

Borges y el viaje al sur

Rosa Pellicer

El Sur en Borges no es sólo uno de los cuatro puntos cardinales, es el territorio privilegiado para la elaboración de una mitología personal a la que siempre vuelve. En la brújula borgiana es el símbolo de la nacionalidad, del criollismo argentino; también es el espacio de esa "pobre mitología" del coraje que puebla los suburbios de duelos a cuchillo y muertes violentas, y el de una Buenos Aires ya inexistente. Asimismo, simboliza el "destino sudamericano" de sus ilustres antepasados, un tiempo heroico irremisiblemente perdido.

Comencemos por el principio. Ya en *Inquisiciones* (1925) Borges anima a los jóvenes poetas argentinos a "criollizar sus versos, a encontrar "la esencia de anhelar de su alma y la dolorida y gustosísima tierra criolla donde discurren sus días" (*I* 20-21). En el ensayo "Después de las imágenes" se lamenta de que su ciudad, Buenos Aires, no encuentre su poeta y su símbolo como lo halló la pampa en el *Martín Fierro*, y que perdura en escritores como Pedro Leandro Ipuche y Silva Valdés. En "La pampa y el suburbio son dioses" de su siguiente libro de ensayos, *El tamaño de mi esperanza* (1926), enuncia las cuatro creencias de los, por otra parte, descreídos argentinos: "en que la pampa es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal. Son cuatro puntos cardinales los que señalo, no unas luces perdidas" (*TE* 25).¹ Así, obras como *Martín Fierro*, *Santos Vega* y *Facundo* miran hacia los dos primeros puntos cardinales, y Ricardo Güiraldes, el "primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano". Las obras todavía por realizar en esta centuria se deben orientar a los dos últimos, como están haciendo ya Arlt, Tello, y, claro, Eva-

¹ Borges hace referencia a la dedicatoria de *Don Segundo Sombra*: "Al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva la hostia". Carlos Farías indica lo siguiente: "La estructura del tiempo histórico que Borges emplea, donde se incluye también el futuro, explica asimismo el orden de los cuatro aspectos formulados. Precisamente porque los dos primeros constituyen la fórmula del secreto de la pampa (la pampa es un sagrario, el primer paisano es muy hombre), los otros dos constituyen la tarea histórica que deben asumir el arrabal y los suyos. [...] Son los puntos cardinales, que orientan el camino hacia la renovada conquista (en la nueva era histórica) de la propia argentinidad" (51).

risto Carriego, cuyo nombre es sinónimo de arrabal. El lugar que se asigna Borges a sí mismo en esta trayectoria es decisivo: "Yo – si Dios mejora sus horas – voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con mejor voz aconsejada de gracia que anteriormente" (TE 25).²

Por estas fechas, Borges ya había comenzado a elaborar la poetización de Buenos Aires y de ese espacio ambiguo que son los arrabales, en los que, por el momento, están ausentes sus moradores habituales: "Después [de Arlt, Tello, Carriego] vine yo (mientras yo viva, no faltará quien me alabe) y dije antes que nadie, no los destino, sino el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones" (TE 24). A pesar de que en el prólogo de 1923 a *Fervor de Buenos Aires*, excluido de las sucesivas ediciones, Borges proclame que "Sin mirar a lo venidero ni añoranzas de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas" (TR 162), la visión de Buenos Aires no se corresponde al presente sino al pasado, y ha sido largamente explicada por el choque producido en el reencuentro con su ciudad natal, tras varios años de permanencia en Europa, que supuso también un cambio en su poesía, al abandonar prácticamente sus preocupaciones ultraístas, ante el asombro de sus compañeros. Uno de ellos, Guillermo de Torre, señala que Borges en este libro

A la continuación de una "manera" había preferido el descubrimiento de un "tono". Al "entusiasmo" de tipo whitmaniano, ante la pluralidad del universo, sustituye el "fervor" por el espacio acotado de una ciudad; más exactamente, de unos barrios y un momento retrospectivo. Vuelve a su infancia, y casi a la de su país, idealizando nostálgicamente lo entrevisto (82).

Muchos años después, en el prólogo de 1969, Borges indica que entre los fines que se propuso en *Fervor de Buenos Aires*, estaba "cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o hacia el sur, de quintas con verjas" (OC I 13). Borges siente la necesidad de fijar en imágenes el pasado de su ciudad, el de principios de siglo, una ciudad de casas bajas de tapias rosadas que está desapareciendo en aras del

² En el mismo libro insiste en que al símbolo de la pampa, el gaucho, "va añadiéndose el tiempo de las orillas" y cita significativamente a Rafael Cansinos Assens, cuya idea de la indeterminación del arrabal, comparte. Así, escribe Cansinos en 1924: "Como el mundo marino, el arrabal representa líricamente una efusión indeterminada. En él, en sus vagos campos sin urbanizar, se sumen y se desfiguran, se hacen imprecisos e incoherentes todos los lineamientos arquitectónicos y mentales de la ciudad. [...] La continuidad de la vida urbana se rasga en él de pronto, para convertirse en algo vago y roto, sin pauta prefijada, prometido a todo futuro, que toma su sustancia misma de lo porvenir y muestra el cándido y errante destino de las quillas nuevas" (OC II 569-570).

progreso, de ahí que tono predominante sea nostálgico, y el atardecer el momento del día en que se contemplan los arrabales de límites confusos con el campo, con la llanura. En los ensayos de esta época advertimos la misma preferencia por las orillas, el pasado, frente al moderno centro, el presente. En su ensayo sobre el vanguardista mexicano Manuel Maples Arce manifiesta esta predilección: "Permitir que la calle se vuelque de rondón en los versos – y no la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocaso, sino la otra, chillona, molestada de prisas y ajetreos – siempre antojóseme un empeño desapacible" (OC I 129-120).

Lo mismo hallamos en "Las calles", el poema con el que se inicia el *Fervor de Buenos Aires*:

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles
incómodas de turba y ajetreo,
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosos (OC I 17)

Las últimas calles lindan con la llanura, a la que Borges apenas se asoma, dado que, aunque lo atraiga el horizonte, está poetizando la ciudad. Así, escribe en "Arrabal", de *Fervor de Buenos Aires*:

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadrículadas en manzanas
diferentes e iguales (OC I 32)

Desde el suburbio se contempla el campo, pero en este momento, frente a lo que encontraremos más tarde, hay un intento de fusionar los contrarios, aparentemente irreconciliables de campo/ciudad. La identificación de la ciudad, o mejor una parte de ésta, con la patria, que es también la pampa, lo lleva a asumirla desde un ámbito reducido. Leemos en "Al horizonte de un suburbio":

Pampa:
 Yo diviso tu anchura que ahonda las afueras,
 yo me estoy desangrando en tus ponientes
 [...]
 Pampa:
 El ámbito de un patio colorado me basta
 para sentirte mía (OC I 58).

Unido a este sentimiento, en la descripción de las calles de las afueras Borges nos muestra una ciudad que va derramándose en el campo, herido por las calles que lo atraviesan, hasta confundirse con el horizonte. Sólo unos versos de "Villa Urquiza":

Ese arrabal cansado
 y es habitual evocación de mis horas
 la vista de sus calles,
 el horizonte que se acurruca en los lejos,
 las quintas que interrumpen el cielo baldío,
 la calle Pampa larga como un beso,
 las alambradas que son afrenta del campo...

Ayer fue campo, hoy es incertidumbre
 de la ciudad que del despoblado se adueña (TR 168).

Ya en 1923 la idea del Sur se va perfilando como algo más que un punto geográfico. El poema "El Sur", de *Fervor de Buenos Aires*, podría considerarse como un arte poética del libro, ya que se enumeran algunos de los elementos constitutivos de la poetización de la ciudad – el patio, el aljibe, el zaguán, "el olor del jazmín y la madreSelva" – desde la restringida visión adoptada aquí por Borges ("Desde uno de sus patios"), elementos que "[...] acaso, son el poema" (OC I 19), que enseguida se van a sumar a la idea de patria.³ En el ya citado poema, "Las calles" aparece la personal percepción de la "patria", restringida ahora no sólo a la ciudad, sino a algunos de sus barrios: "Hacia el Oeste, el Norte y el Sur/se han desplegado – y son también patria – las calles" (OC I 17). La edición original de *Luna de enfrente* incluía un poema, omitido en las sucesivas ediciones, titulado "Patrias". En él el autor va definiendo a la patria por medio de una serie de deseos:

³ Cansinos ya había dicho sobre *Luna de enfrente* que "Su Buenos Aires – de ahora – el mismo de su libro anterior, se reduce al patio, la plaza "con su fuentada de cielo" y el arrabal de horizonte rosado. [...] es la ciudad amada de Borges, que rehuye pintar sus aspectos cosmopolitas y se place en acentuar su nota provinciana" (OC I 605).

Quiero la casa baja;
 La casa que enseguida llega al cielo,
 La casa que no aguante otros altos que el aire.
 Quiero la casa grande,
 La orillada de un patio
 Con sus leguas de cielo y su jeme de pampa...
 [...]
 Quiero la calle mansa
 Y los bucnos zaguanes rodeados de esperanza (TR 224).

Esta idea personal de la patria perdura en la poesía posterior de Borges, donde continúa la identificación con su ciudad y con determinados barrios. Leemos en "Oda compuesta en 1960", de *El hacedor*:

Patria, yo te he sentido en ruinosos
 Ocasos de los vastos arrabales
 Y en esa flor de cardo que el pampero
 Trae al zaguán y en la paciente lluvia
 Y en las lentas costumbres de los astros
 Y en la mano que templaba una guitarra
 Y en la gravitación de la llanura
 Que desde lejos nuestra sangre siente (OC I 834).

En *La moneda de hierro* de 1976, Borges vuelve a reeditar su idea de patria en el soneto dedicado "A Manuel Mujica Láinez". El concepto de patria admite tantas versiones como las Escrituras, todas ellas legítimas, frente a la posición polarizada de la juventud en la que quedaba reducida a la pampa y el arrabal. Con todo, Borges se sigue afirmando en su "versión" que "No es más que una nostalgia de ignorantes cuchillos/ Y de viejo coraje" (OC II 133).

A lo largo de *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente* Borges va dibujando calles, casas, patios, zaguanes, tapias y balastradas, pero su topografía es imprecisa. Prácticamente, se limita a su barrio, Palermo, y a un espacio nombrado, en ocasiones, como el Sur. Si acudimos a la antología *El compadrito. Su destino. Sus barrios. Su música* podemos precisar un poco más los límites de ese confuso territorio. A grandes rasgos en el siglo XIX y principios del XX la ciudad se prolongaba de Norte a Sur, que parece comienza en Rivadavia, siguiendo las orillas del Río de la Plata. El barrio contaba con su hospital, Rivadavia, su cementerio, La Chacarita, y su cárcel, Palermo. El extremo sur era prácticamente un terreno inculto en las orillas de Riachuelo, en Barracas, donde existen algunas quintas, y se confunde con el campo. Las orillas tienen sus habitantes peculiares, los compadri-

tos.⁴ En *Cuaderno San Martín* (1929) aparece ya la presencia del hombre, del habitante del suburbio, como elemento esencial de la mitología que está elaborando. Podemos recordar que en el poema que abre el libro, "Fundación mítica de Buenos Aires", Borges sitúa en su Barrio, Palermo, el inicio de la ciudad y allí, en un almacén rosado, hace nacer al "compadre":

Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo

Una manzana entera pero en mitá del campo
expuesta a las auroras y llluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro (OC I 81).

En el barrio de Palermo, que todavía pertenece a las orillas en las que acababa de fundar míticamente Buenos Aires, condensa Borges la ciudad. Como señala Carmen de Mora, en este poema, "Lo que Borges propone es una fundación alternativa de carácter mítico y poético, una apropiación de Buenos Aires a través de la palabra" (24). Esta reducción voluntaria ya había sido puesta de manifiesto en 1927, en una "Autobiografía" publicada en *Martín Fierro*, donde leemos: "Estoy escribiendo otro libro de versos porteños (digamos palermeños o villa-alvearenses, para que no suene ambicioso) que se intitulará dulcemente 'Cuaderno San Martín'" (TR 301).

El poema siguiente, "Elegía de los portones", "es una elegía/ de un Palermo trazado con vaivén de recuerdo/ y que se va en la muerte chica de los olvidos", y ya se pasea por el barrio el compadre con su "andar hamacado". El epígrafe del texto, tomado de Manuel Blanco nos sitúa al barrio: "Barrio Villa Alvear: entre las calles Nicaragua, Arroyo Maldonado, Canning y Rivera. Muchos terrenos baldíos existen aún y su importancia es reducida" (OC I 82). La ribera del Maldonado, una de las claves en la topografía del Sur, aparece en el poema y será uno de los referentes en libros posteriores. Hay un poe-

⁴ Señala Leopoldo Lugones que "[...] la plebe cómplice de aquella topografía sospechosa que por el sauzal de la ribera confundíase ya con las tierras vírgenes del prófugo y del bandolero, habían engendrado una montonera de suburbio, con su tipo específico, el compadre, híbrido triple de gaucho, de gringo, y de negro, y doble fronterizo del delito y la política, que lo derramaba pródiga por el pequeño núcleo urbano, aprovechando su fácil proximidad" (Borges y Bullrich 96).

ma dedicado al barrio norte, que es otro de los lugares poblados por "los muchachos de guitarra y baraja del almacén" (OC I 94), lugar que ha sido modificado por el tiempo, que ya es otro. También se dedica otro al infame y prostibulario Paseo de Julio, cercano al puerto, que, a diferencia de otras zonas de los márgenes de Buenos Aires, no forma parte de su percepción de la patria: "Paseo de Julio,/ aunque recuerdos míos, antiguos hasta la ternura, te saben/ nunca te sentí patria" (OC I 95).⁵ Como ya señalara Borges en 1926, en el ensayo "La presencia de Buenos Aires en la poesía", publicado en *La Prensa*:

No hay un arrabal, hay diez arrabales. El arrabal abstracto, arquetípico, tan inventado en las letras de tango, es una haraganería de la observación, un término hueco. Decimos con nebulosidad las orillas, pero son un cosa las de la Boca, orillas con marinerío, orillas del agua, y otra las que por Urquiza se alargan: orillas de tierra, orillas de la nochecita y de la llanura (TR 252).

Volviendo a "Elegía de los portones", la fecha del libro de Bilbao sobre Buenos Aires, elegido como epígrafe, es significativa: 1902, y unida al género de la composición, elegía, da el tono de nostalgia que perdura en todas las referencias de Borges a esa ambigua idea del sur que se va gestando en sus primeros libros. En el poema "Isidoro Acevedo" de *Cuaderno San Martín* aparecen también otros dos de los temas fundamentales en relación con el Sur: el del Sur como destino y el de la muerte soñada.

Un año después de la publicación de *Cuaderno San Martín*, en 1930, sus ensayos sobre Evaristo Carriego se abren con el titulado "Palermo de Buenos Aires", que localiza el espacio literario de este escritor y elabora más concretamente el significado de la palabra "orillas". Hasta este momento hemos visto que Borges ha estado utilizando de forma indistinta y confusa palabras como "suburbio", "arrabal", "barrio". Ahora en *Evaristo Carriego* confluyen en el término "las orillas", que son, como lo eran prácticamente los anteriores, el margen de la ciudad y a la vez la inclusión de la pampa en el entonces impreciso tramado urbano.⁶

⁵ Posteriormente, este lugar será el elegido por Emma Zunz para llevar a cabo el primer paso de su plan de venganza: "Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por ojos hambrientos" (OC I 565).

⁶ "Hacia el poniente - escribe Borges - quedaba la miseria gringa del barrio, su desnudez. El término *las orillas* cuadra con sobrenatural precisión a esas puntas ralas, en que la tierra asume lo indeterminado del mar y parece digna de comentar la insinuación de Shakespeare: *La tierra tiene burbujas, como las tiene el agua*. Hacia el poniente había callejones de polvo que iban empobreciéndose tarde afuera; había lugares en que un galpón del ferrocarril o un hueco de pitas o una brisa confidencial inauguraba malamente la pampa" (OC I 109).

A la característica indeterminación de las orillas se une lo que Borges llama en "La canción del barrio" la "irrealidad":

La irrealidad de las orillas es más sutil: deriva de su provisorio carácter, de la doble gravitación de la llanura chacarera o ecuestre y de la calle de altos, de la propensión de sus hombres a considerarse de campo o de la ciudad, jamás orilleros (OC I 141).

Este "carácter provisorio" de las orillas lo comparten los cuatro puntos cardinales por los que se derrama Buenos Aires. Así, el poema "Viñetas cardinales de Buenos Aires" (*Inicial*, febrero de 1927) muestra una breve descripción en la que aparecen los elementos habituales de los arrabales: el almacén rosado, el patio, las esquinas del Paseo de Julio en el este, la "inauguración de la Pampa" en el oeste, los "compadritos muertos". El sur es sentido como algo ajeno que se quiere asumir. Significativamente, esta es la única estrofa del poema en la que aparece el yo poético:

Esta, que no es mi tierra,
 porque no quiere darme ni un querer ni otra pena,
 cuida en los verdes patios, cedrón y caña de ámbar...
 ¡Lo bien que yo sabría merecerla! (TR 282).

Poco a poco, se va haciendo claro que la oposición no se formula en los términos habituales de norte/sur, este/oeste, sino en los de periferia/centro, pasado/presente. De forma humorística aparece esta idea en "El zahir" cuando "el seis de junio, Teodelina Villar cometió el solecismo de morir en pleno Barrio Sur" (OC I 590), al que había sido desplazada su familia por la pobreza. El privilegiado lugar de Palermo en la escritura borgiana se basa en la memoria autobiográfica del autor, quien evoca la casa donde pasó buena parte de su niñez, porque en estos años descubre los fundamentos de una nueva estética – la de la pobreza – en algunas características de este barrio en el que a principios de siglo confluían la ciudad y el campo.

Como ya se anunciaba en *Cuaderno San Martín*, el personaje elegido entre los que habitan las orillas es el considerado más típico: el compadrito, personaje de frontera, ya que se ubica en los límites de la ciudad con el campo. Ha señalado Olea Franco que la elección del arrabal y el compadrito es una de las manifestaciones de una tendencia presente en la literatura argentina de los años veinte, la literaturización de lo marginal, a la que se suma Borges pero con una característica fundamental que lo distingue de sus contemporáneos: las orillas y el compadrito remiten al pasado. Ya he aludido a que en *Cuaderno San Martín* surge el tono de nostalgia que será el dominan-

te en las sucesivas elaboraciones del tema y que alcanza hasta su última entrega. Es sabido que para Borges se puede modificar el pasado por medio de la escritura.⁷ En el prólogo añadido a *Evaristo Carriego* manifiesta claramente esta intención. Su primera parte volverá a aparecer famosamente, con pocas modificaciones, en el relato "Juan Muña", de *El informe de Brodie*, como es costumbre en Borges:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de las guitarras andaba (me aseguran) por las esquinas [...]

¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?

A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo (OCI 101).

No es este el momento de insistir en la célebre vida y muerte que le faltaron a Borges y que suplió con el ejercicio de la literatura, según sus reiteradas confesiones. Lo que interesa ahora es que esa visión nostálgica de las orillas y los orilleros se enlaza con el intento de recuperación imaginaria de un pasado tal vez inexistente, al que pronto se sumará el tema de los antepasados. Como ya señaló Ariel Dorfman,

Borges se considera empantanado en una época miserable, donde el heroísmo y el coraje ya no existen, siente la nostalgia – y la pasión – de la aventura, recuerda sus antepasados y sus victorias memorables, sus muertes victoriosas, rememora los compadritos y los duelos en el arrabal, sueña con Homero, con Troya y las guerras civiles argentinas y Martín Fierro (48).

Poco después de la publicación de los primeros libros, Borges manifiesta el rechazo por su color local, manifestado en el léxico, pero no parece que reniegue de la elaboración de su mitología personal. En "El escritor argentino y la tradición" se permite una "mínima confidencia": "Durante muchos años, en libros felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de pala-

⁷ En una entrevista con Esteban Peicovich manifiesta su predilección por el tiempo pasado: "Mi voluntad es la de permanecer emotivamente en el pasado porque al pasado podemos moldearlo a nuestro gusto" (240).

bras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así esos olvidables y olvidados libros" (*OC I 270*).⁸

La poesía posterior de Borges es rica en referencias a la ya lejana "fundación mítica" de Buenos Aires. Las palabras que se repiten en ella son "nostalgia" y "mitología", que nos remiten a la reconstrucción imaginaria del pasado, compartida por sus amigos de juventud. En dos poemas dedicados a su muerte, éstos aparecen acompañando al joven Borges en sus paseos por Buenos Aires y mostrando parecidas preferencias. Así a Manuel Peyrou:

Le placía vivir en lo perdido,
En la mitología cuchillera
De una esquina del Sur o de Palermo (*OC II 195*).

En el elegíaco "Epílogo" de *La cifra* se rememora su amistad con Francisco Luis Bernáldez en los siguientes términos:

¿Qué habrá sido de aquellos dos muchachos
que hacia mil novecientos veintitantos
buscaban con ingenua fe platónica
por las largas aceras de la noche
del Sur o en la guitarra de Paredes
o en fábulas de esquina y de cuchillo
o en el alba, que no ha tocado nadie
la secreta ciudad de Buenos Aires? (*OC II 304*).

En *El hacedor* (1960), declara que en "Mil novecientos veintitantos", título del poema, él y Ricardo Güiraldes volvían sus ojos al pasado para construir sus propias mitologías: la del gaucho y la del compadrito:

⁸ Muchos años después, en "El Congreso", de *El libro de arena*, encontramos una referencia oblicua a estos libros. Al hablar del nuevo director de la Biblioteca Nacional, Alejandro Ferri menciona que, según dicen, "es un literato que se ha consagrado al estudio de las lenguas antiguas, como si las actuales no fueran suficientemente rudimentarias, y a la exaltación demagógica de un imaginario Buenos Aires de cuchilleros" (*OC II 20*). Borges se desdobra en este cuento entre el fugaz bibliotecario y Ferri, quien llega a Buenos Aires en 1899, fecha del nacimiento del escritor.

La rueda de los astros no es infinita
 Y el tigre es una de las formas que vuelven,
 Pero nosotros, lejos del azar y de la aventura,
 Nos creíamos desterrados a un tiempo exhausto,
 El tiempo en el que nada puede ocurrir.
 El universo, el trágico universo, no estaba aquí
 Y fuerza era buscarlo en los ayerés;
 Yo tramaba una humilde mitología de tapias y cuchillos
 Y Ricardo pensaba en sus reseros:
 No sabíamos que el porvenir encerraba el rayo (OC I 833).

En "Tareas y destino de Buenos Aires" (1936), Borges había considerado *Don Segundo Sombra* como la apoteosis del mito argentino por excelencia, el gaucho; con esta novela de Güiraldes queda agotado para siempre lo mítico y señala que "El gaucho, *siempre*, ha sido una materia de la nostalgia, una querida posesión del recuerdo" (Páginas 134). Años después, en 1952, en su breve ensayo sobre la novela de Güiraldes sigue insistiendo en que una de las razones del libro es la nostalgia criolla.

Con el paso del tiempo en la poesía de Borges a la nostalgia de un tiempo pretérito y un espacio mitificados se suma la tristeza del propio tiempo pasado, irrecuperable, de forma que esa Buenos Aires de los primeros años ya no es el lugar para la esperanza, sino que será la imagen de su propia tristeza. De ahí el contraste entre la Buenos Aires de la juventud y, por ende, de sus primeras entregas poéticas, y la Buenos Aires de *El otro, el mismo* (1964), a cuya interiorización contribuye notablemente la ceguera.⁹ En el segundo poema del mismo título, "Buenos Aires", la ciudad se ha convertido en "un plano/ de mis humillaciones y fracasos", y el ambiguo sentimiento que ahora despierta en el poeta se expresa por medio de una aparente contradic-

⁹ Escribe en el poema "Buenos Aires":

Antes yo te buscaba en tus confines
 que lindan con la tarde y la llanura
 Y en la verja que guarda la frescura
 Antigua de cedrones y jazmines.
 En la memoria de Palermo estabas,
 En su mitología de un pasado
 De baraja y puñal y en el dorado
 Bronce de las inútiles aldabas,
 Con su mano y sortija. Te sentía
 En los patios del Sur y en la creciente
 Sombra que desdibuja lentamente
 Su larga recta, al declinar el día.
 Ahora estás en mí. Eres mi vaga
 Suerte, esas cosas que la muerte apaga (OC I 946).

ción: "No nos une el amor sino el espanto;/ Será por eso que la quiero tanto" (*OC I 947*). En "La noche cíclica" el yo lírico ya no es el que buscaba en el arrabal a su ciudad, sino el que se reconoce en el ayer, que vuelve al presente. Escribe en estos célebres versos:

No sé si volveremos en un ciclo segundo
Como vuelven las cifras de una fracción periódica;
Pero sé que una oscura rotación pitagórica
Noche a noche me deja en un lugar del mundo.

Que es de los arrabales. Una esquina remota
Que puede ser del norte, del sur o del oeste.
Pero que tiene siempre una tapia celeste,
Una higuera sombría y una vereda rota (*OC I 863*).

En este poema se introduce la noche como tiempo privilegiado para sentir la ciudad, y sustituye a la anterior visión del atardecer. La presencia de la noche nos lleva al sueño y a la pesadilla, donde el cada vez más el indefinido Sur es uno de sus escenarios. Así ocurre en "Insomnio", donde los algunos de los elementos habituales del tierno arrabal borgiano están vistos en plena descomposición:

Mi cuerpo ha fatigado los niveles, las temperaturas, las luces:
en vagones de largo ferrocarril,
en un banquete de hombres que se aborrecen,
en el filo mellado de los suburbios,
en una quinta calurosa de estatuas húmedas,
en una noche repleta donde abundan el caballo y el hombre.
[...]
Las fatigadas leguas incesantes del suburbio del Sur,
leguas de pampa basurera y obscena, leguas de execración,
no se quieren ir del recuerdo.
Lotes anegadizos, ranchos en montón como perros, charcas de
plata fétida (*OC I 859*).

Por otro lado, para un Borges ya cercano a la vejez el Sur se convierte en un hábito melancólico –"Esa vana costumbre que me inclina/ Al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina" (*OC II 920*) –, al que se une la certeza de los límites, que impone la cercanía de la muerte, con un tono de nostalgia distinto al pasatismo característico en la creación de su mitología personal, que no ha desaparecido del todo, como demuestran poemas como "El tango" o "Los compadritos muertos". Así, leemos en "Límites":

De estas calles que ahondan el poniente,
Una habrá (no sé cuál) que he recorrido
Ya por última vez [...]

o

Hay en el Sur más de un portón gastado
Con sus jarrones de mampostería
Y tunas, que a mi paso está vedado
Como si fuera una litografía (OC I 879).

Posteriormente, en *La cifra* (1981) Buenos Aires se convertirá en un paraíso perdido, en una ciudad distinta, homónima de la que lo vio nacer, lugar del recuerdo y de un pasado inexistente. En los versos que cierran el poema "Buenos Aires" se vuelven a encontrar los edificios modernos, caracterizados por la verticalidad, que estaban acabando con la ciudad horizontal del joven Borges:¹⁰

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 (OC II 305).

Borges había declarado anteriormente en el relato "El Congreso", por boca de Alejandro Ferri que "Cuando era joven, me atraían los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad" (OC II 20). Una versión poética de esta conversión es el poema "Elogio de la sombra", donde logra superar las antes contrarias nociones de centro y sur:

Buenos Aires,
que antes se desgarraba en arrabales
hacia la llanura incesante,
ha vuelto a ser la Recoleta, el Retiro,
las borrosas calles del Once
y las precarias casas viejas
que aún llamamos el Sur (OC I 1017).

Versos que respaldan la concepción ya menos restringida de la ciudad en el poema "Buenos Aires", del mismo libro, *Elogio de la sombra* (1969).

A pesar de estos ensayos de integración de los diversos Buenos Aires en el espacio particular de los sueños surge siempre una Buenos Aires, o mejor, un Sur, pasados. En "Los sueños" aparece la característica escisión de la personalidad en Borges, que asume varias formas:

¹⁰ Véase al respecto el estudio sobre Buenos Aires de Cristina Grau.

Mi cuerpo puede estar en Lucerna, en Colorado o en El Cairo, pero al despertarme cada mañana, al retomar el hábito de ser Borges, emerjo invariablemente de un sueño que ocurre en Buenos Aires. Las imágenes pueden ser cordilleras, ciénagas con andamios, escaleras de caracol que se hundan en sótanos, médanos cuya arena debo contar, pero cualquiera de esas cosas es una bocacalle precisa del barrio de Palermo o del Sur. [...] Nunca sueño con el presente sino con un Buenos Aires pretérito y con las galerías y claraboyas de la Biblioteca Nacional en la calle México (OC II 430).

En otro orden de cosas, en la poesía de madurez el Sur no sólo es uno de los arrabales de Buenos Aires, sino que se va transformando en algo más abstracto y todavía más cargado de tiempo pasado. El Sur es el territorio del tiempo heroico de sus mayores, el escenario de "el culto idolátrico de militares muertos, con los que acaso no podría cambiar una sola palabra", según confiesa en "El centinela", de *El oro de los tigres* (1972), que se une al anhelo de una muerte heroica que sólo puede cumplirse en el sueño y, por tanto, en el sueño dirigido de la literatura. No voy a insistir en el tema de los antepasados, uno de los más frecuentados por la crítica, sólo en que el espacio de sus hazañas se puede designar vagamente como ese "Sur" hacia el que huye Francisco Laprida "por arrabales últimos" para encontrar su muerte. Aquí es otra mitología la que nos interesa – la de las orillas, la marginal, la de puñales en lugar de espadas – erigida pacientemente por Borges desde el temprano "Hombres pelearon", conocido luego como "Hombre de la esquina rosada", hasta *Los conjurados* (1985). Ahora bien, como nos advierte el poema "Todos los ayer, un sueño" de este último libro, esta "mitología ensangrentada" es igual de real o de falsa que la historia comúnmente aceptada, volviendo de este modo a la idea ya mencionada de que es posible modificar el pasado por medio de la escritura.¹¹ Finalmente, para no abundar en los

¹¹ Dice el poema:

Naderías. El nombre de Juan Muraña,
 una mano templando una guitarra,
 una voz, hoy pretérita que narra
 para la tarde una perdida hazaña
 de burdel o de atrio, una porfía,
 dos hierros, hoy herrumbre, que chocaron
 y alguien quedó tendido, me bastaron
 para erigir una mitología ensangrentada
 que ahora es el ayer. La sabia historia
 de las aulas no es menos ilusoria
 que esa mitología de la nada.
 El pasado es arcilla que el presente
 labra a su antojo. Interminablemente (OC II 493).

ejemplos, en *Atlas* (1984) Borges vuelve a mostrar la oposición entre el tiempo presente, poco o nada heroico, y la pobre mitología del arrabal, en la que se sigue refugiando durante la noche. Escribe en "La cortada de Bollini", donde se mencionan lugares que ya nos son familiares, como el hospital Rivadavia, la Tierra de Fuego:

Contemporáneos del revólver, del rifle y de las misteriosas armas atómicas, contemporáneos de las vastas guerras mundiales, de la guerra del Vietnam y de la del Líbano, sentimos la nostalgia de las modestas y secretas peleas que se dieron aquí hacia mil ochocientos noventa y tantos a unos pasos del Hospital Rivadavia [...]

Sea lo que fuere, es grato estar en esta casa, de noche, bajo los altos cielos rasos, y saber que afuera están las casas bajas que aún quedan, los hoy ausentes conventillos y corralones y las tal vez apócrifas sombras de esa pobre mitología (OC II 413).

Si en libros como *Elogio de la sombra*, *La rosa profunda* o *La moneda de hierro* la "mitología de la nada" prácticamente desaparece o sólo está presente como una nostalgia, en *Para las seis cuerdas* (1965) asistimos en algunas de sus milongas al desarrollo narrativo de esa mitología del coraje, que nos cuenta la historia de los Iberra, la de Nicanor Paredes o la de Albornoz. Todas las composiciones respiran el mismo aire de *ubi sunt* del poema "¿Dónde se habrán ido?" y otra vez tenemos el Sur unido al pasado, como leemos en "Milonga de dos hermanos":

Venga una historia de ayer
Que apreciarán los más lerdos;
El destino no hace acuerdos
Y nadie se lo reproche -
Ya estoy viendo que esta noche
Vienen del Sur los recuerdos (OC I 955).

Ahora el Sur es tanto uno de los barrios de Buenos Aires, donde en una de sus esquinas espera al compadrito el cuchillo, como ese espacio indeterminado que ha ido creando Borges a lo largo de los años. *Para las seis cuerdas* tendrá poco después su correlato narrativo en *El informe de Brodie*, donde volveremos a encontrar historias semejantes de los mismos compadritos en el mismo tiempo y lugar. Así, por citar unos ejemplos, leemos en "La intrusa": "Se dice que el menor [de los Nilsen] tuvo un altercado con Juan Iberra" (OC I 1025), y sabemos que el cuento se desarrolla en el arrabal de la llamada Costa Brava. El nombre del compadrito y el topónimo nos remiten a un tiempo posterior al de la "Milonga de los dos hermanos", en el que Juan Iberra mató su hermano porque lo estaba superando en coraje:

Cuando Juan Iberra vio
 Que el menor lo aventajaba,
 La paciencia se le acaba
 Y le armó no sé qué lazo –
 Le dio muerte de un balazo
 Allá por la Costa Brava (OC I 953).

Años después, en un cuento de corte fantástico, "There are more things", el protagonista se encuentra con Daniel Iberra al volver a Turdera. Volviendo a "La intrusa", para su narrador en la historia de los Nilsen, ocurrida en Turdera hacia mil ochocientos noventa y cinco, "se cifra, sino me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos" (OC I 1025). A Nicolás Paredes, de "Historia de Rosendo Juárez", una de las versiones de "Hombre de la esquina rosada", ya lo habíamos encontrado en una de las milongas con su verdadero nombre, Nicanor, y lo volveremos a encontrar como simple mención, al lado de Tapia, en "El Congreso" de *El libro de arena*. Juárez se crió en el Maldonado, lo mismo que el protagonista de "El indigno", Santiago Fischbein, cuyos padres al llegar a Buenos Aires se instalaron cerca de dicho arroyo, en un "barrio de las orillas". La precisión de algunos lugares corresponde a los necesarios rasgos circunstanciales que requieren estos "cuentos directos", pero debemos tener en cuenta que esta supuesta precisión es ilusoria, como nos advierte el prólogo: "He situado mis cuentos un poco lejos, ya en el tiempo, ya en el espacio. La imaginación puede obrar así con más libertad. ¿Quién en mil novecientos setenta, recordará con precisión lo que fueron, a fines del siglo anterior, los arrabales de Palermo o de Lomas?" (OC I 1022-1023).

Estas "apócrifas sombras de esa pobre mitología" son las que llevaron a Borges y Bioy Casares a escribir el guión cinematográfico *Los orilleros* en 1955, localizado a fines del siglo XIX y con una topografía del Sur (Riachuelo, Maldonado, etc.). En esos años Borges había dejado más o menos de lado los temas argentinos y su producción, fundamentalmente poética, refleja sus preocupaciones, habitualmente llamadas metafísicas. Sin embargo, la mitología del coraje, sus lugares habituales y el intento de recuperación del pasado nunca llegan a desaparecer del todo. La justificación "sentimental" del guión citado es la habitual:

Sospechamos que la última razón que nos movió a imaginar *Los orilleros* fue el anhelo de cumplir de algún modo, con ciertos arrabales, con ciertas noches y crepúsculos, con la mitología oral del coraje y con la humilde música valerosa que rememoran las guitarras (200).

Podemos recordar que el tema de esta historia es la emulación: se van a enfrentar hombres del norte con Soriano, del Sur, donde todavía existe el coraje sin más razón que la de ser valiente. Exclama Viborita:

Viborita (atónito): ¡Del Sur! (*Dirigiéndose a Morales*). ¡Dijo que era del Sur! (*A Soriano*) No lo tome a mal si le digo que éstos son barrios. Ahí se vive, ahí se sabe respetar, ahí prospera el hijo del país. [...]

El muchacho que dio la mano a Soriano: – Qué ejemplo para el Norte, joven. Aquí todo es una franca vergüenza (*OCC 203*).

Del mismo modo que Fermín Soriano, otros personajes de los cuentos de Borges van a buscar o encontrar en el Sur su destino. Este Sur puede ser una revelación, como ocurre en "El Congreso" cuando don Alejandro y otros congresistas comprenden finalmente el sentido de su empresa en el paseo en coche que los lleva al Sur, por Maldonado o Riachuelo, donde encuentran todos sus elementos habituales:

el rojizo paredón de la Recoleta, el amarillo paredón de la cárcel, una pareja de hombres bailando en una esquina sin ochava, un atrio ajedrezado con una verja, las barreras del tren, mi casa, un mercado, la insondable y húmeda noche (*OC II 32*).

En el Sur de los relatos de Borges, además del encuentro heroico del destino sudamericano que anhela la poesía, se va a hallar el individual. De cualquier modo, como señala Jaime Alazraki, "En Borges el tratamiento de este tema [el argentino] conserva los rasgos distintivos de toda su narrativa, es decir: no lo particular y accidental, sino lo genérico y esencial" (*La prosa 123*). Esta idea queda puesta de manifiesto en el resumen que hizo el propio Borges de su actitud al respecto en un fragmento muy conocido de "El escritor argentino y la tradición", que reproduzco entero:

Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. 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, una 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 esta 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 (*OC I 270-271*).

El ambiente de "La muerte y la brújula" es también de malevos, así Daniel Simón Azevedo, asesinado en segundo lugar, "era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver", y Red Scharlach es "el más ilustre de los pistoleros del Sur" (OC I 501-503). En el sur de la ciudad donde se desarrolla el cuento, "fluye un ciego riachuelo de aguas barrosas, infamado de curtiembres y basuras. Del otro lado hay un suburbio fabril donde, al amparo de un caudillo barcelonés, medran los pistoleros" (OC I, 504). Los crímenes necesarios para que Lönnrot encuentre a su asesino se reparten por el norte, el este y el oeste, de modo que el detective para completar la figura del rombo acudirá en tren al Sur, a la Quinta de Triste-Le-Roy, donde le espera su destino: "El punto que determina un rombo perfecto, el punto que prefija el lugar donde una exacta muerte lo espera" (OC I 507). La brújula de Borges señala siempre el Sur, no el norte; un magnetismo que en muchas ocasiones es mortal; como también sucederá muchos años más tarde en la pesadilla "Las hojas del ciprés", de *Los conjurados*. Borges, la noche del catorce de abril de 1977, en su sueño va a ser asesinado por su enemigo, que entra en su casa y lo conmina a salir. Igual que Dahlmann, sube a un coche y en el Sur encontrará la muerte soñada:

La noche era de luna y serena y sin un soplo de aire. No había un alma en las calles. A cada lado del carruaje las casas bajas, que eran todas iguales, trazaban una guarda. Pensé: Ya estamos en el Sur (OC II 485).

Pero también puede ser el territorio de lo desconocido, de la aventura, como en el caso de Droctulft, que "tal vez no sabía que iba al Sur" (OC I 557), para acatar su destino, como lo hará Cruz para ser fiel a su origen, en "Biografía de Isidoro Tadeo Cruz".

Es en el cuento "El Sur" donde confluyen todos los elementos que hemos estado considerando. Los abundantes estudios sobre este relato ya han mostrado su origen autobiográfico, sus relaciones con otros textos en los que aparecen la muerte soñada, la discordia de linajes, el tema del doble, su delicada estructura, y se han establecido las concomitancias con la poesía. Se puede señalar, brevemente, que en este relato, uno de los preferidos por Borges junto con "La intrusa", se pone en práctica lo que había intentado Herbert Quain: un relato con doble argumento, ya que, según su autor, puede leerse "como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo". La historia es ambigua y puede ser interpretada tanto como realidad o como sueño. La compleja estructura de "El Sur", puesta de manifiesto por J.B. Hall, hace que, como en la novela de Ts'ui Pên, "todos los

desenlaces ocurren":¹² Dahlmann puede tener una experiencia alucinatoria en el hospital, en la que se encuentra fatalmente involucrado en un duelo a cuchillo. Pero también puede interpretarse linealmente, y entonces Dahlmann realmente cogió el tren que lo llevaría al Sur y allí peleó, pudiendo morir o no, como su antepasado Francisco Flores, víctima del destino sudamericano, aceptado con estoicismo y resignación.

Como en el "Poema conjetural", Dahlmann, al igual que Laprida, va encontrar un ineluctable destino argentino, el de la violencia, en el Sur. Pero, a diferencia de sus antepasados, el bibliotecario Borges-Dahlmann lo halla en el sueño, el único territorio en que puede ser posible. El viaje a la estancia del Sur, "en un sitio preciso de la llanura", que no se precisa nunca, se ha señalado reiteradamente, es también un viaje al pasado, como hemos visto en la construcción del Sur. Por otra parte, en Buenos Aires "Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia" (OC I 526). Al tomar el tren, ve que "la ciudad se desgarraba en suburbios" (527); al avanzar en su viaje, sintiendo al mismo tiempo que es dos hombres, "Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas, y hacienda" (527). Todo ello, hace sospechar a a Dahlmann "que viajaba al pasado y no sólo al Sur" (528).

En el almacén se van a encontrar los dos tipos de los que hablaba Borges en los años veinte, que formaban parte de la fe de los argentinos: el compadrito pendenciero y el gaucho, "en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo)". Es bien sabido el desenlace: el gaucho extático tiende un cuchillo a Dahlmann y éste sale a pelear a la llanura, como Martín Fierro en "El fin". Recordemos el célebre final del cuento:

¹² Uno de los posibles modelos para su elaboración la encontramos en "El jardín de senderos que se bifurcan": "En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta - simultáneamente - por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela [...] En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen" (OC I 478).

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlmann empuña con firmeza su cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura (OC I 530).

La "felicidad y la fiesta" que siente Dahlmann, al sucumbir a la ley del cuchillo, tiene su correlato en el "júbilo secreto" que siente Francisco Laprida antes de morir violentamente, al sentir que "Al fin me encuentro/ con mi destino sudamericano" (OC I 867). Pero esa pelea sólo puede tener lugar en el sueño, en el sueño de todos los argentinos de haber sido valientes, en el sueño dirigido de la literatura. Por eso, Borges como el protagonista de "Guayaquil", no saldrá nunca de su biblioteca: el viaje al Sur es un viaje imposible, sino es en el sueño o en la pesadilla. De alguna manera, como ya ha señalado Alazraki (*Versiones* 41-43), "El Sur" es una versión invertida de "Isidoro Acevedo", de *Cuaderno San Martín* (OC I 86-87). El abuelo de Borges, aunque no fue hombre de armas "se batió en Cepeda, en Pavón y en la playa de los Corrales". Borges intenta "rescatar su último día", o, mejor, "un sueño esencial" de ese día:

Pero mi voz no debe asumir sus batallas,
 porque él se las llevo en un sueño esencial.
 Porque lo mismo que otros hombres escriben versos,
 hizo mi abuelo un sueño.

Ya en 1929 Borges propone la fórmula literatura-sueño como términos intercambiables. Como en el sueño de Dahlmann, o de Pedro Damián, el destino épico de Acevedo se cumplirá en un sueño ficticio. Cuento y poema responden al mismo afán enunciado por Borges de modificar el pasado por medio de la literatura. Las muertes por septicemia o congestión pulmonar, que traicionan el sentido heroico, ese pasado heroico que es parte de la memoria de todos los argentinos, son corregidas por el sueño o por su homólogo, la literatura. Por la magia de la literatura, Isidoro Acevedo

Así, en el dormitorio que miraba al jardín,
 murió en un sueño por la patria.

Bibliografía

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974.

- . *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.
- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994. [TE]
- . *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994. [I]
- . *Obras completas*. 2 vols. Buenos Aires: Emecé, 1989. [OC]
- . *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979. [OCC]
- . *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*. Estudio preliminar de Alicia Jurado. Buenos Aires: Celtia, 1982.
- . *Textos recobrados 1919-1929*. Ed. Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 1997. [TR]
- Borges, Jorge Luis y Bullrich, Silvina. *El compadrito. Su destino. Sus barrios. Su música*. Buenos Aires: Compañía General Editora s.a. (2º ed.), 1963.
- Cansinos Assens, Rafael. "El arrabal en la literatura." *Los temas literarios y su interpretación*.
- . "Jorge Luis Borges." *La evolución de la poesía (1917-1927)*. *Obra crítica* 2: 569-575.
- . *Obra crítica* 1: 595-608. *Obra crítica*. Ed. de Alberto González Troyano. 2 vols. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1998.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1970.
- Fariás, Víctor. *La metafísica del arrabal*. "El tamaño de mi esperanza": un libro desconocido de Jorge Luis Borges. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1992.
- Grau, Cristina. "Buenos Aires: un Fervor." *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1989. 13-60.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Ed. Paul Verdevoye. Madrid: Col. Archivos, 1988.
- Hall, John B. "Borges' *El Sur*: A Jardín de senderos que se bifurcan." *Iberoromania* 3 (1975): 71-77.
- Mora, Carmen de. "Borges y Buenos Aires: una mirada desde los márgenes." *Insula* 631-632 (julio-agosto 1999): 22-24.
- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges, el primer Borges*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Peicovich, Esteban. *Borges, el palabrista*. Madrid: Letra Viva, 1980.
- Torre, Guillermo de. "Para la prehistoria ultraísta de Borges." *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. 81-91.

REESCRITURAS

Editoras

Luz Rodríguez-Carranza

y

Marilene Nagle



Amsterdam – New York, NY 2004

TEXTO Y TEORÍA: ESTUDIOS CULTURALES

33

Directoras

Iris M. Zavala y Luz Rodríguez-Carranza

Diseño e ilustración de portada: Wim van der Meer

The paper on which this book is printed meets the requirements of "ISO 9706:1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence".

ISBN: 90-420-0829-6

©Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2004

Printed in The Netherlands

Marilene Nagle
Verdade ou vereda tropical? Memória do Tropicalismo
em Caetano Veloso 127

Iumna Maria Simon
Mundos emprestados e rigor de construção. Notas sobre
a poesia brasileira atual 137

Jorge Luis Borges y la cultura popular

Luz Rodríguez Carranza
Introducción 151

Djelal Kadir
Totalization, Totalitarianism, and Tlön:
Borges' Cautionary Tale..... 155

Raúl Antelo
El entredicho. Borges y la monstruosidad textual 167

Sonia Mattalia
Borges: historias de amor y de odio 177

Beatriz Sarlo
Borges y la literatura de crímenes. Una estrofa de Borges
y nueve noticias policiales 193

Rosa Pellicer
Borges y el viaje al sur 207

Luz Rodríguez Carranza
Escorias de la década infame 229

Iván Almeida
La orquestación de la vox populi en "La fiesta del Monstruo"
de H. Bustos Domecq..... 245

Cristina Parodi
Borges, Bioy y el arte de hacer literatura con leche cuajada 259

Maarten van Delden
Ernesto Sabato, Author of "Death and the Compass" 273

Evelyn Fishburn

A Footnote to Borges Studies: A Study of the Footnotes 285

Postfacio

Iris Zavala

Memoria, olvido, y el carnaval del mundo 305