia argentina. Es el que se refiere a la escasa descendencia de sus figuras más importantes. Hipólito Yrigoyen, Perón, Evita, Gardel, Borges y Cortázar no han tenido hijos. San Martín, Sarmiento y Rosas, sólo uno. La excepción notable a esta regla es la del «Che» Guevara. Porque Borges (y el feminismo aún no lo ha descubierto) era el escritor argentino que abominaba más visceralmente de toda clase de rufianismo, una práctica que Borges veía como ajena al mundo del argentino esencial: el hombre de las orillas hereda del gaucho, que es su antepasado inmediato, el cuchillo, la guitarra y el chambergo, pero aprende del inmigrante europeo las técnicas para la trata de blancas, que el gaucho desconocía. Al púdico Borges, Gardel le parecía sospechoso en estos graves asuntos, y prefería guardar distancias.

Sin embargo, a mí se me ocurre otra explicación, más

arbitraria y más atractiva. Además, se apoya en un dato comprobable: Borges nunca habló bien de Gardel, pero nunca habló *tan* mal de Gardel como entre 1950 y 1970. ¿Por qué?

Yo creo que a Borges Gardel le hacía recordar a Perón, a quien abominaba. Creo que le parecían análogas sus sonrisas, su ambigua relación con la masa, los fenómenos emocionales que producen, su demagogia. Creo que Gardel era para Borges lo que Facundo Quiroga fue para Sarmiento: el arma para luchar contra Perón, para luchar contra Rosas.

Sólo así puede explicarse que Borges no se haya interesado por Gardel en términos literarios. El escritor que inventó el «atroz redentor Lázarus Morell» o el «tintorero enmascarado Hákim de Merv», tuvo durante años bajo sus narices la increíble historia del hijo de una planchadora de Toulouse que vive y muere con una bala alojada en su pulmón derecho y que conquista el mundo con su voz. Todo estaba hecho a la medida para que Borges contase esa historia. ¡Si hasta el médico que operó a Gardel, infructuosamente, en 1915, para extraerle la bala después de la gresca a la salida del Palais de Glace, tiene nombre de personaje borgeano! Se llamaba Ricardo Donovan.

M. P.

## La dimensión africana de Canarias

Pedro Fernaud

Basta mirar un mapa para concluir, desde la evidencia geográfica, que las islas Canarias están en Africa. Basta repasar la historia de nuestro archipiélago para saber que Canarias no es Africa. Nuestra lengua española, que establece el delicado matiz diferenciador entre *ser* y *estar*, permite situar en fórmula sintética la compleja, y yo diría que hasta ambigua, relación de Canarias con Africa. Pienso que para los canarios es de la máxima importancia desentrañar, mediante un debate riguroso (desde la ciencia y no desde la mitomanía), la verdad de nuestras relaciones con nuestros vecinos africanos. Africa es para los canarios nuestra asignatura pendiente, por lo que es menester estudiarla con afán y con método —las llaves para el éxito en las empresas vitales.

Mi punto de partida es que las Canarias están en Africa, pero no son Africa. En la mayoría de las lenguas europeas el verbo *estar* está fundido —y confundido— con el verbo *ser*. No ocurre así en la lengua española. El verbo *estar* remite a la instalación, a la situación, mientras que el verbo *ser* se refiere a la esencia, a la que realmente uno es. En pocas palabras, somos *desde donde* estamos. El ser —lo ha descubierto la filosofía contemporánea— es cambiante e histórico; la instalación tiene cierta estabilidad y perma-