

LIT-46

Nº 0934

849

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE LITERATURA

Janaca  
Dr. GUILLERMO MAJACA  
PRESIDENTE

Isabel Bastos  
Isabel Bastos  
Tutora

TESIS DE LICENCIATURA

MILONGA DEL PRIMER TANGO

(TRADUCCIÓN Y LÓGICAS DE ESCRITURA

EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES)

*[Signature]*



elo  
BUSTINA

BUSTINO

*[Signature]*  
GUEZ - MARQUEZ

BUNAL

LEONARDO MAURICIO BACARREZA ANTONIO

TUTORA: LIC. M.A. ISABEL BASTOS TÉLLEZ

2 BA A CON MAXIMA DISTINCION

LA PAZ - BOLIVIA

Janaca 2002



84 53

88

U

Milonga del primer tango  
que se quebró, nos da igual,  
en las casas de Junín  
o en las casas de Yerbal.

Jorge Luis Borges

## Milonga del primer tango

(Traducción y lógicas de escritura en la obra de Jorge Luis Borges)

Esta tesis se ocupa de la palabra *tango* en la escritura de Jorge Luis Borges. Se emplean diversas herramientas relacionadas con la escritura (la deconstrucción derridiana, el psicoanálisis freudiano y lacaniano, y la teoría transtextual de Gerard Genette, entre las más importantes) para mostrar la complejidad de esta palabra que se sitúa de manera *suplementaria en* los textos borgeanos. En el proceso se exploran las lógicas de la escritura, contradictorias, oscilantes, *indecidibles*, creadas en el acto de trazar el significante *tango*.

El trabajo se divide en tres partes: la primera describe los modos de inscripción de la palabra *tango* en los textos de Borges; la segunda considera las posibilidades de entretejer este significante con otros más distantes, y propone *tango* como un término que permite traducir y poner a circular significantes desde y hacia las literaturas germánicas medievales, el cuento policial, el cuento fantástico y algunos símbolos recurrentes en los escritos de Borges; la tercera parte plantea una traducción política de *tango*: lo que esta palabra legitima y lo que pretende excluir, en relación con la tradición literaria argentina y con escrituras contemporáneas.

La investigación propone que la búsqueda de un sentido central, una verdad o un criterio unificador de la Obra (como posibles opuestos a la localización suplementaria de la palabra *tango* en la escritura borgeana) es un efecto producido por significantes como éste que se sitúa, de principio, en las orillas de lo escrito. Para decirlo de otro modo, con el significante *tango* se muestra cómo la orilla crea el efecto de un centro hacia el que se orienta el deseo, un deseo cuya huella es la escritura.

## Índice

Notas a la traducción	6
Primera parte: Tango, traducción y después	17
1. Memoria y tiempo para la traducción	23
2. El espacio de la traducción: Buenos Aires orillero y escrito	35
3. ¿Cómo se escribe coraje?	46
4. Muerte...	50
5. ... y eternidad del malevo	56
6. Tango y escritura: una música indecible	64
Segunda parte: Milonga de Babel	73
1. Hombres pelearon... en todas partes	81
2. La orilla fantástica	87
3. Sórdidas noticias policiales	96
4. El vaivén	104
Tercera parte: Tango del orillero	120
1. Escribir el tango (I): tradición/traducción	122
1.1. Tango, civilización y barbarie	122
1.2 El tango, la guitarra y la espada	133
1.3. El tango y la poesía del arrabal	144
2. Escribir el tango (II): con Borges/contra Borges	154
2.1. El sueño de los héroes	155
2.2. Milonga de dos hermanos	165
2.3 Che, bandoneón	170
Conclusiones	182
Bibliografía	188

## Notas a la traducción

El trabajo que aquí se inicia es una propuesta de lectura de Borges. Dicho de este modo, habría que agregar de inmediato: una propuesta *más* de lectura de Borges. Hablando con honestidad, sólo hay una diferencia entre esta propuesta y la enorme, intimidante cantidad de trabajos que la preceden: su ámbito. En las páginas que siguen no se va a discutir la obra completa de Borges, ni una parcialidad de ella (su narrativa, su poesía, sus ensayos), ni un libro en particular, ni un cuento concreto, ni un poema, ni un fragmento ni una figura. Lo que se va a discutir aquí es algo mucho menos ambicioso a primera vista: una palabra. Una palabra que Borges escribe y con la que confunde, descalibra las brújulas de sus seguidores y de sus detractores. Una palabra que se desliza en sus textos, en la que hay un cambio de registro casi imperceptible, un giro que pocos notan, un lapsus que algunos lectores prefieren no percibir.

Esa palabra es *tango*, y hacerla legible es el propósito de este trabajo. Es necesario confesarlo de principio: las páginas que siguen nacieron del desconcierto. Del desconcierto provocado por la lectura de la palabra *tango*, porque tan pronto se abre un libro de Borges se comienza a percibir que este significante no tiene un significado fijo. A veces al tango lo acompaña la alabanza, a veces la denigración; hay que leer los textos dos veces para saber cuál de las acepciones de tango es la que Borges está usando. Este hallazgo podría quedarse en la anécdota si no fuera por una sospecha: la de que esta contradicción puede implicar una lógica de la escritura de Borges que está más allá de Borges. Que en torno a este significante que se escribe sin considerar la contradicción pueda pensarse en un modo que las palabras han encontrado para ordenarse.

No se trata, por cierto, de saber si el autor de esta palabra era consciente o no de los extremos en los que la inscribía, pero sí puede tratarse de mirar allí donde estos extremos se encuentran: esos lugares en los que el tango se dice y se desdice, y obliga a leer *traduciendo* la palabra por su entorno, y el entorno por la palabra, sin excluir ninguno de los sentidos opuestos. De esta primera sospecha nace, pues, la necesidad de traducción.

Pero, ¿tiene sentido traducir una palabra que ya está dicha en un idioma que no es extraño, sino el familiar español? Primero habrá que considerar qué tan familiar es el español que se habla en el Río de la Plata; habrá que detenerse en la posibilidad de que baste una palabra para descubrirnos la entrada hacia lo *unheimliche*: lo no-familiar de lo familiar, "eso" que los formalistas rusos llamaban "extrañamiento" y reconocían como valor propio del lenguaje poético. "Eso" que siempre ha estado sometido a sospecha, y que en Borges es una evidencia. La constatación es de Ernesto Sabato:

*Orlando traducido por Borges.* "El padre de Orlando, o quizá su abuelo, la había cercenado de los hombros de un vasto infiel." Y más adelante: "Se volvió a Orlando y acto continuo le infirió el borrador de cierto memorable verso". Este "infirió" me suena a Borges. Busco el trozo correspondiente en inglés y leo, en efecto: "*He turnad lo Orlando and presentad her instantly with the rough draught of a certain famous line*". Sí: vasto infiel, infirió el borrador, memorable verso, todo eso es borgiano. Pero ¿habría sido deseable evitar el ingrediente borgiano en la traducción? Si para eludirlo se hubiese recurrido a un mediocre escritor, sólo se habrían reemplazado los acentos personales de valor por mediocres acentos de valor. Y no se comprende por qué habría de preferirse un sello individual a otro por el solo mérito de ser chato e insignificante.

La verdad es que la única versión fiel de Virginia Wolf podría ser realizada por Virginia Wolf. Del inglés al inglés.'

Del mismo modo, se podría sostener aquí que la única versión fiel de Borges podría ser realizada por Borges, del porteño al porteño, y que la única familiaridad que la escritura admite es la que la propia escritura crea.

---

Ernesto Sabato. *Heterodoxia. Obra completa: ensayos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996. p. 206

¿Por qué, de todas las palabras de Borges, se escoge ésta? Porque es una palabra sin más historia en Occidente que la que se escribe en el Río de la Plata. Porque es la palabra cuya historia se inscribe en lo argentino y lo uruguayo, y que no puede entenderse sin un trasfondo de significantes argentinos y uruguayos. Cuando Borges escribe sobre el tiempo, la palabra atraviesa Occidente desde Parménides hasta Schopenhauer; cuando escribe sobre el infierno, un extremo de la palabra se ha comenzado a pronunciar en Dante y el eco sigue resonando en Swedenborg; cuando Borges escribe *espada*, la empuñadura se labra en Escandinavia y el filo se fragua en Junín; cuando escribe *laberinto*, Ariadna tiene el extremo del ovillo, pero al final no está el minotauro, sino el deslumbramiento de Foucault. En todos estos casos, la palabra fue dicha y escrita en un idioma ajeno y sigue su camino en un idioma ajeno. En cambio, cuando Borges escribe *tango*, la palabra resuena en los arrabales de Buenos Aires, circunda las orillas y vuelve. Ni Parménides, ni Schopenhauer, ni Dante, ni Swedenborg, ni los antiguos germanos, ni los mayores de Borges, ni Ariadna ni Foucault tienen la clave. *Tango* es la palabra que no se relanza, sino que oscila. Y así como el tiempo de Parménides necesitó traducirse para llegar a Schopenhauer, la palabra *tango* necesita traducción para que la rescriba quien quiera leer a Borges. No porque se trate de una palabra filosófica o poética. No por prestigio o jerarquía: sólo para que esa palabra se pueda leer en alguna parte, en algún momento.

Diseñada la primera intención, será necesario poner nombre a esto que hasta ahora sólo se ha escrito como 'especulación. Frente al lugar común que reza *traduttore, traditore*, se constata que las palabras tienen historia, y es en virtud de ella que la traducción y la traición son posibles. Hacia esta historia se dirigen estas páginas, pero para avanzar es

necesario primero hacer otras breves historias. Aquí, donde se persigue la traducción del tango —que es la historia de cómo Borges escribe esta palabra—, se hace una primera escala para escribir la historia de la palabra *traducción*.<sup>1</sup> En ella convergen dos o tres tejedores de signos que no necesariamente congenian, pero que han escrito la misma palabra.

El primero de ellos, el más joven, es James Clifford, que se detiene en la estrategia de los "términos de traducción". Dice Clifford: "Por 'término de traducción', quiero decir una palabra de aplicación aparentemente general, utilizada para la comparación de un modo estratégico y contingente".<sup>2</sup> Con estas palabras, Clifford marca de principio los caracteres de la traducción: lo estratégico y lo contingente. En otras palabras, se permite al *traduttore* ser *traditore* para un momento y un lugar específicos en los cuales se lleva a cabo la traducción. Aunque en determinado momento de la exposición se volverá a considerar esta propuesta, es necesario detenerse un momento en los dos caracteres mencionados por Clifford. Puesto que se juega en el terreno de las palabras con historia, no se puede olvidar que *estrategia* es una palabra de genealogía militar que designa la toma de una posición ventajosa en el campo de batalla. La estrategia no es neutral: siempre tiene un objetivo preciso, para el caso, una posición cultural, de suerte que esta propuesta de lectura no es sólo la descripción de un espacio curioso en la escritura de Borges, ni un ejercicio de deconstrucción que se detiene en el texto, sino también una apuesta por la lectura de ciertas claves que traducen un modo particular de entender el país (que también es un territorio hecho con escrituras) donde se escribe esta palabra. Habrá que recordar que antes de que

---

<sup>2</sup> James Clifford. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999. p. 55

Borges escribiera la palabra *tango*, otras palabras ya habían sido tejidas en el mismo horizonte. Aunque el rigor pediría que se regresara al momento en que Pedro de Mendoza dijo Buenos Aires y fracasó, y Juan de Garay dijo las mismas palabras e hizo ciudad, este trabajo no irá tan lejos; sólo se detendrá en las orillas en las que Sarmiento escribió civilización y escribió barbarie, sin por ello dejar de lado la conciencia de que la historia de las palabras es infinita en cuanto una remite a otra, ésta a otra, *and yet, and yet...*

Lo contingente de la palabra que traduce introduce otra reflexión sobre la empresa de este trabajo de lectura. Entrar en el terreno de lo contingente obliga a reconsiderar los límites de la utilidad del acercamiento, pues una de las maneras de entender lo contingente es como aquello no-necesario, como aquello que puede o no suceder. En este sentido, y considerando una vez más el volumen de estudios dedicados a la obra de Borges, se debe incluir aquí la constatación inicial de que la traducción del tango es contingente en ambos sentidos: no es necesaria para entender la obra de Borges, y sin embargo está abierta para repensarla; se puede acceder a las claves borgeanas sin este elemento, pero su *acontecimiento* (en el sentido de que en efecto acontece), su inclusión en la lógica de la escritura sobre la que se trabaja, marca un giro: una lectura suplementaria, un sentido entre muchos, *prescindible* pero no silenciable, y que necesariamente modificará la atención con la que se lean ciertos signos.

Por otro lado, leer el tango como término de traducción hace posible una aproximación desde dos dimensiones: la de un término de traducción en sí mismo, y la de un término que articula otros, pero no a la manera de un "diccionario" en el que cada concepto puede usarse con independencia (y en ese orden infinito que se describía antes, el

de una palabra que remite a otra, ésta a otra y así sucesivamente), sino de modo tal que una palabra convoca inmediata y necesariamente a las otras para que la "traducción" sea completa. No una palabra que sigue el hilo, sino una palabra que teje.

Éstas son las posibilidades ofrecidas por el "término de traducción" de Clifford. El siguiente movimiento se dirige hacia el otro extremo de la línea histórica, para encontrar una de las primeras reflexiones sobre la traducción de una palabra por ella misma. Para dar este paso hay que alejarse por unos instantes de la literatura, pues no es un crítico quien ofrece nuevos argumentos en favor de la posibilidad de traducir un término implicando sus contrarios, sino un analista de otras instancias del lenguaje: Sigmund Freud, que en su *Introducción al psicoanálisis* anota este dato, a propósito de la interpretación de los sueños:

Muchos filólogos afirman que en las lenguas más antiguas las antitesis . . . eran expresadas por el mismo radical ... Así, en el egipcio primitivo, "ken" significaba fuerte y débil. Para evitar las equivocaciones que podían resultar del empleo de tales palabras ambivalentes se recurría, en el lenguaje oral, a una entonación o un gesto que variaban con el sentido que se quería dar a la palabra, y, en la escritura, se añadía a la misma un *determinativo*, esto es, una imagen no destinada a ser pronunciada . . . Sólo en épocas posteriores llegó a obtenerse, por ligeras modificaciones de la palabra ambivalente primitiva, una designación especial para cada uno de los comentarios que englobaba.<sup>3</sup>

Así como Freud encuentra restos de este uso primitivo en la elaboración de los sueños de los hombres actuales, este trabajo parte de la convicción de que el mismo uso sobrevive en ciertas palabras como *tango*; por eso es posible que Borges elogie y denigre el mismo término, y con él, elogie y denigre diversos tejidos de significantes. Lo que habrá que buscar, en términos de Freud, son aquellos "determinativos que no se pronuncian" y que hacen que la palabra *tango* se desplace de un lugar a otro y se deslice entre significados múltiples, contradictorios y en permanente circulación. Así, pues, la reflexión freudiana

---

<sup>3</sup> Sigmund Freud. *Introducción al psicoanálisis*. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza, 1997 (1917). p. 186

encuentra su lugar en esta exposición por la claridad con la que explica el mecanismo de la palabra, sin reducirlo a la contradicción (por el contrario, hace posible una *con-traducción*, por contingente y porque traduce *con* la propia palabra).

Ahora que se han dado los dos puntos extremos de la oscilación (Clifford y Freud), es más fácil describir algunas palabras que aparecen en medio, y que dan lugar a nombrar aquello que páginas atrás se insinuaba. El tercer fundamento de esta propuesta de lectura es el trabajo de Jacques Derrida en torno a la palabra *pharmakon*, empleada en la filosofía platónica. En el texto "La farmacia de Platón",<sup>4</sup> Derrida muestra cómo *pharmakon* es una palabra ambivalente que, refiriéndose a la escritura, implica al mismo tiempo sus dimensiones de medicina, de veneno, de perfume y de rito, entre otras, y pone a trabajar esta ambivalencia en el proceso de traducción. Derrida llama a esta lógica *indecidable*:

*It has been necessary to analyze, to set ro work, within the text of the history of philosophy, as well as within the so-called literary text. . . certain marks that by analogy ... have called undecidables, that is, unities of simulacrum, "falso" verbal properties (nominal or semantic) that can no longer be included within philosophical (binary) opposition, resisting and disorganizing it, without ever constituting a third (crin, without ever leasing room for a solution in the form of speculative dialectics (the pharmakon is neither remedy nor poison, neither good nor evil, neither the inside nor the outside, neither speech nor writing; the supplement is neither a plus nor a minus, neither an outside nor the complement of an inside, neither accident nor essence, etc.; the hymen is neither confusion nor distinction, neither identity nor difference, neither consummation nor virginity, neither the ved nor the unveiling, neither the inside nor the outside, etc. . . Neither/nor, that is, simultaneously, either/or . . .)*<sup>5</sup>

[Ha sido necesario analizar, poner a trabajar, *en* el texto de la historia de la filosofía, tanto como *en* el así llamado texto literario . . . ciertas marcas que *por analogía* . . . he llamado indecibles, es decir, unidades de simulacro, "falsas" propiedades verbales (nominales o semánticas) que no pueden ser incluidas más en la oposición filosófica (binaria), resistiéndola y desorganizándola, *sin constituer nunca un tercer término*, sin dejar nunca lugar para una solución bajo la forma de una dialéctica especulativa (*pharmakon* no es ni remedio ni veneno, ni bueno ni malo, ni el "afuera" ni el "adentro", ni habla ni escritura; el *suplemento* no es ni un "más" ni un "menos", ni un "afuera" ni el complemento de un "adentro", ni accidente ni esencia, etcétera; el *hymen* no es ni confusión ni distinción, ni identidad ni diferencia, ni consumación ni virginidad, ni el velo ni

<sup>4</sup> Jacques Derrida. "Plato's Pharmacy". *Dissemination*. Trad. de Barbara Johnson. Chicago: UCP, 1981. p. 61-171

<sup>5</sup> Jacques Derrida. *Positions*. cit. Barbara Johnson. "Translator's introduction". *Dissemination*. p. xvii

lo develado, ni el "adentro" ni el "afuera", etcétera . . . "ni/ni", que es, *simultáneamente*, bien/o bien" . . .)]

Se propone, pues, que el tango hace legible lo indecidible de la escritura borgeana. Al finalizar esta lectura no se habrá encontrado (no se pretende encontrar) un sentido último para la palabra *tango*, ni se habrá respondido a la pregunta: "¿Qué es el tango para Borges?". Lo que se habrá (d)escrito es la circulación de esta palabra, sus modos de entrar y salir de la escritura.

Hecha la historia de la traducción, sólo queda, antes de entrar de lleno en el trabajo, hacer la historia de las palabras críticas que preceden a la que aquí se va a escribir. Se había comenzado con una confesión de intimidación ante el volumen de crítica dedicada a Borges, pero este sentimiento es menor cuando la pesquisa se orienta a encontrar huellas de la intención de analizar la obra de Borges desde términos localizados como *tango*, frente al punto de vista que lo considera como un escritor cosmopolita. Tal intención es relativamente reciente: excepto por un par de propuestas aisladas en los años cincuenta y sesenta, la mayoría de los análisis que han tomado esta perspectiva fueron escritos en la década de los noventa. La primera propuesta de la que se tiene noticia se encuentra en un diálogo entre Ángel Rama, Carlos Real de Azúa y Emir Rodríguez Monegal, publicado en la *Revista Nacional* de Montevideo en 1959. En ella, Rama sugiere por primera vez que la escritura de Borges se sitúa en un lugar marginal de la literatura, identificado con la condición latinoamericana (específicamente argentina) de Borges. Aunque los ecos de este debate pueden oírse todavía en 1968, cuando Ernesto Sabato propone una lectura de la argentinidad de Borges y advierte, quizá por primera vez, que ésta se presenta *a pesar de Borges* (*Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges,*

*Sartre*), las repercusiones más significativas de la propuesta se hacen esperar cerca de cuarenta años. Ricardo Piglia la retorna en los años ochenta, en las reflexiones sobre Borges que aparecen en su novela *Respiración artificial* (1980) y en *Crítica y ficción* (recopilación de entrevistas editada en 1990); en 1993 se encuentran dos textos que la continúan: *Borges: un escritor en las orillas*, de Beatriz Sarlo (serie de conferencias publicadas originalmente en inglés como *Jorge Luis Borges: A Writer in the Edge* con el concurso del Centre for Latin American Studies de la Universidad de Cambridge), y la tesis doctoral de Rafael Olea Franco, *El otro Borges: el primer Borges*. El libro de Sarlo profundiza en las significaciones de la condición marginal de la escritura borgeana, mientras que la tesis principal de Olea es que no se puede entender la producción de Borges sin considerarla en sus relaciones con la cultura argentina, y aun más, que la "universalidad" de Borges sólo es concebible a partir de tales relaciones. A estas propuestas se une la de Amelia Barili en su libro *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, que retoma los dos trabajos anteriores, agregando el diálogo entre un Borges restituído a la cultura argentina, y un escritor integrado a la cultura mexicana como Alfonso Reyes. La propuesta que aquí se inicia busca insertarse en esta línea de lectura a través de una aproximación a aquello que está escrito en los propios textos de Borges acerca del tango, entendido como una de las prácticas culturales más específicamente argentinas; pero, sobre todo, propone convertir estas percepciones en una manera de releer críticamente los sentidos (y sinsentidos) de la escritura borgeana por medio de las estrategias de la traducción. Dado que no se puede (ni se desea) ignorar esta otra cara de la

arqueología de la traducción, serán frecuentes los reencuentros con los autores que se acaban de mencionar.

Hasta aquí las historias que preceden a la historia de la palabra *tango* y a la historia de las (sus) traducciones. Ahora un breve diseño de la historia que aquí comienza. La propuesta de lectura se divide en tres partes: la primera se dedica a leer con detenimiento la articulación del tango como término de traducción (de acuerdo con la propuesta inicial de Clifford), la segunda a explorar las posibilidades del término dentro de la obra de Borges, y la tercera a considerar la traducción respecto de otros textos. En otras palabras, las partes del trabajo responden a estas tres preguntas: ¿Qué implica la palabra *tango* como término de traducción? ¿Cómo traduce esta palabra la obra de Borges? ¿Cómo traduce otras obras? En la primera parte, y sobre la base de textos en los cuales se hace referencia explícita a figuras relacionadas con el tango como el poema "El tango", del libro *El otro, el mismo*; el cuento "Hombre de la esquina rosada", incluido en *Historia universal de la infamia*; y la "Historia del tango", que cierra *Evaristo Carriego*, se busca enfocar el tango como un término que articula una escritura de la memoria, del tiempo y del espacio creando la ciudad escrita de Buenos Aires, y que teje un nombre específico para el coraje y para la resignificación de la palabra *muerte*: el nombre del "malevo". La segunda parte se orienta a leer la manera en que las lógicas textuales articuladas por el tango alcanzan aquellas zonas de la escritura de Borges que, en una primera lectura, parecerían alejadas de esta concepción. Así, se analizan las traducciones que pueden hacerse con el término *tango*: la traducción de la literatura germánica, de la literatura fantástica, del cuento policial y de las "obsesiones" de Borges, tales como las imágenes de tigres, espejos, espadas y laberintos.

La tercera parte busca acercarse a las implicaciones que tiene *tango* como término de traducción frente a la tradición literaria argentina y frente a la literatura argentina contemporánea. La amplitud de los ámbitos obliga a trabajar por selección, de modo que se ensayan tres diálogos con la tradición (Sarmiento, Lugones, Carriego) y tres con la escritura contemporánea (Bioy Casares, Sabato, Cortázar). Estos contrastes dan lugar a demostrar que la lógica textual hallada en Borges no se cierra en su obra sino que dialoga con otras y las influye.

Éstas son las condiciones en las que se emprende la pesquisa de una palabra. Éste es el desafío: leer el tango que desequilibra, que subvierte, que engaña. El tango que bordonea en la milonga, que se rebela contra el erotismo de exportación y contra la estética de una canallería de lujo. El tango que se exagera y que traiciona. Tal vez la palabra que menos obedece a un escritor consagrado como maestro de las palabras; por eso mismo, la palabra capaz de traducir y derrotar esa misma escritura. De allí que éste sea un escrito sobre Borges, pero también un escrito contra Borges, que ha optado por introducirse en el culto desde un rincón que el culto no admite sin reservas. Un escrito sobre el tango que confiesa en su propio mecanismo su fracaso: el tango se escribe aquí, como se escribe en Borges, porque no se puede bailar. Lo que aquí se ofrece a la lectura es un texto que deja que la pasión se vaya con la música a otra parte.

Primera parte: Tango, traducción y después

Hoy vas a entrar en mi pasado

(Hornero Manzi)

Es necesario comenzar por dilucidar la posición de Borges frente al tango, y para ello hay que partir de sus palabras. En 1960, en uno de sus textos más célebres, "Borges y yo", escribe: "Hace años yo traté de librarme de él [el otro Borges] y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas".<sup>6</sup> En 1969, al reeditar su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires* (1923), como parte de su *Obra poética*, insiste: "En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad."

La oposición está clara: cualquier reminiscencia del arrabal es un pecado de juventud, y está instalada en el pasado. A primera vista lo que se tiene es una autorizada reescritura por un Borges maduro que juzga su labor de juventud y le resta valor. Pero en medio de esta victoria de un sentido que tentaría a celebrar la Obra, la unidad, el sistema, y a minimizar todo cuanto la pusiera en tensión, comienza a gestarse el desorden. En 1979, cerca de una década después de las anteriores declaraciones, Borges dice:

*Borges. . . . Voy a contarle otra cosa. Un amigo mío, paraguayo —no recuerdo el nombre en este momento— era profesor y me llevó a su casa en Texas. Me dijo que "tenía tangos y si yo quería oírlos". Yo le dije: "Cómo no". Tocó todos los tangos que yo aborrezco, realmente. Por ejemplo, *Flaca, fané y descangayada, La cumparsita*. Yo me decía: "Pero qué vergüenza, éstos no son tangos, qué horror es esto". Y mientras yo estaba juzgándolos intelectualmente, sentí las lágrimas: estaba llorando, yo, de emoción. Es decir, yo condenaba aquello intelectualmente, pero al mismo tiempo aquello me había llegado. Y yo estaba llorando.'*

---

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges. *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1998 (1960). p. 62

Jorge Luis Borges. *Obra poética*. 20<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Emecé, 1995. p. 18

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges y Antonio Carrizo. *Borges el memorioso*. México: FCE, 1997. p. 75-77

Y agrega:

*Carrizo.* Aquí [en "Fundación mítica de Buenos Aires"] usted habla de Saborido.

*Borges.* Sí. Yo era amigo de él. Estaba empleado en la Aduana. Era un señor. Fue autor del tango más popular, *La morocha*, que recuerda Carriego en Misas herejes: "Porque al compás de un tango que es *La morocha* —¿cómo es?— lucen ágiles cortes dos orilleros". Parejas de hombres bailando el tango en la calle.

*Carrizo.* Claro.

*Borges.* Sí. Y yo tengo un excelente recuerdo de él.

*Carrizo.* ¿Y de sus tangos?

*Borges.* Bueno, yo recuerdo dos. Recuerdo *Felicia* y *La morocha*, que era casi el arquetipo del tango. Como *El choclo*, ¿no? *El choclo* y *La morocha* eran los dos tangos que todo el mundo silbaba.

*Carrizo.* Entonces parece que la gente está en un error cuando cree que usted abomina del tango. Hay tangos que a usted le han gustado mucho.

*Borges.* Yo diría que todos los tangos de la "guardia vieja". Creo que la decadencia del tango empieza con *La comparsita* o "cumparsita" como le dicen, no sé por qué. Ahí ya empieza la decadencia, la declinación.

*Carrizo.* ¿Porque se pone sentimental?

*Borges.* Se pone sentimental, sí. En cambio *los tangos de la "guardia vieja", son todavía la milonga. Son el coraje y la alegría de la milonga. Y los otros ya no son rezongos o quejas. Quizá el bandoneón primó sobre el tango. Un instrumento tardío.*

Instantes como éste recuerdan lo apuntado por Néstor García Canclini: que Borges supo convertir las entrevistas en un nuevo género literario, diciendo y desdiciendo sobre todos los temas que a los periodistas se les ocurrían, entre los cuales no podía faltar el tango. Lo que hay en este pasaje es un giro apenas perceptible, pero insoslayable: el tango sigue siendo cosa del pasado, pero aparece formando parte de una ecuación de escritura que es completamente borgeana: el tango de la guardia vieja *es milonga*.

Pero el trayecto es todavía lineal, como percibe el entrevistador:

*Carrizo:* ¿El camino de la milonga al tango es, entonces —cree usted—, un camino decadente?

*Borges.* Yo creo que sí. Y eso corresponde, digamos, a todo el país, y quizá a todo el mundo, ¿eh? Posiblemente estemos en un mundo decadente, ya.

*Carrizo.* Entonces volveríamos a uno de los temas anteriores. ¿Esa decadencia está marcada en la ausencia del heroísmo y de lo épico?

<sup>9</sup> Ibid. p. 174. El subrayado es nuestro.

Cf. Néstor García Canclini. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990. p. 103 y ss.

Borges. . . . Sí. Yo diría que lo épico se ha dado, digamos, en la realidad. Cuando era necesario. En la guerra, por ejemplo. Yo creo que en literatura no se ha reflejado eso . . .

El orden y el sentido persisten: el tango, impregnado de milonga, es la música del pasado, de la épica hoy ausente. La identificación todavía coincide con la historia oficial del tango argentino. Carlos Vega anota:

Hacia 1880 o poco después conviven en el ambiente porteño tres formas populares de diversa procedencia y de distintas características melódicas pero de idéntico ritmo o fórmula de acompañamiento. Una es la milonga, expresión local de viejo arraigo aunque antes se la llamara de otro modo. Ha adoptado coreografía porteña y es intensamente cultivada por el bajo pueblo . . . La milonga no perdió la vida hacia 1900; perdió el nombre. Alentará después de muchos años en la entraña del tango argentino . . .

Con estas razones se podría dar por terminada la discusión antes de haber comenzado siquiera. El tango-milonga tiene un lugar en la obra de Borges: el lugar del pasado. El tango-milonga tiene un sentido en la obra: el sentido del pasado, y el propio Borges da a su lector el mandato de leer la palabra *tango* de esta manera. Pero impone este sentido mientras le brotan lágrimas escuchando tangos (no tangos-milongas del pasado, del novecientos, sino los tangos de los años treinta) y mientras llena de milongas los libros de poemas escritos en su presente (*Para las seis cuerdas* es un libro de milongas escrito en 1965; hay un par de poemas en los que aparece la milonga en *El oro de los tigres*, de 1972; también hay milongas en *La cifra*, de 1981 y en *Los conjurados*, de 1985, sin mencionar el poema dedicado al tango de *El otro, el mismo*, de 1964, sobre el que se discutirá enseguida), y escribe y reescribe cuentos de cuchilleros con tangos y milongas de fondo (los de *El informe de Brodie* son de 1970). He aquí la paradoja: Borges crea un pasado mientras lo escribe. Actualiza ese pasado, lo hace existir.

---

Ibid. p. 28

<sup>12</sup> Carlos Vega. *Danzas y canciones argentinas* (1936). cit. Horacio Ferrer. *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*, t. 3. Buenos Aires: Antonio Tersol Editor, 1980. p. 714

Sin embargo, una lectura desde el sentido todavía provee explicaciones para este proceder. Basta con introducir en la cadena la palabra *nostalgia*. Puesto que el coraje es anterior a la decadencia, Borges lo inscribe como nostalgia: como lo irrecuperable. Una victoria más del sentido. Una demostración más de que no es *necesario* discutir el tango... a menos que se le haga una trampa al sentido y se inicie una lectura *innecesaria*, inconveniente, desde el *des-orden*.

El primer paso es desordenar el tiempo, con la ayuda de Roland Barthes y Julia Kristeva:

“... el tiempo puede volver a abrir sentidos cerrados desde hace muchísimo, e incluso desde siempre”. (S.M., 186)

Entonces, en el aflujo de la temporalidad, el sentido *pasa de moda*: "fuerte al nivel del instante, la significación tiende a deshacerse al nivel de la duración; pero no se deshace por entero: retrocede". (S.M., 214)

El paradójico resultado de un sentido que puede pasar de moda y retroceder no es un alejamiento de la obra de Borges, sino todo lo contrario, pues habrá que convenir en que la idea de una Obra, o más bien la teleología que supone una Obra con pasado y futuro, ha sido sugerida por Borges, pero creada por sus lectores. El desorden del tiempo pone en peligro esta teleología, pero no pone en peligro a Borges, pues la pérdida y recuperación del tiempo puede incluirse en la dinámica del jardín de senderos que se bifurcan:

*El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pén [¿,Borges?]. A diferencia de Newton y de Schopenhauer ... no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades ... En éste, que un favorable azar me depara ... yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

---

<sup>13</sup> Juba Kristeva. *Semiótica*, t. 1. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978. p. 93. Los fragmentos entre comillas y las referencias entre paréntesis corresponden a Roland Barthes. *Système de la mode*. Paris: Senil, 1967.

El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo."

Borges va allí donde Barthes y Kristeva no se animan a ir. Los teóricos sólo perciben que el tiempo puede re-traer (aquí *retraer* significa tanto *distraer* como *volver a traer*) sentidos, pero no cuestionan la dirección ni el sentido lineal del tiempo. En cambio, el Borges de los años cuarenta piensa para el Borges del futuro una noción de tiempo donde todos los sentidos son posibles (y es posible que no haya ningún sentido); donde está contemplada incluso la posibilidad de que escritura y lector (o escritura y sentido) sean enemigos. Borges, que le gana de mano a la teoría y va más lejos en la audacia del tiempo, obliga a desconfiar de Borges cuando Borges escribe *pasado*, y obliga a confiar en Borges cuando Borges se mueve en su propio tiempo. Esto sucede en "El tango":

El tango

¿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, 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'?

---

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges. "El jardín de senderos que se bifurcan". *Ficciones*. 7ª ed. Madrid: Alianza, 1979 (1941/44). p. 114-115

"Los operadores de síntesis en un relato se muestran como infinitos potencialmente: según el ángulo en que se coloque el lector el sentido (es decir, el punto desde el cual puede reconstruirse una unidad sintética en la variedad del discurso narrativo) varía ... Ningún ángulo o centro es incompatible con otro; si bien la historia de la lectura es la historia de esos sucesivos puntos de vista desde los cuales se lee, de esas sucesivas tomas de posición de los lectores, lo esencial es la conciencia de que, justamente, esos puntos y esos centros son múltiples, que en última instancia no hay punto ni centro, sino que hay ángulos, modos de situarse y de ver. El hecho de que exista una variedad potencial casi infinita (y que es la que traza la historia de los textos) de esos puntos donde se coloca el lector, explica la variedad de los métodos de enfoque de la producción literaria. Lo esencial no es utilizar varias franjas de aproximación, lo esencial es quizás el pasaje de una a otra franja: en ese pasaje, que es el modo de articulación de un sistema con otro y que sólo puede establecerse gracias a la ideología del crítico, reside la validez o invalidez crítica de un sistema de lectura". Josefina Ludmer. *Cien años de soledad: una interpretación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985 (1972). p. 43, nota.

¿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?

Los busco en su 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?

¿Y ese Iberra fatal (de quien los santos  
se apiaden) que en un puente de la vía,  
mató a su hermano el Ñato, que debía  
más muertes que él, y así igualó los tantos?

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.

En la música están, en el cordaje  
de la terca guitarra trabajosa,  
que trama en la milonga venturosa  
la fiesta y la inocencia del coraje.

Gira en el hueco la amarilla rueda  
de caballos y leones, y oigo el eco  
de esos tangos de Arolas y de Greco  
que yo he visto bailar en la vereda,

en un instante que hoy emerge aislado,  
sin antes ni después, contra el olvido,  
y que tiene el sabor de lo perdido,  
de lo perdido y lo recuperado.

En los acordes hay antiguas cosas:  
el otro patio y la entrevista parra.

(Detrás de las paredes recelosas  
el Sur guarda un puñal y una guitarra.)

Esa ráfaga, el tango, esa diablura,  
los atareados años desafía;  
hecho de polvo y tiempo, el hombre dura  
menos que la liviana melodía,

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

"El tango" se encuentra en el poemario *El otro, el mismo*, cuya primera edición corresponde a 1964. En esa época, como se acaba de ver, Borges había abandonado "oficialmente" los temas del arrabal. ¿Por qué, entonces, dedicarle un poema al tango? ¿Por qué resucitar del pasado esa nostalgia del coraje? En la lógica de la Obra, en la lógica del orden lineal, con un sentido que funciona en cada instante y que excluye los sentidos previos, este poema no puede funcionar sólo como la recuperación casual de un tema olvidado. Por el contrario, "El tango" debería articularse a la Obra, pero su manera de articularse sería *no existiendo*, puesto que el ahora desde el que Borges escribe es el de la metafísica y las taxonomías chinas que embrujan a Foucault. ¿Qué sucede, entonces, con "El tango"? Las opciones son éstas: negar la existencia de este poema que reconfigura el tiempo de la nostalgia, o admitir que, en uno de los tiempos del tiempo de los senderos que se bifurcan, Borges no ha abandonado los territorios del tango.

1. Memoria y tiempo para la traducción

"El tango" se plantea como una pesquisa. La pregunta *¿dónde estarán?* se repite tres veces, abriendo los tres primeros cuartetos, e interpela a una memoria capaz de recordar a *quienes ya no son*. El hecho de que se emplee la expresión *son* en el sentido de *existen*

confiere unicidad a aquellos seres que todavía no han sido nombrados; así, la expresión *ya no son* no significa sólo que están muertos; implica también que ya no existen —ya no *son* en el mundo— seres como aquéllos, de manera que se sospecha en ellos una naturaleza distinta de la humana, que se irá revelando en los siguientes cuartetos.

Pero además, al plantear la pesquisa en estos términos: *¿Dónde estarán . . . los que ya no son . . . ?*, el poema comienza muy temprano a instalar la lectura en un movimiento oscilante en el que los tiempos verbales fluyen y refluyen hacia el futuro y hacia el pasado. Los verbos, tal como aparecen en estas primeras líneas, se abren a una temporalidad oscilante que sólo se puede percibir en virtud de las marcas que, según las reglas del idioma, permiten reconocer distintos momentos en los que se realiza una acción. Apenas comenzada la lectura queda claro que para *llegar a tiempo* al mundo del tango escrito por Borges e intentar traducir su escritura de y con la palabra *tango*, hay que tener la disposición para conjugar los verbos en los tiempos del tango.

Para sostener esta oscilación temporal, el poema abre un juego de posibilidades: . . . *como si hubiera/ una región en que el Ayer pudiera/ ser el Hoy, el Aún, el Todavía*. Al agregar esta conjetura, los senderos del tiempo se bifurcan aún más y comienza a esclarecerse el modo de responder a la pregunta *¿Dónde estarán?*: aquéllos a quienes el poema busca pueden estar en un punto de la memoria y del tiempo donde Ayer, Hoy y Todavía se encuentran. Una vez más, el verbo *ser* afecta a los términos que se encuentran. No se trata de una "frontera" entre Ayer y Hoy, Ayer y Aún, Ayer y Todavía, sino de una región donde el Ayer *puede ser* el Hoy, el Aún, el Todavía: un tiempo indecible que sólo se puede pensar, valga la insistencia, allí donde los senderos se bifurcan, y donde este

encuentro tiene lugar. El resto del poema depende de la operación por la cual la conjetura *si hubiera una región* se convierte en la afirmación de que esta región indecible de la memoria y del tiempo existe.

Ahora bien, ¿quiénes han sido los que *ya no son*? La incógnita se revela en el segundo cuarteto: *¿Dónde estará (repito) el malevaje/ que fundó en polvorientos callejones/ de tierra o en perdidas poblaciones/ la secta del cuchillo y del coraje?* El poema, entonces, busca al malevaje. "Malevo" es una palabra que tiene connotaciones muy particulares en Buenos Aires. Por el momento es suficiente aclarar que el malevo y su expresión genérica, el malevaje, tiene que ver con los habitantes de los suburbios de la ciudad: las orillas. Puede verse que el poema precisa este detalle al situar al malevaje en *polvorientos callejones de tierra* y en *perdidas poblaciones*. Más adelante se retomarán las relaciones del poema con el espacio y se detallarán los pormenores de la aparición del malevo; por ahora lo que interesa es precisar las dimensiones de la búsqueda: si el poema pregunta por el malevaje (creando el malevaje al escribirlo), entonces la palabra escrita *elegía*, que aparece en el primer verso del primer cuarteto, podría congelar los sentidos del resto del texto: la elegía busca a los malevos para cantar su fin y situarlos, de ese modo, definitivamente en el pasado. Pero el segundo cuarteto insiste en una acción del malevaje que lo salva de la parálisis: *fundó . . . la secta del cuchillo y el coraje*. Se convierte el "hacer" de los malevos en una actividad sacra, en un culto que tiene por objetos el *cuchillo* y el *coraje*. La fundación y práctica de este culto confirma la existencia de una región de la memoria y del tiempo en la que pueden habitar los malevos. Lo indecible de esta región está inscrito en una ambigüedad del segundo cuarteto: ninguna señal permite saber si la

"secta" constituida aún está vigente, pero es un hecho que *ha existido*, y aquí el verbo *existir* se conjuga en pretérito perfecto compuesto con toda intención: es el tiempo-bisagra entre el presente y el pasado, pues sitúa la existencia de la secta y sus fundadores en el momento de identificación entre el Ayer y el Hoy.

De aquí en adelante, se propone llamar *tiempo de la traducción* a ese tiempo-bisagra, al que sólo se puede acceder por las marcas de la escritura, pero que no se sitúa en ninguna de ellas (por eso el tiempo de la traducción se propone como distinto de un tiempo verbal), sino en su confluencia, en su anudamiento. Se trata de un tiempo hecho de escritura, diferido constantemente, tanto por las marcas que lo preceden como por las que van a seguirlo, tanto por los verbos que han sido escritos antes como por los que serán escritos después. En este tiempo, la escritura juega como paradoja: cada verbo del poema, al ser escrito, parece delimitar un fragmento de temporalidad o, para decirlo de otro modo, parece detener el tiempo; pero esta escritura no se deja leer si no es remitiendo constantemente sus marcas a aquellas que se habían desplegado en las palabras ya escritas, y anunciando otras que todavía están por escribirse. Hay que insistir en esto: el tiempo de "El tango", al que se procura acceder como tiempo de la traducción, es un tiempo que *difiere* constantemente, que oscila hacia delante y hacia atrás; es un tiempo que se encuentra, diría Derrida, en constante *différance*.<sup>16</sup> Habiéndose marcado ya las paradojas,

---

<sup>16</sup> Ante numerosos intentos de traducción (*diferencia, diferenzia, diferancia...*) se ha optado por mantener el término original incluso cuando se apela a citas textuales. Sobre las implicaciones de la *différance*, Derrida apunta:

"Aunque *différance* no sea ni una palabra ni un concepto, tratemos no obstante de hacer un análisis semántico fácil y aproximativo que nos llevará a la vista del juego.

"Sabido es que el verbo 'diferir' (verbo latino *differre*) tiene dos sentirlos que parecen muy distintos; son objeto, por ejemplo en el Littré, de dos artículos separados. En este sentido el *differre* latino no es la traducción simple del *diapherein* griego y ello no dejará de tener consecuencias para nosotros, que

resulta que, si bien la escritura *difere*, para poder avanzar en este trabajo de escritura/lectura --y por más que la intención no sea inscribir lo que avanza sino lo que oscila— es necesario no diferir el poema por más tiempo que el que se acaba de tomar para una aproximación a la *différance*. Por tanto, es momento de retomar "El tango".

El tercer cuarteto insiste en la pregunta, reformulándola. Los malevos son *aquellos* por los que se pregunta la elegía, *aquellos que pasaron/ dejando a la epopeya un episodio,/ una Mula al tiempo y que sin odio,/ lucro o pasión de amor se acuchillaron*. Esta manera de pasar insiste en la necesidad de otro ámbito en la memoria y en el tiempo: los sujetos pasan, pero algo de ellos queda suspendido y puede ser recuperado como episodio de la epopeya, como fábula. Se introduce por primera vez la palabra *epopeya*, que sirve para complementar la concepción del poema como pesquisa. Hasta aquí el malevaje se ha inscrito a través de dos acciones: primera, *fundó . . la secta del cuchillo y del coraje*; segunda, los malevos son aquellos que *sin odio, lucro o pasión (le amor se acuchillaron*. Están libres de estas aspiraciones porque la epopeya las supera. Pero el poema todavía

---

vinculamos esta charla a una lengua particular y una lengua que pasa por ser menos filosófica, menos originariamente filosófica que la otra. Pues la distribución del sentido en el griego no comporta uno de los dos motivos del *differre* latino a saber, la acción de dejar para más tarde, de tomar en cuenta, de tomar en cuenta el tiempo y las fuerzas en una operación que implica un cálculo económico, un rodeo, una demora, un retraso, una reserva, una representación, conceptos todos que yo resumiría aquí en una palabra de la que nunca me he servido, pero que se podría inscribir en esta cadena: la temporización. Diferir en este sentido es temporizar, es recurrir, consciente o inconscientemente a la mediación temporal y temporizadora de un rodeo que suspende el cumplimiento o la satisfacción del 'deseo' o de la 'voluntad', efectuándolo también en un modo que anula o templa el efecto. Y veremos —más tarde— que esta temporización es también temporización y espaciamiento, hacerse tiempo del espacio, y hacerse espacio del tiempo, 'constitución originaria' del tiempo y del espacio, diría la metafísica o la fenomenología trascendental en el lenguaje que aquí se critica y desplaza.

"El otro sentido de *diferir* es el más común y el más identificable: no ser idéntico, ser otro, discernible, etc. Tratándose de diferen(tc)/(cia)s, palabra que se puede escribir como se quiera, con una *l* o una *d* final, ya sea cuestión de alteridad de desemejanza o de alteridad de alergia y de polémica, es preciso que entre los elementos otros se produzca, activamente, dinámicamente, y con una cierta perseverancia en la repetición, intervalo, distancia, *espaciamiento*." (Jacques Derrida. "La *différance*". *Márgenes de la filosofía*. Trad. de Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1998. p. 43-44)

insiste: *Los busco en su leyenda, en la postrera/ brasa que, a modo de una vaga rosa,/ guarda algo de esa chusma valerosa/ de los Corrales y de Balvanera.* Hay que buscar al malevaje, a la *chusma valerosa*, en la leyenda, que es la memoria que *guarda algo* de él.

Sigue una digresión a través de dos nombres sobre los que se volverá en los siguientes apartados: Muralla e Iberra. Por lo pronto interesa recordarlos como dos representantes del *malevaje*, de la *chusma valerosa*, sobre los que el poema vuelve a aplicar su sistema de preguntas. Lo que llama la atención es que después de tanta insistencia, el poema parezca "rendirse" a esta evidencia: *Una mitología de puñales/ lentamente se anula en el olvido;/ una canción de gesta se ha perdido/ en sórdidas noticias policiales.* La epopeya parece denigrada al parte policial, la *mitología de puñales* parece condenada al olvido. Si el poema terminase en el séptimo cuarteto, habría que leerlo como la escritura de la nostalgia, resignarse a la inscripción en las marcas del pasado; pero se trata del cuarteto anterior al que divide el poema en dos mitades, de modo que constituye el cierre de una primera parte del poema. El octavo cuarteto da el giro definitivo al texto, y lo que se encuentra después de él es lo que, por una parte, da una nueva orientación a las primeras siete estrofas y, por otra, resignifica la totalidad del texto, anudando una vez más las marcas del tiempo diferido en la escritura. La segunda parte de "El tango" favorece la explicación de los alcances de la memoria situada en lo indecible de la escritura como rasgo extensivo a otros ámbitos de la obra de Borges. Desde el octavo cuarteto, a la memoria se le agrega una connotación de esperanza y se comienza a prefigurar una nueva forma de nombrarla: justo a la mitad del poema, en el cuarteto que une y separa dos grupos de siete, la memoria irrumpe como el lugar que *guarda enteros* a los malevos, y la prueba de que en esta

memoria se encuentran completos \_\_no sólo en esencia\_\_ está en que puede sentirse *el peso de la daga silenciosa*. No se trata de una daga ideal, sino de una daga palpable, pesada.

Ahora que se conoce toda la potencia de lo que se inscribe en el poema como memoria, se lo puede renombrar a través de la reescritura. El nuevo nombre aguarda en el noveno cuarteto, donde aparece por primera vez la palabra clave del enigma: *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*. La escritura equipara la memoria, el tiempo que se ha llamado de la traducción y el tango; el encuentro se refuerza con un juego figurativo: en la primera parte, los malevos habían sido situados en *polvorientos callejones de tierra*; aquí aparece escrito el *fango*, tierra mojada e inestable, pero también sustancia con mayor peso, que vuelve a hacer de la escritura del tango una instancia palpable,<sup>17</sup> como sucedía con el *peso de la daga silenciosa*. Los malevos se pierden hoy en el fango, y en el ayer se encuentran en el polvo; entre esos dos estados, se escribe el tango como región *más allá del tiempo y de la aciaga muerte*. Como se había señalado más arriba, ser capaz de activar la memoria del tango significa pensar en un tiempo *más allá del tiempo*; ahora se

---

<sup>17</sup> Pero hay todavía otra manera de leer el fango en la clave de la escritura: "La escritura es litoral; recorre las playas de lo simbólico pero se moja en las olas de lo real. La escritura, siendo lenguaje, implica también un exterior del lenguaje. Es el campo trazable de lo simbólico, pero también su disolución; es su sangre. La escritura soporta lo real en la relación con lo simbólico" (Jacques Lacan). El fango, sustancia que forma el litoral, pero también el riachuelo, como se verá enseguida, no sólo constituye el límite entre el agua y la tierra, sino también el límite entre lo decible y lo indecible. Aunque es muy temprano para dar este giro, así se introduce otra dimensión en la lectura de este lugar producido por la escritura del tango. Sin intentar el retorno al plano cartesiano, el lector habrá de imaginar un eje en el cual el fango es el lindero entre tierra y agua, otro en el que hace circular presente y pasado, y un tercero en el cual es el litoral entre lo decible y lo indecible. No sólo por la proximidad de este último término con el de "indecidible", sino por la analogía de posiciones habría que preguntarse si, después de todo, lo indecible está relacionado con lo indecible, o si un término es indecible porque opera en su propia escritura la (in)consciencia de lo indecible, en otras palabras, porque hay algo del orden de lo real que hace tambalear, oscilar a la palabra y la pone siempre en duda, obligándola a mirarse a sí misma y preguntarse si, finalmente, no dijo exactamente lo contrario de lo que ¿quiso? decir.

sabe además que en este tiempo constantemente diferido pueden vivir los muertos. El tango —la música, pero sobre todo la escritura— se constituye en espacio habitable: *En la música están* los malevos, confirma el décimo cuarteto, y el cordaje de la guitarra trama, *en la milonga venturosa, la fiesta y la inocencia del coraje*. Aquí es necesario detenerse ante otra de las evidencias de lo indecible que va a marcar la escritura de la palabra *tango*, apenas ha sido trazada: allí donde se escribe *tango*, enseguida se escribe *milonga*, y aunque las dos formas musicales ya estaban muy relacionadas en el plano del sentido, el tiempo las separaba: para el tango-milonga, el pasado heroico; para el tango, el presente degradado. En cambio, la escritura de Borges despliega ese movimiento oscilatorio que nunca va a detenerse (a *decidirse*): *el tango es milonga*. Ambas palabras están acompañadas por verbos con marcas de presente: los muertos *viven* en el tango, en la música *están*, la guitarra *trama*. Al Borges de la nostalgia no le hubiese costado mucho escribir *vivían, estaban, tramaba*, puesto que el tango-milonga debería ser el pasado, una música que no se oye más y que ha sido reemplazada por *La cumparsita*, y sin embargo opta por escribir lo ausente con verbos en presente.

Pero queda mucho por trabajar acerca de esta modalidad de lo indecible. Ahora es preciso retomar el orden de la escritura del poema. La epopeya reaparece, confirmando la ecuación entre memoria y tango. Del mismo modo que antes liberaba a los malevos de *odio, lucro o pasión de amor*, ahora el poema les concede *la inocencia del coraje*. ¿Cómo pueden ser inocentes estos hombres que se acuchillan? Porque *viven* en la memoria, en ese tiempo en el que no cuentan las pasiones, sino la religión del coraje. Segunda digresión del poema: el sujeto que ha estado preguntando por los malevos apela a sus propios recuerdos,

estableciendo así el carácter íntimo de la memoria: *Gira en el hueco la amarilla rueda/ de caballos y leones, y oigo el eco/ de esos tangos de Arolas y de Greco/ que yo he visto bailar en la vereda.* La rueda de caballos y leones es una “calesita” de infancia, y pareciera que con ella reaparece la amenaza de nostalgia. No es así. Al situar en el mismo plano la infancia y la memoria, el poema realiza operaciones más complejas. En primer lugar, establece la siguiente lógica: "si el tango es mi infancia (desplazamiento hacia el pasado), es la base indisoluble de lo que soy (retorno, en movimiento de vaivén, al presente)". En el ámbito del poema, situar al tango en la base de la formación del sujeto poético tiene cierto carácter de confesión: no importa cuántos registros maneje este sujeto, siempre cantará y escribirá siguiendo las claves del tango. Por otra parte, si el tiempo de la traducción del tango se instala en la infancia, la memoria no evoca algo que está demasiado distante, sino aquello que puede confluír y ser recordado en una misma vida; por ello, el sujeto del poema dice que es capaz de oír *el eco de los tangos*. Y aun más, la figura de la infancia consolida la *inocencia del coraje* que purifica a los malevos y los ratifica en su condición de seres mitológicos. Por último, al pasar por la infancia, la memoria se convierte en memoria íntima; cuando el sujeto habla de *esos tangos de Arolas y de Greco/ que yo he visto bailar en la vereda*, el poeta se convierte en testigo de la existencia de la región donde habitan los cuchilleros.

De allí en más, "El tango" se orienta desde este papel: *[los] he visto bailar en la vereda// en un instante que hoy emerge aislado/ sin antes ni después, contra el olvido,/ y que tiene el sabor de lo perdido/ de lo perdido y lo recuperado.* Estos versos completan la idea abierta en el primer cuarteto por la sospecha de *una región/ en que el Ayer pudiera ser*

*el Hoy, el Aún, el Todavía*; considerando el detalle de que el instante emerge *sin antes ni después, contra el olvido*. Como se había explicado antes, el tiempo de la traducción —el tiempo de esta escritura— no es exactamente un tiempo verbal: aquí se confirma este carácter, pues aparece como un instante separado de aquello que lo anclaría en los límites establecidos por los tiempos verbales: un instante aislado, posible sólo en cuanto la escritura lo traza. Por otra parte, se puede ver que la intervención de la subjetividad, del *yo*, sirve para legitimar el instante como el tiempo de la memoria, como el tiempo de la traducción en el que lo perdido y lo recuperado se confunden, precisamente porque el instante difiere, se diferencia, del antes y del después.<sup>11</sup>

La música, escrita como espacio habitable, reaparece en el decimotercer cuarteto, que completa aquéllos —el noveno y el décimo— que habían anunciado: *esos muertos viven en el tango y en la música están*. La forma en que se completa la idea es una nueva afirmación: *en los acordes hay antiguas cosas:/ el otro patio y la entrevista parra*, y esta afirmación apunta ya hacia la reflexión del penúltimo cuarteto, en el que la presencia del tango en la bisagra entre el Ayer y el Hoy se revela en una doble condición: *la liviana melodía/ que sólo es tiempo*. Sólo la levedad de la melodía permite al tango habitar este punto indecidible en el que Ayer y Hoy se identifican, la región de la memoria que da lugar a la revelación final: . . . *El tango crea un turbio/ pasado irreal que de algún modo es cierto,/ el recuerdo imposible de haber muerto/ peleando, en una esquina del suburbio*. El recuerdo es imposible *pero* es cierto, es posible *de algún modo* porque se inscribe en una

---

<sup>11</sup> Vale la pena señalar que, si bien este aislamiento llevaría a caer en la tentación de pensar en un tiempo absoluto (*sin antes ni después* también se puede leer de esa manera), no es menos cierto que esa "tentación de absoluto" puede ser conjurada si se acepta que aquel instante es, como toda la temporalidad del poema, un trazo, un instante marcado por la escritura.

región indecible y en el tiempo de la traducción del tango, y porque esta posibilidad está admitida en el laberinto temporal de los senderos que se bifurcan.

Esta lectura detallada de "El tango" en uno de sus aspectos da lugar a algunas consideraciones más detalladas respecto al espacio y a los seres que habitan el poema. Antes de darles paso, es necesario volver al poema en conjunto para explicar por qué es importante la existencia de una región de la memoria en la que rige un tiempo indecible, y que además es equiparable al tango. Si se piensa que la memoria ha sido una de las reflexiones fundamentales para la obra de Borges, concretada tanto en ficciones (quizá la más conocida sea "Funes el memorioso") como en una serie de ensayos que buscaron develar las complejas relaciones entre memoria y olvido, y se recuerda que "El tango" pone en escena estos dos términos, abriendo una "región" en la cual, lejos de excluirse, memoria y olvido se encuentran a través de la música y constituyen una región habitable, entonces puede colegirse que el tango es la concreción en escritura de todas las posibilidades de aquello que Borges llama *memoria*.

En su "Historia del tango", Borges confiere a la música las propiedades que hasta aquí se han sospechado:

Schopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung*, 1, 52) ha escrito que la música no es menos inmediata que el mundo mismo; sin mundo, sin caudal común de memorias evocables por el lenguaje, no habría, ciertamente, literatura, pero la música prescinde del mundo, podría haber música y no mundo. La música es la voluntad, la pasión; el tango antiguo, como música, suele directamente transmitir esa belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron, en edades remotas, rapsodas griegos y germánicos.

Toda esta idea está sintetizada en aquella figura que precisaba que los muertos del tango viven en la música *más allá del tiempo y de la aciaga muerte*. Nótese que en el ensayo,

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza/Emecé, 1990 (1930). p. 112-113

Borges identifica el mundo con un "caudal de memorias" opuesto a la música. Pero la posibilidad de prescindir del mundo no significa, necesariamente, entender la música como negación de la memoria; también es posible entenderla como negación del caudal, como un tipo de memoria coherente con la idea de una región distinta en la que Ayer y Hoy se encuentran. Ahora bien, hay que insistir en ello una vez más, en Borges la música se transforma siempre en *escritura sobre la música*.<sup>20</sup>

Desde esta región escrita de lo indecible y desde este tiempo de la traducción, Borges escribe no sólo este poema, sino todos aquellos textos que apuestan por la memoria: los relatos como "El Sur", en los que pasado y presente se disuelven en un instante, las narraciones que persiguen la memoria histórica, como los de *Historia universal de la infamia*, las reflexiones sobre el tiempo como *Historia de la eternidad*, e incluso los ensayos que van tras la huella de los escritores admirados, muertos que pueden vivir en la memoria mítica exactamente como los malevos muertos viven en el tango. Hecha esta anotación, que anuncia algo de lo que se tocará más adelante, se puede tratar ahora el espacio.

---

<sup>20</sup> Para probarlo, más en el plano de la anécdota, se puede leer este testimonio de Astor Piazzolla:

"Ha un disco en mi obra que va a perdurar muchos años, por la música y fundamentalmente por las poesías de Jorge Luis Borges. Se llama 'El Tango', que incluye también 'El hombre de la esquina rosada'. Para mí fue un verdadero honor asociarme artísticamente a una figura de esa dimensión mundial. Cuando la obra salió a la luz tuvimos algunas diferencias. Borges llegó a decir que yo no entendía el tango, y mi réplica le endilgó a Borges no entender nada de música. Era un hombre autoritario, quizá prepotente en algunas cosas. Yo recuerdo que lo invité a mi casa para hacerle escuchar toda la obra, antes de que se grabara. Me senté al piano y fui tocando 'Jacinto Chiclana', 'Nicanor Paredes', 'El Títere' y todo ese conjunto de temas. Fue cuando le dije que había compuesto toda la música a la manera del 900, menos la 'Oda íntima a Buenos Aires'. Borges me contestó que él de música no sabía nada, ni siquiera diferenciar entre Beethoven y Juan de Dios Filiberto. No sabía quién era quién, y además no le interesaba. Después salió opinando como un gran experto. Creo que era un mago. Yo nunca he leído poemas más bellos que los que escribió Borges, pero en materia de música era sordo". (Astor Piazzolla. *Asta.. Piazzolla: a manera de memorias*. Edición a cargo de Natalio Gorin. Buenos Aires: Atlántida, 1990. p. 87

2. El espacio de la traducción: Buenos Aires orillero y escrito

A la región abierta por el tango corresponde un espacio concreto: una ciudad que también se construye en la escritura de los versos. Como sucede con la memoria y con el tiempo de la traducción, la delimitación del espacio va, en "El tango", de la sospecha a la concreción. El poema comienza trazando territorios imprecisos: *polvorientos callejones de tierra y perdidas poblaciones, oscuros callejones y yermo, un puente de la vía*, (más tarde hará referencia también a *la vereda, los patios*); pero poco a poco se orienta, al nombrar barrios antiguos de Buenos Aires: *los Corrales, Balvanera, Palermo*, para acabar por precisar los límites del *Sur*.

Cabe volver aquí sobre la alternancia entre tango y milonga, que puede trasladarse a términos espaciales. El resultado es una llamativa delimitación. En la misma "Historia del tango" que se mencionaba hace poco, Borges explica:

El instrumental primitivo de las orquestas —piano, flauta, violín, después bandoneón— . . . es una prueba de que el tango no surgió de las orillas, que se bastaron siempre, nadie lo ignora, con las seis cuerdas de la guitarra. Otras confirmaciones no faltan: la lascivia de las figuras, la connotación evidente de ciertos títulos (*El choclo, El fierrazo*), la circunstancia que de chico pude observar en Palermo y años después en la Chacarita y en Boedo, de que en las esquinas lo bailaran parejas de hombres, porque las mujeres del pueblo no querían participar en un baile de perdularias.

Como se había explicado antes, la lectura desde el sentido devela que Borges inscribe como tango a la expresión primitiva, desarrollada en los lupanares del puerto y de las calles que se acercan al centro de Buenos Aires, y como milonga a la música desplegada en las "orillas" (otro toponímico porteño).<sup>22</sup> Pero no hay que olvidar que tango y milonga

---

<sup>21</sup> Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. p. 110

<sup>22</sup> Sobre la circunstancia que Borges testimonia, de que el tango fuera bailado por parejas de hombres, se volverá más adelante. Nótese, sin embargo, el detalle de que sus palabras en la "Historia del tango" coinciden con las del poema: *esos tangos de Arolas y de Greco que yo he visto bailar en la vereda*.

aparecen en cuartetos contiguos en el poema, y que uno y otra actúan como los extremos entre los que oscila la traducción, puesto que los atributos del segundo nombre sirven para explicar al primero. La localización topográfica ayuda a comprender el encuentro, pues la ciudad se construye a partir de dos movimientos: uno, el de la milonga, parte de las orillas y atraviesa los barrios antiguos como Balvanera, los Corrales y Palermo; otro, el del tango, tiene sus puntos de partida en el puerto y en el centro, y se dirige hacia las orillas. El poema se construye en el punto donde estos dos desplazamientos se encuentran, de manera que la ciudad del poema es un espacio donde se repite el encuentro entre dos extremos, tal como sucedía en el tiempo, con el Ayer y el Hoy.

La orilla es la topografía de lo indecible: ni dentro ni fuera, ni ciudad ni campo, es el punto capaz de albergar el tiempo de la traducción. Es momento de abrir un paréntesis y volver a la arqueología, que se va haciendo costumbre en esta lectura. Como se procedió antes, no se pretende buscar el origen del término topográfico *orilla*, sino rastrear las lecturas que se han hecho de él en relación directa con la aparición de sus huellas en la escritura borgeana. Esta vez el recorrido empieza en Enrique Pezzoni:

La utopía de Borges es una radical utopía: reclamo del sitio impreciso, del límite imposible de trazar. No al centro, no al puerto. El sitio elegido es la orilla, el arrabal, las calles que desdibujan la frontera entre la ciudad y el campo y que se vuelven documento doblemente autobiográfico: del regreso desde Europa y del diseño de "literaturizarlo" como espacio del yo: simulacro y negación del simulacro.

Si el lector presta atención a la nota a pie de página observará que Pezzoni aparece citado en el libro de Rafael Olea Franco *El otro Borges: el primer Borges*, que ya fue brevemente mencionado en las notas a la traducción. Olea toma esta observación para desarrollar la

---

<sup>23</sup> Enrique Pezzoni *El texto y sus voces*. cit. Rafael Olea Franco. *El otro Borges: el primer Borges*. Buenos Aires: FCE/El Colegio de México, 1993. p. 219

propuesta de que Borges elaboró en sus primeros poemarios una "estética de las orillas" que, con transformaciones, perdura hasta sus últimos libros. Esta propuesta será retomada cuando el enfoque se dirija hacia el malevo, habitante de estas orillas; para los fines arqueológicos actuales conviene adelantar sólo que la observación de Pezzoni y la hipótesis de Olea tienen su eco y su espacio de diálogo en Beatriz Sarlo, que transforma la sospecha en contundente afirmación:

Borges trabajó con todos los sentidos de la palabra "orillas" (margen, filo, límite, casta, playa) para construir un ideograma que definió en la década del veinte y reapareció, hasta el final, en muchos de sus relatos. "Las orillas" son un espacio imaginario que se contrapone como espejo infiel a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas.

Más cerca de la lógica de traducción que aquí se propone, Sarlo percibe la recurrencia de una palabra, y rastrea su influencia en la escritura de Borges, llevando su propuesta bastante lejos, pues sostiene que el lugar de las orillas —vinculado con el momento de emergencia de la palabra *tango* en los escritos de Borges— traduce no sólo un momento, sino la posición permanente de esta escritura:

Borges dibujó uno de los paradigmas de la literatura argentina: una literatura construida (como la nación misma) en el cruce de la cultura europea con la inflexión rioplatense del castellano en el escenario de un país marginal. Sobre el modelo de "las orillas", que Borges inventa en sus primeros libros de poesía, hay que pensar también el lugar que él ocupa . . . Para Borges . . . si esta literatura iba a encontrar héroes, ellos no serían síntesis intachables de virtudes tradicionales, sino personajes marcados por un doblez, capturados en destinos no transparentes. Y el paisaje de la literatura rioplatense debía ser la región ambigua donde se borrona el límite entre la llanura y las primeras casas.

Esta propuesta contribuye a sustentar la pertinencia de la traducción, al menos en términos espaciales, puesto que con ella queda demostrado que la escritura de la palabra *orilla* no inaugura sólo una analogía formal con el tiempo de la traducción, sino que establece, también, correspondencias en lo que se refiere a la concepción general de espacio y tiempo.

---

<sup>24</sup> Beatriz Sarlo. *Borges: un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. p. 52

<sup>25</sup> Ibid. p. 51

Lo indecible de la traducción que se abre con la palabra *orilla* plantea una nueva objeción a la lectura desde el sentido, pues si no hubiese otro remedio que concretarlo, la orilla debería desaparecer: sólo podría existir el campo o la ciudad, el afuera o el adentro, y aun más, el campo sólo podría alinearse con los signos del pasado, en tanto que la ciudad tendría **su serie en los signos** del presente, constituyendo la oposición “civilización/barbaric”; pero en los escritos de Borges resulta que las orillas no separan, sino que vinculan desde su propia sutileza y su paradójica existencia en la no-existencia:

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 del campo o de la ciudad, jamás orilleros.<sup>26</sup>

Esas márgenes que habitualmente no se ven como lugares habitables, sino como la línea de transición, recobran importancia gracias a la construcción en la escritura de una ciudad orillera, que tiene habitantes orilleros —aunque lo nieguen, Borges los hace habitar este espacio— y, sobre todo, una música orillera: la milonga, que se encuentra con el tango del centro. Si se permite una metáfora: ¿no podría pensarse la orilla como el lugar en que campo y ciudad se encuentran como se encuentra una pareja en el tango?<sup>27</sup>

Dado que la arqueología ha acercado la lectura lo suficiente como para cerrar el paréntesis orillero, se debe volver al poema. Cuando se habla de *perdidas poblaciones*, no se trata de poblaciones abandonadas, sino de espacios asimilados por la ciudad, y en el poema se atestigua el *tránsito* temporal-espacial de la *población* del Ayer remoto, con *polvorientos callejones*, hacia el *barrio*, con veredas y calesitas, que no se encuentra en el Hoy, sino en el espacio, también indecible, de la traducción. La orilla del espacio es la

---

<sup>26</sup> Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. p. 67

<sup>27</sup> "Cuando las fronteras adquieren un paradójico protagonismo, los márgenes, bordes y líneas de comunicación surgen como mapas e historias complejos". James Clifford. op. cit. p. 18

orilla del tiempo. No hay pasado clausurado, no hay presente absoluto: hay transición, circulación, paso.

Con esta topografía, Buenos Aires es una de las construcciones textuales más complejas de cuantas atraviesan la obra de Borges. Compárese, por ejemplo, el espacio delimitado hasta aquí con estos versos finales de "Fundación mítica de Buenos Aires":

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:  
la juzgo tan eterna como el agua y el aire.<sup>28</sup>

Este poema marca el carácter mitológico de la ciudad, por su título y por sus versos finales. La ciudad no es sólo antigua: es eterna, y en esta propiedad se encuentra otra constante de la escritura borgeana. Quizá el ejemplo más llamativo se encuentra en su ensayo "Historia de la eternidad", en el que, luego de discutir las ideas que de ella han tenido notables filósofos como Platón, Plotino o San Agustín, decide que la mejor forma de describir la eternidad es a través de una experiencia íntima en una calle de Barracas, con suelo de barro y casas bajas, un *polvoriento callejón de tierra* que se reencuentra con el tango:

La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos —más altos que las líneas estiradas de las paredes— parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya *campeano*, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado.

Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esta imaginación.<sup>29</sup>

Pero, ¿tiene toda esta reflexión sobre la ciudad de las orillas alguna relación con el tango?

Habrá que dejar que sea un tango escrito por Borges el que responda:

---

<sup>28</sup> Jorge Luis Borges. *Cuaderno San Martín. Obra poética*. 20ª ed. Buenos Aires: Emecé, 1995. p. 92

<sup>29</sup> Jorge Luis Borges. *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza/Emecé, 1989 (1953). p. 40-41

Tango de aquel Maldonado  
con menos agua que barro  
tango silbado al pasar  
desde el pescante del carro 30

El Maldonado, ese riachuelo en el que predomina el barro, la substancia en la que se encuentran el agua y la tierra, que dibuja las orillas y que ha sido incluido en la imagen de la eternidad, es al mismo tiempo un nombre que ronda los territorios del tango. Incluso, un nombre a través del cual se marcan sus dos sentidos:

Del Maldonado no quedará sino nuestro recuerdo, alto y solo, y el mejor sainete argentino y los dos tangos que se llaman así —*uno primitivo, actualidad que no se preocupa, mero plano de baile, ocasión de jugarse entero en los cortes*; otro, un dolorido tango-canción, al estilo boquense— y algún clisé apocado que no facilitará lo esencial, la impresión de espacio, y una equivocada otra vida en la imaginación de quienes no lo vivieron.<sup>31</sup>

Sin embargo, desde este lugar se sigue escribiendo lo indecidible, pues situado en el Maldonado, Borges enfrenta abiertamente la trampa que le ha tendido la palabra, obligándolo a escribir *siempre* dos cosas diferentes cuando escribe *tango*, obligándolo siempre a abundar en explicaciones para mitigar esta traición del significante que se bifurca. Parte de la traición es la insistencia, en la palabra *tango*, del tiempo de la traducción: si sólo se calificase al primer tango (opuesto al tango-canción) como primitivo, éste sería entendido como pasado y se recuperaría el sentido; pero enseguida, en el afán de aclarar cuál es *su* tango, Borges lo llama *actualidad que no se preocupa*. Con un movimiento, convierte en presente el pasado que trataba de preservar como especificidad diferenciadora entre tango y *tango*, y al hacerlo aproxima de nuevo a los rivales. Dada la correspondencia entre lo indecidible temporal y el carácter orillero de esta precisa geografía, se puede comprender que el Maldonado es básico para dar una impresión

---

<sup>30</sup> Jorge Luis Borges y Astor Piazzolla. "Alguien le dice al tango". *Tangos y milongas*. Int. Daniel Binelli, Jairo y Lito Cruz. Nueva York: Milan Sur, 1996. Pista 3.

<sup>31</sup> Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. p. 21-22

imaginaria de espacio que recuerda a aquel *pasado irreal que de algún modo es cierto* del que hablaba "El tango". Pero si quedan dudas de la asociación entre las orillas, la escritura de la música y el ámbito de los cuchilleros, se pueden disipar recordando el escenario de "Hombre de la esquina rosada":

Los muchachos estábamos dende temprano en el salón de Julia, que era un galpón de chapas de cinc, entre el camino de Gauna y el Maldonado. Era un local que usté lo divisaba de lejos, por la luz que mandaba a la redonda el farol sinvergüenza, y por el barullo también. La Julia, aunque de humilde color, era de lo más conciente y formal, así que no faltaban musicantes, güen beberaje y compañeras resistentes pal baile.

El Maldonado no es la única precisión que hace la geografía del tango. Otro nombre que persiste en muchos de los escritos en los que aparece la palabra *tango* es el de Palermo, como se recordará por la cita de "Historia del tango" en la que se marcaba la diferencia entre tango y milonga. Palermo es el barrio donde los malevos bailaban entre ellos, el barrio de Juan Muraña, uno de los más célebres cuchilleros mentados por Borges, pero sobre todo es el barrio de nacimiento... no de Borges (que no nació pero sí se crió allí),<sup>33</sup> sino de la ciudad de Buenos Aires, siempre en la versión que quiere contar la escritura:

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,  
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,  
pero son embelecados fraguados en la Boca.  
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo  
expuesta a las auroras y lluvias 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.

---

<sup>32</sup> Jorge Luis Borges. "Hombre de la esquina rosada". *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza, 1996 (1935). p. 96-97

<sup>33</sup> Sólo para la anécdota habrá que recordar que la familia de Borges tuvo que trasladarse a Palermo por razones económicas, y que en ese barrio de las orillas nació Norah, la hermana menor de Jorge Luis Borges. La madre de ambos, Leonor Acevedo, solía bromear con la niña recordándole que era una "orillera".

El primer organito salvaba el horizonte  
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.  
El corralón seguro ya opinaba Yrigoyen,  
Algún piano mandaba tangos de Saborido.

No se puede dejar de señalar el desplazamiento temporal de estos versos, que saltan de la fundación de la ciudad por Juan de Garay al primer almacén rosado con compadritos, truco y tangos de Saborido, todo en la misma manzana donde, a despecho de cualquier exactitud histórica, nace el Buenos Aires de Borges. Al situarse en Palermo, barrio de las orillas, Borges hace un doble anclaje, pues la fundación mítica es también una suerte de "fundación metafísica". A Buenos Aires hay que fundarla dos veces (y cuanto más íntima la fundación, mejor), para que no desaparezca. Carlos Fuentes observa que "Buenos Aires es la ciudad que casi no fue: el aborto virtual, seguido del renacimiento asombroso"<sup>35</sup> (se refiere al hecho de que Pedro de Mendoza la fundó por primera vez en 1536, pero de su fundación, agotada por los indios, la fiebre y el hambre no quedó nada, de manera que Juan de Garay hubo de refundarla en 1580). Ernesto Sabato lo sigue, trayendo a colación una palabra que poco puede sorprender ya a estas alturas:

En una ciudad caótica levantada sobre la nada . . . en una ciudad en que ni siquiera estamos respaldados por ese simulacro de la eternidad que son los monumentos milenarios del pasado, ¿cómo es posible que una literatura profunda pueda no ser metafísica?

Y la prueba de que esta angustia no es cosa de intelectuales sofisticados y europeizantes es que la encontramos hasta en ese humilde suburbio de la literatura que son los letristas de tango: también ellos hacen metafísica sin saberlo

En el "casi", en esa proximidad a la nada, tanto Borges como Fuentes y Sabato diseñan otra orilla: la que dibujan el ser y el no-ser de la ciudad. Sin acuerdo previo con Borges, Sabato

---

<sup>35</sup> Jorge Luis Borges. "Fundación mítica de Buenos Aires". p. 91-92

<sup>36</sup> Carlos Fuentes. "Jorge Luis Borges: la herida de Babel". *Geografía de la novela*. México: FCE, 1993. p. 39

<sup>37</sup> Ernesto Sabato. "Sobre los dos Borges". *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974. 37-38

percibe que la necesidad metafísica (el ansia, se diría) de espacio, que es la necesidad de ser, tiene que pasar por el tango. Primer adelanto de traducción a través del cual se prueba que el espacio *necesita* su condición de orilla, una huella indecible, para que dos porteños se encuentren.

En Palermo no sólo está todo el tango, sino el germen de las obsesiones escriturales de Borges, como él mismo confiesa en el prólogo a *Evaristo Carriego*:

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 la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson . . . y el traidor que abandonó a su amigo en la luna y el viajero del tiempo . . . y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico y el profeta velado de Jorasan . . .

¿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 estas páginas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo.

Para no perder de vista la palabra que guía la lectura, habrá que subrayar que la primera inscripción del barrio es la de "Palermo del cuchillo y la guitarra": siempre un significante musical junto a un nombre, y los dos junto a un significante de coraje. Más adelante habrá oportunidad de retomar todo lo que se funda en Palermo; aquí es necesario insistir en la lógica de esta fundación de la palabra en el juego de preguntas y respuestas que recuerda a la pesquisa de "El tango". Borges-prologuista pregunta por sucesos, destinos y geografías en Palermo, pero sobre todo pregunta "¿cómo hubiese sido hermoso que fuera?", y responde con el libro, con la escritura, con la invención. Palermo se parece a ese lugar donde el *Ayer pudiera* ser el *Hoy*; la escritura una vez más se declara como el procedimiento de convertir una marca, la del modo potencial del verbo, en otra, la del

---

<sup>37</sup> Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza/Emecé, 1990 (1930). p. 9

indicativo; sin embargo, al declarar esta intención, establece de nuevo el otro extremo de la oscilación: "No era así, ahora será como lo escribo, pero escribo también que no era así".

Era necesario detenerse en Palermo para que quedase claro el modo de pensar y escribir el espacio. Era necesario para comprender que la *amarilla rueda de caballos y leones* no gira en el vacío, y que la *vereda* en la que *yo he visto bailar* —ahora se sabe que entre malevos, entre hombres— *esos tangos de Arolas y de Greco* es una vereda que está en una calle (Guatemala, Serrano, Paraguay o Gurruchaga), que está en un barrio (Palermo), que está en una ciudad (Buenos Aires), escrita desde sus orillas. La mirada sobre una palabra que inscribe una ciudad, un barrio, una calle, sirve para sugerir la lectura de otras palabras próximas.

Una última estación, antes de alejarse del espacio de la traducción, es la de las calles. Por ejemplo, la calle Chile, que aparece en momentos tan diversos como éstos:

Ebrio de una piedad casi impersonal, caminé por las calles. En la esquina de Chile y de Tacuarí vi un almacén abierto. En aquel almacén, para mi desdicha, tres hombres jugaban al truco.

Pedí una caña de naranja; en el vuelto me dieron el Zahir.<sup>79</sup>

Un rasgo curioso en mis pesadillas, no sé si ustedes lo comparten conmigo, es que tienen una topografía exacta. Yo, por ejemplo, siempre sueño con esquinas determinadas de Buenos Aires. Tengo la esquina de Laprida y Arenales o la de Balcarce y Chile. Sé exactamente dónde estoy y sé que debo dirigirme a algún lugar lejano. Estos lugares en el sueño tienen una topografía precisa pero son completamente distintos. Pueden ser desfiladeros, pueden ser junglas, eso no importa: yo sé que estoy exactamente en tal esquina de Buenos Aires. Trato de encontrar mi camino."

Hay otras calles cuyos nombres resultan recurrentes en la geografía de Borges; aquí se toma el nombre de la calle Chile porque se puede rastrear con mayor facilidad hasta los primeros

---

<sup>79</sup> Jorge Luis Borges. "El Zahir". *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1977 p. 108

<sup>80</sup> Jorge Luis Borges. "La pesadilla". *Siete noches*. México: FCE, 1999. p. 44

textos en los que se lo menciona. Uno de ellos es la "Historia del tango", incluida en Evaristo Carriego:

He conversado con José Saborido, autor de *Felicia* y de *La morocha*, con Ernesto Poncio, autor de *Don Juan*, con los hermanos de Vicente Greco, autor de *La viruta* y de *La tablada*, con Nicolás Paredes, caudillo que fue de Palermo, y con algún payador de su relación. Los dejé hablar; cuidadosamente me abstuve de formular preguntas que sugirieran determinadas contestaciones. Interrogados sobre la procedencia del tango, la topografía y aun la geografía de sus informes era singularmente diversa: Saborido (que era oriental) prefirió una cuna montevideana, Poncio (que era del barrio del Retiro) optó por Buenos Aires y por su barrio; los porteños del Sur invocaron la calle Chile, los del Norte, la meretricia calle del Temple o la calle Junín.

Así, pues, la calle Chile no es sólo una de las muchas calles del Buenos Aires antiguo, sino una de las posibles cunas del tango. Pero se acaba de afirmar que el ejercicio se podría emprender con otras referencias geográficas y el resultado sería aproximado, y quizá valga la pena hacer un intento más. Se puede tomar un pasaje de "El Zahir": "Preferí perderla [se refiere a la moneda, al Zahir que encontró en el almacén de la calle Chile]. No fui a Pilar, esa mañana, ni al cementerio; fui, en subterráneo, a Constitución y de Constitución a San Juan y Boedo...". No deja de llamar la atención que Borges-personaje encuentre la moneda de sus obsesiones en la cuna del tango (una de las posibles), y la pierda voluntariamente en una calle de tango: "San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo..." es el primer verso de un tango de Hornero Manzi. El tango, sin premeditación borgeana pero con enorme coincidencia, se llama *Sur*.<sup>41</sup>

---

"Jorge Luis Borges. "Historia del tango". *Evaristo Carriego*. p. 109-110

<sup>41</sup> *Un ejercicio comparativo*. Si al lector todavía le interesan las coincidencias, aquí se transcribe una parte de la letra de *Sur*, subrayando las correspondencias con textos de Borges:

<i>San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo,</i>	"Tango de aquel Maldonado
<i>Pompeya y más allá la inundación</i>	con menos agua que barro"
<i>tu melena de novia en el recuerdo</i>	("Alguien le dice al tango")
<i>y tu nombre flotando en el adiós.</i>	

### 3. ¿Cómo se escribe coraje?

El poema de Borges crea la *secta del cuchillo y el coraje*. El valor, la bravura, son objetos de culto para los malevos, y pasan por encima del *odio*, del *lucro* y de la *pasión de amor*. Acerca de este culto del coraje, Pedro Orgambide observa:

A la "retórica de la injusticia" (que alude al comportamiento de grandes grupos humanos) opone Borges la retórica del coraje individual, donde un hombre (que es todos los hombres) asume su destino en una situación límite (duelo y muerte) que lo justifica y lo aparta en una sola noche, en un momento único, intransferible, de la monotonía de los días iguales. Este recurso, reiterado en numerosos cuentos de Borges, es parte de su retórica, de su lenguaje, de su concepción de literatura.

El hombre de coraje tiene derecho a un nombre y a un lugar en la historia. Con las palabras del tango se entretajan escritos que comparten este culto. Jean Franco encuentra, en este despliegue de la lucha, una lógica generalizable a toda la obra de Borges cuyo punto de arribo es el conocimiento de sí:

*The most powerful motors of knowledge-production in Borges's fictions are rivalry and enigma: these stand in analogy to two different cognitive processes —disputation and hermeneutics.*

---

*La esquina del herrero, barro y pampa  
tu casa, tu vereda y el zanjón  
y un perfume (le yuyos y de alfalfa  
que me llena de nuevo el corazón.*

"¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la patria?" ("Fundación mítica de Buenos Aires")  
"Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente" ("Fundación")  
"Olorosa como un mate curado/  
la noche acerca agrestes lejanías/ y despeja las calles/ que acompañan mi soledad" ("Caminata", *Fervor de Buenos Aires*)

*Sur...  
paredón y después  
sur, una luz (le almacén  
Ya nunca me verás como me vieras  
recostao en la vidriera y esperándote*

"el callejón, ya campeano, se desmoronaba hacia el Maldonado"  
(*Historia de la eternidad*)  
"Un almacén rosado como revés de naipe/ brilló" ("Fundación")  
"Yo habré muerto y seguirás/ orillando nuestra vida! Buenos Aires no te olvida/ tango que fuiste y serás" ("Alguien le dice al tango")

*Ya nunca alumbraré con las estrellas  
nuestra marcha sin querella  
por las noches de Pompeya,*

"Su noche no tenía destino alguno; como era serena, salí a caminar y recordar, después de comer. No quise determinarle rumbo a esa caminata." (*Historia de la eternidad*)

*las calles y las lunas suburbanas  
y mi amor en tu ventana  
todo ha muerto, ya lo sé.*

"... una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado." (*Historia de la eternidad*)

<sup>42</sup> Pedro Orgambide. "Borges y su pensamiento político". Martín Ernesto Lafforgue, comp. *Antiborges*. Buenos Aires: Vergara, 1999. p. 262

*Only when comba! is exhausted, when one of the protagonists is defeated or dies, or when the search is completed does the possibility of withdrawal and self-knowledge arise. The askesis which results from these sequences —struggle/victory (or defeat)/revelation; or, search/discovery (or frustration)/revelation— functions on iwo both as the outcome of pío! and as a readerly activity. The implied reader of the Borges text is thus often the allegorical shadow of its protagonists and vice versa. Both, however, undergo conversion, the privileged place for which is a limit or frontier*

[Los motores más poderosos de la producción del conocimiento en las ficciones de Borges son la rivalidad y el enigma. Ellas se apoyan en dos procesos cognitivos diferentes: la disputa y la hermenéutica. Sólo cuando el combate está agotado, cuando uno de los protagonistas está derrotado o muere, o cuando la búsqueda se completa, se da la posibilidad de retirada y de que surja el conocimiento de sí mismo. La *askesis*<sup>44</sup> que resulta de estas secuencias —lucha/victoria (o derrota)/revelación, o búsqueda/descubrimiento (o frustración)/revelación— funciona en dos niveles: como el desenlace de una intriga y como una actividad de la lectura. El lector implícito del texto de Borges es, con bastante frecuencia, la sombra alegórica de sus protagonistas y viceversa. Ambos, sin embargo, experimentan la conversión, *cuyo lugar privilegiado es un límite o frontera.*]

Franco no lee a Borges en clave orillera, y sin embargo el lindero, la orilla, se le revela como producción de la escritura que aparece siempre donde hay marcas de lucha. Esta posibilidad de generalización, que Franco prueba describiendo fronteras que aparecen en "Los teólogos" (un duelo sin cuchillos entre dos hombres), respalda la propuesta de acápite anteriores respecto a la inscripción de un modo de pensar tiempos y espacios a partir de los primeros textos y a partir de la infancia escritura! de Borges.

Uno de los cuentos más conocidos en los que se apuntala esta escritura desde el ámbito orillero es "Hombre de la esquina rosada". Como se recordará, el cuento está ambientado cerca del Maldonado —con todas sus formas de hacer frontera\_\_ y en él se juega con la figura del coraje —Rosendo Juárez, el protagonista\_\_ y su reverso, el narrador anónimo. A pesar de que Juárez pierde este atributo en el momento que debería mantenerlo en alto (cuando Francisco Real, un hombre del Norte, lo desafía), el coraje queda intacto

<sup>43</sup> Jean Franco. "Utopia of a tired man". *Critica/ Passions*. Editado por Mary Louise Pratt y Kathleen Newman. Durham/Londres: Duke University Press, 1999. p. 329. El subrayado es nuestro.

<sup>44</sup> "Harold Bloom (*La ansiedad de influencia*. New York: Oxford University Press, 1975. p. 116) define *askesis* como 'una vía de purgación, que quiere implicar un estado de soledad como su finalidad inmediata'". Nota de Jean Franco.

porque un sujeto insospechado lo recupera al vengar la afrenta. En el mismo cuento en que el coraje se presenta como un valor que sobrevive aun cuando el hombre falla, se encuentran estas palabras: "El tango hacía su voluntá con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar."<sup>45</sup> La palabra *tango* vuelve a hacerse presente como aquélla capaz de integrar a las que le son próximas: donde hay coraje y frontera (orilla), allí aparecen el nombre y la voluntad de traducción del tango.

Por otro lado, se puede constatar el hecho de que el culto del coraje exige el sacrificio, aunque sea el de la propia sangre. Puede pensarse también en los versos finales de la "Milonga de Jacinto Chiclana": "Entre las cosas hay una/ de la que no se arrepiente/ nadie en la tierra. Esa cosa/ es haber sido valiente.// Siempre el coraje es mejor,/ la esperanza nunca es vana./ Vaya, pues, esta milonga/ para Jacinto Chiclana."<sup>46</sup> Aquí se observa una vez más que coraje y música forman siempre el mismo tejido en la escritura. Aun más: *Para las seis cuerdas* es el libro donde se prueba por la escritura que la milonga es el lugar donde se canta el coraje.

Dada la manera en la que aparece en "Hombre de la esquina rosada" o en estos versos de la "Milonga de Jacinto Chiclana", el coraje parecería el término menos indecible de cuantos están vinculados con el tango (después de todo, se acaba de proponer que sobrevive aun cuando los hombres no son consecuentes con él). Podría pensarse que el coraje es uno de los puntos extremos de la oscilación, que permanece constante y que traduce siempre el mismo sentido, puesto que pasa incluso por encima de los sujetos. Sin embargo, es necesario pensar que puede haber un punto límite de la

---

<sup>45</sup> Jorge Luis Borges. "Hombre de la esquina rosada". p. 97

<sup>46</sup> Jorge Luis Borges. "Milonga de Jacinto Chiclana". *Para las seis cuerdas. Obra poética.* p. 293-294

oscilación, pero este punto tiene un equivalente en el otro extremo del desplazamiento. Borges lo define cuando reescribe "Hombre de la esquina rosada", cuarenta años después, en la "Historia de Rosendo Juárez". Rosendo Juárez es el personaje del cuento anterior cuyo destino quedó pendiente (diferido, sin decidir), y en esta nueva versión cuenta así su enfrentamiento con Francisco Real, el malevo que muere a manos del narrador en "Hombre de la esquina rosada":

[Real] No le daba descanso a la ginebra, acaso para darse coraje, y al fin me convidó a pelear. Sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza. *No sentí miedo; acaso de haberlo sentido, salgo a pelear.* Me quedé como si tal cosa.<sup>47</sup>

En este extremo de la oscilación del término, resulta que el coraje es aquello que impide la lucha, no aquello que la propicia.

La oscilación vuelve a encontrarse en otras milongas. Recuérdese, por ejemplo, la "Milonga de dos hermanos",<sup>48</sup> que recupera a los Ibarra de los que hablaba "El tango": dos hermanos, de los cuales el menor es el que debe más muertes; el mayor, para igualar los tantos, lo asesina y coloca su cuerpo en la vía del tren. Esta historia hecha poema puede leerse como la lucha entre dos hombres por mostrar su valentía, pero no deja de ser la historia de una paradoja desde el momento en que la protagonizan dos hermanos de sangre. Pero quizá donde se confirma la oscilación en la escritura del coraje, sin dejar de lado la circunstancia de que se mantiene más allá de los sujetos, es en el cuento "Juan Muraña", en el que este hombre no aparece (ya está muerto), y sin embargo cumple con su destino de *bravura...* a través de un acto de *locura* de su viuda:

---

<sup>47</sup> Jorge Luis Borges. "Historia de Rosendo Juárez". *El informe de Broche*. Madrid: Alianza, 1996 (1970). p. 47 El subrayado es nuestro.

<sup>48</sup> Jorge Luis Borges. *Para las seis cuerdas. Obra poética*. p. 289-290

Fue sólo entonces que entendí. Esa pobre mujer desatinada había asesinado a Luchessi. Mandada por el *odio*, por la locura, y tal vez, quién sabe, por el *amor*, se había escurrido por la puerta que mira al sur, había atravesado en la alta noche las calles y las calles, había dado al fin con la casa y, con esas grandes manos huesudas, había hundido la daga. La daga era Muraña, era el muerto que ella seguía adorando."

El coraje se sostiene, por la escritura, en el mismo punto en el que se desquicia, y el desquicio viene por el odio y el amor, dos de las tres ausencias marcadas, también desde la escritura, en "El tango" (los que *sin odio, lucro o pasión de amor se acuchillaron*), y sin embargo se mantiene la prueba del coraje: la muerte a cuchillo.

#### 4. Muerte...

"El tango" se cierra con *el recuerdo imposible de haber muerto/ peleando en una esquina del suburbio*. En estas palabras se resumen los términos que se han entretejido hasta aquí: el *recuerdo imposible* es la huella del tiempo indecible, y el *suburbio* y la *esquina* dibujan la orilla. Ahora bien, los términos que faltan son los que abren un nuevo lugar para la traducción: el coraje —la lucha— forma parte de una perífrasis verbal: no se trata de pelear, sino de *haber muerto peleando*. Es necesario retomar las palabras de Pedro Orgambide: "un hombre (que es todos los hombres) asume su destino en una situación límite (duelo y muerte) que lo justifica y lo aparta en una sola noche, en un momento único, intransferible, de la monotonía de los días iguales". La escritura no descuida los ritos de la muerte. Si el coraje exige el sacrificio de la vida, perderla no es un suceso imponderable; por el contrario, es un suceso que se celebra:

Hablar de tango pendenciero no basta; yo diría que el tango y que las milongas expresan directamente algo que los poetas, muchas veces, han querido decir con palabras: la convicción de que pelear puede ser una fiesta."

---

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges. "Juan Muraña". *El informe (le Brodie)*, p. 69. El subrayado es nuestro.  
Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*, p. 112

Como se veía en el apartado anterior, en la escritura de Borges la muerte —esta muerte festiva— tiene su símbolo específico: el puñal. Sus significados se hallan en el texto que lo celebra:

#### El puñal

En un cajón hay un puñal.

Fue forjado en Toledo, a fines del siglo pasado; Luis Melián Lafinur se lo dio a mi padre, que lo trajo del Uruguay; Evaristo Carriego lo tuvo alguna vez en la mano.

Quienes lo ven tienen que jugar un rato con él; se advierte que hace mucho que lo buscaban; la mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera; la hoja obediente y poderosa juega con precisión en la vaina.

Otra cosa quiere el puñal.

Es más que una estructura hecha de metales; los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso; es, de algún modo eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuarembó y los puñales que mataron a César. Quiere matar, quiere derramar brusca sangre.

En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal su sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima, el metal que presente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres.

A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tan impasible o inocente soberbia, y los años pasan, inútiles.<sup>52</sup>

El cuento "El encuentro"<sup>52</sup> se orienta por el mismo camino. En él, un narrador recuerda un episodio de su infancia (otra vez, la infancia se encuentra con las palabras del coraje y del tango): el choque de dos hombres, los cuales, en una riña de borrachos, escogen dos puñales de una vitrina para batirse. Uno de los duelistas muere y entonces un testigo reconoce las armas: pertenecen a dos gauchos que murieron sin pelear, aunque se habían buscado. Los puñales guardan una muerte heroica que no pudo ser y sólo esperan manos que los empuñen. La muerte y las armas son eternas, los hombres que se atreven a batirse con ellas son el mismo hombre.

Sin embargo, el narrador sólo puede narrar la muerte de individuos, aquélla que atestigua. La muerte es otra oscilación de la escritura entre la eternidad y el instante, y en

---

Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. p. 97; el texto fue publicado también en el poemario *El otro, el mismo* (1964).

<sup>52</sup> Jorge Luis Borges. *El informe de Broche*. p. 49-60

esta modalidad de lo indecible se instala la ironía. En la "Milonga de Manuel Flores", Borges apunta: "morir es una costumbre/ que sabe tener la gente",<sup>53</sup> y en "El títere" insiste:

El hombre, según se sabe,  
tiene firmado un contrato  
con la muerte. En cada esquina  
lo anda acechando el mal rato.

Ni la cuarteada ni el grito  
lo salvan al candidato.  
La muerte sabe, señores,  
llegar con sumo recato.

La muerte, absoluta, se escribe en estos pasajes con el lenguaje relativo de la ironía. Por eso la muerte puede volver desde el recuerdo imposible o quedarse a vivir en el tango.

La muerte es indecible y tiene sus orillas en la escritura. Al desencadenar la escritura, la muerte crea y se entreteje así con el carácter erótico del tango. En palabras de Borges:

La índole sexual del tango fue advertida por muchos, no así la índole pendenciera. Es verdad que los dos son modos o manifestaciones de un mismo impulso, y así la palabra *hombre*, en todas las lenguas que sé, connota capacidad sexual y capacidad belicosa, y la palabra *virtus*, que en latín quiere decir coraje, procede de *vir*, que es varón. Parejamente, en una de las páginas de *Kim*, un afgán declara: "A los quince años, yo había matado a un hombre y procreado un hombre" (*When I was fifteen, I had shot my man and begot my man*), como si los dos actos fueran, esencialmente, uno.

La confluencia de muerte y sexo en el tango pondría en problemas la lectura desde el sentido, pues Borges se ha esforzado siempre, aun en esta cita, en remarcar que los

---

<sup>53</sup> Jorge Luis Borges. "Milonga de Manuel Flores". *Historia de la noche. Obra poética*. p. 310

<sup>54</sup> Jorge Luis Borges. "El títere". Se citan los versos del disco *Tangos y milongas*, pues en la versión grabada se incluye una estrofa más que en *Para las seis cuerdas*.

<sup>55</sup> Vuelve la propuesta lacaniana del litoral. Quizá en ningún lugar como en su contacto con lo real de la muerte, la escritura muestra su movimiento de flujo y reflujo entre lo real y lo simbólico. Allí donde Lacan dice litoral, Borges intuye: *The light bordering the brink of a nightmare*. [La luz que bordea la pesadilla]. "Frase comunicada por Borges a Silvina Ocampo, en la mañana del 16 de enero de 1977. Borges no sabía de quién era ni en qué libro la había leído: sabía que la había leído en un prólogo." Adolfo Bioy Casares. *De jardines ajenos*. Buenos Aires: Temas, 1997. p. 59

<sup>56</sup> Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. p. 111

cuchilleros se matan *sin odio, lucro o pasión de amor*. La misma idea está en la "Milonga del forastero":

Nunca se han visto la cara,  
no se volverán a ver;  
no se disputan haberes  
ni el favor de una mujer.  
.....  
Sólo esa tarde se vieron.  
No se volverán a ver;  
no los movió la codicia  
ni el amor de una mujer.

Se encuentra también en estas palabras concluyentes de la "Historia de Rosendo Juárez":  
"—Ella me tiene sin cuidado. Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica".<sup>58</sup> A pesar de ello, Borges equipara la muerte y la procreación. Es necesario renunciar a una lógica basada en el sentido para comprender esta ecuación. Aquí se abre uno de los territorios más ambiguos del tango, en el cual lo indecible de los signos es especialmente palpable porque juega con una diferenciación primordial: la que separa a hombres y mujeres.

---

<sup>57</sup> Jorge Luis Borges. "Milonga del forastero". *Historia de la noche. Obra poética*. p. 540-541

<sup>58</sup> Jorge Luis Borges. "Historia de Rosendo Juárez". *El informe de Brodie*. p. 45. La frase aparece en otros textos de Borges con la palabra *manflora*, que es mucho más porteña que *marica*. Compárese esta idea con los siguientes versos del tango *Malevaje* (Enrique Santos Discépolo y Juan de Dios Filiberto, 1929):

Decí, por Dios, qué me has dao  
que estoy tan cambio,  
no sé más quién soy.  
El malevaje extrañado  
me mira sin comprender  
me ve perdiendo el cartel  
de guapo que ayer  
brillaba en la acción.  
No ven que estoy embretao,  
vencido y maneo  
en tu corazón.

A pesar de que el tango ya tiene aquí el tono de lamento que Borges desprecia, todavía se advierte el desconcierto del malevo ante sus propios sentimientos.

En la palabra *tango* escrita por Borges se procura excluir el amor pero sólo se consigue diferirlo. Es justamente este intento de exclusión el que lo convoca de nuevo, el que lo invita a volver. Una muestra de ello aparece en el centro mismo de la célebre "Milonga de Jacinto Chiclana": "Nadie con paso más firme/ habrá pisado la tierra;/ nadie habrá habido como él/ *en el amor y en la guerra*".<sup>59</sup> Amor y muerte se inscriben en contigüidad para celebrar los valores más altos de un cuchillero; estos versos llevan a recordar el cuento "Juan Muralla" en el que se celebra el enloquecido amor de la viuda del malevo. En la escritura la única negación posible es la omisión, la negación del trazo; basta una inscripción, una sospecha, una huella, aunque sea negativa, para inscribir el opuesto: sólo se puede negar aquello cuya existencia ha sido afirmada en un instante anterior a la escritura, instante del cual la escritura es testigo, en cuanto inscribe la negación como posible. En el caso del tango, la negación del odio, del lucro y de la pasión de amor no hacen sino traer al pensamiento estas tres palabras, y como lo expulsado ya está inscrito al ser negado, debe retornar siguiendo su huella. Donde no hay amor, los signos de amor no se suspenden, retornan:

Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos, hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre, que cierra con su muerte horizontal el baile sin música. Resignado, el otro se acomoda el chambergo y consagra su vejez a la narración de ese duelo tan limpio. Ésa es la historia detallada y total de nuestro malevaje.

---

<sup>59</sup> Jorge Luis Borges. "Milonga de Jacinto Chiclana". p. 293-294

Para decirlo de otro modo, toda negación implica un instante previo de afirmación. Más adelante se discutirán con detalle las lógicas vinculadas con la negación en la escritura.

"El proveedor de iniquidades Monk Eastman". *Historia universal de la infamia*. p. 53

Signos femeninos y rituales de seducción envuelven esta descripción del duelo: los compadritos bailan sobre zapatos de mujer y llevan un clavel en la oreja.<sup>62</sup> Un poco más arriba se ha recordado que las razones por las cuales las mujeres no participaban en los primeros tangos tenía que ver con su carácter de baile de perdularias. El tango borgeano es la música del goce prohibido, y mantiene por ello la distancia con el tango-canción: éste proclama los amores prohibidos, las infidelidades y los encuentros con "malas mujeres", admitiendo así lo femenino; Barthes diría que el tango-canción es la elaboración de textos de placer;<sup>63</sup> en cambio, el tango borgeano, más agresivo, bordea la escritura del goce por cuanto aproxima la palabra a lo indecible de la muerte. Este tango excluye de su esfera a la mujer, con quien la erótica hace posible la vida, pero no excluye los signos de lo femenino, pues sin ellos no habría posibilidad alguna de contacto, y como se ha insistido hasta aquí, la *in-diferencia* no produce escritura. Se podría decir que, respecto a la muerte, lo indecible del tango se manifiesta allí donde *eros y thanatos* se enlazan en un baile de signos, pero si se quiere más exactitud, es necesario pulir esta frase: lo indecible del tango se manifiesta allí donde *los signos de eros y los signos de thanatos* se enlazan en un baile. No *eros* en sí mismo, porque concebirlo como presencia reinstauraría el sentido, un principio de placer y

---

<sup>62</sup> Compárese esta forma de abordaje del tango con los siguientes versos de Carlos Mastronardi, contemporáneo de Borges:

Una vez se miraron y se entendieron dos hombres.  
Los vi salir borrosos al camino, y callados,  
para explicarse a fierro; se midieron de muerte.  
Uno quedó; era dulce la tarde.

Cit. Adolfo Bioy Casares. *De jardines ajenos*. p. 206. El lector convendrá en que mirarse y entenderse en una dulce tarde son gestos más propios de dos amantes que de dos hombres que van a matarse, entre los cuales se esperarían miradas de odio y una marcada diferencia en otro contexto que no fuera el del tango.

<sup>63</sup> Vid. Roland Barthes. *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1983. *passim*.

de vida que exigiría reincorporar la palabra *mujer ; no thanatos* en sí mismo, porque la muerte es silencio: impide toda escritura.

5. ... y eternidad del malevo

A los lectores de Borges el nombre de Juan Muraña no les es desconocido. Por el contrario, Muraña es la encarnación de coraje por antonomasia. Puede pasarse revista a los títulos asociados con él. Dos poemas escritos en diferentes épocas: "Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos" (*El hacedor*, 1960) y "Milonga de Juan Muraña" (*La cifra*, 1981), y un cuento, "Juan Muraña" (*El informe de Brodie*, 1970), dan cuenta de este personaje. Muraña sirve para señalar la forma en que aparecen los malevos en los textos de Borges: como individuos que encarnan el coraje y que tienen, tarde o temprano, su momento de encuentro con la muerte.

En las declaraciones del Borges público, y en alguno de sus textos, la crítica ha querido leer un desprecio del escritor por toda manifestación grupal y popular. Si se lee la figura del malevo como héroe, se comprenderá que la primera parte de la lectura es conecta en su observación, pero equivocada en la forma de describirla. No hay en Borges tanto "desprecio" como incapacidad de comprender que las masas puedan actuar como un solo hombre. Dado a construir mitologías, las congregaciones sólo le pueden servir para hacer el coro, como en la tragedia griega; nunca para protagonizar hechos heroicos. En cuanto a la segunda parte del juicio, que habla de un desprecio hacia lo popular, se requiere algo de detenimiento. Resulta útil partir de las señas que Aida Gambetta da respecto al malevo de Borges:

El gaucho desgauchado y casi urbanizado se metamorfosea en el compadre, mito que Borges retorna en sus primeros libros poéticos como elemento arrabalero de Buenos Aires, la ciudad-

país, la ciudad *summa*. El compadre ha sustituido su vestimenta de campo por la citadina —el chiripá, el poncho y la bota de potro por el milonguero o tanguero traje oscuro y ajustado, el pañuelo de seda al cuello, el chambergo de ala corta y el botín de charol brillante—, el arma — el facón por el ligero "fiyingo"— el campo abierto por la esquina del almacén; ha cambiado las actitudes, el objeto de vivir; se ha bajado del caballo, con el que tenía aire centáurico; es más sedentario y menos libre. El gaucho más miserable era errático; el compadre sirve con el arma como "hombre de Fulano o Zutano"<sup>64</sup>

En otras palabras, el compadre, como heredero directo del gaucho, es el representante de lo popular; por su coraje, merece agregar a la "clase" su nombre propio, nombre que se exhibe junto al del líder de los comités, ese "Fulano" o "Zutano". Borges da señas del malevo que lo convierten en una nueva versión de los caballeros medievales puestos al servicio de un rey o un señor feudal y, sin embargo, en su figura se repite la lógica del tiempo y de la geografía. Del tiempo, porque en el malevo confluyen el gaucho —el hombre del ayer Y el citadino —el hombre del hoy—; del espacio, porque el gaucho, que viene del campo, de lo más externo a la ciudad, y el citadino, que se desenvuelve en el centro, se encuentran en este malevo, que es habitante de las orillas.

La palabra *compadre* usada por Aida Gambetta da pie a analizar con detalle la cuestión de la traducción. Hay pasajes en la obra de Borges en los que las denominaciones de malevo, orillero y compadrito suelen confundirse. Por ejemplo, en una extensa nota explicativa que acompaña el cuarto capítulo de *Evaristo Carriego*, de la que vale la pena citar algunos fragmentos:

Destino calumniado también el de los compadritos. Hará bastante más de cien años los nombraban así a los porteños pobres, que no tenían para vivir en la inmediación de la Plaza Mayor, hecho que les valió también el nombre de orilleros . . . Las connotaciones desbancaron más tarde la idea principal: Ascásubi . . . pudo escribir: *compadrito: mozo soltero, bailarín, enamorado y cantor*. El imperceptible Monner Sans, virrey clandestino, lo hizo equivaler a *matasiete, fanfarrón y perdonavidas* . . . Segovia lo define a insultos: *Individuo jactancioso, falso, provocativo y traidor*. No es para tanto. Otros confunden *guarango y compadrito: están*

---

<sup>64</sup> Aida Gambetta. "Una aproximación a la violencia en los cuentos de Jorge Luis Borges". *Casa de las Américas*, año XXIX, número 170. La Habana: septiembre — octubre de 1988. p. 5

equivocados, el compadre puede no ser guarango, como no lo suele ser el paisano. Compadrito, siempre, es el plebeyo ciudadano que tira a fino: otras atribuciones son el coraje que se florea, la invención o la práctica del dicharacho, el zurdo empleo de palabras insignes. Indumentaria, usó la común de su tiempo, con agregación de algunos detalles: hacia el noventa fueron características suyas el chambergo negro requintado de copa altísima, el saco cruzado, el pantalón francés con trencilla, apenas acordeonado en la punta, el botín negro con botonadura o elástico, de taco alto; ahora (1929) prefiere el chambergo gris, el saco abierto, algún dedo tieso de anillos, el pantalón derecho, el botín negro como espejo, de caña clara.

En otros textos, la palabra *compadrito* parece tener una connotación negativa, más vinculada con el habla popular argentina en la que "hacer compadradas" equivale a presumir de bravucón. Sin embargo, hay que señalar que en la mayor parte de sus referencias a este personaje Borges no es muy estricto con el apelativo, y prueba de ello es que elaboró junto con Silvina Bullrich una antología llamada *El compadrito: su destino, sus barrios, su música*. El título no inscribe al malevo, ni al orillero, sino al compadrito, pero en algunos puntos del pasaje citado, Borges parece estar de acuerdo con marcar estas sutiles diferencias, aunque nunca las aclara del todo. En todo caso, las aclaraciones vienen de otras escrituras. La de Silvina Bullrich, por ejemplo:

El compadrito es, como reza en el prólogo original [escrito por Borges], "el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal"; es el malevo orillero de nuestros tangos, pero quizá no fuera ocioso aclarar para otros lectores de países de habla hispana que tiene también otros significados en el vocabulario corriente de Buenos Aires. "No te hagas el compadrito" quiere decir no te hagas el valiente y hasta ha nacido el verbo compadrear (no confundir con compadrear) como sinónimo de darse tono, de aparentar, de fingirse capaz de tomar actitudes valientes. Mientras en la ciudad la palabra compadre adquiere un sentido peyorativo, en el campo es una expresión de ternura que reemplaza en ocasiones a la palabra hermano, muy usada entre nosotros.

Cuando el tango dice "Compadrito a la violeta — si te viera Juan Malevo qué calor te haría pasar", expresa el desdén del verdadero Malevo por esa degeneración de sí mismo o esa mala copia basada en la apariencia más que en el fondo de la personalidad del auténtico compadrito.

Como se ve, Bullrich sigue la lógica de Borges: el compadrito es el malevo orillero (curiosas palabras, éstas, que son tan pronto adjetivos como sustantivos y se ceden el puesto

<sup>65</sup> Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. p. 56-57

<sup>66</sup> Jorge Luis Borges y Silvina Bullrich. *El compadrito su destino, sus barrios, su música*. Buenos Aires: Emecé, 2000 (1959). p. 9-10

sin dificultad) *pero también tiene* otros significados. El esbozo de traducción cae en la trampa de los verbos de la metafísica: *ser y tener*. El compadrito *es* orillero, el compadrito *es* malevo, pero *tiene* otros rasgos legibles que, paradójicamente, le agregan ambigüedad a lo que quieren aclarar. Se reinstala la trampa del tiempo: se debería leer (se ha leído) que los guapos del novecientos, del pasado, son los compadritos malevos y orilleros, y que los compadritos del después son la imitación que "compadrea". Es el criterio de algunos estudiosos de esta figura, que se empeñan en la taxonomía erudita:

... uno de los personajes más complejos del suburbio [es] el guapo, valiente y celoso de su honra de tal (de la que se enorgullece su barrio), leal a sus adhesiones. Es el mejor retrato de guapo con que cuenta nuestro teatro. El sainete, que tuvo al orillero como uno de sus personajes básicos, perfiló en cambio al compadrito, tan distinto de aquél —a quien aspira a imitar— por su prepotencia y fatuidad.<sup>67</sup>

Pero también se la encuentra en los lectores más próximos a Borges. Incluso Beatriz Sarlo propone esta distinción:

... el orillero se inscribe en una tradición criolla de manera mucho más plena que el compadrito de barrio (de quien Borges no propone ninguna idealización), cuya vulgaridad denuncia al recién llegado o al imitador de costumbres que no le pertenecen. El orillero arquetípico descende del linaje hispano-criollo, y su origen es anterior a la inmigración; el compadrito arrabalero, en cambio, lleva las marcas de una cultura baja, y exagera el coraje o el desafío farolero para imitar las cualidades que el orillero tiene como naturaleza. El compadrito es vistoso, el orillero es discreto y taciturno.<sup>68</sup>

El problema radica en que ni Borges ni Silvina Bullrich usan verbos o conjugaciones que hagan palpable esta distinción. No escriben que los compadritos/orilleros/malevos/guapos *eran* y los compadritos afectados y fanfarrones *son*. Escriben que los primeros *son* un significado y que los segundos lo *tienen* o lo *aparentan*. Y como para exasperar a cualquiera que no sea porteño, escriben la misma palabra, *compadrito*, en ambos casos. Así

---

<sup>67</sup> Julia Elena Sagasta. Nota introductoria a Samuel Eichelbaum. *Un guapo del 900*. Buenos Aires: Kapelusz, 1976. p. 23

<sup>68</sup> Beatriz Sarlo. op. cit. p. 53

se explica que Sarlo diga exactamente lo opuesto a Gambetta, y que de algún modo las dos estén en lo cierto.

La lógica del ser y el parecer se desquicia por esta novedad: dentro de ella habría que pensar que el compadrito/orillero/malevo/guapo *es*, en tanto que el otro compadrito *parece*. Pero resulta que cuando el compadrito/orillero/malevo/guapo *es*, puede llamarse compadrito, y cuando el otro lo imita... también. El que sigue es un intento vago de traducción, en el que el lector sabrá disculpar las repeticiones. De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, resulta que el que no compadrea es compadrito y el que compadrea no lo es, cuando el compadrear debería ser lo propio del compadrito, puesto que el verbo compadrear deriva, supuestamente, del sustantivo compadrito. Ocurre exactamente lo contrario: el verbo sirve para señalar lo que un compadrito no hace, si es un compadrito malevo/orillero/guapo. Compadrear resulta hacer semblante<sup>69</sup> de compadre, pero no *ser* compadre. Garantiza, precisamente, el *no-ser* del compadre. Curiosamente no hay un verbo que indique lo que un compadre sí hace cuando *es*. ¿Qué quiere significar Borges, entonces, cuando escribe *compadre*? A lo mejor, como anota Silvina Bullrich en su hábil salida por la tangente campera, quiere significar *hermano*.

Por todo lo expuesto, se entenderá que la palabra *compadrito* necesite traducción, y traducción múltiple: a veces se opone a malevo, orillero y guapo, pero en otras ocasiones se

---

Pertinente aparición de Lacan, que acerca del semblante propone que "la verdad no es simplemente lo opuesto de la apariencia, sino que no tiene solución de continuidad con ella; la verdad y la apariencia son como las dos caras de una banda de Moebius, que de hecho constituyen una sola cara." (Dylan Evans. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Trad. de Jorge Piatigorsky. Barcelona: Paidós, 1997. p. 172). Al trazar la palabra compadrito, la escritura de Borges pone la verdad del compadrito en la misma cara que el semblante del compadrito.

aproxima de manera inquietante<sup>70</sup> a estos otros nombres. Por eso lo que propone Sarlo es discutible en el ámbito del sustantivo, no en el de la lógica que lo guía. En otras palabras: Borges no idealiza al tipo de compadrito que hace de la bravura un ejercicio gratuito y afectado, pero elogia a un personaje al que *a veces* llama compadrito. Si no hubiese esta idealización de *algo* llamado compadrito, no se explicaría ni la voluntad de Borges antologador (que, como ya se mostró, hubiera podido escribir la antología del orillero, del malevo, del guapo, en vez de escribir la antología del compadrito), ni la insistencia de Borges poeta en calificar de compadritos a algunos de sus héroes de milonga.

Con el nombre del compadrito sucede lo mismo que con el término *tango*. En lugar de inventar, de crear o de asumir nombres distintos para señalar opuestos, se los articula en la misma palabra, como sucedía con aquella remota lengua egipcia de la que daba cuenta Freud: son elementos enfáticos ajenos a esa palabra (otras palabras, el contexto, la “entonación”) los que determinan el modo en el que se la habrá de comprender, pero estos enfáticos no excluyen por completo el otro significado. Por eso continúa el debate respecto a los límites del elogio borgheano del compadrito: ¿se trata de una nostalgia del pasado?, ¿de un ejercicio irónico del panegírico?, ¿de una compadrada de Borges? Si el término estuviese decidido en la escritura, ninguna de estas preguntas inquietaría la lectura.

Lo que está más claro es que el carácter indecible de la palabra *compadrito* es directamente proporcional a la proximidad con la escritura de Borges: cuando está más cerca de ella, implica más significados, y éstos no están definidos necesariamente por

<sup>70</sup> *Unheimliche*, diría Freud: lo no-familiar que produce la sensación de lo siniestro precisamente porque es demasiado familiar. Cf. Sigmund Freud. "Lo siniestro" (*Das unheimliche*). *Obras completas*, t. 7. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997. p. 2483-2505

oposición, mientras que al alejarse, el nombre se va definiendo, se va traduciendo en un sentido cada vez más específico y más excluyente. Es claro también que, en uno y otro caso, el que inscribe la palabra *compadrito* es el tango. Dado que Borges mantiene el término sin decidir, esta exposición empleará indistintamente los nombres de compadrito, orillero, malevo o guapo para referirse al héroe del tango, a menos que se indique lo contrario.

Hecha la aclaración, o más bien la *de*-claración de lo indecible, toca regresar a la caracterización de los malcvos. Se había comenzado afirmando que los compadritos encarnan el coraje, y es necesario ahora recordar lo anotado con relación a las dos versiones de "Hombre de la esquina rosada": esta encarnación puede significar el coraje para pelear que reclama Francisco Real en el primer cuento o el coraje para no pelear que reivindica Rosendo Juárez al contar su propia historia. En la primera versión, Juárez tiene la fama del coraje y Real entra en escena para probarla. Juárez parece salir mal parado de este encuentro y el coraje parece haberse transferido al narrador que sí responde al desafío de Real; sin embargo, en la segunda versión Juárez exhibe un nuevo tipo de coraje y demuestra que también ha respondido, a su modo, a las compadradas de Real. Tanto el narrador anónimo de "Hombre de la esquina rosada" como Rosendo Juárez construyen sus relatos como respuesta ante las compadradas de Real, y de este modo parecería resurgir un sentido absoluto del coraje; sin embargo, las respuestas de uno y otro se sitúan en los dos extremos de la oscilación: el narrador de "Hombre de la esquina rosada" asume el coraje de matar, mientras que Juárez escoge el desprecio. A ambos los une el silencio y aun el riesgo de ser despreciados ellos mismos. Puede pensarse que *hay* coraje, en otras palabras, que

hay sentido, pero sus signos nunca están detenidos: lo que en un momento puede ser tomado como cobardía, en el momento siguiente se reescribe y se relee como bravura. Así, lo indecible temporal se abre un nuevo camino: a primera vista, el coraje ayer fue pelear (tal la opción del narrador de "Hombre de la esquina rosada"), y el coraje hoy es no pelear (tal la opción de Rosendo Juárez); pero la distancia cronológica de los cuentos engaña: ese ayer y ese hoy se apoyan en que el primer cuento se escribió en los años treinta y el segundo en los setenta. En los textos se lee otra cosa: "Hombre de la esquina rosada" cuenta la opción de coraje de un malevo anónimo la noche del desafío de Real; "Historia de Rosendo Juárez" cuenta la otra opción que tuvo lugar *la misma noche*. En un tiempo que es estrictamente ficcional, dos tipos de malevo ejercen dos tipos de coraje simultáneamente: uno por la afirmación, con el signo de la muerte que es el puñal, otro por la negación, con el silencio. Se trata del ejercicio minucioso de aquel tiempo aprendido en el jardín de senderos que se bifurcan. La noche del desafío de Real, las dos posibilidades del coraje se realizan sin excluirse. Que esta simultaneidad se fragmente en dos versiones, una de las cuales se escribe treinta años después de la otra, puede llamar la atención del biógrafo o del esmerado vigilante de la bibliografía, pero no hay, para esta circunstancia, un tiempo interior a la ficción. Los treinta años de distancia entre escrito y escrito no responden ni al tiempo de la narración, ni al tiempo del relato, ni al tiempo de la historia propuestos por Gerard Genette,<sup>71</sup> sino al tiempo que marca la biografía de Borges, y aun si hubiera que asumir este tiempo como nueva categoría, los malevos-héroes de estos dos cuentos seguirían probando

---

<sup>71</sup> Vid. Gerard Genette. "Discours du rece. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. *Passim*.

que no hay significante que no defina, con solo escribirse, el punto opuesto de su oscilación, punto que alcanzará aunque tengan que pasar seis lustros.

#### 6. Tango y escritura: una música indecible

En torno a la palabra *tango*, la escritura es el elemento más importante porque se convierte en el rasgo diferenciador para la traducción. Como se había anunciado, el tango que se discute es un tango escrito, no musical *pero* que inscribe la música, no bailado *pero* capaz de (aunque también limitado a) inscribir el baile. Esta idea se ha ido elaborando en los acápites anteriores, y es momento de ir reuniendo los hilos con los que se la ha tejido. La escritura separa el tango de Borges de otras concepciones de tango, apartando los lugares comunes que se suelen encontrar cuando se habla de él. Pero además, para comprender su manera de operar, se lee aquí una clave disuelta en ella, que ha ido brotando mientras se escribían las páginas precedentes: el humor.

La primera cuestión es la escritura. Si bien Borges desterró de sus obras completas el libro titulado *El idioma de los argentinos* (1928), los artículos principales de este texto fueron reeditados junto con las reflexiones de José Edmundo Clemente en un nuevo volumen: *El lenguaje de Buenos Aires*, de 1963. El dato de la fecha es importante porque en la recuperación en libro de esos textos "exiliados", contemporánea al poema sobre el tango, se encuentra el primer punto de vista de Borges sobre el lenguaje, que es ya una posición sobre la escritura. Precisamente en el artículo titulado "El idioma de los argentinos", Borges sostiene:

No hay un dialecto general de nuestras clases pobres: el arrabalero no lo es. El criollo no lo usa, la mujer lo habla sin ninguna frecuencia, el propio compadrito lo exhibe con evidente y descarada farolería, para gallear. El vocabulario es misérrimo: una veintena de representaciones lo informa y una viciosa turbamulta de sinónimos lo complica. Tan angosto es, que los

saineteros que lo frecuentan tienen que inventar palabras y han recurrido a la harta significativa viveza de invertir las de siempre. Esa indigencia es natural, ya que el arrabalero no es sino una decantación o divulgación del lunfardo, que es jerigonza ocultadiza de los ladrones. El lunfardo es un vocablo gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa. Imaginar que esa lengua técnica —lengua especializada en la infamia y sin palabras de intención general— puede arrinconar al castellano, es como *trasonar* que el dialecto de las matemáticas o de la cerrajería puede ascender a único idioma.<sup>72</sup>

Esta posición da lugar a algunas consideraciones. Cabe notar que Borges dirige su reflexión acerca del lenguaje hacia el habla popular, con lo que se corrobora lo expuesto en torno a la figura del orillero: Borges no exhibe un desprecio hacia lo popular, sino hacia todo aquello que tienda a homogeneizarse. Ante el lugar común representado por el lunfardo cuando se habla de la cultura popular argentina, Borges propone un lenguaje del pueblo diferente, que se construye como justo medio entre los extremos representados por el casticismo y la jerga.

Aun el lector no especializado puede comprobar que Borges practica lo que predica. Su escritura es inconfundiblemente argentina tanto en sus textos de juventud como en los de su madurez, y esto se percibe en varios detalles: el uso frecuente de expresiones que sólo se pueden comprender a cabalidad en Buenos Aires (por ejemplo las palabras que designan personas y lugares específicos de la ciudad como *orillero, criollo* —aquella persona cuya ascendencia se remonta a los tiempos de la fundación de la república—, o *arrabal*, que no sólo es un barrio de la periferia, sino el espacio en el que se asienta el mundo orillero), la forma del tratamiento personal (sin emprender un estudio sobre el habla en el Río de la Plata se puede comprobar que fuera de esta región son pocos los países que usan familiarmente el apellido en lugar del nombre sin acompañarlo de un título o "don", y que

<sup>72</sup> Jorge Luis Borges. "El idioma de los argentinos". Jorge Luis Borges y José Edmundo Clemente. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1998 (1963). p. 14-15

prefieren el "usted" en lugar del "tú" aun en relaciones muy próximas), y una sintaxis muy particular que es mejor mostrar que describir:

Yo lo vi a Lazarus Morell en el púlpito, anota el dueño de una casa de juego en Baton Rouge, Luisiana... ("El espantoso redentor Lazarus Morell". *Historia universal (le la infamia)*).

Desde 1899 Eastman no era sólo famoso. Era caudillo electoral de una zona importante, y cobraba fuertes subsidios de las casas de farol colorado, de los garitos, de las pindongas callejeras y los ladrones de ese sórdido feudo. Los comités lo consultaban para organizar fechorías y los particulares también. ("El proveedor de iniquidades Monk Eastman". *Historia universal (le la infamia)*).

La saga de Njal ... narra acto continuo en lúcida prosa cómo el tremendo Thor Jesús, y éste no se animó. (*Literaturas germánicas medievales*) lo quiso pelear a

Hay un insatisfactorio minimum de argumento. Hay un héroe virtuoso, pero manoseado por un compadrón ("Dos films". Crítica cinematográfica incluida en *Discusión*)

Hawthorne había leído a los seis años el *Pilgrim's Progress*; el primer libro que compró con su plata fue *The Faerie Queen* . . . ("Nathaniel Hawthorne". *Otras inquisiciones*).

Obsérvese que ninguna de estas expresiones ha sido concebida con la neutralidad propia de un español "universal", y que todas ellas figuran en ensayos y relatos que no tienen que ver ni con temas locales ni con reflexiones sobre el lenguaje de los argentinos. De allí el carácter fronterizo que percibe Beatriz Sarlo: se trata de una escritura desde las orillas; no importa el tema que esté abordando, siempre es una escritura que traduce lo universal en argentino.

Es indudable que el lunfardo está ausente a pesar de tratarse del lenguaje propio de una región. Lo que no deja de ser curioso es que esta práctica haya dado lugar a una de las confusiones más frecuentes acerca de la obra borgeana. Se ha confundido la ausencia del lunfardo con un intento de Borges por escribir en un lenguaje "neutro", que además se pretende universal, olvidando los constantes giros idiomáticos que fueron revisados muchas veces y nunca omitidos por su autor. Es evidente que la "neutralidad" del lenguaje

borgeano sólo se podría leer saltando tales oraciones, pero si se procediera así, los apologistas del "lenguaje universal de Borges" dejarían las *Obras completas* del escritor argentino reducidas a un delgado volumen.

Ahora bien, esta política del lenguaje borgeano no sólo se apoya en circunstancias inmediatas, sino que construye su propia historia. ¿Y dónde va a buscar Borges las raíces del idioma de los argentinos? Esta es la respuesta, desarrollada a propósito del lunfardo:

El pueblo de Buenos Aires —nada sospechoso, como es, de ejemplos de casticismo— jamás versifico en esa jerga. Las milongas, que fueron la sobradora y díscola voz de los compadritos, nunca la frecuentaron. Eso es natural, puesto que una cosa fueron los compadres de barrio ... y otra los forajidos que matreriaban por el bajo de Palermo o hacia la Quema. Los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda: afectación que la novelera tilingüería actual hace obligatoria y que los llena de secreteo y de falso énfasis. Cada tango nuevo, redactado en el sedicente idioma popular, es un acertijo, sin que le falten las diversas lecciones, los corolarios, los lugares oscuros y la documentada discusión de comentadores. Esa tiniebla es lógica: el pueblo no precisa añadirse color local; el simulador trasueña que lo precisa, y es costumbre que se le vaya la mano en la operación. Alma orillera y vocabulario de todos, habbo en la vivaracha milonga; cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango.

Por lo expuesto anteriormente, quizá no valdría la pena insistir en el detalle de que, por ejemplo, Borges escriba "matreriaban" (donde el lenguaje hace un doble movimiento, primero para derivar del sustantivo "matrero" el verbo "matreriar" —al menos sería académicamente correcto si se convirtiera en "matrerear"; y no se trata de un error de tipografía, la palabra está escrita del mismo modo en dos ediciones distintas—, y segundo, para conjugar este verbo en pretérito imperfecto). Lo que aquí se debería subrayar es que su argumentación se apoya en la milonga y en el tango primitivo, cuyo encuentro, como se vio a propósito del espacio, abarca la geografía de la ciudad entera. Con toda su carga de traducción indecidible, ambas formas orilleras se oponen al tango "de exportación",

---

<sup>73</sup> Ibid. p. 16-17

lunfardo, cursi y monológico (no en vano Borges lo sitúa en el centro de Buenos Aires). Este tipo de tango es una compadrada del sentido que amenaza con fijar los signos para convertir lo popular en curiosidad turística.

En cuanto a la escritura, la milonga y el tango sirven para explicar otra de las diferencias entre la mitología del tango y sus predecesoras: la introducción del humor. Carlos Fuentes observa en la escritura de Borges:

... una aparente metafísica del relato que al cabo es herida por los accidentes de un lenguaje lúdico, humorístico, irónico, que impide al pensamiento instalarse, autoritariamente, como un absoluto.<sup>74</sup>

Se puede, otra vez, partir de los lugares comunes sobre Borges; en este caso, de aquel que ha hecho de la ironía borgeana una leyenda. No se trata aquí de desmentir las anécdotas, sino de buscar sus bases. El humor en la escritura de Borges, irónico en la mayoría de los casos, es la garantía de que un término puede permanecer indecible. Una escritura desde la ironía sostiene las versiones en "Hombre de la esquina rosada" y en la "Historia de Rosendo Juárez"; una actitud humorística deja leer las expresiones argentinas en los textos "universales" de Borges, una paradoja humorística dibuja a los orilleros que nunca se asumen como tales.

Pero hay ejemplos más palpables de esta escritura humorística, y más cercanos a la escritura del tango. En *El otro, el mismo* (libro en el que aparece "El tango"), Borges escribe un poema elegíaco titulado "Los compadritos muertos"; en su siguiente poemario (*Para las seis cuerdas*), que está totalmente dedicado a los orilleros y que está compuesto

---

<sup>74</sup> Carlos Fuentes. "Borges: la herida de Babel". p. 37

por letras de milongas, la figura del compadrito se transforma en figura humorística. En la milonga "El títere", por ejemplo, Borges traza esta descripción:

Bailarín y jugador,  
no sé si chino o mulato,  
lo mimaba el conventillo,  
que hoy se llama inquilinato.<sup>75</sup>

Y narra así su muerte:

Un balazo lo tumbó  
en Thames y Triunvirato;  
se mudó a un barrio vecino,  
el de la Quinta del Ñato.<sup>76</sup>

En estos dos cuartetos puede verse con toda claridad que el humor juega con las jerarquías de la escritura. La diferencia entre las palabras "conventillo" e "inquilinato" o la forma familiar de llamar "Quinta del Ñato" al cementerio no podrían realizarse ni entenderse fuera del habla de Buenos Aires que, en Borges, es escritura. El "prestigio" vinculado al uso de estas palabras sirve para remarcar la afectación del compadrito y, si no se prestase atención al carácter indecible del humor, se podría percibir "El títere" como una contradicción de las otras milongas del libro, en las que se ha cantado en tono épico del malevaje. Lo que sucede es que Borges, fiel a su escritura, juega con la alternancia entre tiempos: aquel tiempo de la traducción habitado por los malevos como Juan Muraña, los hermanos Iberra, Nicanor Paredes, Jacinto Chiclana o Saverio Suárez "El Chileno", y el que transcurre linealmente y que insiste en el sentido. Borges ironiza sobre este último porque su habitante, el compadrito en el que se han decidido- ya los sentidos de la compadrada, sólo puede hacer un uso afectado del lenguaje. En otras palabras, la ironía

<sup>75</sup> Jorge Luis Borges. *Para las seis cuerdas. Obra poética*. p. 300

<sup>76</sup> *Ibíd.* p. 301

sirve para acentuar el rechazo frente a aquello que procura fijar un sentido para el coraje, para la muerte, para la compadrada. En "El títere" la escritura es mucho más mordaz que en "Historia de Rosendo Juárez", pero tiene la misma actitud: tanto Real como el compadrito de "El títere" son víctimas de un coraje decidido en un solo signo. Ven el coraje de una sola manera y por eso se encuentran con el límite de todos los sentidos: la muerte. Los otros muertos, en cambio, viven en la milonga y en el tango porque son capaces de oscilar, de guardar la otra decisión, de vivir allí donde los senderos se bifurcan.

Pero la escritura es también la confesión de una impotencia: la de tener que usar la misma palabra para aquello que se detesta y para aquello que se ama. La escritura prueba que el lenguaje no siempre es capaz de proveer un matiz para nombrar la diferencia y que, ante la posibilidad de resignarse a escribir *tango* en circunstancias opuestas, la desesperación lleva a tejer la palabra con otras para que se aproxime a un sentido deseado y traicionado, para que se diferencie de otro sentido que, por habitual, se siente desgastado.

Quizá es más compleja una segunda forma de esta impotencia: la que obliga a escribir *tango* porque no se lo puede bailar. Al escribir *tango*, Borges procura negar el odio, el lucro y la pasión de amor para conjurar todo deseo en función del goce de la palabra, el goce de la escritura; paradójicamente, ese ejercicio admite cierta insuficiencia en ese goce escrito. El reconocimiento de esa insuficiencia se convierte en una confesión de deseo, por la vía de la negación. La escritura se enfrenta con el imperativo de ser mediadora, nunca el punto de llegada, y en Borges intenta rebelarse contra este sentido de no tener sentido quitándole el cuerpo al deseo. La escritura pretende vivir suspendida en la orilla para no asomarse al abismo del deseo de lo que le ha sido negado, y en ese texto los héroes están

vivos pero sólo para tocarse con los instrumentos de la muerte, con la daga hostil que marca, que escribe en el cuerpo del adversario —muerto exclusivo porque no lo mata la pasión, ésa que sí mata al que canta el tango— para admitirlo en la mitología, estéril por principio, pues basta una procreación para que el círculo se rompa, para que esa sutil frontera se desmorone hacia fuera o hacia dentro, para que lo indecible, que es movimiento, sea derrotado por la contemplación extática de lo indecible, que equivale a lo real, que equivale a la muerte.

Para resumir esta primera parte, la escritura del tango en Borges crea un término en el cual está implicada la temporalidad del límite, la misma que se diferencia del pasado y del presente para convertirse en el punto de encuentro indecible donde la evocación se convierte en creación. El espacio diseñado desde el tango —una ciudad escrita llamada Buenos Aires— corresponde con los trazos temporales, pues se privilegian las orillas, linderos en los que confluye aquello que viene del campo con lo que tiene su origen en el centro. Los sujetos que habitan este espacio y este tiempo, los orilleros cuya individualidad subraya Borges escribiendo sus nombres, también están marcados por la localización en el límite: en ellos convergen el habitante de la ciudad y el del campo, y tanto su religión del coraje como su culto de la muerte (muerte en lucha cuerpo a cuerpo, con el arma de la singularidad que es el cuchillo) condensan los puntos de vista que provienen de un extremo y del otro. Incluso esta muerte que es objeto de culto tiene un carácter oscilante entre dos extremos, porque en el acto de escritura se establece el rasgo opuesto al silencio de la muerte real; pero también porque en la escritura borgeana los signos de la muerte se inscriben sin solución de continuidad con signos de amor. Por otro lado, a los habitantes del

espacio y del tiempo singulares del tango les corresponde un lenguaje popular, pero despojado del exceso, del modismo y de la jerga: un lenguaje que fundamenta su originalidad en estas ausencias, pues su empleo no busca la exhibición hacia el exterior sino la conversación entre los habitantes de esta frontera; de allí que su expresión más notable sea el aire conversador de los tangos primitivos, el mismo que puede convertirse en tono humorístico cuando los temas de conversación son las decisiones escriturales que tienen lugar en territorios ajenos —espacial y temporalmente— al lindero. Esta forma coloquial y local pero sin floreos vistosos, propia del tango primitivo, es uno de los sustentos del estilo borgeano incluso cuando no escribe sobre música ni sobre orilleros; para demostrarlo, el siguiente apartado va a dedicarse a leer, mediante este estilo cuyas bases se asientan en el tango, otros textos de la obra de Jorge Luis Borges.

## Segunda parte: Milonga de Babel

Una vez que se han revisado aquellos textos que tienen que ver directamente con la escritura del tango en la obra de Jorge Luis Borges, es posible buscar otros registros que, a primera vista, parecerían no guardar relación con lo que hasta aquí se ha analizado. En este apartado se emprende una lectura intertextual dentro de la obra de Borges: una lectura de las maneras en las que la escritura del tango dialoga con otras, pero previamente se plantea la necesidad de reflexionar acerca de esta noción.

Hay que comenzar por repetir el ejercicio que se hizo antes: recuperar la arqueología de la palabra para reescribir la palabra. En este caso, recordar, con Roland Barthes, que la palabra *texto* es la palabra que define un tejido de significantes.<sup>77</sup> Puesto que se suele leer a Borges como un escritor en el seno de la cultura occidental, se puede partir del supuesto de que, en sus escritos, el texto inscribe lo tejido a la manera occidental, en otras palabras, lo tejido con anverso y reverso, con una cara hecha para ser visible y otra para quedar oculta, frente a otros tejidos, provenientes de otras culturas, en los que se supone una elaboración tal que pueden leerse las dos caras, y respecto de los cuales queda abolida la lógica de un anverso y un reverso. Más de un lector reaccionará de inmediato contra esta propuesta que, en el seno de una lectura que se propone el enfrentamiento contra ciertos prejuicios sobre los textos de Borges, parece reducir demasiado pronto estos mismos textos con un juicio *a priori* sobre su carácter occidental, que además los opone a otras lógicas no occidentales sobre las que, no obstante, la propia escritura de Borges ha

---

<sup>77</sup> "Entiendo por *literatura* no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir. Veo entonces en ella esencialmente al texto, es decir, al tejido de significantes que constituye la obra . . ." (Roland Barthes. "Lección inaugural". *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1983. p. 123)

reflexionado. Por eso, desde este momento hay que apelar a la paciencia del lector, que deberá aceptar que la escritura de este capítulo difiera para más adelante la discusión en torno a lo pertinente o impertinente que puede ser esta mirada, mientras se toma otro camino, necesario para mantener cierto orden en la exposición.

Por lo pronto, y para no abandonar del todo el punto, es necesaria una primera precisión: cuando se piensa en un tejido de significantes con una cara visible y una cara oculta podría suponerse de inmediato que lo oculto es el significado. No es así. En el tejido que se comienza a esbozar aquí, ambas caras tienen la misma materialidad: el significante. ¿Qué es, pues, este significante con el que se tejen los textos? La respuesta es de Lacan, cuya enseñanza va a acompañar este tramo de la lectura:

· · · para Lacan el significante es primario y produce el significado. El significante es en primer lugar un elemento material sin sentido que forma parte de un sistema diferencial cerrado; este "significante sin el significado" es denominado por Lacan "significante puro", aunque se trata aquí de una precedencia lógica y no cronológica. "Todo significante real, como tal, es un significante que no significa nada. Cuanto más el significante no significa nada, más indestructible es".<sup>79</sup>

Lacan reconoce dos caracteres del significante: primera, su materialidad; segunda, su separación respecto del significado. Hay que agregar una tercera: la capacidad del significante para enlazarse con otros significantes y formar así lo que Lacan llama la cadena significante.

Si el texto se define siempre en el terreno del significante, sin atravesar nunca la barra hacia el significado, el diálogo entre textos no se manifestará solamente en la cara del

---

<sup>78</sup> Piénsese, por ejemplo, en la influencia de la literatura japonesa en la poesía de Borges, en los aspectos de la cultura china y árabe que aparecen en sus cuentos, o en el budismo, al que Borges le dedicó un libro con la colaboración de Alicia Jurado.

<sup>79</sup> Dylan Evans. op. cit. p. 177

tejido, aquélla en la que los hilos forman figuras con aire de familia y exhiben abiertamente sus colores, sino que dicho diálogo también es posible en el reverso de la trama, allí donde los hilos se esconden o se anudan de modos imprevisibles, o al menos de maneras que contravienen las gamas y las texturas. Aquí se trata, provisionalmente, de leer ese reverso del significante donde el anudamiento se despreocupa de toda ley porque es la cara que se supone destinada a no verse, la cara hecha para ignorarse, el tramado destinado a sustentar, con su ausencia, la faz del tejido. Aun más, se pueden leer esos anudamientos donde los hilos de colores se amarran aunque no combinen, y tratar de comprender que en ese trabajo de textualidad, que a primera vista parece burdo precisamente porque se realiza allí donde no debería verse, se alcanzan a descifrar, desde otras figuras, las mismas potencialidades y los mismos límites del significante que se percibían en el texto escrito del tango.

Hay que aclarar de principio que tampoco cuando se habla de puntos de anudamiento se sugiere que en ellos se abra paso algo parecido a un sentido. La aclaración es necesaria puesto que se parte de Lacan, y siempre que se toma este punto de partida hay que explicar qué momento de la enseñanza de Lacan se toma como punto de apoyo. En su primera época, Lacan hablaba del "punto de almohadillado"; en el seminario de 1955-56 sobre las psicosis proponía que el punto de almohadillado estaba constituido por los lugares en los que se atan entre sí signifiante y significado. Pero ni siquiera en esta instancia hay un acceso completo al significado:

. . . incluso cuando se producen significados, ellos constantemente se deslizan debajo del significante; lo único que detiene este movimiento, temporariamente, fijando el significante al significado por un breve momento y generando la ilusión de un sentido estable, son los *puntos de almohadillado*.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Ibid. p. 176

El significado sigue siendo un efecto de la cadena significante: una ilusión. Por este carácter (y algunos de sus lectores sugieren que también debido a la influencia de la *Gramatología* derridiana), Lacan abandona esta idea:

. . . siguiendo a Lévi-Strauss, [Lacan] plantea la primacía del significante subvirtiendo así la concepción del signo . . . Derrida puntúa y destaca las consecuencias inadvertidas de tal operación. Creemos que esta puntuación será tenida en cuenta por Lacan sin llegar a reconocerla explícitamente; así, el pasaje de la conceptualización de la *palabra plena* (1953) al *decir a medias* (1973), así como el descarte de la propuesta del *punto de capitonado* (punto ideal de supuesta concordancia entre el significante y el significado), serían admisiones de Lacan de la pertinencia de dichas puntuaciones, aunque no sean solamente ellas las determinantes de sus cambios en el discurso.

Así, pues, cuando de aquí en adelante se hable de anudamiento, se tratará exclusivamente de un anudamiento *entre significantes*. Un anudamiento entendido como la instancia en la que es posible que los significantes se superpongan.

¿Cuáles serían los modos posibles de estos anudamientos? Corresponde retomar la teoría del texto para encontrar la respuesta. En este caso, puesto que se trata de anudamientos que vinculan textos, se puede recurrir a la teoría intertextual. Gerard Genette propone algunas posibilidades de relación entre escritos en la introducción a sus *Palimpsestos*. En principio, Genette no habla sólo de intertextualidad, que sería el concepto más evidente para leer este tipo de diálogo, sino de un concepto más abarcador: la transtextualidad. Dentro de ella, Genette reconoce cinco tipos de relaciones textuales. El primero es, precisamente, el de la intertextualidad, que sería aquello que se puede leer en el anverso del tejido, donde se distingue de manera efectiva la presencia de un texto en otro.

---

u Frida Saal. "Lacan O Derrida". Helí Morales Ascencio, coord. *Escritura y psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996. p. 84

<sup>82</sup> Se introduce así un primer concepto de metáfora de Lacan, sobre el que se volverá luego: "La *Verdichtung*, condensación, es la estructura de *sobreimposición* de los significantes donde toma su campo la metáfora". (Jacques Lacan. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". *Escritos I*. Trad. de Tomás Segovia. 20<sup>o</sup> cd. México: Siglo XXI, 1998. p. 491).

Ésta es la intertextualidad tal y como la describe Julia Kristeva,<sup>87</sup> y sus modos son la cita, el plagio y la alusión. El segundo tipo transtextual es la paratextualidad, que tiene que ver con las señales accesorias que dan un entorno al texto y que cumple, a veces, con una función pragmática. Cuando opera como señal, el paratexto tiene que ver con los borradores, esquemas y proyectos de un texto; cuando opera desde la función pragmática, se vincula con los efectos del texto en el lector. El tercer tipo es la metatextualidad, en la que un texto se une a otro sin citarlo, sin nombrarlo. La forma de metatextualidad por excelencia sería la de cierto tipo de crítica que comenta y evoca, pero se resiste a nombrar. El cuarto tipo es la architextualidad, que está relacionada con la taxonomía del texto. Se trata, por ejemplo, de la clasificación genérica que en esta lectura ha demostrado ser una frontera permeable. El quinto tipo es la hipertextualidad, en la que un texto anterior o hipotexto se injerta (de una manera diferente a la del comentario metatextual) en otro llamado hipertexto. Así sucede, por ejemplo, en la parodia y en la imitación.

Vale la pena detenerse en esta última categoría de hipertextualidad. Sostiene Genette:

Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto ... "habla" de un texto . . . Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. . . . el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra "propiamente literaria" . . .

---

<sup>87</sup> En su *Semiótica*, Kristeva elabora su teoría en función de la novela. Con algunas adecuaciones, es posible leer desde allí la escritura borgesa, en la que se cruzan el ensayo, el cuento, la lección de historia literaria y la elucubración filosófica. Pero, a pesar de dejar abiertas numerosas posibilidades de aproximación a la intertextualidad y a la polifonía implicada en ella, Kristeva analiza minuciosamente las relaciones abiertas, palpables, en presencia, de un texto en otro. Leer una escritura desde lo indecible, que es leer desde la ausencia, implica ir a mirar justamente allí donde las relaciones no son ni abiertas ni palpables, es decir, asumir el desafío de Kristeva desde el punto en el que su escritura cede el paso para que el lector complete su propio tejido.

<sup>84</sup> Gerard Genette. *Palimpsestos*. Madrid: Taunis, 1989. p. 14-15

Lo que se busca en este capítulo es situarse en la relación fronteriza que une hipertexto y metatexto. Interesa especialmente aquella relación que señala Genette en la que un texto puede no hablar de otro, pero no puede existir sin él, como el anverso del tejido no puede existir sin su reverso, aunque supuestamente no se encuentren nunca el uno con el otro. Se plantea que la escritura del tango es uno de los hipotextos (uno de los supuestos reversos) que puede hallarse en toda la obra borgcana. Sin embargo, y no obstante la ampliación de las posibilidades de diálogo que están implicadas en la hipertextualidad, es necesario anotar de otra manera el riesgo al que antes se hacía referencia: el riesgo de pensar en términos de oposición, ya no de anverso y reverso, sino de arriba y abajo, puesto que se emplean los prefijos *hiper* e *hipo*. El riesgo está en que este modo de aproximación mantiene la lógica de lo visible y lo oculto, lo destinado a verse y lo destinado a esconderse. Aquí se verá hasta dónde se puede llegar con este modo de leer, y se trabajará en torno a la pregunta de qué sucede más allá de esta lógica.

Hecha esta anotación, cabe señalar que hay otra razón para convocar a Genette en la presente lectura. En la cita que se acaba de presentar, Genette escribe una palabra *provisional* para la dinámica entre el hipotexto y el hipertexto: *transformación*. Se abre, entonces, el juego de palabras: donde se ha escrito *transformación*, esta lectura propone escribir *traducción*. De acuerdo con Genette, de algún modo aún es posible ver el hipotexto en el hipertexto, o entrever la cara supuestamente oculta del tejido mientras se contempla la cara "legible". La intención de este capítulo es hacer legible esa otra cara por medio de una traducción concentrada en los anudamientos, y para lograrlo se plantea la necesidad de repensar la traducción con lo avanzado hasta el momento.

Cuando se ingresa en el ámbito de los anudamientos y de la lógica hipertextual, la traducción debe moverse continuamente entre una superficie del tejido y la otra, entre lo que se puede pensar como dos caras, haciendo circular los significantes entre ellas. La palabra *tango* no será entonces ni el punto de partida ni la meta: tan pronto se la encontrará al principio como al final del proceso de traducción. En un momento puede ser que *tango* sirva para escribir otra palabra, y en el momento siguiente puede ocurrir que otra palabra sirva para escribir *tango*. ¿Es posible concebir esta lógica? Esta vez no responde la teoría, sino el propio Borges. En la primera parte del trabajo se comprobó la utilidad de partir de una lógica elaborada por él: la del jardín de senderos que se bifurcan. En esta segunda parte se elige otra del mismo orden: se propone pensar la palabra *tango* como ese punto de anudamiento en el que se hacen visibles las distintas líneas con las que se teje la escritura. Se trata de pensar el tango como "el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe (borgeano), vistos desde todos los ángulos"; en otras palabras el tango como el Aleph, y el Aleph como un nudo, un punto en el que confluyen y circulan los distintos hilos de la trama de los significantes en los textos de Borges.

Este es el momento oportuno para el reencuentro con Derrida que, a propósito de la *différance* a la que se hizo referencia en la primera parte y sobre la que se volverá enseguida, plantea esta estrategia:

... la palabra *haz* parece más propia para poner de manifiesto que la agrupación propuesta tiene la estructura de una intrincación, de un tejido, de un cruce que dejará partir de nuevo los diferentes hilos y las distintas líneas de sentido —o de fuerza— igual que estará lista para anudar otras.

<sup>85</sup> Jacques Derrida. "La *différance*". *Márgenes de la filosofía*. p. 40

El nudo --el Aleph— es el punto de confluencia y de partida, de cruce y de circulación. No es el centro del tejido, porque el tejido no tiene centro. Es aquel nudo que no es imprescindible. Hay que insistir en ello por la sospecha que desliza Borges:

Dos observaciones quiero agregar: una, sobre la naturaleza del Aleph; otra sobre su nombre. Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al círculo de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la limitada y pura divinidad . . . Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph.<sup>86</sup>

Por si quedaba alguna duda acerca de las posibilidades de aproximarse al sentido, basta que Borges deslice esta posible falsedad para que el Aleph se instale de nuevo fuera de cualquier lógica del sentido, en lo indecible. Aun siendo falso, el Aleph es aquel nudo que se hace sólo para que el tejido siga, para que su trama avance. El nudo donde se lee eso que Derrida ha llamado la *différance*: algo que no pertenece estrictamente al ámbito del concepto o de la palabra (por eso no se ancla en ninguna de las caras del tejido), una huella muda que marca una diferencia, pero que también difiere temporalmente el modo en el que debe entenderse lo escrito: aquello que silenciosamente, y desde el final de la escritura, la resignifica desde el comienzo, y que complementa desde una marca escrita lo indecible. La marca que se calla, el nudo que se esconde en algún lugar del tejido, y sobre cuyo silencio, sobre cuyo escamoteo, se apoya también la cadena significativa.

La hipertextualidad ya no es sólo la alusión, sino algo que se parece a un roce entre los hilos del tejido. En consecuencia, en las páginas que siguen no se trabaja exclusivamente en función de hallar alusiones abiertas al tango —aunque de allí se parte—, sino que se leen los textos más conocidos de la obra de Borges para encontrar esos

---

<sup>86</sup> Jorge Luis Borges. *El Aleph*. p. 173

insospechados anudamientos entre la palabra *tango* y otras palabras que se amarran a ella, por cualquiera de sus extremos, para dar paso a intrincadas metáforas.

Se siguen cuatro líneas en las que se pueden inscribir los textos borgeanos, y en las que se pueden ordenar, de lo más evidente a lo más diluido, los modos de anudamiento hipertextual. Se comienza por una escritura que parece muy distante de la del tango: aquella que reflexiona acerca de las sagas germánicas; luego se plantean las posibles relaciones de la escritura del tango con la narrativa fantástica de Borges por una parte, y con la narrativa policial por otra, para terminar revisando algunas de las "obsesiones" o recurrencias que atraviesan la escritura borgeana, tales como la figura del tigre, la relación con los espejos, la mención de las espadas y la descripción de los laberintos.

1. Hombres pelearon... en todas partes

Aparentemente no existe nada más distante de Buenos Aires y del tango que las sagas germánicas medievales por las que Jorge Luis Borges se apasionó en la madurez; sin embargo, la lectura de estas sagas está atravesada por marcas de traducción propias del tango. Obsérvese, para comenzar, esta anotación de Borges a la poesía medieval alemana: "La tristeza, la lealtad y el coraje definen la primera poesía de Alemania."<sup>87</sup> Como se acaba de ver, al menos dos de los tres elementos que Borges subraya —la lealtad y el coraje— son también fundamentales en la escritura del tango, mientras que en lugar de la tristeza aparece en ella *la fiesta y la inocencia del coraje*. Antes de explicar este cambio es preciso agregar que a lo largo de su libro sobre la literatura germánica medieval, Borges insiste

---

<sup>87</sup> Jorge Luis Borges y María Esther Vázquez. *Literaturas germánicas medievales*. Madrid: Alianza, 1998 (1966). p. 97-98

varias veces en el coraje y en la lealtad como temas centrales de las sagas. El anterior ejemplo tenía que ver con Alemania; el siguiente se refiere a la poesía épica nórdica:

Las piezas de la *Edda Mayor* son gnómicas, narrativas, burlescas y trágicas. Tratan de dioses y de héroes. A diferencia de los lentos y elegíacos anglosajones, los anónimos poetas de la *Edda* son rápidos —a veces hasta la oscuridad— y enérgicos. Frecuentan la desesperación, la cólera, no la melancolía.

Cabe subrayar la última frase: "Frecuentan la desesperación, la cólera, no la melancolía". Gracias a ella se puede volver sobre lo que se había afirmado a propósito del tango "de exportación": la melancolía no se lleva bien con la epopeya. La escritura borgeana organiza jerarquías de dolor, en las cuales la palabra *melancolía* ocupa uno de los peldaños más bajos, pues está ligada a la *pasión de amor* que, ya se vio, no es atributo de los héroes del tango. Pero los matices de este sentimiento no desaparecen: donde la traducción evita la palabra *melancolía*, se admiten la desesperación y la cólera. Ambas ocupan puestos superiores en la escala de las pasiones que se pueden escribir porque implican la posibilidad de responder a ellas mediante el ejercicio del valor. Entonces estas pasiones escritas, tristes al principio, pueden desencadenar, con el enfrentamiento, *la fiesta y la inocencia del coraje*. El hallazgo de una poesía que le diera la razón al tango con siglos de diferencia hace sospechar que la afinidad de Borges con la mitología nórdica no es producto de una renuncia a sus preocupaciones de la primera época, sino un desarrollo más elaborado de ellas.

Lo que Borges admira en la poesía nórdica se anuda, se diría que por el reverso, con lo que admira en los tangos primitivos. Aún quedan varias pruebas de ello. Por ejemplo, respecto a las sagas nórdicas, Borges explica:

---

<sup>88</sup> *Ibíd.* p. 106-107

Las sagas son biografías de hombres de Islandia, a veces de poetas; en este caso se intercalan en el diálogo versos suyos. El estilo es breve, claro, casi oral; suele incluir como adorno, aliteraciones. Abundan las genealogías, los litigios, las peleas. El orden es estrictamente cronológico; no hay análisis de los caracteres; los personajes se muestran en los actos y en las palabras. Este procedimiento da a las sagas un carácter dramático y prefigura la técnica del cinematógrafo. El autor no comenta lo que refiere."

Si en un ejercicio de traducción se sustituye la palabra *saga* por *milonga*, y en lugar de "hombres de Islandia" se lee "hombres de las orillas", se observará que la definición se sostiene bastante bien, y que se parece mucho a esta otra, relacionada con la milonga:

Su versión corriente es un infinito saludo, una ceremoniosa gestación de ripios zalameros, corroborados por el grave latido de la guitarra. Alguna vez narra sin apuro cosas de sangre, duelos que tienen tiempo, muertes de valerosa charlada provocación; otra, le da por simular el tema del destino. Los aires y los argumentos suelen variar; lo que no varía es la entonación del cantor, atiplada como de ñato, arrastrada, con apurones de fastidio, nunca gritona, entre conversadora y cantora."

Tanto en las sagas germánicas como en las milongas lo que se valora es la composición narrativa breve y clara que se apoya en una forma poética casi invariable, y que prefiere como temas la lucha y la muerte. Las mejores pruebas de que estos elementos destacados son una constante, subrayada en la lectura y ejercitada en la escritura, se encuentran en las propias milongas que escribe Borges; como se había apuntado más arriba, buena parte de ellas está dedicada a hombres específicos y a un suceso concreto de sus vidas que suele ser un duelo.

Pero si estos anudamientos no bastasen, Borges agrega más adelante: "Los personajes de las sagas no son totalmente buenos o malos; no hay monstruos del bien o del mal. No prevalecen fatalmente los buenos ni son castigados los malos. Hay, como en la

---

<sup>89</sup> *Ibíd.* p. 117

<sup>90</sup> Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. p. 57-58

realidad, coincidencias, dibujos simétricos del azar."<sup>91</sup> Por lo que se apuntó respecto a la figura del malevo es evidente que la misma ley rige en la milonga.

Al hablar del malevo se había señalado que para Borges es muy difícil pensar en grandes empresas realizadas por grupos, y que subraya siempre que el heroísmo es atributo de individuos. También en este aspecto el tango se convierte en el antecedente de la exploración de la literatura germánica. Para comprobarlo se pueden seguir sus comentarios sobre textos escandinavos:

Pese a la vastedad que surge de la enumeración anterior, la *Heimskringla* no es la epopeya de un imperio escandinavo. Hernán Cortés y Pizarro conquistaron tierras para su rey; todas, o casi todas, las empresas de vikings fueron individuales.

Hay aún varios sustentos para esta lectura. Uno de los anudamientos más intrincados tiene que ver con el mito escandinavo del Crepúsculo de los Dioses, *Ragnarök*. A diferencia de lo que sucede en otras mitologías, en la escandinava la consumación de los tiempos no culmina con la victoria del bien y de la divinidad sino con la caída de los dioses. Este episodio está contado en la *Edda Mayor* y Borges lo resume así para sus lectores:

La sibila ve batallas y guerras en que son vencedores los dioses, pero al fin de los días llega "un tiempo de hachas, un tiempo de espadas" y también "un tiempo de tempestades, tiempo de lobos". Antes, un gallo con la cresta de oro (Gullinkambi) ha despertado a los héroes; otro, del color de la herrumbre, a los muertos; otro, a los gigantes. Éste es el crepúsculo de los dioses (Ragnarök). Fenrir, lobo amordazado por una espada, rompe su milenaria prisión y devora a Odín. Zarpa la nave Naglfar, hecha de uñas de los muertos . . . La serpiente mundial (Midgarsdorm) que, hundida en el mar, rodea, mordiéndose la cola, la tierra, lucha con Thor, que al fin le da muerte. Los dioses combaten contra los gigantes glaciales. Los gigantes quieren escalar el ciclo, subiendo por el arco iris, que se rompe. El sol se oscurece, la tierra se anega en el mar, del firmamento caen las claras estrellas.

La sibila hace un esfuerzo último y ve la tierra que resurge y los dioses que vuelven a la pradera, como al principio, y encuentran las piezas de ajedrez en el pasto y hablan de las batallas que fueron.

En el venturoso fin se ha creído ver el influjo del cristianismo; quizá los germanos primitivos creyeron que el universo acabaría mal."

---

<sup>91</sup> Jorge Luis Borges y María Esther Vásquez. *Literaturas germánicas medievales*. p. 120

<sup>92</sup> *Ibíd.* p. 163

Obsérvese que Borges procura no dejar sombra de dudas respecto a la peculiaridad de *Ragnarök*: la ausencia de una culminación feliz de los tiempos. Pues bien, *Ragnarök* es la traducción cósmica de la tristeza del tango concebida en términos borgeanos: una tristeza que actúa de manera solapada, que se parece más al indecible *sabor de lo perdido/ de lo perdido y lo recuperado* de "El tango", que al tango lastimero "de exportación" del que Borges abomina. Antes se mostró que en el crepúsculo de los dioses tenía lugar uno de los anudamientos más intrincados de la relación hipertextual. Lo es porque en este punto el anudamiento pasa del reverso al anverso por obra de la escritura, planteando el primer punto de discusión a la lógica del tejido "occidental". En un relato corto titulado, precisamente, "Ragnarök", que forma parte del volumen *El hacedor*, un narrador en primera persona que parece identificarse con Borges cuenta un sueño: él y otros profesores (algunos ya fallecidos, como Pedro Henríquez Urcía) están en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y los sorprende un aire de murga. Se trata del retorno de los Dioses (griegos, romanos, egipcios), los cuales ocupan el Aula Magna para recibir el homenaje de los mortales. Entonces sucede lo imprevisto del sueño:

Todo empezó por la sospecha (tal vez exagerada) de que los Dioses no sabían hablar. Siglos de vida fugitiva y feral habían atrofiado en ellos lo humano; la luna del Islam y la cruz de Roma habían sido implacables con esos prófugos. *Frentes muy bajas, dentaduras amarillas, bigotes ralos de mulato o de chino y belfos bestiales publicaban la degeneración de la estirpe olímpica. Sus prendas no correspondían a una pobreza decorosa y decente sino al lujo malevo de los garitos y de los lupanares del Bajo. En un ojal sangraba un clavel; en un saco ajustado se adivinaba el bulto de una daga.* Bruscamente sentimos que jugaban su última carta, que eran taimados, ignorantes y crueles como viejos animales de presa y que, si nos dejábamos ganar por el miedo o la lástima, acabarían por destruirnos.

Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los Dioses.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Ibid. p. 109

<sup>94</sup> Jorge Luis Borges. *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1998 (1960). p. 57-58. El subrayado es nuestro.

Borges viste a los dioses con trajes de orilleros y así, operando con significantes del reverso en lo que se había supuesto la cara del tejido, traduce la mitología europea y asiática a la *mitología de puñales*. Aquí vuelve a surgir la sospecha que antes se había diferido. La lógica de anverso y reverso comienza a trastabillar desde el momento en que el lector asiste a la muerte de las divinidades, pero también a la deificación de los compadritos. Por otra parte, como bien señala el autor, no hay ninguna garantía de que luego de estos dos eventos el universo acabe bien. En la tercera parte, en el diálogo con Cortázar, se verá cuál es, para Borges, el "después" de la muerte de los Dioses.

Aunque existen suficientes elementos para establecer que la escritura del tango es capaz de articular las aproximaciones borgeanas a la literatura germánica, no se puede negar que, entre lo indecible y la sospecha de que algo no acaba de funcionar cuando se piensa el texto con anverso y reverso, se abre la impresión de que se trabaja de manera especulativa, o con una selección anárquica de textos. Para demostrar lo contrario, se ha reservado para el final una prueba más; una prueba que es, quizá, la huella más clara de un anudamiento por el cual se produce el paso del supuesto reverso al supuesto anverso de los textos. Ha sido tomada de las lecciones de literatura inglesa que Borges dictó en la Universidad de Buenos Aires. En la clase número 3, mientras explica la gesta de Beowulf, el profesor desliza como por descuido esta frase: ". . . Beowulf se parecía a nuestros compadritos de Monserrat o del Retiro. Beowulf quería jactarse de su valor. Y eso no hacía que nadie pensara que fuera cobarde." Como se había advertido, hay ocasiones en las que

---

<sup>16</sup> Martín Arias y Martín Hadis, eds. *Borges profesor*. Buenos Aires: Emecé, 2000. p. 55

la palabra *compadrito* no se usa de manera peyorativa. Las palabras de Borges no sólo prueban la traducción y el anudamiento entre mitologías, sino que pueden arrojar nuevas luces para aquellos intérpretes de la obra borgeana que hablan de un autor escindido entre la nacionalidad inglesa, inculcada por la abuela paterna, y la nacionalidad argentina, que se plantea como búsqueda evidente desde los primeros poemarios. Pero este es otro tema, y no es lugar para tratarlo. Baste con las pruebas presentadas hasta aquí; es momento de aproximarse a otra área de influencia de la escritura del tango: la literatura fantástica.

## 2. La orilla fantástica

Como se acaba de ver con “Ragnarök”, muchos de los textos fantásticos escritos por Borges parten de una experiencia soñada o tienen que ver con sueños y, como se sabe, el sueño es uno de los recursos más frecuentes de la narrativa fantástica. Pero, ¿cómo traduce y se traduce la escritura del tango en el sueño y en lo fantástico? El ensayista venezolano Víctor Bravo da una posible respuesta:

Destaquemos que la alteridad, la presencia de dos ámbitos distintos y sin embargo en interrelación, supone, aparte de los dos universos, una frontera, un límite que separa sus territorios y que se convierte también en elemento significativo.

Lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo.<sup>96</sup>

Bravo entiende que lo fantástico ocurre cuando un mundo irrumpe en otro y lo perturba.

Compárese esta irrupción con lo que Lacan denomina metáfora:

... la poesía moderna y la escuela surrealista nos han hecho dar aquí un gran paso, demostrando que toda conjunción de dos significantes sería equivalente para constituir una metáfora.

[Pero] La chispa creadora de la metáfora no brota por poner en presencia dos imágenes, es decir dos significantes igualmente actualizados. Brota entre dos significantes de los cuales uno se ha

---

<sup>96</sup> Víctor Bravo. *Los poderes de la ficción. 2ª* ed. Caracas: Monte Ávila, 1993 (1987). p. 35-36

sustituido al otro tornando su lugar en la cadena significante, mientras el significante oculto sigue presente por su conexión (metonímica) con el resto de la cadena.

Con esta intervención de Lacan se puede discutir desde otro lado la pertinencia de hablar de un tejido de significantes con cara y revés, o con cara de arriba y cara de abajo. Como se observa, el significante que supuestamente "desaparece" en la sustitución continúa encadenado. Esto sólo es posible porque ese significante no es "cortado" de la cadena para

"pegar" otro en su lugar, sino enviado al otro lado del tejido. Si hay otro lado, lo lógico lo evidente-- es pensar en dos caras. Pero la chispa brota en tanto aun el significante desplazado es visible gracias a la sustitución, en lugar de que ésta sirva para ocultarlo. Esto sugiere un tejido muy particular, puesto que una de sus caras hace brillar, ilumina con una chispa la otra, a la que se suponía que debería esconder. Por otra parte, Lacan da pie para aclarar desde un nuevo punto de vista la cuestión del significado que se había discutido poco antes a propósito del significante. A diferencia de lo que ocurre en el signo saussurcano, en el que el significante está en el anverso y el significado en el reverso, en la metáfora lacaniana los significantes están tejidos de tal manera que por un lado se leen contigüidades, metonimias, pero también sustituciones metafóricas, mientras que por el otro se leen los puntos mudos, las *différences*, diría Derrida, en las que queda como huella el testimonio de esas sustituciones. En este punto se recupera la traducción: aquí traducir es señalar las sustituciones circulando a través de las huellas que éstas dejan.

Pero hay que volver a Lacan y a la discusión sobre la escritura del tango y la escritura de lo fantástico. Otra de las anotaciones importantes de la cita que se acaba de hacer tiene que ver con el hecho de que la chispa de la metáfora no se agota en una

---

^^ Jacques Lacan. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". *Escritos I*, p. 486-487

sensación de belleza, sino que produce algo nuevo en este acto de sustitución. El poder creador de la metáfora, que es una figura, se encuentra paradójicamente cuando se la lee en sentido literal, no en sentido figurado. ¿Tiene esto algo que ver con lo fantástico? Para Bravo, la respuesta es afirmativa:

. . . lo fantástico se produce cuando el ámbito del lenguaje figurado . . . invade el ámbito de lo literal para constituirse como tal.

La alteridad "figurado/literal", y su desbordamiento para producir el hecho fantástico, en tanto que situada a nivel de la retórica del discurso antes que en el universo representativo del relato, acompaña frecuentemente las expresiones correlativas de lo fantástico en el plano del relato."

Lacan y Bravo coinciden en que el juego se da en el plano de los significantes y no en el de lo representado y lo significado. El dato es importante porque es éste el ámbito en el que Borges opera con lo fantástico. En sus ficciones, mundos de palabras y de sueños amenazan con sustituir al mundo que se cree real, pero que es, también, un mundo de significantes:

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas y no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) "idioma primitivo" de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera que es falso . . . Si nuestras previsiones no yerran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön . . .<sup>99</sup>

Este pasaje, tomado de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", es quizá la muestra más clara de cómo la sustitución de significantes crea un mundo fantástico, a veces irrumpiendo contra cierta voluntad que tiene el lenguaje de resistirse a la sustitución. Por este encuentro violento es que Lacan llama chispa a la metáfora.

---

<sup>98</sup> Víctor Bravo. op. cit. p. 62-63

<sup>99</sup> Jorge Luis Borges. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Ficciones*. 7ª ed. Madrid: Alianza, 1979 (1956). p. 35-36

Pero, ¿qué tiene que ver toda esta lógica de irrupciones y metáforas con la escritura del tango? El vínculo se encuentra en lo subyacente o, como se ha propuesto, en los puntos en los cuales el texto se anuda por la otra cara. En el primer capítulo se había propuesto que la escritura del tango hace posible un lugar donde *el Ayer* puede ser *el Hoy, el Aún, el Todavía*, donde los muertos viven *más allá del tiempo y de la aciaga muerte*, y donde se crea *un pasado irreal que de algún modo es cierto*. Un lugar de confluencias, de encuentros violentos y de duelos. Allí la irrupción es una amenaza constante: el Ayer se abre paso en el Hoy, el Hoy se transmuta en Ayer, y en su roce crean el Todavía; la vida entra en la muerte, la muerte se cuele en las fisuras de la vida, y en su oscilación hacen liviana melodía; la tierra y el riachuelo se aproximan, y en su linde dan peso al fango; un hombre y otro hombre se amenazan, y el que muere crea la historia que contará para siempre el que vive; el aire de milonga del campo desordena el tango citadino, la ciudad viste de compadrito al gaucho campero, y en estas irrupciones de significantes se crea la orilla y se crea lo que Borges llama *tango*.

Con estas observaciones se puede remarcar la manera en que *tango* puede servir para escribir otras palabras. Aquí se trata de escribir con palabras del tango —la palabra *duelo* y la palabra *orilla*— lo que acontece en el ámbito de lo fantástico. Habrá que elegir una de las dos palabras, advirtiendo que no hay orden estricto ni preeminencia entre ellas. Hecha esta advertencia, se elige primero la palabra *duelo*. En todos los encuentros que se acaban de describir no hay sino duelos entre los significantes. Duelos en los que se percibe la misma tensión que entre los compadritos que se amenazan, y en los que está evidentemente comprometida la muerte: la sustitución de un significante representa para

ese significante su muerte, pues pasa al otro lado del tejido; pero como el tango permite que los muertos vivan, en ese otro lado el significante sigue activo, vivo, mientras el que lo sustituye, precisamente por ocupar su posición, da testimonio de su ausencia como el compadrito que sobrevive y cuenta para siempre su duelo con el otro.

Hay que escribir ahora la palabra *orilla*. En todas estas lógicas es palpable la importancia de lo que está *entre*, lo que funciona como bisagra entre dos mundos, dos circunstancias, dos espacios o dos tiempos. Como se recordará, ésta es la lógica de la orilla y es la lógica en la que oscila lo indecible. Es también la lógica de otra forma de comprender lo fantástico, propuesta por Tzvetan Todorov: "Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural".<sup>100</sup> En el tango se abre una orilla que no es límite sino punto de confluencia entre el campo y la ciudad. Todo lo que habita la orilla oscila, vacila, es indecible. En ella también se cumplen las condiciones de un espacio que amenaza a otro, y de una palabra que, en sentido literal, se hace espacio, topografía: la orilla es significativa, pero para el orillero es un lugar habitable. Se comprende, entonces, que por la amenaza de irrupción, por el sentido literal de la Figura y por confluir con lo que vacila, la orilla, que es una palabra encadenada con el tango, es capaz de traducir y traducirse a la lógica de lo fantástico.

Como en el apartado anterior, es necesario apelar a más pruebas para mostrar que la lógica que se ha encontrado en la escritura del tango se articula con los cuentos fantásticos

---

<sup>100</sup> Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de Silvia Delpy. México: Coyoacán, 1994. p. 24

de Borges. "El Sur"<sup>101</sup> es uno de los ejemplos más cabales. En este cuento, Juan Dahlmann, secretario de una biblioteca municipal en Buenos Aires, sufre un accidente: se golpea la frente con el batiente de una ventana y, producto de la inflamación, se ve obligado a guardar estricto reposo. Luego de varios días de sufrimiento es sometido a una operación y comienza su convalecencia; Dahlmann mejora a tal punto que decide emprender un viaje al Sur, al campo. Una vez embarcado en el tren, un inspector le informa que no se detendrán en la estación a la que debe arribar, sino en una anterior. Dahlmann se queda en este punto, y para seguir su viaje entra en un almacén a buscar a alguien dispuesto a transportarlo. Hecha la contratación, se queda a comer. Entonces, unos hombres que han estado bebiendo lo provocan y uno de ellos lo desafía a pelear. Dahlmann explica que no tiene un arma, pero un viejo gaucho, que hasta el momento ha seguido la escena sin inmutarse, lanza a sus pies un cuchillo. Dahlmann lo levanta y sale al campo.

George R. McMurray ha observado que la segunda parte de este cuento puede ser interpretada como un sueño:

*"The South" can be divided into two parts, the first consisting of real events that come to an end, probably during Dahlmann's stay in the hospital, and the second constituting a dream. Thus Dahlmann the librarian-intellectual of the first part more than likely dies in the hospital, perhaps on the operating table, but he dreams Iris trip to the South and his romantic death as a man of action, his inverted mirror image.*

[*"El Sur"* puede dividirse en dos partes, la primera, consistente en eventos reales que finalizan, probablemente, durante la estadía de Dahlmann en el hospital, y la segunda, en un sueño. Así, es más que probable que Dahlmann, el librero intelectual de la primera parte, muera en el hospital, quizá en la mesa de operaciones, pero sueñe su viaje al Sur y su muerte romántica como hombre de acción, su imagen especular invertida]

---

<sup>101</sup> *Ficciones*. p. 195-204

<sup>102</sup> George R. McMurray. *Jorge Luis Borges*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980. p. 134

Sea real o soñado, el viaje de Dahlmann al Sur marca una evidente irrupción de otro orden en el mundo habitual: el almacén y los personajes que se desenvuelven en él no se encuentran sólo fuera del espacio de la ciudad, sino también fuera del tiempo. El almacén no sobraría en *una región en que el Ayer pudiera ser el Hoy, el Aún, el Todavía*, y cuando se produce la irrupción de este mundo alternativo, de inmediato se traducen las marcas que le son tan caras a la escritura del tango: el coraje y el cuchillo. Como lo anotaba Lacan, donde hay sustitución brota la chispa (y queda la huella).

Siguiendo las coordenadas del tango se pueden encontrar las claves que conducen a algunos de los más conocidos cuentos borgeanos. Ya se vio cómo operaban en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", donde un mundo paralelo se hace presente a través de múltiples significantes, confirmando que hay regiones en las que se siguen cumpliendo las oscilaciones entrevistas en el tango. Así se puede leer también "El Zahir", la historia de un hombre desesperado por la muerte de una mujer amada a la que no pudo alcanzar, mujer cuyo nombre y recuerdo van tomando cuerpo en la metáfora que es el Zahir: una misteriosa moneda de veinte centavos que acaba por obsesionar al narrador, el cual casi al final del cuento dice: "Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir".<sup>103</sup> El Zahir no es otra cosa que un significante que va sustituyendo en la mente de narrador a todos los demás significantes, incluso a aquel que es central en el texto: el nombre de la difunta Teodelina Villar.<sup>104</sup> ¿Es posible el vínculo con la escritura del tango? Valga la insistencia: donde hay

---

<sup>103</sup> Jorge Luis Borges. "El Zahir". *El Aleph*, p. 116

<sup>104</sup> Habrá que anotar de pasada cierta simetría entre los cuentos "El Aleph" y "El Zahir". En ambos, el hallazgo del objeto fantástico está vinculado con la muerte de una mujer amada. El dato se anota aquí porque, mientras se elaboraba el primer esbozo de este trabajo, una de las muchas personas que asistieron a su escritura observó que el principio de "El Aleph": "La candente mañana del febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo,

sustitución saltan las chispas. El lector recordará que el Zahir ya fue mencionado: el narrador lo encuentra en la esquina de la calle Tacuarí con Chile (posible cuna del tango), en un almacén donde tres hombres juegan al truco, y la pierde en un boliche del Sur.

Las chispas brotan siempre en el ámbito de los significantes, no necesariamente de los temas. Otra prueba se encuentra en "Funes el memorioso", cuento cuyo protagonista encarna la memoria como perpetuación de instantes que se recuerdan a sí mismos. Funes necesita un día completo para recordar un día con todos sus detalles, y vive así en un eterno presente. Esta Corma de vivir se anuda por la otra cara del tejido, pero también se entreteteje con la escritura del tango por el frente. Por una de las caras se lee la lógica de las fronteras y las irrupciones: el milagro o la desgracia de Funes es vivir obsesionado por evitar que el olvido irrumpa en los territorios de la memoria, atravesando la orilla en la que lo ha situado un accidente. Ireneo Funes vive persiguiendo el significante que llene el vacío, y esta labor le impide pensar. Por la otra cara, las escrituras se encuentran y engranan. Para traducir el cuento con la escritura del tango se puede escribir, sin violentar ninguna frase, sin forzar los hilos, que Ireneo Funes vive *en un instante que hoy emerge aislado/ sin antes ni después, contra el olvido,/ y que tiene el sabor de lo perdido, de lo perdido y lo recuperado*. Ese instante se abre en la misma orilla por ambas caras: entre memoria y olvido.

Un último ejemplo. En "El milagro secreto", Jaromir Hladik, condenado a muerte por los nazis, pide a Dios el plazo de un año para terminar de escribir un drama en verso llamado *Los enemigos*. Ya frente al pelotón de fusilamiento, se produce el milagro y el

---

noté que las carteleras de hierro de la plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios . . .", se podía resumir en estos versos de Alfredo Le Pera, cantados por Carlos Gardel: "Sus ojos se cerraron/ y el mundo sigue anclando".

tiempo se detiene durante un año exacto para que Hladik pueda completar mentalmente su drama. El anudamiento también funciona aquí por ambos lados del tejido. Por uno, el lado en el que la traducción es más fácil, se puede escribir que la historia de Hladik es la de un hombre que vive un año entero *más allá del tiempo y de la aciaga muerte*. Por el otro, en el que actúa más la lógica de la escritura del tango que los significantes del tango por separado, se puede leer que Dios concede a Hladik vivir un año contemplando ese momento, entrevisto a través del tango, en el que la muerte irrumpe en la vida.

Jean Franco había observado que la experiencia de frontera es fundamental para explicar la lógica que subyace en la escritura de Jorge Luis Borges. Beatriz Sarlo había propuesto lo mismo, empleando la palabra *orilla*. Si se pasa revista a la narrativa borgeana, se encontrarán muchos ejemplos más de situaciones en las cuales se puede leer una frontera, una orilla que separa a un enemigo de otro, o a la realidad del sueño, o a la vida de la muerte, o al pasado del presente, o al traidor del héroe, o al otro del mismo. En todas ellas se constata que algo se crea en ese punto donde un elemento y otro se encuentran en tensión y amenazan con sustituirse. La más evidente de todas ellas es, sin duda, la frontera abierta entre los mundos configurados por los relatos fantásticos. Lo que se ha pretendido mostrar aquí es que la escritura del tango se puede anudar con una lógica fantástica, no necesariamente porque la prefigure (se trata de establecer anudamientos, no genealogías), sino porque las palabras escritas en un ámbito alcanzan a trazar lo mismo que en el otro, y porque al insistir en la frontera vuelven sobre la potencialidad creativa de lo indecible. En resumen: ni la escritura del tango ni la escritura fantástica son tales por el tema. Lo que crea

en ellas y permite anudarlas es la misma lógica con la que los significantes se seducen o se amenazan mutuamente para sustituirse.

### 3. Sórdidas noticias policiales

Así como la escritura del tango se entreteje con las narraciones fantásticas, se anuda con algunas hebras con las que se teje el cuento policial, otro de los géneros que Borges frecuenta. Aquí se partirá de un ejemplo. Se ha escogido uno de los cuentos más conocidos de la obra borgeana: "La muerte y la brújula", incluido en *Ficciones*. Como se recordará, el relato presenta al detective Erik Lönnrot tratando de resolver una serie de crímenes cometidos contra renombrados hebraístas, cuyo perpetrador parece ser el implacable enemigo del investigador, Red Scharlach. El caso se resuelve en una paradoja: en los escenarios de sus crímenes, el asesino ha dejado escrita una serie de mensajes que tienen que ver con la articulación de "las cuatro letras del Nombre", fórmula que es leída por el detective en sentido místico. Siguiendo estos mensajes junto con otras claves, Lönnrot traza un diamante de cuatro puntas sobre el plano de la ciudad, predice el último crimen, asiste al lugar que sus cálculos le indican y encuentra a su rival, que le da muerte.

Como en el cuento fantástico, la atención no debe ponerse tanto en los sucesos que se narran, sino en la escritura del cuento. En una cara del tejido, los nombres de las calles de la ciudad en la que tienen lugar los hechos de "La muerte y la brújula" hacen pensar en París, hasta que ocurre el segundo crimen, y entonces se cuenta:

Esa tarde, Treviranus y Lönnrot se dirigieron a la remota escena del crimen. A izquierda y a derecha del automóvil, la ciudad se desintegraba; crecía el firmamento y ya importaban poco las casas y mucho un homo de ladrillos o un álamo. Llegaron a su pobre destino: un callejón final de tapias rosadas que parecían reflejar de algún modo la desaforada puesta de sol. El muerto ya había sido identificado. Era Daniel Simón Azevedo, hombre de alguna fama en los antiguos arrabales del Norte, que había ascendido de carrero a guapo electoral, para degenerar después en ladrón y hasta en delator. (El singular estilo de su muerte les pareció adecuado: Azevedo era el

último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver.) Las palabras de tiza eran las siguientes:

*La segunda letra del Nombre ha sido articulada* <sup>105</sup>

Un orillero, con su callejón de casas bajas y su puñal, emerge de pronto por la cara de un cuento donde todos los personajes y todas las calles tienen nombres europeos. Entonces la ciudad sin nombre recobra algo del Buenos Aires evocado por "El tango": tiene centro y orillas, y es sobre esta ciudad que Lönnrot traza su dibujo.

Ahora se puede pasar a la otra cara. En ella, lo que permite pensar la escritura del tango anudada a "La muerte y la brújula" es la relación entre Lönnrot y Scharlach. Por una parte, cabe apuntar como antecedente que, en sus *Conversaciones sobre Borges*, Carlos Cañeque e Ion Agheana perciben una similitud entre el par Lönnrot/Scharlach y el de Otálora/Bandeiras que aparece en "El muerto", un cuento de contrabandistas, orilleros y <sup>106</sup>compadritos. Por otra, aunque no se tuviera este referente, sí se puede recordar que uno de los rasgos del tango borgeano es que en los primeros tiempos se bailaba entre hombres, y esto implicaba que cada uno de los bailarines realizara movimientos perfectamente simétricos respecto de su pareja para seguir el paso. Lönnrot y Scharlach siguen el mismo paso para encontrarse y en su encuentro se confunden el duelo y el baile, como en los

---

<sup>105</sup> Jorge Luis Borges. *Ficciones*. p. 153

<sup>106</sup> "(Agheana) . . . Cuando Lönnrot recibe el plano que, harto ya del juego, le envía Treviranus, extrapola con un compás y una brújula el cuarto punto.

"(Cañeque) *El punto donde él va a morir. Como Otálora en El muerto, el amenazado teje un laberinto más perfecto que terminará con la vida de su conspirador. De hecho, este cuento podría llamarse también el muerto.*

"(Agheana) Sí, porque a partir del momento en que Scharlach intuye el esquema de Lönnrot, éste ya está muerto. Como Otálora desde que empieza a envidiar a Bandeiras, Lönnrot muere en su propio laberinto. La diferencia entre *El muerto* y *La muerte y la brújula* está sobre todo en que en el primero no hay metafísica y en el segundo sí.

"(Cañeque) *Otálora es un personaje del Borges de compadritos, del Borges de Hombre de la esquina rosada, mientras que Lönnrot pertenece a la literatura fantástica que Borges introducirá más tarde, ¿no?*

"(Agheana) Pero *La muerte y la brújula* no tiene por qué ser necesariamente un cuento de fantástico . . ."  
(Carlos Cañeque, coord. *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino, 1999. p. 94)

duelos entre malevos. Con el tango también se pueden traducir las simetrías y duplicidades tan frecuentes en Borges, pero lo que interesa mostrar aquí, sobre todo, es que en la línea que separa esas dos mitades simétricas que se encuentran emerge el aspecto indecible que faltaba para volver sobre la escritura del tango. La minuciosa entrega con la que Scharlach planea y Lönnrot sigue la pista funcionan *sin odio, lucro o pasión de amor*, y sin embargo hay una pasión compartida que permite el encuentro. Como en los duelos de compadritos, el detective y el asesino se miran y se entienden, y se batan para exhibir el lujo del coraje. Uno debe morir necesariamente, pero no hay odio en esa muerte. Casi se podría afirmar que ocurre todo lo contrario: que entre esos dos hombres hay una forma de afecto que sólo se puede expresar dando la muerte. Si se lee el cuento solo, a esta figura se le llamará paradoja. Si se lee pensando que comparte los códigos de honor de las orillas, se la entenderá como huella indecible de la escritura del tango. Sin el contrapunto de la liviana melodía orillera, dar muerte como demostración de afecto es un sinsentido; con el tango-milonga que siempre es la música de fondo de los duelos en el arrabal, dar esta misma muerte significa dejar al muerto oscilando y lograr así que la muerte no sea una conclusión. El lector recordará el final de "La muerte y la brújula":

— Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es indivisible, incesante. 107  
Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego.

"Para la otra vez que lo mate", dice el criminal. ¿Cómo imaginar que es posible una próxima muerte sin tener la convicción de que el tiempo es el del jardín de senderos que se bifurcan? ¿Cómo pensar que son posibles las muertes sucesivas sin confiar en la existencia

---

<sup>107</sup> "La muerte y la brújula". p. 163

de una región donde *el Ayer pudiera ser el Hoy, el Aún, el Todavía*, una región *más allá del tiempo y de la aciaga muerte* donde los muertos viven?

Ahora se puede dar razón del título que se ha elegido para este apartado. En "El tango", Borges decía: *Una mitología de puñales/ lentamente se anula en el olvido;/ una canción de gesta se ha perdido/ en sórdidas noticias policiales*. Lo que hay que discutir aquí son los modos en los que se lee la escritura de la palabra *perdido*. En estos cuatro versos, la pérdida tiene un carácter de lenta disolución en el olvido. De modo que el olvido no es un borramiento del significante, sino su dispersión. La posibilidad de un sentido se pierde cuando se dispersan los significantes que estaban orientados hacia él, pero estos significantes no desaparecen. En este caso, cuando se escribe que la canción de gesta se ha perdido en las noticias policiales, se puede leer una degradación de la gesta al parte policial, puesto que lo policial está escrito después de un adjetivo que inscribe la sordidez; pero también se puede leer la clave para la continuidad: las noticias policiales son el sitio donde hay que buscar hoy lo que antes se cantaba en la gesta. Ahora bien, la degradación sitúa lo policial (la noticia, el relato, el cuento) en los márgenes, en las orillas de la escritura. Éste no es un criterio exclusivo de Borges: buena parte de la crítica literaria suele ver en el género policial un género menor, marginal. Lo nuevo en Borges es recuperar este género marginal como el lugar en el que se conserva cierto orden. Así se puede leer en este pasaje de una de sus conferencias:

Yo diría, para defender a la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerle, y es meritorio.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Jorge Luis Borges. "El cuento policial". *Borges oral*. Madrid: Alianza, 1998. p. 81

La escritura de Borges busca el orden en los márgenes. En "La muerte y la brújula", como en el resto de la narrativa policial, se integra el margen porque el detective piensa el crimen --que es un actuar marginal\_\_\_, y se integra el orden porque este mismo detective actúa en función de una ley, pero siguiendo la lógica de lo que está fuera \_\_\_al margen\_\_\_ de la ley. También hay una reintegración de la muerte violenta: en otro tiempo la muerte era la ley de la épica, incluso de la épica orillera, porque con esa muerte se restituía un orden. Hoy la muerte se lee como crimen porque rige una ley inversa. Según esta ley, el orden consiste en evitar a toda costa la muerte, de manera que ahora el gesto épico de la restitución consiste en reparar la falta producida por una muerte atrapando al culpable; pero para atraparlo hay que atreverse a pensar como el asesino, como el que dio la muerte, y en "La muerte y la brújula" pensar como el asesino significa *leer sus letras*. La instancia de lo policial es siempre cosa de malevos, de malevos de cualquier nacionalidad, porque tanto el criminal como el detective recorren, el uno en la perpetración del crimen y el otro en la pesquisa, los márgenes de la ley, siguiendo el orden de las letras. Lo indecible se manifiesta por dos lados: uno, por el hecho de buscar en ese margen el restablecimiento de un orden, que es el restablecimiento de un centro (pues todo orden presupone un criterio central para organizar en torno a él los significantes de la ley); otro, por el hecho de que el guardián de la ley tenga que salir de la ley para leer las letras que el criminal escribe.

A propósito de escritura, valga este paréntesis. Como el lector recordará, en "La muerte y la brújula", a partir de un escrito incidental del primer muerto ("La primera letra del Nombre ha sido articulada"), Scharlach en efecto ordena su crimen en torno a cuatro letras que forman el Nombre. Se puede aprovechar este detalle para anudar por la otra cara

"La muerte y la brújula" con la forma en la que se concibe el sentido en este trabajo. Lönnrot cree firmemente en el sentido, y por eso confía en que las cuatro letras forman el Nombre de Dios, el Tetragrámaton (o, si se quiere, el Nombre-del-Padre). Persiguiendo este sentido, Lönnrot alcanza la muerte. Scharlach, en cambio, toma unos significantes cualesquiera, escritos por el primer muerto, Yarmolinsky. Si estos significantes tenían algún sentido para él, a Scharlach no le interesa: lo que le importa es que puede integrarlos en una cadena capaz de envolver y matar al cazador de sentidos. Se dirá que el criminal también persigue un sentido: eliminar a su rival, pero éste es muy difícil de sostener si se considera que, al hablar de una próxima vez, Red Scharlach advierte que la muerte del rival no es definitiva, no clausura, no *hace* necesario lo absoluto para que se pueda hablar de sentido.

Cerrado el paréntesis, hay que regresar a las huellas que impregnan de claves orilleras el cuento policial borgeano. En "La muerte y la brújula" el registro se trabaja con cierta seriedad, pero también hay lugar para la ironía, como se puede leer en los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, que Borges escribió junto con Adolfo Bioy Casares bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq. Para comenzar, don Isidro Parodi, una suerte de Sherlock Holmes porteño, es un peluquero del barrio Sur que ha sido condenado a prisión por un crimen que no cometió. Desde su celda, y con el solo empleo de sus facultades mentales, Parodi resuelve misterios aparentemente inexplicables.

Lo primero que hay que observar es que don Isidro Parodi lleva en su propio nombre la intención paródica; según Genette, la parodia es una de las formas más claras de la hipertextualidad, y Borges y Bioy la ponen en letras a través de cuentos policiales cuyo

escenario es Buenos Aires. La intención paródica de estos cuentos opera en primer lugar sobre la novela policial, a la que apunta como objetivo principal; pero la lectura de los cuentos revela que éste no es su único sentido. Con un lenguaje desenfadado y absolutamente porteño, Honorio Bustos Domecq aprovecha las narraciones para burlarse de algunos personajes, situaciones y formas de hablar popularizadas por el tango-canción. Así comienza, por ejemplo, el cuento "La víctima de Tadeo Limardo":

El penado de la celda 273, don Isidro Parodi, recibió con algún desgano a su visitante: "Otro compadrito que viene a fastidiar", pensó. No sospechaba que veinte años atrás, antes de ascender a criollo viejo, él se expresaba del mismo modo, arrastrando las eses y prodigando los ademanes.

Savastano se ajustó la corbata y arrojó el chambergo marrón sobre la cucheta reglamentaria. Era moreno, buen mozo, y ligeramente desagradable.

— El señor Molinari me dijo que lo molestara --aclaró--. Vengo por el hecho de sangre del Hotel El Nuevo Imparcial. El misterio que tiene en jaque a todos los cráneos. Quiero que usted interprete: yo estoy aquí de puro patriota, pero los pesquisas me tienen entre ojos y he sabido que para arrancar el velo del enigma usted es una fiera. Le expondré los hechos *grosso modo*, sin subterfugios que son ajenos a mi carácter.

Los virajes de la vida me han impuesto, por el momento, un compás de espera. Ahora estoy en el llano, contemplando lo más tranquilo cómo pintan las cosas. No me acaloro por un miserable centavo. El tipo estudia, toma soda, y cuando le conviene, da el zarpazo. Usted se reirá si le digo que hace un año que no concuro al Mercado de Abasto. Los muchachos, cuando me vean, se van a preguntar: ¿Quién es éste? Le juego lo que quiera que abren la boca cuando me vean llegar en el camioncito. En el entre tanto, me he retirado a cuarteles de invierno. Para serle franco: al Hotel El Nuevo Imparcial, Cangallo al 3400, un rincón porteño que aporta su acento propio al cuadro de la metrópoli. Lo que es yo, no es por mi gusto que me domicilio en esa barriada, y el día menos pensado

*loco la polca 'el espirante,  
silbando un modesto tango.*<sup>109</sup>

Como se ve, en el cuento policial proliferan los anudamientos por las dos caras. El ojo del lector, ahora acostumbrado a dar con los signos de la orilla milonguera, no tendrá dificultad para leer la huella de lo indecible en este pasaje, en el que don Isidro, criollo de cepa, llama despectivamente "compadrito" a su cliente, olvidando (él, pero no el narrador) que él mismo tenía esos rasgos que ahora desprecia en el otro. El compadre criollo puede burlarse

---

<sup>109</sup> Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. "La víctima de Tadeo Limardo". *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Madrid: Alianza, 1998 (1942). p. 124

del compadrito que tiene frente a él porque decide su condición de criollo, pero al decidir olvida que el otro es el hombre que él mismo ha sido. En ese punto extremo del vaivén se define la identidad de don Isidro y, por oposición, también la de Savastano, que se coloca en el otro extremo *silbando un modesto tango*, o deslizando frases que ya no son desconocidas para esta lectura. Por ejemplo, dice de la víctima: "Le pusieron el sobretodo de madera y se radicó en la Quinta del Ñato". Pero la oscilación no puede detenerse por mucho tiempo: para que vuelva a ponerse en movimiento, el narrador se encarga de recordar lo que su personaje ha decidido olvidar. Y si don Isidro fue en otro tiempo como es su cliente ahora, significa que este criollo también silbó tangos alguna vez.<sup>111</sup>

Pero Savastano no sólo tararea. Si a las palabras que usa en su exposición se les pusiese música de fondo, se tendría de inmediato uno de los tangos que se multiplicaban entre las décadas de 1930 y 1940. Savastano encarna en cierto modo el espíritu gardeliano, con el que Borges tiene serios reparos, pero sin él no hay aventura, no hay caso por resolver. Se ha cometido un crimen con letra y música de tango, y para resolverlo, igual que Lönnrot, el detective peluquero tiene que seguir la melodía, pensar como el otro, seguirle el paso, bailar el tango.

---

<sup>111</sup> *Ibíd.* p. 127

Esta misma lectura se puede trasladar a la frontera entre narrador y autor(es). Respecto al idioma de los argentinos, Borges y Bioy tienen una posición tan clara como la que tiene don Isidro en relación con su condición de criollo viejo; pero, si los creadores de Bustos Domecq se dan el lujo de parodiar aquella forma de lenguaje que dicen despreciar, es porque tienen un dominio suficiente de ella, prueba de que alguna vez la practicaron, como practicó la compadrada Lo el compadraje?) el peluquero de Barrio Norte. En otras palabras, sólo se puede parodiar aquello que se conoce. El juego hipertextual no es una broma, sino una elaboración compleja en la cual los significantes son ligeramente desplazados de su sitio, permitiendo que todavía se reconozca lo que estaba debajo. La complicidad que los dos autores piden, organizando los significantes para conseguirla, consiste en que el lector reconozca la oscilación entre el hipotexto policial europeo y el hipertexto de escritura tanguera y porteña. Todo el cuento es una oscilación entre estos dos polos.

Ha sido necesario tomar dos ejemplos de cuentos policiales bastante diferentes para aproximarse a algo que sólo con la literatura policial puede afirmarse con pertinencia: que se ha hecho más evidente cierta sospecha que se perfilaba más arriba. En los cuentos policiales el nudo se advierte tanto por una cara de la escritura como por la otra, y queda planteada una primera duda: ¿de qué lado queda el nudo?, duda que da paso a insistir en otra aun más compleja: ¿tiene realmente dos caras el tejido, puesto que en nudos como éste parecen percibirse ambas? Hay que diferir aún la respuesta, con las correspondientes excusas al lector, pues el siguiente apartado puede ayudar a precisar un poco más la pregunta, y por lo tanto, a encontrar una respuesta más clara.

#### 4. El vaivén

Es momento de discutir los alcances simbólicos más remotos de la escritura del tango. Aquí los anudamientos tienen un tramado fino en extremo. En este ámbito, la escritura del tango alcanza la forma indecidible de la sospecha, de lo conjetural, para usar una expresión del propio Borges. Se ha dejado este punto para cerrar la segunda parte del trabajo porque es aquí donde los riesgos son mayores, donde es más probable rozar la especulación (y como se verá, la cuestión de lo especular es clave). Pero también es el espacio en el cual se prueba mejor la potencia de las metáforas, discutida un poco más arriba. Todo aquí depende de las sustituciones, porque en el espacio que se va a discutir ahora, el de las obsesiones, la metáfora se aproxima al punto en que lo sustituido está a punto de hacer silencio, donde la trama que se urde es minúscula pero intrincada. Aquí sólo un silencio atento puede dejar percibir ese punto en que las hebras se rozan en cuatro puntos de recurrencia. Se trata de las palabras *tigre*, *espejo*, *espada* y *laberinto*.

La palabra *tigre* escribe el coraje, pero para alcanzarlo ha seguido un camino que se puede desandar en los textos. La escritura deja constancia de la primera aparición de la palabra *tigre*: ocurrió cuando ese mismo niño que fue testigo de los tangos bailados en la vereda vio un tigre en el zoológico de Palermo. Aunque las dos experiencias no parecen próximas, es el propio Borges quien se encarga de unificarlas a través del testimonio y de la metáfora. El testimonio aparece ya en *Evaristo Carriego*:

El Botánico, astillero silencioso de árboles, patria de todos los paseos de la capital, hacía esquina con la desmantelada plaza de tierra; no así el Jardín Zoológico, que se llamaba entonces *Las fieras* y estaba más al norte. Ahora (olor a caramelo y a *tigre*) ocupa el lugar donde alborotaron hace cien años los Cuartos de Palermo.<sup>112</sup>

El primer tigre es el tigre entrevistado en el zoológico. El dato se confirma en *El hacedor*, cuando el narrador de “Drcamtigers” dice: “Yo solía demorarme sin fin ante una de las jaulas en el Zoológico; yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural, por el esplendor de sus tigres”.<sup>113</sup> No obstante, se podría decir que no basta conjugar tigres y Palermo para reconstruir una relación entre el universo de la palabra *tigre* y el de la palabra *tango*. Por eso es necesario acercarse a algunas figuras que estrechan el vínculo. Por ejemplo, en el poema que da título a *El oro de los tigres* se lee:

Hasta la hora del ocaso amarillo  
cuántas veces habré mirado  
al poderoso tigre de Bengala  
ir y venir por el predestinado camino  
detrás de los barrotes de hierro,  
sin sospechar que eran su cárcel!<sup>14</sup>

El tigre, prisionero en Palermo, es evocado en el mismo instante en el que se evoca la música de Palermo: el ocaso amarillo. No hace mucho se trajeron a colación los versos

---

<sup>112</sup> Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. p. 19

<sup>113</sup> Jorge Luis Borges. *El hacedor*. p. 13

<sup>114</sup> Jorge Luis Borges. *Obra poética*. p. 416

iniciales de "Alguien le dice al tango": "Tango que he visto bailar/ *contra un ocaso amarillo*/ por quienes eran capaces/ de otro baile: el del cuchillo". Si se vuelve sobre las correspondencias que ordenan los poemas de Borges, se verá que las figuras se enlazan por un mismo régimen: el ocaso amarillo es la hora para ver dos imágenes del coraje, el tigre y el baile del tango entre hombres. Ni siquiera falta aquel misterioso afecto que hace indecibles estos desafíos de la muerte, como se prueba en estos versos de *Historia de la noche*:

Iba y venía, delicado y fatal, cargado de infinita energía, del otro lado de los firmes barrotes y todos lo mirábamos. Era el tigre de esta mañana, en Palermo, y el tigre del Oriente y el tigre de Blake y de Hugo y Shere Khan, y los tigres que fueron y que serán y asimismo el tigre arquetipo, ya que el individuo, en su caso, es toda la especie. Pensamos que era sanguinario y hermoso. Norah, una niña, dijo: Está hecho para el amor."<sup>15</sup>

Y el amor abre, precisamente, la metáfora del tigre, que se desarrollará, por ejemplo, en "El puñal", poema en el cual, como se vio, figura esta frase: "sueña el puñal su sueño de tigre".

Pero no es ése el único lugar en el que el tigre, el amor y la bravura orillera se encuentran. En "Juan Muraña", narración que se mencionó también en la primera parte, se cuenta que la viuda del famoso malevo hace justicia con el puñal del difunto. Una vez consumado el hecho, el narrador comenta:

En la historia de esa mujer que se quedó sola y que confunde a su hombre, *a su tigre*, con esa cosa cruel que le ha dejado, el arma de sus hechos, creo entrever un símbolo o muchos símbolos. Juan Muraña fue un hombre que pisó mis calles familiares, que supo lo que saben los hombres, que conoció el sabor de la muerte y que fue después un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo y mañana el olvido, el común olvido.

El tigre metafórico, el coraje y el cuchillo participan del mismo orden simbólico en todos estos pasajes. Es cierto que en otros textos el tigre se aleja para convertirse en un reclamo

---

<sup>15</sup> Jorge Luis Borges. "El tigre". *Historia (le la noche. Obra poética*. p. 527

<sup>16</sup> Jorge Luis Borges. *El informe de Brodie*. p. 70. El subrayado es nuestro.

de coraje, en la aventura imposible que el narrador/poeta desea emprender; pero los pasajes que se han mostrado aquí trasladan a la escritura otro elemento: la intimidad. La palabra *tigre* se escribe como un conjuro para irse lejos, pero su descubrimiento tiene lugar en lo más próximo: en el ámbito de la infancia, de las calles conocidas, del zoológico en el barrio.

Se tratará ahora la palabra *espejo*, la que escribe la lógica de lo reflejado. Cuando se trató el tema de los cuentos policiales se anotó que los lugares en los que aparecen los dobles convergen en la imagen de dos hombres frente a frente, llevando el mismo paso, como si se tratase de un solo hombre bailando con su reflejo. La infancia del narrador/poeta que, como se ha visto, se expone frecuentemente en la escritura de Borges, le da un lugar muy especial a esta testificada duplicación. En los versos iniciales de "Alguien le dice al tango" ("Tango que *he visto bailar/* contra un ocaso amarillo/*por quienes eran capaces/ de otro baile: el del cuchillo*"), en "El tango" ("... oigo el eco/*de esos tangos de Arolas y de Greco que yo he visto bailar en la vereda*) y en la "Historia del tango" ("la circunstancia que *de chico pude observar* en Palermo y años después en la Chacarita y en Boedo, *de que en las esquinas lo bailaran parejas de hombres*, porque las mujeres del pueblo no querían participar en un baile de perdularias"), la variación sobre las palabras "yo he visto" tendría que llamar la atención del lector de Borges. Es necesario convocar de nuevo a Lacan para recordar que, en el psicoanálisis, la recurrencia de una frase permite descifrar el recorrido de una cadena significante, y que el implicado en esta cadena es el sujeto. En prosa y en verso, el sujeto construido por Borges insiste en anotar que hay dos hombres bailando y matándose. La duplicación lo fascina y también lo asusta porque, como muestra el poema,

los hombres que bailaban los primeros tangos eran capaces del "baile del cuchillo", de manera que duplicación y muerte quedan imbricadas en esta imagen de infancia. Dada esta imbricación, es natural que más adelante varios de los poemas de Borges confiesen la aversión por los espejos: todo doble trae la muerte.

Esta lógica de la escritura de Borges es compatible con la teoría de Lacan, que lee en el espejo una de las instancias en las que se hace más claro el deseo, y por tanto, en el que se manifiesta cierta dimensión de la pulsión de muerte. El espejo es el sitio en el que despierta la agresividad contra ese otro que "se parece a mí y desea lo que yo deseo".<sup>117</sup> Quien se asoma a un espejo se ve a sí mismo pero ve a otro que es como él. Esta sensación es inquietante, como ha observado Freud, porque se sabe que ese otro conoce los pensamientos de uno mismo y puede realizar movimientos que son exactamente iguales a los propios. El miedo surge cuando se piensa que es posible que ese otro, con todo ese conocimiento, se anticipe a quien dice "yo" y sea capaz de tomar su lugar:

Nos hallamos así, ante todo, con el tema del "doble" o del "otro yo", en todas sus variaciones y desarrollos, es decir, con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su doble . . . de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.<sup>118</sup>

En otras palabras, el espejo es el lugar en el que un hombre puede descubrir su propio abismo. Frente a esta apreciación se podría apuntar que no es necesario ver a dos compadritos bailando tangos en la vereda para temer al doble. Sin embargo, no se puede

---

<sup>117</sup> Cf. Jacques Lacan. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". *Escritos I*. p. 86-93

<sup>118</sup> Sigmund Freud. "Lo siniestro". *Obras completas*, t. 7. p. 2493

pasar por alto el hecho de que Borges explicita esta imagen, haciendo que su narrador/poeta insista en la relación personal con ella, situándola además en la infancia, en otras palabras, en el ámbito donde se origina el sujeto y la palabra.

Pero no sólo en los textos citados está presente esta relación reflexiva. En otros espacios de la escritura de Borges surgen huellas de que en el espejo se anudan las alternativas del coraje, la posibilidad de la muerte y la distancia que une y separa al otro del mismo. Se presenta ahora un texto de sus últimos libros: un cuento en el cual figura un malevo. Se trata de la "Historia de Rosendo Juárez", que se había mencionado antes. Como se recordará, Borges escribió este relato para saldar una cuenta que había quedado pendiente, varias décadas atrás, en "Hombre de la esquina rosada". En la primera parte de este trabajo se explicó que con esta operación de reescritura se aseguraba la oscilación de lo indecible al crearse, en el segundo cuento, el otro extremo del desplazamiento que había comenzado en el primero. Lo que no se precisó entonces fue que estos dos extremos están inscritos en una imagen que hace explícito, que pone en la cara del tejido, su carácter especular. Esto ocurre cuando Rosendo Juárez cuenta: "Sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi *como en un espejo* y me dio vergüenza. No sentí miedo; acaso de haberlo sentido, salgo a pelcar."<sup>19</sup> Al principio de la escritura de Borges hay dos compadritos que bailan la simetría de la muerte. Al final hay dos compadritos que se miran y se desprecian. Los dos puntos se reflejan uno en el otro por obra de la reescritura; pero además, en cada uno de estos puntos se encuentra una imagen reflejada: en el primero, el narrador se ve en Juárez y actúa como él ("Los mozos de la villa

---

<sup>19</sup> Jorge Luis Borges. "Historia de Rosendo Juárez". p. 47

le copiábamos hasta el modo de escupir”<sup>120</sup>), incluso actúa como su imagen *a pesar* de él (la imagen especular se anticipa al objeto reflejado, abriendo así el terreno freudiano de lo siniestro), y por eso es capaz de matar a Francisco Real: el reflejo trae la muerte. En el segundo cuento ocurre lo inverso: Juárez se ve en Real y decide no actuar como él. También se anticipa a quien está del otro lado del espejo, porque sabe que ese otro busca la muerte, y se retira. El otro, despojado de su imagen invertida, muere. Esta vez, la ausencia del reflejo trae la muerte. El espejo hace patente la simetría y la inversión, y por esta lógica de reflejos que se encuentran, se suplen y se retiran, vale decir, por estas afirmaciones de que el reflejo trae la muerte (pero la ausencia de reflejo también), se retorna una vez más a lo indecible. Lo llamativo es que para probar todas estas dimensiones de lo especular, los elegidos sean compadritos, hombres capaces del coraje y del cuchillo que toman decisiones especulares, inversas. Entre las dos puntas de esta hebra, tejida con un lejano pero aún reconocible eco de tango, están todos los momentos en los que se escribe la palabra *espejo*. Aquí lo que no se puede dejar de ver, además de los nudos, es que el color del hilo sigue siendo el mismo.

Aproximarse a las espadas es un poco más fácil. Antes se había mostrado que el puñal es un símbolo permanente del coraje en la obra de Borges. La similitud entre el puñal y la espada es evidente; de lo que aquí se trata es de comprobar que a pesar del cambio de los contextos, los sentidos permanecen. Una vez más, el recurso es poner frente a frente dos textos. Uno de ellos es "El encuentro", cuento que se mencionó a propósito del coraje, y en

---

<sup>120</sup> Jorge Luis Borges. "Hombre de la esquina rosada". p. 96

el que peleaban los cuchillos y no los hombres que los empuñaban. Borges encuentra un episodio similar en las sagas germánicas. Éste es el otro texto:

. . . en la Saga de Njal se lee:

"La segunda noche, las espadas saltaron de las vainas en las naves de Brodir y hachas y lanzas volaron por el aire y pelearon. Las armas persiguieron a los hombres. Éstos quisieron defenderse con los escudos, pero muchos fueron heridos y un hombre murió en cada nave."

Allí donde se emprende una saga, allí donde se vuelve al mito del coraje, reaparece la hoja afilada del puñal o de la espada, con vida propia.

Con la expansión de la mirada a otros ámbitos de la escritura de Borges se pueden presentar nuevas razones para que la daga y otras armas blancas sean elegidas como significantes del coraje. Como se ha podido observar, en las narraciones de Borges, el valor del arma blanca es siempre superior al del arma de fuego (recuérdese el comentario sobre el difunto Daniel Simón Azevedo en "La muerte y la brújula": ". . . era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver"). Esto se debe a que el arma blanca da lugar a la confrontación entre dos individuos, mientras que el arma de fuego es más impersonal, toma la vida a distancia, *decide*, no se juega en las posibilidades del duelo. Borges anota este hecho:

[El uso del cuchillo implica] una forma más antigua, sí. Además, es una idea más personal del coraje. Porque usted puede ser buen tirador y no ser especialmente valiente. Pero si debe luchar con un hombre de cerca, y ambos tienen cuchillos... Recuerdo haber visto una vez a un hombre desafiando a otro a una pelea, y el otro se rindió. Pero creo que se rindió a causa de un truco. Uno de ellos era un veterano, tenía setenta años de edad. Entonces el viejo pidió permiso, y volvió con dos dagas... una bastante más larga que la otra. Dijo: "Aquí tiene, elija su arma". Le dio al otro la oportunidad de elegir la más larga, de tener una ventaja sobre él, pero eso también significaba que el viejo se sentía tan seguro que podía permitirse la desventaja. El otro se disculpó y se rindió, por supuesto. Recuerdo que, cuando yo era joven, en los barrios bajos, un hombre valiente siempre llevaba un cuchillo *corto*, y la palabra con que se designaba el cuchillo —una de las palabras arrabaleras—, bien, una era el *fierro*, pero por supuesto eso no significa nada especial. Pero otro de los nombres, que casi se ha perdido —y es una lástima— era *el*

---

<sup>121</sup> Jorge Luis Borges. *Literaturas germánicas medievales*. p. 119

*vaivén*, el "va y viene". En la palabra *vaivén* (*hace el gesto*), uno ve el destello del cuchillo. El destello repentino.

La palabra *vaivén* retorna al orden de la oscilación. En el vaivén del cuchillo (en el vaivén que *es* el cuchillo) se mece la muerte, y sólo quienes se enfrentan con esta posibilidad doble (morir/ser muerto) empuñándolo, o a su símil, la espada, merecen un canto. La épica es capaz de incluir a los guerreros viking en el mismo ámbito que a los malevos porque cree posible *una mitología de puñales* en la que la muerte no está definida, sino que es un azar.

En los apartados anteriores se venía prefigurando cierta forma de afecto que se expresa dando la muerte. El arma blanca cobra valor en la escritura porque hace de la muerte el encuentro íntimo en el cual es posible este don y, como ocurría con los tigres, una y otra vez esta escritura apela a la infancia y a la juventud de un narrador en los arrabales. En el tango se inscriben varios aprendizajes que apuntan a otras escrituras y que muchas veces se disuelven en ellas; sin embargo, en la cuestión del coraje y la muerte, el anudamiento permanece explícito. Borges coloca las espadas y los cuchillos en la misma cara del tejido al escribir con unos y otros el coraje y la muerte. Pero ni la muerte ni el coraje se deciden, porque dar la muerte no excluye el recibirla de algún modo. En la muerte íntima que proveen las espadas y los cuchillos, la palabra *matarse* es afectada por la lógica oscilante de la palabra *tango*, de modo que *matarse* deviene verbo recíproco, pero también verbo reflexivo: dos hombres se encuentran para *matarse* (entre sí), pero cuando uno muere, el otro *se mala* (a sí mismo), primero porque, ya se vio, mata a su reflejo, a su

---

<sup>122</sup> Ronald Christ. Entrevista con Jorge Luis Borges. *The Paris Review: confesiones de escritores. Escritores latinoamericanos*. 2ª ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1996. p. 45

doble, pero también porque desde el momento en que da la muerte, no vive sino para contarla.

Queda por último el problema de los laberintos. La analogía más evidente tiene que ver con la dimensión espacial, de donde se podría deducir que el espacio vinculado con las orillas se construye como un laberinto. En efecto, para llegar del centro a las orillas, o de las orillas al centro, el camino no es la línea recta, sino las sucesivas calles que Borges va nombrando. Pero existe otro orden del laberinto que parece más próximo a la lógica de escritura que aquí se busca sustentar, y se encuentra en una frase ya citada: "El tango hacía su voluntad con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar". Estas palabras, puestas como por casualidad en boca del narrador de "Hombre de la esquina rosada", dan la verdadera dimensión en la que tango y laberinto se encuentran: la dimensión de la metáfora. Como se vio antes, la palabra *tango* puede ser el término sustituto, el que puede escribirse en lugar de otro, el que puede traducir también por el camino contrario a aquel que ya es familiar para el lector.

Es tiempo, pues, de detenerse en esta reversión. La frase que se ha escogido le reconoce, en primer lugar, una voluntad al tango, que en esta aproximación a la metáfora se puede leer como la voluntad de escritura de la palabra *tango*, voluntad que no implica que algo se decida, sino, por el contrario, el mantenimiento de lo indecible. Ahora bien, lo laberíntico es una forma gráfica de lo indecible, pues los giros que se dan en su interior mantienen suspendido en lo incierto a quien recorre el laberinto: tomar una vía puede implicar la salida o el extravío. El laberinto deja de existir si se da con la salida (el hallazgo es la anulación del laberinto), pero si no se busca la salida no se recorre el laberinto. En la

figura del tango está escrito todo esto. En primer lugar, se dice que el tango "arriaba" a los bailarines. "Arriar" es un modismo por "arrear", (guiar, en especial al ganado), pero escrito así (con i) también implica la acción de "arriar banderas", rendirse, o de "arriar velas", o sea, abandonarse al arrastre de la corriente. El laberinto exige la rendición y el abandono a su lógica de las bifurcaciones porque sin esta rendición no nace la voluntad de recorrerlo, que es la voluntad de ser "arreados" por él. En segundo lugar, se dice que el tango pierde y encuentra a quien lo baila, y se sabe que para Borges el laberinto es la estructura en la que es posible perderse para encontrarse, siempre que se acepte previamente el desafío de recorrerlo. En tercer lugar, en medio de la pérdida y el encuentro se introduce el orden. Se dice que el tango ordena a los bailarines, y se ha podido ver que el laberinto tiene un orden propio. Por último, hay que recordar que en el recorrido del tango está implicado siempre el encuentro con la muerte. No en vano la esquina es decisiva en el ámbito del tango: al doblar su recodo espera lo incierto de un encuentro que puede ser el encuentro con la muerte. Del mismo modo, incluso con la misma lógica de esquinas y recodos, el laberinto es una trampa que contempla la posibilidad de la muerte. Quien lo recorre sabe que, de no dar con la salida, su otra alternativa es salir muerto. Sólo aquellos jugadores que llegan a consustanciarse con el laberinto son capaces de comprender que es válida tanto una salida como otra, y que para quien goza del laberinto puede no haber mayor goce que morir recorriéndolo. Sólo aquellos que dejan que el tango haga su voluntad y los pierda y los arree y los vuelva a encontrar son capaces de comprender que es posible dar afecto y dar muerte. Tomando en cuenta estas características, se explica por qué el tango puede ser la metáfora del laberinto, así como el laberinto puede ser la metáfora del tango.

\* \* \*

El lector puede ahora prestar atención a estas últimas palabras: si *tango* puede ser metáfora de otra palabra, pero también ocurre que otra palabra puede ser metáfora de *tango*, se comprueba una vez más que hay puntos en los que no se sabe si el anudamiento está en el anverso o en el reverso. Es momento de discutir lo que hasta aquí había sido diferido. ¿Tiene dos caras un tejido en el que sus anudamientos se perciben simultáneamente? Un texto con cara y revés, o con "arriba" y "abajo", incluso uno que tenga dos caras que sean igualmente visibles, tiene en ellas su límite y tal vez, en cierto sentido, su esquizofrenia, dado que le es imposible mirarse el envés o la otra cara, al mismo tiempo que *sabe* su envés o su otra cara; sabe que detrás de sí (del otro lado), y hecho de su misma materialidad, hay un espacio de anudamientos necesarios (pero no imprescindibles), los cuales lo hacen posible pero lo ciegan para sí mismo. Esta lógica se puede alterar, por una parte, desde la escritura de Borges, que en "El Zahir" piensa que otras alternativas son posibles: "Antes, yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos".<sup>123</sup> En este punto, Borges se adelanta literariamente a lo que Lacan formulará después desde el punto de vista de la cadena significante: que la circulación de los significantes tiene lugar en la figura topológica de la banda de Moebius:

. . . una figura que subvierte nuestro modo normal (euclidiano) de representar el espacio, pues parece tener dos lados, pero en realidad posee sólo uno (y sólo un borde). Localmente, en cualquier punto, se pueden distinguir claramente dos lados, pero cuando se recorre la banda completa resulta claro que los dos lados aparentes constituyen un solo lado continuo. Esos dos lados sólo quedan diferenciados por la dimensión temporal, por el tiempo que toma recorrer la banda completa.

La figura ilustra el modo en que el psicoanálisis problematiza diversas oposiciones binarias como interno/externo, amor/odio, significante/significado, verdadero/apariencia. Si bien los dos términos de esas oposiciones suelen ser representados como radicalmente distintos, Lacan

---

<sup>123</sup> Jorge Luis Borges. "El Zahir". p. 115

prefiere entenderlas en función de la topología de la banda de Moebius. Entonces los términos opuestos no son vistos como discretos, sino como continuos.

El lector comprenderá ahora por qué fue necesario diferir la cuestión de las dos caras del tejido hasta ahora: era necesario tomar el tiempo para recorrer cierto tramo de la cadena (la banda de Moebius es, en realidad, una banda infinita). Lo que se teje y se anuda en ella es visible siempre porque los dos lados no son sino el mismo lado visto en distintos puntos del recorrido. La banda de Moebius explica el modo en el que siempre se vuelven a encontrar los significantes del tango: reaparecen en un recorrido continuo, pero por el particular aspecto de la banda no tienen un retorno cíclico, sino una inscripción *diferente*: distinta y diferida. De allí que la escritura del tango aparezca tan pronto de un lado como del otro, y de allí también que no sea ya extraño que con la palabra *tango* se escriban otras, del mismo modo que con otras palabras se puede escribir *tango*.

Pero, ¿por qué buscar el tango tan lejos? Después de todo, ¿no será la banda de Moebius una figuración —bastante elaborada, por cierto— del ansia contradictoria de leer obra allí donde se había renunciado al sentido totalizador de la obra? El acto de cerrar la banda, ¿no expresa un deseo de conferir de nuevo unidad a la escritura, procurando huir de la circularidad con la sutileza del giro que hace de las dos caras una? Nada de esto. Se trata, más bien, de describir el recorrido de una cadena de significantes que se configura siempre según el mismo orden o, para anotarlo en términos que la escritura permite, según la misma sintaxis. Se había advertido que el riesgo en este recorrido es el hallazgo de los significantes mudos, doblemente ausentes de la cadena: primero, porque el significante ya es la marca de una ausencia, y segundo porque aquí el significante ha sido además

---

<sup>124</sup> Dylan Evans. op. cit. p. 43

sustituido, desplazado de cierto lugar de la cadena para ser colocado en otro. Puesto que no se busca el sentido, el desafío es más complejo: demostrar que ese significante mudo deja una huella, y demostrar que, cuanto más improbable el significante, cuanto más sospechosa la huella, mayor es la posibilidad de que tenga alguna relación con la cadena a la que se ha llamado escritura del tango. En ambas demostraciones se recurre a la traducción porque su carácter estratégico, contingente e indecible es capaz de leer la huella. Gracias al sustento de la hipertextualidad se trabaja precisamente sobre esa huella tenue, diluida, pero que marca un silencio con el que se ha tejido la palabra que lo sustituye.

Pero, hay que insistir en ello, explorar la cadena no es aproximarse al sentido, sino, por el contrario, desquiciarlo o darle muerte. La escritura del tango ha revelado, precisamente en el ámbito de lo tejido, un misterioso afecto que se expresa dando la muerte. Se puede seguir escribiendo si y sólo si se asume el desafío de dar la muerte a un significante para que brote la chispa de la metáfora que lo *re-emplaza*, lo sitúa en otra parte: en el pasado o en la infancia. Sólo leyendo las letras muertas, sin creer por ello que se formará el Nombre, se puede acceder a la desnudez de la escritura, al color de una palabra escrita que evoca otra palabra negada, de una letra que cubre otra letra, y la letra cubierta suele ser la letra del tango. Sólo ahora se puede afirmar que Borges no sólo escribe el significante del tango, sino que escribe la letra del tango.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup>

"Designamos como letra al soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje" (Jacques Lacan, *Escritos I*, p. 475).

"La letra es entonces conectada con lo real, un sustrato material que apuntala el orden simbólico. . . Como elemento de lo real, la letra en sí carece de sentido. Lacan lo ilustra remitiéndose (como lo había hecho Freud). . . a los jeroglíficos del antiguo Egipto . . . El significante persiste como una letra sin sentido que marca el destino del sujeto y que él debe descifrar . . . la letra es esencialmente lo que retorna y se repite; constantemente insiste en inscribirse en la vida del sujeto." (Dylan Evans. op. cit. p. 119)

Queda un último movimiento antes de cerrar este capítulo. Tiene que ver, por una parte, con la sospecha de que una lectura como ésta podría partir de la letra del tango como podría partir de cualquier otro significante. No hay razones para negarlo: se ha elegido el tango como se podía haber elegido el truco, el color rosado o el patio. Se ha elegido el hilo de este tejido a sabiendas de que hay otros hilos, y se ha mirado la superficie de la banda desde este punto, sabiendo que hay otros modos de mirarla. Pero, por otra parte, este movimiento se salva de la anulación desde el momento en el que asume cierta lealtad hacia lo que hace posible la lectura: la lógica aportada por el encuentro entre Derrida y Lacan. El primero opta por leer la *différance* en determinados significantes del orden de la letra, de esa letra primera (de un alfabeto, no de un Nombre, no de un sentido): la a. La a que hace posible tanto escribir y leer la *différance*,<sup>126</sup> como escribir y leer el anudamiento. Si hay alguna convicción aquí es la de que la palabra *tango* implica en su escritura la letra que hace la *différance*; en otras palabras, la convicción de que con la escritura de *tango* es posible leer lo diferido (lo diferente, pero también lo postergado) por la escritura de Borges. En cuanto a Lacan, éste muestra que aproximarse a la cadena significante implica siempre el paradójico ejercicio de querer mostrar el reverso de la banda de Moebius, que no tiene

---

<sup>126</sup> Hablaré, pues, de una letra.

"De la primera, si hay que creer al alfabeto y a la mayor parte de las especulaciones que se han aventurado al respecto. Hablaré, pues, de la letra *a*, de esta primera letra que ha podido parecer necesario introducir, aquí o allá, en la escritura de la palabra *différance*; y ello en el curso de una escritura sobre la escritura, de una escritura en la escritura y cuyos diferentes trayectos se encuentran, pues, pasando, en ciertos puntos muy determinados, por una suerte de gran falta de ortografía, por esa falta de ortodoxia que rige una escritura, una falta contra la ley que rige lo escrito y el continente en su decencia." (Jacques Derrida. "La *différance*". *Márgenes de la filosofía*. p. 39)

Para empezar a hablar de la *différance*, Derrida dirige la mirada de sus lectores sobre la escritura de esta misma palabra: en lugar de *différence* —diferencia—, escribe *différance*, con a, sin que por ello se altere la pronunciación de la palabra. Una sola letra introduce esta alteración imperceptible para el habla, evidente para la escritura y desorientadora para la lectura porque no sólo subvierte la ortografía, sino la lógica y la ley que sustentan esa ortografía, ese "escribir bien" o "escribir recto".

reverso. El último movimiento consiste en esta propuesta de validez, que tiene que ver con el constante retorno a este significante, inseparable de la cadena, y que es el punto en el que se prueba que las dos caras son, en realidad, una sola e infinita. El recorrido de su superficie es también infinito, pero si se piensa que la banda de Moebius es una figura cerrada, quien la recorra está destinado a reencontrar, en lo que se cree el final del recorrido, la letra que entrevió en el principio. La primera letra del alfabeto borgeano: Aleph. Pero dado que el recorrido de la banda es infinito, siempre queda la duda: ¿no será éste un falso Aleph? ¿No se habrá visto antes otro Aleph?

Tercera parte: Tango del orillen)

Borges escribe la letra del tango, y entonces se escribe un pero: la letra, tal como se la ha entendido aquí, es muda y además inconsciente. ¿De qué sirve entonces encontrar la letra del tango, si por su actuar silencioso no se puede probar nada? Para dar con la respuesta es necesario persistir en el camino trazado. Si con Freud se ha llegado tan lejos, con él se puede seguir, a condición de leerlo borgeanamente: reescribiéndolo. Se requiere reescribir una frase que merece figurar aquí acompañada por todo su proceso de traducción. La frase de Freud era: *Wo es war, soll ich werden*. Literalmente, "Donde era *ello*, ha de ser *yo*".<sup>127</sup> La reescritura que propone María Teresa Orvañanos es ésta: "Donde la letra era, el significante debe advenir". Hacer de la letra un significante se traduce en aludir a lo que estaba oculto, lo que era mudo (sólo aludirlo, porque hacerlo palabra es imposible). Se traduce, sobre todo, en una voluntad de ir a buscar la historia de la palabra *tango* en otras historias de palabras donde las escrituras se enfrentan. Si la letra es una huella, se trata de buscar las maneras en las que se hizo esa huella, y esta pesquisa conduce a hacer la historia de la letra.

Por ello, en esta tercera parte, la escritura del tango se entreteje con la escritura de una tradición literaria argentina y con escrituras contemporáneas: la tradición provee los antecedentes de la letra, mientras que los textos contemporáneos muestran cómo la misma letra se comparte, aunque produzca significantes diferentes. Sin embargo, una vez alcanzados los significantes, los tejidos que se pueden armar con ellos amenazan con ser

---

<sup>127</sup> Sigmund Freud. "Diseción de la personalidad psíquica". *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis. Obras completas*, t. 8. p. 3146

<sup>128</sup> María Teresa Orvañanos. "Del ello diferido al inconsciente descifrado: Derrida, Freud y Lacan". Helí Morales Ascencio, coord. *Escritura y psicoanálisis*. p. 99

inagotables, pues las posibilidades de anudamiento son infinitas. Para no perderse en el infinito de la banda de Moebius, la palabra convocada es *estrategia*.

Como se recordará, se había partido de la convicción de que un término de traducción es estratégico y contingente. Con la estrategia viene la voluntad de mirar, no el tejido completo, sino los nudos más llamativos; no toda la banda, sino los puntos en los que se reencuentra la letra. Para conseguir lo propuesto se han escogido autores y títulos suficientemente conocidos de modo que, al terminar el apartado, el lector tendrá una idea de cómo se vería el tejido completo si se emprendiese esta tarea con la intención de agotarla.

¿Por qué agregar esta dimensión histórica de la letra a la escritura del tango? La respuesta parte de esta observación de Rafael Olea Franco: ". . . la 'universalidad' de Borges sólo fue posible a partir de sus relaciones con la cultura rioplatense, como producto de su compleja interacción con ella."<sup>129</sup> Uno de los objetivos del presente acercamiento a Borges es, precisamente, recuperar la dimensión cultural y localizada de su obra, al encontrar su contacto y sus relaciones —que, como anota Olea, son relaciones complejas— con lo latinoamericano y argentino. En otras palabras, se parte de la convicción de que, si bien la letra no tiene significado ni sonido, sino que es sólo una huella, esta huella tiene una forma reconocible. Después de recorrer los laberintos más intrincados para dar una y otra vez con los modos en los que la palabra *tango* puede anudarse, ahora se verá de qué forma de la huella proviene y qué aporta su escritura para que el significante del tango advenga en lugar de la letra del tango.

---

<sup>129</sup> Rafael Olea Franco. *El otro Borges: el primer Borges*. Buenos Aires: FCE/El Colegio de México, 1993. p. 17

1. Escribir el tango (I): tradición/traducción

1.1. Tango: civilización y barbarie

Si bien se busca la historia de la letra del tango, esto no quiere decir que se busque el sentido genealógico de esta letra. Sostener que hay un momento en el que se engendra la letra sería traicionarse luego de haber afirmado que no se persigue sentido alguno, puesto que el trabajo se extraviaría en una búsqueda de paternidades y autorías sobre una huella que es huella desde el principio. De acuerdo con esta mirada estratégica se entiende que la huella no es "huella de", sino huella a secas. Siguiendo a Lacan y a Derrida, se puede convenir que la letra es una marca, pero se trata de una marca que no supone un evento pasado en el que se produjo la huella. Es, en otras palabras, una huella que se encuentra donde nadie dio un paso, una cicatriz donde no hubo herida.

Lo que sí se puede registrar es la forma en que la letra, ya como huella, fue apareciendo en la historia que hace posible escribir la palabra *tango*. Siguiendo la lógica policial que se describió a propósito de "La muerte y la brújula", se trata de ir tras la pista de los discursos literarios anteriores a Borges, en cuanto comienzan a escribir que hay una letra, y los caminos por los cuales esos discursos van convirtiendo esa letra en la letra del tango.

Cabe comenzar por discutir el idioma en el que se articula la escritura del tango. Como se ha visto, para Borges el idioma de Buenos Aires es "el idioma de los argentinos". Sin embargo, esta afirmación tiene muchos matices desde el momento en que, a través del

---

<sup>130</sup> Lacan sostiene que es siempre una marca de goce, y propone también que el tiempo del inconsciente es siempre el instante. Si se trabaja con una lógica en la que el tiempo se anula en ese instante, se comprenderá que no puede haber un pasado al cual remitirse. Esta idea se discutirá más adelante.

tango, la ciudad del idioma se convierte en un espacio en el que se abren las orillas. La palabra *ciudad* generalmente se construye sobre la base de oposiciones; en otras palabras, por la exclusión de otros significantes vinculados con los espacios de la "no-ciudad": el campo. De acuerdo con esta lógica, la ciudad podría entenderse como el polo civilizado de la antigua dicotomía "civilización/barbarie" que Domingo Faustino Sarmiento inauguró un siglo antes de que Borges comenzara a escribir:

Nosotros, empero, queríamos la unidad en la civilización y en la libertad, y se nos ha dado en la barbarie y en la esclavitud. Pero otro tiempo vendrá en que las cosas entren en su cauce ordinario. Lo que por ahora interesa conocer, es que los progresos de la civilización se acumulan en Buenos Aires sólo; la pampa es un malísimo conductor para llevarla y distribuirla en las provincias, y ya veremos lo que de aquí resulta."<sup>131</sup>

Desde Sarmiento, la ciudad se presenta como el espacio natural de la civilización. Ahora es necesario apelar al lector para que recuerde cuántas veces ha escuchado o leído aquel lugar común que sitúa a Borges como el abanderado de la civilización y el opositor de la barbarie.

Borges parece colaborar con esta forma de leerlo, y para explicar las razones por las que esto ocurre, se toma en este punto un texto que servirá de acompañamiento a la reflexión sobre los opuestos civilización/barbarie. Dado que una de las propuestas de este trabajo es que hay cierta lógica de la escritura del tango que se filtra en otros textos, no se elige un escrito que trate directamente el tema, sino uno que, en apariencia, está anclado en la oposición que aquí se discute. Se trata del célebre "Poema conjetural", cuyos versos iniciales son éstos:

Zumban las balas en la tarde última.  
Hay viento y cenizas en el viento,

---

<sup>131</sup> Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo*. Buenos Aires: Tor, 1957. p. 16

se dispersan el día y la batalla  
deforme y la victoria es de los otros.  
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.

A partir de estas palabras es fácil reconstruir la lógica que lleva a leer a Borges como el escritor identificado con la civilización: al equiparar a los gauchos con la barbarie, Borges parece respaldar la idea, revisada poco antes, de que el idioma de los argentinos es el idioma de Buenos Aires. Si lo gaucho es lo bárbaro, la ciudad es el sentido absoluto de su escritura. Este tipo de lógica ha permitido a muchos críticos dar un paso más: descalificar a Borges por esta actitud y reivindicar lo que se suponía rechazado por él. Pueden recordarse, por ejemplo, las observaciones de Aida Gambetta a propósito del compadre, la manera en que lo califica de "gaucho desgachado", el modo en que describe su vestimenta como una sustitución del traje campero, incluso esta observación: "[El compadre] se ha bajado del caballo, con el que tenía aire centáurico; es más sedentario y menos libre...". Así, pues, en un esquema rápido de la historia literaria argentina, se tendrían las vertientes de la civilización y la barbarie, y se tendría a Sarmiento y a Borges en el mismo bando: a favor de la civilización.

Todo esto funciona mientras se cree en la existencia de la línea divisoria. Sarmiento parece sugerirla y, de allí en más, la tradición literaria procura acomodarse de uno o del otro lado de la frontera, y acomodar las obras en función de estos términos que están decididos: la ciudad es sinónimo de civilización, el campo, de barbarie. Pedro Orgambide aporta una excelente síntesis de esta manera de leer a Borges:

La idea política de Patria, en Borges, no difiere mucho de la de sus mayores del siglo XIX. La antinomia Civilización y Barbarie, del pensamiento político de Sarmiento, reaparece en él a través de la ficción y en el énfasis de la declaración política. También la idealización de la

---

<sup>132</sup> Jorge Luis Borges. "Poema conjetural". *El otro, el mismo. Obra poética*. p. 186

Ciudad, centro de la Cultura, opuesta al interior. Una zona intermedia: el suburbio, o "las afueras", pueden ser referencias de la intimidad y la observación del escritor, en tanto la Tierra Adentro (para el observador de la política y la historia) es siempre síntoma amenazante de la feroz e inculta montonera.

Es aconsejable leer de nuevo este pasaje. Como ocurre en buena parte de la crítica que sigue este mismo esquema, a primera vista el lugar de Borges está claro; sin embargo, en una segunda lectura se observa, no obstante la velocidad con la que Orgambide pasa por el tema, que el suburbio no se puede soslayar. Hasta quienes no comulgan con Borges perciben que el suburbio desordena la oposición. Orgambide supone que el suburbio es una amenaza para Borges porque Borges ocupa su escritura en el tema con una frecuencia que al menos debería parecer sospechosa. Tomando en cuenta lo expuesto en la primera parte de este trabajo se puede comprobar que la posición de Orgambide es discutible por muchos frentes, pero es bueno que no se la pierda de vista porque acaba mostrando que en realidad la aparición del suburbio es, más bien, una amenaza para todo intento de distinción tajante entre civilización y barbarie. El arrabal se desliza en el "Poema conjetural", aquella pieza a la que es momento de volver y que, se suponía, era una de las pruebas de la militancia civilizadora de su autor. ¿Dónde sitúa Borges ese poema que dialoga de manera tan franca con Sarmiento? ¿Adónde lleva a morir a Laprida?

Yo, que estudié las leyes y los cánones,  
Yo, Francisco Narciso de Laprida,  
cuya voz declaró la independencia  
de estas crueles provincias, derrotado,  
de sangre y de sudor manchado el rostro,  
sin esperanza ni temor, perdido,  
*huyo hacia el Sur por arrabales últimos.*

<sup>133</sup> Pedro Orgambide. op. cit. p. 314

<sup>34</sup> Jorge Luis Borges. "Poema conjetural". p. 186. El subrayado es nuestro.

Antes se vio que Borges apuesta por una ciudad con *orillas*, escribe su épica con *orilleros* y su hilo conductor es el linde hasta cuando no habla directamente de tango ni de Buenos Aires. Aun más, las orillas, los arrabales, que son el punto de confluencia entre el centro de la ciudad y el campo, tienen su correspondencia en el tiempo en que Ayer y Hoy son el Todavía, en el compadrito que hereda y modifica algo del gaucho campero, y sobre todo en el encuentro entre el tango del centro y la milonga orillera. Vistas así las cosas, difícilmente podría pensarse como hecho casual que Laprida vaya a morir al *Sur* por *arrabales últimos*. Tal vez sea necesaria una anotación desde cierto cuento con cuchillos, en el que otro individuo destinado a la muerte recorre el mismo camino:

Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme.<sup>135</sup>

Por otro lado, cabe plantear esta pregunta: si con los mismos elementos que Aida Gambetta lee "desgauchamiento" es posible leer confluencia, ¿de qué lado de la oposición se debería poner la orilla donde el tango se funde con la milonga?, ¿de qué lado de la línea se queda el orillero? Aunque no parezca pertinente, hay que preguntárselo a Sarmiento, porque ya en sus tiempos el orillero existía:

Sabido es, por otra parte, que la guitarra es el instrumento popular de los españoles, y que es común en América. En Buenos Aires, sobre todo, está todavía muy vivo el tipo popular español, el "majo". Descúbresele en el compadrito de la ciudad y en el gaucho de la campaña. El "jaleo" español vive en el "cielito"; los dedos sirven de castañuelas. Todos los movimientos del compadrito revelan al majo; el movimiento de los hombros, los ademanes, la colocación del sombrero, hasta la manera de escupir por entre los colmillos, todo es un andaluz genuino.

Existen varios detalles sugestivos en este pasaje. Puede verse que el compadrito se inscribe en la literatura argentina un siglo antes de que Borges lo convierta en personaje, y con él se

---

<sup>135</sup> Jorge Luis Borges. "El Sur". *Ficciones*. p. 198

<sup>36</sup> Domingo Faustino Sarmiento. op. cit. p. 39

contornea la silueta de una letra: la que luego se llamará la letra del tango. El compadrito es una huella arqueológica de esta letra porque es el primero de los significantes que pretenden advenir en su lugar. No se sabe a ciencia cierta su lugar en la cadena, pero allí está, anudado a la guitarra y anunciando la escritura del tango que vendrá. No deja de llamar la atención que Sarmiento comience su asociación entre compadritos y gauchos por la guitarra, el otro significante que apunta a la escritura del tango. El lector recordará aquellos versos que hablaban del *cordaje (le la terca guitarra trabajosa/ que trama en la milonga venturosa/ la fiesta y la inocencia del coraje*, así como las precisiones que Borges hace en la "Historia del tango" respecto a los instrumentos propios del tango y la milonga. Como si hubiese un acuerdo tácito entre el autor de *Facundo* y Borges, los sujetos de sus textos habitan espacios musicales. La guitarra hace posible el anudamiento entre el compadrito, rebalse de la civilización, y el gaucho, excedente de la barbarie: a través de un origen común (el "majo" andaluz al que se liga la guitarra) Sarmiento los iguala, y no parece darse cuenta de que esta identificación pone en problemas su propia separación entre civilización y barbarie, aproximándola más bien a la mirada orillera de Borges.

A partir de esta mirada orillera, y volviendo a la labor de traducción estratégica, se puede proponer una escena trazada por la escritura borgeana del tango y que es capaz de traducir, reescribir y releer la oposición sarmientina. Se trata de la escena del encuentro en el tango. Hace poco se habló de este encuentro: es siempre agresivo y se produce entre dos sujetos que bailan frente a frente una melodía; sin embargo, hay que remarcar que a pesar de la agresividad manifiesta, ninguno de estos sujetos se disuelve en el otro; el abrazo los une y al mismo tiempo los separa. Ahora se pueden leer de otro modo las observaciones de

Aida Gambetta acerca de la mezcla de prendas que llevan hombres como éstos, y puede afirmarse que los orilleros que bailan el tango visten al mismo tiempo civilización y barbarie. Si por este modo de vestir resulta que en cada uno de ellos, por separado, pervive el encuentro entre los dos órdenes, se comprenderá, entonces, lo compleja que puede llegar a ser la confluencia de tales sujetos en el baile, pues los significantes no sólo se entretajan sino que además se dejan llevar y circulan por la melodía.

A este tipo de confluencias no se le había dado mayor importancia hasta que lo relejó Josefina Ludmer:

La barbarie no sólo dramatiza el enfrentamiento con "la civilización" sino un segundo enfrentamiento, interior, consigo misma. El lugar tenso y dual de la barbarie en *Facundo* es éste: hostil a la sociedad civilizada y hostil a sí misma. Contiene una parte de civilización, valor y gobierno asociada con crimen y desorganización. La doble tensión, hacia fuera y adentro de sí es la mejor definición de *Facundo*, el texto de Sarmiento.

A partir de este momento queda mucho por reconfigurar. En primer lugar, unas líneas antes del pasaje citado, Ludmer hace notar que, al elegir título para su libro, Sarmiento comete un desliz para fortuna de lo indecible: no escribe "civilización o barbarie", no las plantea gramaticalmente como alternativas al colocar entre ellas una disyunción, sino que las enlaza con una conjunción copulativa y escribe *Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga*. Hay por lo menos tres consecuencias de la elección de esta letra. En primer lugar, resulta que civilización y barbarie confluyen para hacer una vida, la de Facundo Quiroga, pero, como se verá enseguida, debido a variadas tensiones ocurre que civilización y barbarie también traen consigo la posibilidad de la muerte; en segundo lugar, sobrevienen las consecuencias señaladas por Ludmer en el ámbito de la barbarie: en lo

---

<sup>137</sup> Josefina Ludmer. *El género gauchesco: un tratado sobre la Patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. p. 26

bárbaro vive lo civilizado como valor y como gobierno, creando una doble tensión, dentro de ese espacio y hacia fuera; en tercer lugar —y esto Ludmer ya no lo dice, porque no corresponde a *Facundo*— queda sugerida la idea de que en el espacio de la civilización puede ocurrir algo similar.<sup>138</sup> No hay ningún motivo para suponer que en el espacio civilizado falten tensiones; por el contrario, se puede agregar a este cuadro, de por sí complejo, la preocupación presente desde Sarmiento respecto a la posibilidad de que Buenos Aires albergue no sólo a quien viene del campo, sino que también reciba en su seno a quienes vienen de otros lugares: los inmigrantes.

Se tiene, pues, un espacio de la barbarie con tensiones en sí mismo y un espacio llamado civilización en el que también habitan las tensiones. ¿Qué sucede cuando espacios así de conflictivos se encuentran en las orillas? Bailan un tango o bailan el baile del cuchillo. En ambos bailes se manifiesta la muerte como potencial solución de las tensiones, pero la muerte, ya se vio, está suspendida en ese espacio donde los muertos pueden vivir. Cabe preguntarse, no obstante, si la muerte proviene de la civilización o de la barbarie. Si se acepta que es bárbara porque es muerte a cuchillo, muerte violenta, de inmediato Borges recordará que, de las sagas y tragedias occidentales al tango, este tipo de muerte es el que convierte en individuos a los combatientes al darles lugar para morir cara a cara y sabiendo

---

<sup>138</sup> En sus "Notas sobre *Facundo*", Ricardo Piglia secunda esta opinión. Luego de apuntar otros deslices, además de la conjunción copulativa en el título, observa: ". . . en el momento en que la cultura sostiene los emblemas de la civilización frente a la ignorancia, la barbarie corroe el gesto erudito. Marcas de un uso que habría que llamar salvaje de la cultura, en Sarmiento, de hecho, estos barbarismos proliferan. Atribuciones erróneas, citas falsas . . ." (cit. Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE, 1989. p. 22). Este "uso salvaje de la cultura", que implica una suerte de infiltración de lo bárbaro en el terreno de lo civilizado, no se podría entender sin una orilla que sirviese de punto de contacto entre ciudad y campo. De acuerdo con Piglia y con Julio Ramos, el lugar de enunciación de Sarmiento --dado su "mal escribir" -- se sitúa a pesar de las intenciones de su autor al margen de lo civilizado. Sarmiento desea inscribirse en la cultura occidental, en la civilización, porque *no* es europeo. Si se recuerda la propuesta central del libro de Beatriz Sarlo sobre Borges, se comprenderá que el autor del "Poema conjetural" no es el primer *escritor en las orillas*: Sarmiento es su directo antecesor.

por fin quiénes son en ese acto de matar o de dar muerte. Si se acepta que es civilizada porque la protagonizan dos orilleros (lo que implica reducirlos a su faceta de ciudadanos), ahí están las huellas de su gauchaje, que desde Sarmiento se supone garantía de barbarie. La muerte corrobora aquí su carácter de hallazgo, y este detalle no puede estar ausente en el "Poema conjetural" que se viene trabajando:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre  
de sentencias, de libros, de dictámenes,  
a cielo abierto yaceré entre ciénagas,  
pero *me endiosa el pecho inexplicable*  
*un júbilo secreto. Al fin me encuentro*  
*con mi destino sudamericano.*

A esta ruinoso tarde me llevaba  
el laberinto múltiple de pasos  
que mis días tejieron desde un día  
de la niñez. *Al fin he descubierto*  
*la recóndita clave de mis años,*  
la suerte de Francisco de Laprida,  
*la letra que faltaba,* la perfecta  
forma que supo Dios desde el principio.

Por cuanto se ha leído hasta aquí, es posible comprender mejor algo que se afirmó unas páginas atrás: el "Poema conjetural" dialoga francamente con la escritura de Sarmiento, no porque ambos militen en la civilización, sino porque en ambos —y por la orilla— se les desliza la barbarie. Con pocos versos de distancia, Narciso de Laprida, conjeturado por Borges, llama "cruelas provincias" a las del Río de la Plata, y acto seguido se lanza al júbilo de encontrar el destino en su derrota.

Pero sobre todo, por las palabras que se subrayan en este último pasaje, hay que concentrarse en lo que aquí se analiza: la letra y el tango, la letra y la milonga, la letra y la música. El vínculo entre la escritura del tango y el juego oscilante entre civilización y

---

<sup>39</sup> Jorge Luis Borges. "Poema conjetural". p. 187

barbarie se reestablece, en primer lugar, por la aparición sin transformaciones de la escritura del coraje orillero: hay que ir a morir al arrabal para encontrarse, para encontrar el destino. Pero además del destino —y esto no lo apuntan ni Derrida ni Lacan, sino Borges se encuentra *la letra que faltaba*. Donde la letra era, lucha por advenir un significante. Uno que pertenece a la cadena llamada aquí escritura del tango.

Ahora se puede formular con toda claridad la pregunta: la escritura del tango, como modo de encuentro, como lugar en el que las tensiones se hacen música, como frontera entre la letra y el significante, ¿es civilizada o bárbara? A lo mejor el tango que viene del centro se podría inscribir como civilizado; pero contra esta suposición trabaja, por una parte, su proverbial sensualidad, que muchos autores antes de Borges revistieron de cierta barbarie primordial. Si actuase por sí sola, esta sensualidad bárbara podría constituirse en el límite, pero el tango escrito por Borges se aleja tanto como le es posible de ella, llevándola allí donde ya no es pura, sino que está contaminada del aire campero y conversador de la milonga. Para poder escribir la palabra *tango*, Borges primero refunda la música y el baile en las orillas: los desplaza del lugar que se supone más civilizado y donde sería más fácil reconocer al tango con el nombre común de "canción ciudadana", y los lleva al lugar donde "son y no son" ciudadanos. Hace otro tanto con la milonga: la trae del campo, donde podía dejarla cómodamente instalada en la barbarie, a un lugar donde no es "milonga pura", sino milonga "tanguada".

Como se propuso hace poco, el tango puede ser metáfora de otros encuentros en los que se recupera su lógica. Uno de estos encuentros es, sin duda, el que se opera entre civilización y barbarie. En las orillas, el campo y la ciudad confluyen. En las orillas,

civilización y barbarie se encuentran frente a frente y bailan al compás del tango y la milonga. No hay que olvidar, sin embargo, que en la escritura del tango el encuentro siempre trae consigo el riesgo de muerte. No hay que olvidarlo porque de otro modo la orilla y el tango se podrían leer como la síntesis hegeliana de los opuestos campo/ciudad. No se trata de esto. Una síntesis es una nueva idea, es una creación en la que se operan fusiones; al ser creada, se manifiesta bajo la idea de lo presente y se podría afirmar que de lo "vivo", por cuanto es algo existente. Hasta aquí se puede llegar leyendo el título *Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga*; no obstante, es necesario recordar que lo que se inscribe en la orilla desde la dimensión de la letra es siempre un borde, un contorno, una silueta en la que se alcanza a vislumbrar la amenaza de la muerte. Entre dos que bailan *ese* tango que se viene describiendo hay tensión: son capaces de *otro* baile, el del cuchillo, y con estos significantes se perfila el vacío donde civilización y barbarie se encuentran para darse muerte. No se anulan ni se aniquilan, no llegan a ejecutar la amenaza, pero tampoco a conjurarla. La muerte queda suspendida en la orilla, de modo que Borges recupera lo indecible de aquello que se suponía decidido. No escribe nada que Sarmiento no haya escrito antes, porque —bien lo señala Josefina Ludmer— ya Sarmiento había caído en la trampa de su propia escritura y había dejado como herencia un ámbito indecible que los lectores decidieron ignorar. Lo que sí ocurre es que Borges escribe esta oscilación con una palabra que Sarmiento no podía articular: orilla, y por eso se le supone seguidor de la dicotomía, cuando en realidad es quien sigue ahondando en lo que queda al margen de la civilización y al margen de la barbarie. En ese rebalse de la lógica de los opuestos que está

representado por la orilla, Borges delata las exclusiones y les da lugar combinando el acto estético de la escritura con la posición ética que implica este develamiento.

## 1.2. El tango, la guitarra y la espada

Son bien conocidas estas palabras de Borges: "El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro."<sup>140</sup> Fiel a sí mismo, Borges crea los suyos, entre los cuales se cuenta Leopoldo Lugones.<sup>141</sup> Para probarlo, seguidores y detractores de uno y otro suelen recurrir a tres pruebas: primera, el desprecio de Lugones por el tango, al que calificara de "reptil de lupanar", desprecio que supuestamente heredó Borges; segunda, el papel de Lugones como precursor de la literatura fantástica argentina, de la que Borges es continuador; tercera (la que ha conducido a las críticas más duras), el apoyo a la toma del poder por los militares, expresada en la célebre frase de Lugones: "Ha llegado la hora de la espada", que Borges no repitió en palabras, sino en hechos, al dar opiniones favorables sobre los gobiernos de Videla y Pinochet. Tales pruebas no han hecho sino consolidar esta herencia imaginaria, de modo que los nombres de Borges y Lugones parecen ya inseparables. ¿Será posible hallar vínculos entre ellos a través de la escritura riel tango? Todo indica que la respuesta puede ser afirmativa. A continuación, y desde el punto de vista que se viene desarrollando, se discutirán estos argumentos.

---

<sup>140</sup> Jorge Luis Borges. "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1998 (1952). p. 166

<sup>141</sup> Rafael Olca Franco (op. cit. p. 122 y ss.) ha descrito con detalle la evolución de la opinión de Borges respecto a Lugones, que en sus primeros ensayos —especialmente en *El tamaño de mi esperanza*— era desfavorable. Aquí se toma la que Borges suscribe en su libro dedicado a Lugones, que forma parte de su bibliografía "oficial", en la que están excluidos aquellos primeros libros.

De principio hay que apelar al lector que, a estas alturas de la exposición, creará innecesario presentar más textos para comprobar que Borges no heredó el odio lugoniano hacia el tango "en abstracto". Si el lector ha tenido la paciencia de acompañar esta reflexión, habrá comprendido que lo que posiblemente se encuentra en ambos es el rechazo (que en Borges sólo llega a reserva) frente aquel tango más bien canallesco y de fuertes connotaciones sexuales que se desarrolló en los prostíbulos del centro de Buenos Aires. La admiración por la música del campo y su descendiente directa, la milonga orillera, parece intacta y para comprobarlo se puede ceder la palabra al propio Borges, precisamente cuando se refiere a la escritura de Leopoldo Lugones:

Nos enfrentamos ahora con uno de los mejores libros de Lugones, *El payador* (1916). El propósito del autor era que esta obra, consagrada al *Martín Fierro* de Hernández, constase de tres partes . . . Sólo apareció la primera, *Hijo de la pampa*, más conocida por el título de *El payador*. Lugones consideraba que el *Martín Fierro* era un poema épico: razonar esta idea era uno de los fines que se propuso . . . No todos estarán de acuerdo; nadie, sin embargo, podrá permanecer insensible a los esplendores y a la emoción de esta obra fervorosa. En una antología de la prosa española serían indispensables estas páginas que describen los orígenes pastoriles de nuestra sociedad: el desierto, los incendios, el regreso del padre, la yerra, los indios, los desafíos de la guitarra y del cuchillo.

Cabe subrayar en este comentario la manera en que Borges diseña a su precursor: por una parte, las palabras de Lugones se convierten en el antecedente de la idea de transformar lo argentino en epopeya, idea que luego Borges elaborará para emparentar esta épica con la que viene del norte; por otra, entre los orígenes de la nación reaparecen los significantes que Borges encadena en la escritura del tango: la guitarra y el cuchillo. ¿No podría hacerse acaso una historia del recorrido de estos significantes a través de las obras literarias? Puesto que aparecen en Sarmiento y en Lugones, puesto que aparecen en Carriego (otro de los

---

<sup>42</sup> Jorge Luis Borges y Betina Edelberg. *Leopoldo Lugones* (1965). *Obras completas en colaboración*. 5ª ed. Buenos Aires: Emecé, 1997 (1995)

precursores que Borges crea, como se verá enseguida), la insistencia en los significantes cuchillo y guitarra es llamativa pues, como se ha visto en "El tango", quien escribe *guitarra* escribe *milonga*.

Pero no es éste el único espacio en el que Borges y Lugones pueden dialogar a través de la escritura del tango. Esta vez la palabra es de Lugones, quien al terminar *El payador* (ensayo dedicado al *Martín Fierro*) anota: "Así se cumple con la civilización y la patria. Movilizando ideas y expresiones, no escribiendo sistemáticamente en gaucho."<sup>143</sup> Quizá al lector estas palabras le resulten familiares. Son, más o menos, las que Borges usa en "El idioma de los argentinos" para enfrentarse a las letras del tango-canción. Así se confirma la importancia que tiene, no sólo en Borges sino en toda la tradición literaria argentina, la adopción de un lenguaje que exprese el espíritu nacional pero que no pase por la jerga ni por el costumbrismo. Respecto a la payada campera que sustenta el *Martín Fierro*, Lugones tiene la misma opinión que Borges acerca del tango: no es necesario el artificio ni el rebuscamiento para dar con un lenguaje verdaderamente argentino. En Lugones se mantiene el carácter indecible de los significantes por encima de la separación entre civilización y barbarie, pues el precursor apunta a un lenguaje universal, civilizado y patriótico pero capaz, al mismo tiempo, de escribir lo gaucho, que Sarmiento identifica con la barbarie.

Es justamente en el acto de escribir que Lugones se aproxima a la oscilación porque no puede evitar nombrar el tango, aunque sea para negarlo. No lo puede evitar cuando lo califica de "reptil de lupanar", pero esto podría pasar por una opinión sin mayor relevancia.

---

<sup>143</sup> Leopoldo Lugones. *El payador*. cit en Rafael Olca Franco. op. cit. p. 59

Hay que recurrir, entonces, a la escritura de Lugones. A un lugar específico de la escritura de Lugones rescatado por Ernesto Sabato:

Chica que arrostras en el tango  
con languidez un tanto cursi  
la desdicha de "Flor de Fango"  
trovada en verso de Contursi...

En estos versos parece mantenerse el rechazo de Lugones hacia el tango, pero no se puede dejar de notar que su autor está contagiado de las letras del tango. Así lo señala, por ejemplo, el modo en el que el texto se dirige a una "chica". Los versos iniciales de "Flor de fango", de Contursi, comienzan precisamente así:

Mina, que te manyo de hace rato  
perdoname si te bato  
de que yo te vi nacer...

y más adelante anticipan lo que Lugones volverá a escribir:

Fuiste papusa del fango  
y las delicias del tango  
te espantaron del bulín.

En esos gestos de "Flor de fango" que Lugones repite sin querer tratando de criticarlos ya está todo el tango-canción que Lugones y luego Borges dicen despreciar. Lugones anticipa la posición indecible de la escritura frente a la letra del tango pues la última, lejos de asumir las críticas de la primera, se apropia de su forma. Así lo observa Ernesto Sabato: "La influencia del modernismo en la literatura del tango fue, a partir de la segunda década de este siglo, evidente." Los letristas de tango usan la misma forma poética que el modernismo que los margina. No sólo reescriben una y otra vez al poeta;

---

<sup>144</sup> Ernesto Sabato. *Tango, discusión y clave*. 3ª ed. Buenos Aires: Losada, 1968 (1963). p. 133

<sup>145</sup> "Flor de fango" (1918). Letra: Pascual Contursi. Música: Augusto Alberto Gentile. Juan Angel Russo, ed. *Letras de tango*. Buenos Aires: Basilico, 1999. p. 24

<sup>146</sup> *Ibid.* p. 25

<sup>147</sup> Ernesto Sabato. *Tango, discusión y clave*. p. 138

también se le anticipan. El tango al que se refiere Lugones fue compuesto en 1918, pero ya en 1914 Contursi había escrito unos versos que dicen lo mismo que los del poeta:

Y cuando de los bandoneones  
se oyen las notas de un tango,  
pobre florcita de fango  
siente en su alma vibrar  
las nostalgias de otros tiempos  
de placeres y de amores.<sup>148</sup>

De manera que la letra del tango impregna la poesía, corroborando *antes* de las escrituras de Lugones y Borges el desplazamiento de la letra del tango de una cara de la banda de Moebius a la otra. Gracias a la *différance*, en cuanto los significantes son diferidos temporalmente y el fin resignifica el principio, ya no es un contrasentido que una escritura pueda *corroborar* otra posterior *antes* de que esa otra se haya escrito. En la escritura que se ha leído como desprecio al tango, Borges y Lugones asumen la misma actitud que el poeta del tango respecto a su musa: lanzan sobre el objeto de sus afectos una mirada compasiva o doliente por la degradación. Así, ambas escrituras llegan al punto del que el tango-canción parte, cerrando la figura y produciendo el infinito relevo que es posible en la banda de Moebius.

El tema de la literatura fantástica, ámbito en el que es más que evidente la influencia de Lugones sobre Borges, podría ser tratado al margen de la escritura del tango; sin embargo, llama la atención que una de las entradas de Lugones en este ámbito se produzca a través de un significante ya conocido: el puñal. "El puñal" es el título de uno de los cuentos del volumen *Las fuerzas extrañas*, de 1898, y prefigura algunas de las propiedades

---

<sup>148</sup> "El motivo" (1914). Letra: Pascual Contursi. Música: Juan Carlos Cobián. Irene Amuchástegui y Oscar del Priore. *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar, 1988. p. 58

misteriosas de este objeto, que ya fueron revisadas a propósito del texto breve de Borges que tiene el mismo título. El puñal de Lugones tiene esta propiedad:

— Y si usted fija con intensidad su mirada en la hoja —añadió el visitante— y piensa sin discrepar en una persona ausente, no tardará en verla cual si estuviese a su lado.

— Como en los espejos negros —afirmé, recordando las esferas de esmalte oscuro que usan con dicho fin chinos y japoneses.

— Efectivamente —afirmó mi interlocutor.<sup>149</sup>

Esta vez resulta que allí donde emerge un puñal se desencadena el significante del espejo, en un libro escrito un año antes de que naciera Borges. Este desencadenamiento testimonia la configuración transtextual de la escritura del tango como cadena significativa y da lugar a pensar que entre Lugones y Borges hay una comunicación más allá del plano de la influencia que el segundo reconoce; una comunicación que tiene que ver con el anudamiento similar de significantes. Siguiendo el relato de "Hombre de la esquina rosada" y de "Historia de Rosendo Juárez" se había visto que los hombres se veían unos a otros como en un espejo. En Lugones, esta sensación se escribe así:

Únicamente su boca gruesa manifestaba en la caída de las comisuras una amarga desolación de venido. Pero ese rasgo alternaba la fisonomía entera con tanta pasión, que acto continuo infundióme una especie de dolorosa cordialidad. Por ahí era humano y próximo aquel hombre distante.

Distante, a fe, como si estuviera constantemente acercándose sin llegar, desde el fondo de un espejo.<sup>150</sup>

El hombre con el que dialoga el narrador es, como en "Hombre de la esquina rosada", un visitante que llega de lejos, porta un puñal y quiere contar su historia. Como en "Historia de Rosendo Juárez", hay un momento en el que dos hombres se ven uno a otro como en un espejo. Como en los dos relatos borgeanos, se desencadena aquel afecto transmitido por la violencia:

---

<sup>149</sup> Leopoldo Lugones. *Las fuerzas extrañas/Cuentos fatales*. México: Trillas, 1992. p. 98

<sup>150</sup> *Ibid.* p. 91

— . . . Debe ser usted de raza española, sin mezcla. Por ahí se puede tener siempre algo de árabe. ¿Correspondió su nombre de pila al del santo que señalaba el almanaque el día de su nacimiento?

— No; fue una ocurrencia de mi madrina.

— Una ocurrencia es siempre una revelación. Así tuvo usted en su nombre la doble letra inicial que corresponde a su signo astronómico —¿los Gemelos, no es cierto?— y repetida por contenido fonético, la influencia del León, que significa el imperio de la violencia en su destino.

— Confirmada —añadí, tendiéndole la palma de mi mano izquierda con voluble abandono de la jovialidad— por una doble señal de muerte violenta...

— El desconocido echó una viva mirada sobre mi nítida red palmar.

— ¡Y todavía con el signo del puñal en el valle de Saturno! Diablo, señor Lugones agregó, riendo a su vez, su caso podría ser inquietante.<sup>11</sup>

De nuevo se entretiene en el mismo orden la conjetura de alguna letra. Una letra que anuncia que un destino *podría ser* inquietante, y que en esa potencialidad deja pendiente, diferido, el advenimiento del significante. La letra, la inicial, dirige la atención hacia un detalle más: en ambos textos intervienen personajes que tienen el mismo nombre que los autores: en "Hombre de la esquina rosada" y en "Historia de Rosendo Juárez", los narradores le cuentan sus historias a alguien llamado Borges; en "El puñal", el visitante habla con Leopoldo Lugones.

Pero el espejo, con sus entramados de letra y muerte, no es el único significante que se entretiene con el puñal. También se anuda con él la revelación, pero desde Lugones esta revelación tiene un carácter al que Borges seguirá y se opondrá: el vínculo con la presencia de la mujer:

Adquirí de golpe, con abismante lucidez, la certidumbre de mi caída.

Era mi día que llegaba en los siglos.

Revelábase ante mí aquel misterio que hacía temblar a los profetas: la presencia del ángel.

El ángel que todo hombre tiene escrito en su suerte, pero que con frecuencia no puede hallar sino a través de muchas vidas.

Por eso son tan raros los casos de verdadero amor.

Aquel ser presentábase me bajo la forma de la mujer terrestre, que es la más terrible, porque necesariamente encarna la desventura.

Y fue así como aquel día, sometiéndome al amor de la mujer, acepté la ley de la muerte.

---

Ibid. p. 90

Mi primer paso al abismo fue el ansia incontenible de ver su rostro, que satisficé desmontando, con el pretexto de abreviar también mi cabalgadura, pero, en realidad, con el objeto de interponerla, para mirar al disimulo la hoja de mi puñal.

    El rostro apareció, divino de belleza en su ternura juvenil.<sup>152</sup>

Borges responde a esta posible revelación con aquella frase de Rosendo Juárez que traduce en "marica" a cualquier hombre que piense en una mujer por más de cinco minutos; pero mantiene la lógica fatalista de este pasaje que hace a la mujer dueña de la caída y la muerte de los hombres. En Borges, los hombres huyen de ambas matándose entre sí; en Lugones, por una mujer el dueño del puñal deviene asesino y miembro de una sociedad secreta, lo que lo sitúa en las orillas de la ley como a los personajes de los cuentos fantásticos y policiales de Borges.

    Se tiene en la misma cadena el puñal como punto en que se anudan los significantes del espejo, de la revelación y del afecto con marcas de violencia y muerte, afecto que va acompañado por un intento de evadir la figura femenina y por un desplazamiento hacia los márgenes de la ley. Se trata de una cadena de significantes próxima a la que aquí se ha bautizado como escritura del tango.

    Se puede pasar a hablar de la "hora de la espada", punto de debate que parece más alejado del ámbito del tango. Al respecto cabe hacer notar que las actitudes de los dos escritores argentinos son consecuentes con su posición frente al lenguaje y frente al tango: así como en la música y en el lenguaje defienden lo "criollo", que es lo anterior a la degradación y lo auténticamente nacional para ellos, en la política preferirán aquellos sectores que reivindicuen la nacionalidad criolla.<sup>153</sup> De allí que Lugones añore la hora de la

---

<sup>152</sup> Ibid. p. 101

<sup>153</sup> Para tener una lectura detallada del criollismo de Borges y Lugones, vid. Rafael Olea Franco. op. cit. p. 77-116

espada: a principios de siglo los militares todavía son los representantes del honor de la patria criolla. De allí que, en su juventud, Borges se haga radical y partidario de Hipólito Yrigoyen, y en su madurez repita el gesto lugoniano frente a los militares. En los anteriores capítulos se vio cómo la espada es uno de los significantes que insiste entre los que escriben el coraje; recordando este detalle puede explicarse que Borges intente atravesar las orillas de su escritura para recuperar el honor y el coraje aprendidos de sus mayores criollos y de los cuchilleros de Palermo. Un sector de la crítica política hacia Borges suele decidir este punto haciendo notar que los militares de los años setenta ya no usaban espada, sino instrumentos menos nobles como la picana; otro sector, más benigno, propone excusar a Borges debido a su aislamiento literario y explicar que su decisión de apoyar a los militares chilenos y argentinos, creyéndolos herederos del coraje de los antepasados, le trajo una serie de malentendidos que culminó, se dice, en una repetida negación del premio Nobel y, más tarde, en el arrepentimiento. Desde el lugar de lo indecible resulta que ninguna de las dos posibilidades excluye a la otra, pero tampoco se anulan entre sí. Una precede o sigue a la otra, según el punto de la banda de Moebius en la que los lectores quieran colocarse. Como ocurre en el jardín de senderos que se bifurcan, en un tiempo lo indecible sirve para juzgar a Borges y a su precursor; en el tiempo siguiente, para

---

<sup>122</sup> "Tal vez convencido de la pequeñez de (la) dimensión (del coraje) en Buenos Aires, Borges remitió a ocho siglos atrás su admiración por el coraje personal y la reubicó en las sagas nórdicas y los héroes de epopeya anglosajona. A esas distancias no le resultaba intolerable.

"Es conocido el despiste y aun horror de las opiniones políticas de Borges. Elogió a Videla después de memorable almuerzo, se dejó condecorar por Pinochet, opinó en la España posfranquista que todo era mejor con Franco, decidió que a James Carter había que propinarle un golpe de Estado. Pero en 1981, en plena dictadura militar y antes de la guerra de las Malvinas, firmó la solicitada que las Madres de Plaza de Mayo lograron publicar en *La Prensa* en reclamo de sus hijos desaparecidos. A un agente de los servicios, presunto locutor, que lo interrogó al respecto a micrófono abierto, Borges confirmó que había dado su firma para la solicitada y la audición se interrumpió abruptamente. A diferencia de otros intelectuales, que nunca supieron reconocer sus agachadas frente a la dictadura militar, Borges reconoció sus errores." (Juan Gelman. "Borges o el valor". Martín Ernesto Lafforgue, comp. op. cit. p. 334)

recuperarlos. Se retomará este asunto a propósito de Sabato y Cortázar, y entonces se podrá ver con mayor claridad cómo el tango acompaña estos movimientos en los que la nación se desplaza en un movimiento oscilante entre la posibilidad de una música libre y el orden delimitado por lo que el poder manda cantar y lo que manda silenciar.<sup>155</sup>

A propósito de la relación entre Borges y Lugones, lo que se ha querido dar es un primer indicio de que en Argentina tomar una posición frente a la música (especialmente frente al tango) no es una cuestión de gustos, sino que trae consigo, casi siempre, una actitud determinada respecto a la nacionalidad. Habiendo llegado a este punto se puede comprender que el ámbito de lo indecible que se abre entre civilización y barbarie no es sólo una curiosidad lingüística sino una apuesta por cierto modo de leer la palabra *patria*. Lo que interesa es el modo de ofrecer el significante a la lectura, la marca —muda una vez más— que hace posible leer con la misma lógica esos momentos en los que Sarmiento afirma que patria es civilización y barbarie; Lugones, que patria es un lenguaje civilizado para inscribir lo gaucho-bárbaro; y Borges, que el destino de la patria se juega en arrabales últimos. Son modos de cometer el mismo desliz que una y otra vez repite la oscilación. Lo llamativo es que en ese punto emergen siempre significantes similares: guitarras, cuchillos, compadritos, gauchos, lupanares y, desde Lugones, tangos.

Lo que va abriéndose paso hasta este punto y se confirmará en Carriego es la idea de que, en los precursores de Borges, se va repitiendo la intervención del escritor en el ámbito

---

<sup>155</sup> Sin embargo, lo que sí se puede anotar es la posible relectura que de aquí se desprende. En los años setenta los críticos de izquierda demostraban su espanto ante aquel Borges que aplaudía a Videla y a Pinochet. Esto se puede explicar gracias a lo que hasta aquí se expuso sobre la tendencia de Borges a creer en el honor del criollaje salvado por los militares. Sin embargo, pocos fueron capaces de espantarse de otra actitud más compleja: la de Videla como posible lector de Borges, un lector que se convence de este discurso de mesianismo criollo y militar sin contar con las posibles oscilaciones, y le presenta como ofrenda al maestro una pila de cadáveres que es el testimonio de lo siniestro que puede llegar a ser el acto de leer decidiendo.

de lo popular como lugar para pensar lo nacional. No puede ser casual que Sarmiento traiga a colación la música del pueblo, que Lugones se pronuncie de manera tan categórica sobre el tango que está naciendo, y que años después Borges elija pensar y repensar las orillas que separan el tango y la milonga. En ninguno de los tres parece manifestarse, al menos a primera vista, la posición de "el escritor junto a su pueblo", sino la contraria, que critica la relación del pueblo con la música. No se trata sólo de una cuestión de gustos sino, como lo ha propuesto Josefina Ludmer, de una lógica de inclusiones y exclusiones. La payada, la milonga y el tango pueden conducir a la incorporación o el rechazo de sujetos determinados en el esquema de la nación, y en un primer plano de lectura las intenciones parecen transparentes: Sarmiento afirma que la guitarra viene de la barbarie, de modo que otra tendría que ser la música de la civilización y de la patria; Lugones llama al tango reptil de lupanar, y detrás de esa frase está sugerida la idea de que un argentino patriota de ningún modo puede acercarse a esa forma musical sin convertir de inmediato a su país en un prostíbulo; Borges sostiene que el tango del centro es melancólico y que la milonga es épica, y la elección planteada frente a su lector es clara: hacer tango y cargar de melancolía al país, o hacer milonga y creer en la epopeya del campo. Irrumpen entonces las marcas de lo indecible y el lector se percata de que, si bien estas alternativas están inscritas sin lugar a dudas, ninguno de los tres autores las asume por completo. Ni Sarmiento se despoja de la guitarra, pues escribe algo que se parece mucho a una "Milonga de Facundo Quiroga", ni Lugones destierra al reptil, porque sólo podría conseguirlo dejando de pronunciar su frase lapidaria (y dejando de escribir como e influir en la letra de tango), ni Borges se desplaza a la milonga campera, sino que insiste en confundir las palabras *tango y milonga*. Por estas

traiciones que el discurso gesta en sí mismo se puede pensar que la sospecha de *orilla* había nacido antes de Borges, pero faltaba la palabra para nombrarla. Esa palabra-bisagra comienza a articularse en otro precursor creado: el poeta Evaristo Carriego.

### 1.3. El tango y la poesía del arrabal

Aproximándose más a Borges en el espacio y en el tiempo se encuentra el precursor más evidente de la escritura del tango: el "poeta del suburbio", Evaristo Carriego. Volodia Teitelboim acota:

Al Borges de los años treinta le atrae en Carriego otro sentimiento que con todas las diferencias del mundo también es suyo: "el culto del coraje", que a ratos puede ser también "el culto de la infamia". Es "la religión del guapo", del malevo, el reino de los especialistas de la intimidación progresiva, los "veteranos del ganar sin pelear". Las más de las veces se trata de una simulación de la valentía . . . Aquí Borges llega a lo que dijo que no llegaría, a lo documental. Cita las esquinas de la ciudad y los nombres de los ventajeros, chinos de pelea, entre ellos al legendario Juan Muraña y a Romualdo Suárez, alias El Chileno. "... una obediente máquina de pelear, un hombre sin más rasgos diferenciales que la seguridad letal de su brazo y una incapacidad perfecta de miedo".

A partir de estas líneas, como ocurría con Lugones, se debe prestar atención al Carriego que Borges propone como precursor. En los poemas de Carriego están prefigurados con toda claridad, y ya encadenados, los significantes de la escritura del tango, tanto en el plano temático como en el plano estético. Para anotarlos según los términos con los que se emprendía esta tercera parte, donde la letra del tango era, de un modo inconsciente, en Sarmiento, ha advenido —aún como desorden— el significante lugoniano; con Carriego, este mismo significante comienza a definir su posición y su modos de inscripción.

Hay dos o tres estrofas de Carriego que Borges ha citado varias veces, y que quizá valga la pena convocar de nuevo para comprender cómo el tango va haciéndose escritura.

---

<sup>156</sup> Volodia Teitelboim. *Los dos Borges: vida, sueños, enigmas*. México: Hermes, 1996. p. 45

La primera estrofa elegida viene del poema "El alma del suburbio", y ya había sido mencionada en una cita de Borges:

En la calle, la buena gente derrocha  
sus guarangos decires más lisonjeros,  
porque al compás de un tango, que es "La Morocha"  
lucen ágiles cortes dos orilleros.

En estos versos es fácil rastrear el tango que marca a Borges: un tango bailado en las calles suburbanas y entre hombres, entre dos orilleros. Carriego escribe como poesía una palabra que, oralmente, precedía a sus propios poemas y a los de Borges: *orillero*. ¿Por qué es tan importante determinar este hecho? Porque hace posible avanzar un poco en la discusión. Resulta que la lógica (o estética, como propone Rafael Olca) de las orillas no es un descubrimiento de Borges, sino que se viene gestando desde el *Facundo*, atraviesa los textos de Lugones y Carriego y desemboca en la escritura del tango. Lo que hace Borges es empeñarse con toda minuciosidad en hacer significativa esta palabra, y para ello la reescribe una y otra vez. Con Carriego, Borges descubre que hay un lugar en la escritura para lo orillero y trabaja en función de este hallazgo.

La poesía de Carriego también le muestra a Borges la posibilidad de escribir (sobre) el tango, e incluso traza un camino, una versión de esta escritura que es la que Borges se propuso seguir:

*Carrizo*: ¿La obra de Carriego y Carriego mismo, son un camino hacia el tango?

*Borges*: Yo creo que sí. Y hacia lo más llorón del tango, también, ¿eh? Yo diría que Carriego empezó rozando lo épico, cuando escribió "El guapo", por ejemplo:

El barrio lo admira. Cultor del coraje.  
.....  
le cruzan el rostro, de estigmas violentos  
hondas cicatrices, y quizás le halaga

---

<sup>57</sup> Evaristo Carriego. *El alma del suburbio*. Selección de Alicia Astromujoff. Buenos Aires: Mondadori, 1999. p. 8

llevar imborrables adornos sangrientos:  
caprichos de hembra que tuvo la daga.

Bueno, ahí está lo épico. Es decir, la milonga. Y luego después, ya viene la otra parte de la obra de Carriego: "La costurera que dio aquel mal paso". Todo eso ya es el tango; toda esa desventura que es el tango, ¿no?

En su primera época, Evaristo Carriego se atreve a escribir por primera vez lo orillero en clave épica. Es posible que a partir de esta lectura haya comenzado la sospecha de Borges de que puede haber cierto parentesco entre la poesía de arrabal y los poemas épicos de la antigüedad. En aquella zona de la escritura de Carriego que Borges llama épica ya están dispuestos todos los elementos con los que luego será posible escribir los primeros versos, elegíacos, de "El tango". Las palabras se pueden seguir una a una: coraje, daga, guapo... y las figuras están muy próximas ya a lo que será la escritura del tango. "Adornos sangrientos", por ejemplo, anticipa todo el carácter festivo y letal de los encuentros que Borges narra y vuelve a narrar en sus poemas.

En la escritura de Carriego hay muchas palabras que se anticipan a la escritura del tango; pero la semejanza no sólo opera en este plano, sino también en el de la construcción y la lógica de los versos. Para probarlo se pueden comparar algunos de ellos, tomados del poema de Carriego "En el barrio", con los que vienen de "El tango":

Ya los de la casa se van acercando  
al rincón del patio que adorna la parra,  
y el cantor del barrio se sienta, templando,  
con mano nerviosa la dulce guitarra

La misma guitarra, que aún lleva en el cuello  
la marca indeleble, la marca salvaje  
de aquel despechado que soñó el degüello  
del rival dichoso tajando el cordaje.

*En los acordes hay antiguas cosas:  
el otro patio y la entrevista parra.  
(Detrás de las paredes recelosas  
el Sur guarda un puñal y una guitarra)*

*En la música están, en el cordaje  
de la terca guitarra trabajosa,  
que trama en la milonga venturosa  
la fiesta y la inocencia del coraje.*

<sup>158</sup> Jorge Luis Borges y Antonio Carrizo. *Borges el memorioso*. p. 27

<sup>59</sup> Evaristo Carriego. op. cit. p. 10

Borges y Carriego comparten el lugar en el que se desarrolla la acción: un patio con una parra, que puede ser el de cualquier casa de ese Palermo que los poemas de ambos mencionan con frecuencia; comparten también la atmósfera que propicia la milonga (aquella que festeja el coraje del guapo) y el instrumento que sirve para cantar los sucesos épicos: la guitarra. Ésta aparece vinculada en los versos incluso con la misma palabra: *cordaje*. El coraje, las orillas y la música no se han separado en la escritura desde Sarmiento hasta Borges.

Pero es posible seguir acumulando evidencias. Aquí se anotan otras dos estrofas, una de "Los perros del barrio", de Carriego y otra de "El tango", de Borges:

Crías corajudas, de castigo eximen  
a las delincuentes famas orilleras  
sí es que se discute la causa del crimen  
que apasionó al barrio semanas enteras...

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

Carriego insinúa lo épico ("delincuentes famas orilleras") y así da pie para que Borges hable de *una mitología de puñales*. Hasta este punto el vínculo está claro, pero queda planteada una duda: en el desarrollo de este trabajo se ha venido hablando de una escritura del tango que es indecible, y de repente, con las declaraciones de Borges sobre Carriego y con estos versos parece surgir una contradicción, pues se lee a un Borges que decide, que parece exacerbar la dimensión épica de la milonga e insistir en ella como para borrar los signos de la desventura tanguera. Pero incluso en su negación, Borges es incapaz de dejar la palabra *tango* como una palabra no escrita. Si insiste en anteponerle un no es porque parte de su trabajo de reescritura significa recorrer los caminos del precursor y bordear el mismo precipicio.

---

<sup>160</sup> Ibid. p. 19

Para aclarar el punto es necesario recurrir una vez más a las coincidencias entre Freud y Derrida. En un artículo de 1925 titulado "La negación", Freud propone:

La negación es una forma de percatación de lo reprimido; en realidad, supone ya un alzamiento de la represión, aunque no, desde luego, una aceptación de lo reprimido. Vemos cómo la función intelectual se separa en este punto del proceso afectivo. Con ayuda de la negación se anula una de las consecuencias del proceso represivo: la de que su contenido de representación no logre acceso a la conciencia. De lo cual resulta una especie de aceptación intelectual de lo reprimido, en tanto que subsiste aún lo esencial de la represión.

Justamente lo que Borges hace es aceptar intelectualmente lo que pretende negar al afecto: la cara desventurada y llorona del tango. En *Evaristo Carriego*, reduce esa sensación molesta a un comentario en un capítulo titulado "Un posible resumen":

... su exigencia de conmover lo indujo a una lacrimosa estética socialista, cuya inconsciente reducción al absurdo efectuarían mucho después los de Boedo. Tipo de esa manera segunda, que ha usurpado hasta la noticia de las demás, con afeminación de su gloria, son *Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho, Lo que dicen los vecinos, Mamboretá* . . .<sup>162</sup>

"Y a otra cosa", insinúa Borges, lapidando en pocas frases la época en la que Carriego se identifica con el lamento del tango, mientras relaciona el momento con lo afeminado. Todo esto conduce a apoyar lo que Freud llama negación con aquello que Derrida lee bajo el nombre de suplemento:

Lo que hemos intentado demostrar siguiendo el hilo conductor del "suplemento peligroso", es que más allá de la obra de Rousseau y detrás de ella, nunca ha habido otra cosa que escritura; nunca ha habido otra cosa que suplementos, significaciones sustitutivas que no han podido surgir dentro de una cadena de referencias diferenciales, mientras que lo "real" no sobreviene, no se añade sino cobrando sentido a partir de una huella y de un reclamo de suplemento, etc. Y así hasta el infinito, pues hemos leído, *en el texto*, que el presente absoluto, la naturaleza, lo que nombras las palabras "madre real", etc., se han sustraído desde el comienzo, jamás han existido; que lo que abre el sentido y el lenguaje, es esa escritura como desaparición de la presencia radical.<sup>163</sup>

Derrida se refiere a Rousseau pero señala algunos caracteres de la escritura que se pueden trasladar sin mucha dificultad a la escritura de Borges. Se encuentra, por un lado, la lógica

---

<sup>161</sup> Sigmund Freud. "La negación". *Obras completas*, t. 8. p. 2884

<sup>162</sup> Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. p. 71

<sup>163</sup> Jacques Derrida. *De la gramatología*. Trad. de Oscar del Barco y Conrado Ceretti. 6ª ed. México: Siglo XXI, p. 203

de lo suplementario, que en las referencias de Borges al tango es una suerte de suplementariedad al cuadrado: por una parte, si se presta atención a lo que afirma Derrida y a lo que se ha venido exponiendo, su escritura es en sí misma un suplemento, una huella; pero por otra, y esto es lo que interesa aquí, se trata de un suplemento que se escribe para trazar lo suplementario, lo que excede el discurso voluntario, intelectual y deseable pero que, como apunta Freud, no se puede escamotear. En otra parte se anotó que la única manera de desaparecer por completo un significante es dejando de escribirlo; actuar por el lado de la negación, en cambio, es admitir que la escritura opera en un segundo tiempo, el cual ha sido precedido por la afirmación de lo que se niega mientras se escribe. Pero hay algo más: a propósito de Rousseau, Derrida especifica la cuestión de una "madre real" frente a un suplemento que habla de ella. Resulta notable que en un texto aparentemente tan distante de Borges lo suplementario reaparezca ligado a lo femenino. Enseguida se verá cómo se puede bordear (ya que no resolver) este asunto.

Previamente hay que anotar que Derrida hace la siguiente precisión:

A pesar de algunas apariencias, la localización de la palabra suplemento es aquí cualquier cosa menos psicoanalítica, si por ello se entiende una interpretación que nos transporte fuera de la escritura hacia un significado psico-biográfico o inclusive hacia una estructura psicológica general que, de derecho, podría separarse del significante."

Derrida y Freud supuestamente se separan en este punto. Sería mejor acotar, para poder seguir, que de lo que se separa Derrida es del discurso de cierto psicoanálisis que cree posible ir más allá del significante y que intenta conciliar la experiencia psicoanalítica con la psicología. Frente a él se impone el retorno a Freud que ofrece Jacques Lacan. De

---

Ídem.

acuerdo con esta perspectiva, si hay un más allá del significante —ese más allá de lo simbólico que se llama lo real—, éste sólo se puede manifestar como silencio.

De manera tácita, Lacan asume muchos de los postulados derridianos. Por eso no sorprenderá que en su trabajo reaparezca el vínculo entre lo suplementario y lo femenino:

. . . la mujer tiene un goce adicional, suplementario respecto a lo que designa como goce la función fálica.

Notarán que dije *suplementario*. ¿Dónde estaríamos si hubiese dicho *complementario*? Hubiésemos ido a parar otra vez al todo.

Y aunque Lacan sostenga que, en este caso específico, la mujer no puede hablar de este goce porque nada sabe de él, lo cual instalaría el suplemento en lo real, no se altera la constatación de que nada puede separarse del significante pues, si bien el goce suplementario no puede ser dicho, sí se puede *decir que es indecible*; sólo de este modo se puede saber de él. Tal es la paradoja del suplemento: no se dice él mismo, pero sí se dice que excede lo decible, que es un *no-decible* (y con mayor razón, *no-escrible*, si vale anotar de este modo), que es lo que sólo se puede significar negándolo. Es exactamente lo que Borges hace con el "tango llorón", no épico y femenino del segundo Carriego. Lo que perturba la épica de la milonga es confinado a un capítulo suplementario, a manera de resumen, para que no incomode, pero no se puede erradicar. Habrá que recordar que Borges fue implacable con muchos de sus textos de juventud, pero nunca "exilió" de sus *Obras completas* el libro sobre Evaristo Carriego. Por el contrario, lo asumió con capítulo suplementario y etapa tanguera incluidos. Más aun: es el primer libro oficial de ensayos que Borges reconoce. Un libro donde se habla de un poeta del tango, donde se habla de Palermo, de cuchilleros, de puñales (también de tangos llorones) y que se cierra —nada

---

<sup>65</sup> Jacques Lacan. *El seminario, libro XX: aún*. Trad. de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 1988. p. 89-90

menos—con la historia del tango. Si en este reconocimiento no se puede leer una intención clara del propio Borges de definir lo fundacional en su escritura y lidiar con lo suplementario que la excede, entonces se tendría que pensar que sus *Obras completas* contienen un enorme lapsus.

Lo suplementario del tango como paso hacia lo indecible sirve para marcar un grado de proximidad silenciado pero evidente entre Borges y Carriego: el de la escritura que señala sus propios márgenes. Como en otros lugares en los que se había encarado la oscilación, hay que puntuar este apartado remarcando las paradojas que entraña escribir sobre los suplementos. La primera de ellas se puede leer en el camino recorrido por Carriego desde la épica orillera hasta la asimilación del pueblo como terna. Es innegable que Evaristo Carriego vislumbra la orilla de lo decible; también es innegable que se resiste a ella decidiendo en cuanto se le presenta la oportunidad. En la primera época, la que Borges admira, Carriego decide que lo que merece ser cantado es la milonga; sin embargo, al no ser capaz de reconocer claramente la orilla en la que tanto él como la milonga habitan, atraviesa el lindero y se encuentra con la música campera; en la segunda, decide que son los sufrimientos y no los heroísmos lo que merece su atención, de modo que una vez más atraviesa la orilla y se detiene, a través de la militancia que acompaña su escritura, en la lucha con un centro —el centro de la ciudad— que es el causante de las miserias de aquellos personajes de tango. Con sus poemas de este segundo momento, muy próximos al tango que los nuevos orilleros —los inmigrantes-- solían cantar, Carriego ejerce la escritura como denuncia frente a los opresores y al hacerlo confiesa que tiene la mirada puesta en ellos, pero no se percata de que al mirarlos de ese modo está haciendo perspectiva

de orilla. La paradoja se resume de este modo: para Carriego la oscilación entre épica y llanto es tan clara y tan próxima que, por lo mismo, no puede verla. Al rozar las dos formas del tango, la milonga precursora y la canción del suburbio, Evaristo Carriego escribe lo indecible y sabe que escribe lo indecidible, pero cree que se trata de un desacierto y de inmediato se lanza a detener ese movimiento oscilante con decisiones. Como se sugirió antes, toda decisión sobre el tango es también una decisión política sobre la nación por cuanto incluye y excluye determinados elementos, de modo que en su intento de superar lo indecible, Carriego opta por un único sentido de nación futura: uno en el que, por decirlo siguiendo los comentarios de Borges, las costureritas que dieron el mal paso no sufran más. Así, pues, los senderos de Carriego no se bifurcan.

Del otro lado de esta mirada se encuentra Borges, produciendo la segunda paradoja. En su situación de lector de Carriego, Borges tiene al principio de su aproximación aquello que para el poeta es el final de su pesquisa: el escrito. Por lo tanto, el lector-Borges comienza donde Carriego termina: en la decisión. Se opera entonces el desplazamiento textual hacia lo inverso: habiendo hallado todo decidido, incluso creyendo conscientemente en algunas de esas decisiones, Borges lee y escribe su ensayo como seguidor de Carriego, pero lejos de acumular convicciones, relanza la oscilación cuando deja caer en su prólogo las palabras: "*¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?*". En tanto biógrafo y discípulo confeso de Carriego, Borges procura comprender al menos una de las decisiones del maestro biografiado, pero siempre hay un suplemento que se le escapa; el más simple y el más desafiante de los suplementos: la otra opción. Puede entender la épica del primer Carriego pero no puede entender que sea el mismo Carriego

quien luego se lance a la militancia, a menos que haya un espacio en medio de esas dos posiciones; puede entender una afirmación y una negación, no dos afirmaciones situadas en dos extremos, a menos que haya algo que las una y las separe; puede entender que un sentido se vincule a un poeta, no que el poeta produzca sentidos opuestos, a menos que ese poeta haya recorrido un territorio inclasificable entre ellos. Borges no puede eludir el recorrido de la escritura, y se ve obligado a escribir él mismo para tratar de comprender ese trazo que es vínculo y distancia simultáneamente. Sus precursores han escrito y negado aquella orilla en la que suena una música indecible. Ninguno ha podido eliminar el suplemento contra el que deben levantar negaciones. Es cierto: Borges comienza a escribir en el punto en el que todo está decidido, sus textos se construyen sobre la fe en las decisiones de sus precursores, pero cuanto más ahonda en esta fe, su escritura se convierte cada vez más en una liviana melodía, en una música oscilante, mezcla de tango y milonga, de épica y de llanto. Sólo recorriendo la orilla Borges puede comprender que la escritura está más allá del imperativo de decidir. Para explicarse las decisiones de Carriego, tiene que escribir poemas con aire de milonga y nombre de tango, y al mismo tiempo escribir la orilla del tango poniéndole un no por delante. El resultado es la escritura del tango, la escritura de la confluencia de los opuestos que pueden convivir porque bailan un baile peligroso, el baile del cuchillo.

Borges encuentra el punto de oscilación y su reto permanente es mantenerse en él. Como se ha visto, antes de su escritura la balanza se inclinaba hacia un lado: el lado del sentido. Después de su escritura, comenzará a inclinarse hacia el otro, hacia el lado del suplemento. En la escritura del tango borgeano se niega y se afirma, se afirma y se niega, y

se percibe que toda oscilación es delicada, pues no hace falta mucho para que una decisión y un sentido detengan el movimiento. En ciertas circunstancias, esta detención puede cambiar el rostro de la nación o puede desencadenar *Ragnarök*, la culminación de los tiempos y la muerte de los dioses orilleros. De estas posibilidades, tanto de mantener como de detener el balanceo de la orilla, es de lo que se tratará en el siguiente apartado.

## 2. Escribir el tango (II): con Borges/contra Borges

Como se había insinuado al principio de este trabajo y unas líneas atrás, en la Argentina tomar una posición respecto a lo que significa el tango, al tiempo y espacio en los que se piensa, y a quiénes pueden hacerlo legítimo por la escritura, significa tomar una posición respecto a la nación. De algún modo, por una operación que aquí se intentará describir, resulta que lo indecible del tango se ve reemplazado por una toma de posición, por una apuesta por el sentido. La pregunta que guía este último tramo es ésta: ¿por qué, cuando se trata de la escritura del tango, se abre una ilusión de sentido tal que se generan diferencias sociales, políticas y culturales en torno a ella? Se trata, en principio, de aproximarse a tres escrituras cercanas a la de Borges: la de Adolfo Bioy Casares, la de Ernesto Sabato y la de Julio Cortázar para mostrar que, en lugar de darle un nombre a la *différance* entre dos modos de escribir la misma palabra (el modo de Borges y el modo del escritor con el que se lo compara), generalmente se opta por detener en cuanto es posible la oscilación y llamar a los opuestos de maneras tan variadas como cobardía/heroísmo, migración/criollismo, populismo/elitismo y peronismo/antiperonismo. Luego de hacer patentes estas decisiones contra lo indecible, se propone que sólo la *différance* que marca la palabra *tango* sobre sí misma hace posible traducir, no el sentido, sino el sinsentido de

las oposiciones. Se propone aquí que las cadenas significantes que trazan Borges y los tres escritores escogidos son tan próximas como para no coincidir nunca, como si se tratase de líneas paralelas cuyo punto de encuentro es el infinito. El trabajo de este último apartado comprende el equivalente textual de demostrar, dadas dos líneas paralelas, que ninguna de ellas es "mejor" que la otra. Una tarea que es evidentemente inútil, inconcebible, absurda para un matemático, pero que en el ámbito literario sustenta más lecturas de las que se piensa. Todas ellas parten de la misma suposición inicial: porque en todas las líneas aparece el significante *tango*, se supone que no son paralelas, sino que se intersecan. Es una suposición cuyo carácter contingente (cuando no falaz) puede probarse de inmediato: si se aplicase esta lógica en el orden matemático, todas las líneas deberían confluir simplemente porque todas son sucesiones de puntos y entonces el punto es su elemento en común. Si esto es falaz en un territorio aparentemente tan poco ambiguo como la geometría plana, ¿por qué no habría de serlo en el ámbito declaradamente ambiguo de lo textual? La escritura del tango ha mostrado su carácter oscilante y siempre móvil. ¿Hay, entonces, alguna razón para suponer que dos escritores escriben lo mismo cuando escriben *tango*? Tal es la respuesta que se busca.

### 2.1. El sueño de los héroes

En los apartados anteriores se mencionó ya a Bioy, su trabajo en colaboración con Borges y la manera en que los dos escritores convergen en textos referidos a los arrabales y a las orillas. A primera vista aparece la primera diferencia: Bioy parece más abierto a las formas nuevas del tango. Éste es un ejemplo tomado al azar de uno de sus cuentos:

— Tráigase a Olivia —le propuse—. Buena bebida, la típica de Pichuco y la *jazz* de Bartolina un ambiente... ¡Qué diablos! Hay que esperar juntos la primavera.  
— No estoy para bailes —contestó él desanimado.<sup>16</sup>

Donde se puede ver que el personaje menciona a "la típica de Pichuco", la orquesta típica de tango de Aníbal Troilo, que sirve de puente entre el tango de los años treinta/cuarenta y el tango de vanguardia. En éste y otros cuentos, el tango sirve de trasfondo a las narraciones como música de una época determinada. Junto a este detalle puede anotarse que Bioy se ha dedicado a recopilar algunas curiosidades como letras primitivas o apócrifas de tango.<sup>17</sup> Pero hasta aquí da la impresión de que el tango no es una preocupación esencial para él, excepto cuando trabaja con Borges. Entonces se advierte que en su producción aparece una novela que lleva a reconsiderar esta primera opinión. Se trata de *El sueño de los héroes* (1969), historia ambientada en el Buenos Aires de principios de siglo y cuyos personajes son compadritos.

En líneas generales, lo que la novela narra es la historia de Emilio Gauna, un hombre joven que admira al doctor Valerga, líder de un grupo de compadritos. Las tres noches del carnaval de 1927, Gauna vaga con estos personajes por las calles de Buenos Aires. Tras el paseo, el protagonista olvida lo ocurrido en esas noches (salvo algunas confusas imágenes en las que se mezclan el centro y las orillas), se casa con Clara, la hija de un nigromante porteño llamado Serafín Taboada y se aleja de Valerga y los suyos. Pero a Gauna le inquieta su olvido y en el siguiente carnaval decide rehacer el trayecto para tratar de recordar. A medida que avanzan las noches, Gauna rememora que él y los de Valerga cometieron varios actos de crueldad. Mientras tanto, Clara ha salido a buscarlo

---

<sup>16</sup> Adolfo Bioy Casares. "Historia prodigiosa". *Historia prodigiosa*. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé, 1997 (1961). p. 36

<sup>167</sup> Vid. Adolfo Bioy Casares. *De jardines ajenos*. Buenos Aires: Temas, 1997

porque ella tiene la clave del olvido de Emilio: la tercera noche del carnaval perdido, ella lo salvó de morir a manos de Valerga en una pelea que también va a repetirse. Esta vez, en una tregua, Gauna sueña con héroes mitológicos que reservan un lugar de honor y tienden una alfombra roja para uno que está por venir. Al despertar, consciente de cuanto le ocurriera y deseoso de reivindicarse, decide no salvar su vida y cumplir su destino postergado muriendo como un héroe.

En todo el relato se encuentran alusiones a letras de tango, al ambiente y las actitudes de los compadritos, a espacios y tiempos que concuerdan con la escritura del tango. Éstos son algunos ejemplos, seguidos de algunas frases de Borges para facilitar la comparación:

Antúnez, quizá con menos animación que otras veces, cantaba *Mi noche triste*. Blandiendo victoriosamente la guitarra, el doctor preguntó con voz atronadora y sorda:

—Pero díganme ¿a quién se le ocurre ponerse a cantar en seco habiendo guitarra en la casa?

Sonriendo, sin premura, [Antúnez] empezó a templarla. De tarde en tarde, sus diestros y nerviosos rasguídos, dejaban asomar una incipiente melodía. Entonces, con voz muy suave, canturreaba:

*A la hueya, hueya,  
la infeliz madre  
cebando mates  
si por las tardes*

Se interrumpía para comentar:

—Nada de tangos, muchachos. Quedan para los malevos y los violinistas de madamas añadiendo con voz más ronca—: O los matarifes de legumbres.

Con beatífica sonrisa, con amorosas manos, calmamente, *como si el tiempo no existiera*, volvía a templar la guitarra. ira

*[La] versión corriente [de la milonga] es un infinito saludo, una ceremoniosa gestación de ripios zalameros, corroboradas por el grave latido de la guitarra. Alguna vez narra sin apuro cosas de sangre, duelos que tienen tiempo, muertes de valerosa chalada provocación; otra, le da por simular el tema del destino. Los aires y los argumentos suelen variar; lo que no varía es la entonación del cantor, atiplada como de ñato, arrastrada, con apurones de fastidio, nunca gritona, entre conversadora y cantora. (Evaristo Carriego).*

---

<sup>168</sup> Adolfo Bioy Casares. *El sueño de los héroes*. Madrid: Alianza, 1984 (1969). p. 52. El subrayado es nuestro.

... *como si hubiera/ una región en que el Ayer pudiera/ ser el Hoy, el Aún, el Todavía.* ("El tango")

... Tenemos que endurecernos. Además, las mujeres lo corrompen a uno con sus cuidados y delicadezas. Las pobres, che, dan lástima; vos decís cualquier pavada y te escuchan con la boca abierta, como un chico en la escuela. Vos comprendes que es ridículo ponerse al mismo nivel.<sup>169</sup>

—*Ella me tiene sin cuidado. Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un manflora.* ("Historia de Rosendo Juárez").

El doctor pasó al cuarto contiguo para volver, instantes después, con su pañuelo al cuello, su chalina de vicuña, el saco negro, el mismo pantalón y calzado de charol, muy lustroso. Lo precedía y lo rodeaba un halo casi femenino, de olor a clavel o, tal vez, a polvo de talco. El pelo, recién peinado, brillaba grasosamente.

*Atildado en el vestir/ medio mandón en el trato,/ negro el chambergo y la ropa,/ negro el charol del zapato.* ("El títere")

El violinista estaba de pie, en el marco de la puerta; su cabeza, inclinada sobre el instrumento, evocó en Gauna la sensación del recuerdo. ¿Dónde había visto esa cara dolorida? El pelo era castaño, largo y ondulado; los ojos tristes muy abiertos; el color de la piel, pálido. Una barba, breve y delicada, terminaba el rostro.

*Alrededor se habían ido abriendo las que empujaron, y todos los mirábamos a los dos, en un gran silencio. Hasta la jeta del mulato ciego que tocaba el violín, acataba ese rumbo.* ("Hombre de la esquina rosada")

A pesar de estas coincidencias, no se puede perder de vista que Gauna, el personaje de Bioy, se presenta como un testigo crítico de las facetas menos nobles de los compadritos. Es notable, además, que en la novela de Bioy se le dé un lugar preponderante a la mujer, posición que parecía poco probable (aunque no se diluía del todo) en lo que se ha venido llamando la escritura del tango de Borges.

Es cierto que en ambas escrituras hay lugar para la admiración, especialmente cuando se trata de desplegar el coraje. Se ha abundado en ejemplos de ello en Borges; ahora se presenta el que cierra la novela de Bioy:

---

<sup>169</sup> *Ibíd.*, p. 57

<sup>170</sup> *Ibíd.*, p. 127

<sup>171</sup> *Ibíd.*, p. 139

Don Serafín Taboada le había dicho una vez que el coraje no lo era todo; don Serafín Taboada sabía mucho y él poco, pero él sabía que es una desventura sospechar que uno es cobarde. Y ahora sabía que era valiente. Sabía también que nunca se había equivocado sobre Valerga: era valiente en la pelea. Vencerlo a cuchillo iba a ser difícil. No importaba por qué estaban peleando.

Supo, o meramente sintió, que retomaba por fin su destino y que su destino estaba cumpliéndose. También eso lo conformó.

No sólo vio su coraje, que se reflejaba con la luna en el cuchillito sereno; vio el gran final, la muerte esplendorosa. Ya en el 27 Gauna entrevió el otro lado. Lo recordó fantásticamente: sólo así puede uno recordar su propia muerte. Se encontró de nuevo en el sueño de los héroes, que inició la noche anterior en el corralón del rengo Araujo. Comprendió para quién estaba tendido el camino de alfombra roja y avanzó resueltamente.

Infiel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir.

El mudo encontró el cuerpo.<sup>72</sup>

Es cierto también que en el momento culminante de la novela reaparecen los elementos ya mencionados: el coraje, la pelea a cuchillo, la muerte heroica, el destino, el olvido de la mujer amada. Sin embargo, en *El sueño de los héroes* se reedita otra forma de lo indecible: por una parte se recuperan todos los elementos con los que la escritura del tango articula un discurso épico y, por otra, los elementos necesarios para problematizar esta misma épica, entre los cuales se abre paso el amor con más insistencia que en Borges. En apartados anteriores se vio que el único modo de negar por completo una idea es negándola a la escritura. En Bioy ocurre un desliz parecido al que se leyó respecto a Borges: "no pensar en la amada", como Gauna, o sostener que "un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer es un manflora", como el compadrito de la "Historia de Rosendo Juárez", son formas de tachar, sin desaparecerlo, un significante particularmente insistente en la cadena. El relato de Adolfo Bioy Casares tiene menos reservas con la *pasión de amor*, de modo que *El sueño de los héroes* es un lugar más

---

<sup>172</sup> Adolfo Bioy Casares. *El sueño de los héroes*. p. 178

"contaminado" que la escritura del tango de Borges en cuanto al enfoque del "peligroso suplemento" femenino.

Lo indecible propicia otros modos de leer los puntos en los que escrituras próximas confluyen y difieren al mismo tiempo. Por una parte, el carácter de novela de *El sueño de los héroes* da más espacio para la ambigüedad (a la oscilación de lo indecible se agrega la oscilación propia de la escritura novelesca); pero por otra, más allá de los recursos proveídos por el género, apela al modo de concebir el tiempo que proviene de "El jardín de senderos que se bifurcan": en la repetición de los sucesos, Gauna encarna alternativamente la imagen más cruel y la más noble del compadrito.

Una lectura superficial y anclada en la necesidad de decidir supondría que en el sustrato de la novela se encuentra la idea de que sólo alejándose de los malevos o enfrentándolos un héroe puede redimirse. Éste es uno de los sentidos probables; no obstante, el final de *El sueño de los héroes* le sugiere a Borges una síntesis más interesante:

Al final se revela que este mentor [Valerga] es un hombre siniestro; la revelación nos choca y hasta nos duele, porque nos hemos identificado con Gauna, pero confirma las fugaces sospechas que inquietaron nuestra lectura. Gauna y Valerga se traban en un duelo a cuchillo y el maestro mata al discípulo. Ocurre entonces la segunda revelación, harto más asombrosa que la primera; descubrimos que Valerga es abominable, pero que también es valiente. El efecto alcanzado es abrumador. Bioy, instintivamente, ha salvado el mito.<sup>173</sup>

No se sabe si Bioy estuvo de acuerdo con esta interpretación de la novela, pero es evidente que este rescate de ciertos rasgos míticos del compadrito --contiguo al supuesto tratamiento despectivo que se hace de ellos mientras se narra— es un hábil movimiento de

---

<sup>173</sup> Jorge Luis Borges. "Adolfo Bioy Casares. *El sueño de los héroes*.". *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999. p. 285

Borges para deslizar elementos de su propia cadena significativa en la que Bioy elabora, para devolverle al relato (o despertar en él) la oscilación propia de una escritura del tango.

A pesar de que la anécdota de la novela llega al lector a través de una articulación de significantes, aún es posible discutir la relación entre la escritura de Borges y la de Bioy porque lo propuesto hasta aquí se refiere al ámbito de lo narrado. Más allá de él se puede constatar que las relaciones significantes no se agotan y que la escritura de Bioy Casares dialoga con la del tango borgeano en el nivel de la crítica frente al lenguaje. Bioy desafía al habla de Buenos Aires desde dentro, pero —y aquí emerge de nuevo la diferencia— ocupa un lugar distinto del que ocupaba Borges. En *El sueño de los héroes* se trabaja de cerca la oralidad y se propicia el encuentro con las letras de tango en lunfardo. Hay varios episodios en los que los personajes cantan tangos como "Julián", "Adiós muchachos", "Don Juan", "La copa del olvido" y "Mi noche triste", los cuales sirven de *leitmotiv* para la narración, y aparecen alusiones como la siguiente:

Gauna sentía la plenitud del infortunio; se tenía lástima; llegaba a creer que el suyo era un caso extraordinario y pensaba que si le facilitaran papel y lápiz ahí mismo escribiría, si dominara el rudimento de la música y la mitad de lo que sabía de piano la más fea de sus primas, un tango que lo convertiría, en un abrir y cerrar de ojos, en el ídolo mimado del gran pueblo argentino y que dejaría a Gardel-Razzano con la boca abierta . . .<sup>174</sup>

En Bioy aumenta la complejidad de la supuesta oposición, pues de un lado queda el desprestigio del lenguaje que emplean los compadritos, pero del otro aparece como alternativa el acto de escribir letras de tango, aunque Gauna sabe que nunca hará esto

---

<sup>174</sup> Habría que preguntarse si es casual que los primeros versos de "Julián" sean éstos: "Era un tigre para el tango".

<sup>175</sup> "Don Juan" es uno de los tangos que ha merecido la admiración de Borges. En varias ocasiones ha citado sus versos iniciales: "En el tango soy tan taura/ que cuando hago un doble corte/ corre la voz por el Norte/ si es que me encuentro en el Sud".

<sup>176</sup> Adolfo Bioy Casares. *El sueño de los héroes*. p. 72

último. Al final de los años sesenta, *El sueño de los héroes* reformula las oposiciones y los términos indecidibles que Borges había planteado en los años veinte y treinta.

La pregunta evidente a estas alturas es: ¿cómo se prueba con todos estos detalles que tomar una decisión respecto a la escritura del tango implica tomar una posición en cuanto a lo nacional? Por las respuestas ante la diferencia. Por el desplazamiento del conflicto y de sus aparentes resoluciones. En la escritura que tiene su punto de partida en libros como *Evaristo Carriego* y cuentos como "Hombre de la esquina rosada", y cuyo desarrollo puede percibirse por un lado en poemas de la especie de "El tango" y por otro en una novela del carácter de *El sueño de los héroes*, se opera una resignificación del espacio y del tiempo de la patria. El espacio en conflicto ya no es el que circunscribe la civilización y la barbarie (aunque, por lo revisado antes, habría que preguntarse si lo fue alguna vez), sino el espacio amplio y ambiguo en el que la orilla y el centro se encuentran. El tiempo insiste en desaparecer, repitiéndose en la peripecia de Gauna o anulándose en la ejecución de ciertas melodías. En uno y en otro, lo que Bioy no decide lo decidirán los argentinos a los que estaba destinada su novela en 1969: o el centro y el carnaval, o la orilla y la épica.

El resultado de esta nueva demarcación es que se confirma —hay que remarcar que sin resolverse en la escritura de Bioy pero sí en lo que la circunda— la identificación siempre problemática entre ciudad y patria. No se trata de "descubrir" que la escritura de Borges y Bioy tienen como horizonte limitado a Buenos Aires, sino de entender las implicaciones de esta lógica. Si se tratase sólo de un desliz por el cual dos escritores, cada uno a su modo, callan lo que no pertenece a la ciudad (o, en el mejor de los casos, escriben *país* allí donde debieron escribir *ciudad*), el asunto merecería inscribirse en la antología del

absurdo. Lo que no deja de sorprender es que toda la ficción argentina se "equivoque" con ellos y se lea a sí misma en esa clave. Lo llamativo es que Bioy y Borges, dos escrituras que abren tradición en las letras argentinas del siglo XX, conviertan en tema de discusión literaria al compadrito como antes había sucedido con el gaucho. No importa tanto si al final, siguiendo caminos distintos y próximos, lo denigran o lo endiosan; el hecho es que le dan un lugar inédito al hacerlo pasar por la escritura. Hay que recordar que la tesis del desplazamiento que va del gaucho al compadrito precede con mucho a este trabajo, y que figura en aproximaciones como la de Aida Gambetta, citada más arriba. Es necesario mantener este detalle a la vista para volver a mirar la tradición de la escritura contemporánea argentina y el predominio de la literatura porteña. Sobre estas bases se puede sostener que, de Francisco Real al doctor Valerga, de Rosendo Juárez a Emilio Gauna, la pregunta por el ser nacional —que es una pregunta por el sentido— se plantea una y otra vez. Recuperar el coraje y el heroísmo mientras se recupera un lenguaje que se pretende legítimo y legitimador de estas prácticas supera la intención de "indultar" al malevaje o darle una voz y un lugar. Alcanza una cuestión más compleja que la literatura pretende decidir: la de encontrar en el malevo, nuevo héroe literario elegido por convención tácita, un tesoro de virtudes (de sentidos) que parece haberse extraviado. ¿Por qué precisamente él? ¿Es que no pasaba nada en el campo? La escritura elige no registrarlo. Con todo, la lógica de lo oscilante interviene aun cuando el asunto pareciera decidido y la opción, clara: el borramiento del campo y la consagración del malevo. En medio de lo que parecía ya definido, las escrituras del tango abren una nueva discusión: dado que en ellas y en sus alrededores el sentido queda suspendido en el trazo de lo indecible, el hallazgo de

aquel tesoro de sentido queda también sin determinar en las orillas del espacio y del tiempo. Borges pregunta por el compadrito; Bioy responde que después de todo no es sólo un héroe.

*El sueño de los héroes* se hace eco del "¿Dónde estarán?" que abría "El tango", pero le responde con un lugar menos mitológico. Se puede suponer que, de principio, ambas escrituras procuran devolverle un nombre titular al coraje vacante, pero todo lo que son capaces de encontrar es ese significativo "también" con el que Borges une la abominación y la valentía en el compadrito Valerga. Los dos términos coexisten en una escritura que se resiste por todos los medios a la resignación, pues ésta significaría decidir el ser nacional en el malevo. El "también" de Borges, que sintetiza toda la novela de Bioy, no cierra la discusión; por el contrario, deja abiertas múltiples probabilidades: o bien el lector le reconoce las virtudes al malevo; o bien mantiene su identificación con Gauna, el héroe que pretende redimirse y curiosamente se redime a cuchillo, en una compadrada; o bien les reconoce un cierto grado de coraje a los dos; o bien lo lee todo como el sueño de tres noches de carnaval.

Estos detalles se anotan porque con ellos se demuestra que el tango no queda fuera de lugar cuando se trata de aproximarse a los elementos que constituyen la narración. La aproximación concuerda con la escritura del tango de Borges, pues, a pesar de admitir tangos más recientes (y con ellos, encadenamientos distintos), y a pesar de que los personajes de Adolfo Bioy Casares hablan una lengua de las orillas cargada con significantes del lunfardo, esta reescritura del tango encadena tópicos próximos, vacíos semejantes y huellas muy cercanas a las que estaban presentes en Borges, agregándoles nuevas posibilidades pero sin salir de la lógica de la oscilación. Como se apuntó antes, aquí

se ha tratado a Bioy no sólo por su proximidad a la obra de Borges, sino también por su propio peso en la literatura argentina. Su obra parece ser la primera demostración de los alcances de una escritura del tango que, con antecedentes remotos en Sarmiento, Lugones y Carriego, e inmediatos en Borges, comienza a expandirse e incorporar como pregunta indecible lo que sus antecesores habían intentado escribir como negación y lo que sus contemporáneos procuran afirmar.

## 2.2. Milonga de dos hermanos

Otro de los lugares que la crítica visita con frecuencia es el debate entre Jorge Luis Borges y Ernesto Sabato. El punto fundamental de discusión es, en apariencia, extraliterario: la posición de los dos escritores frente a los dos gobiernos de Perón. Ambos tienen sus reparos con el peronismo, pero Sabato rescata algunas de sus conquistas, mientras que Borges se muestra como un enemigo irreductible. ¿Qué tiene que ver esta discusión con el tango? Las dos dimensiones confluyen en la dedicatoria que Sabato escribe para la recopilación *Tango, discusión y clave*:

Las vueltas que da el mundo, Borges. Cuando yo era un muchacho, en años que ya me parecen pertenecer a una especie de sueño, versos suyos me ayudaron a descubrir melancólicas bellezas de Buenos Aires: en viejas calles de barrio, en rejas y aljibes, hasta en la modesta magia que a la tardecita puede contemplarse en algún charco de las afueras. Luego, cuando lo conocí personalmente, supimos conversar de estos temas porteños ya directamente, ya con el pretexto de Schopenhauer o Heráclito de Efeso. Luego, años más tarde, el rencor político nos alejó; y así como Aristóteles dice que las cosas se diferencian en lo que se parecen, quizá podríamos decir que los hombres se separan por lo mismo que quieren. Y ahora, alejados como estamos (fijese lo que son las cosas), yo quisiera convidarlo con estas páginas que se me han ocurrido sobre el tango. Y mucho me gustaría que no le disgustasen. Creameló.

Sabato.

Desde la apertura —y con un hablar porteño marcado por ese "Creameló" cuya forma transgresivamente esdrújula es de hecho el sitio de una *différance* intuitiva, legible según la

---

<sup>177</sup> Ernesto Sabato. *Tango, discusión y clave*. p. 9

escritura del tango—, Sabato reedita la posición de los compadritos enfrentados *sin odio, lucro o pasión de amor*. Dos oponentes pueden encontrarse en la palabra *tango* y escribir la escena de un duelo en el que están destinados a investir algo de la letra del otro. ¿Qué significa esto? Hay que observar que, en este texto, Sabato comienza haciendo suya la escritura de Borges, la asume como fundamento de su propia escritura, y termina buscando la aprobación de quien instrumentara esa primera inscripción. En el principio Sabato "se hace" un poco Borges; en el final, con la dedicatoria abierta, se abre la posibilidad de réplica, de que Borges "se haga" Sabato. Lo que se busca es, como se marcó al comenzar, la confluencia de dos significantes tan próximos que están condenados a no coincidir. Si se piensa que de por sí el significante *tango* es oscilante en Borges, y que Sabato aporta sus propios compases de oscilación cuando convoca un significante que también se escribe como tango, se verá que el encuentro es poco menos que imposible. Para decirlo de otro modo: no hay ninguna certeza de que Borges y Sabato sostengan cadenas significantes siquiera aproximadas cuando escriben por separado la palabra *tango*. Mucho menos se podría creer que esas cadenas, por un azar cualquiera, fueran a encontrarse, por mucho que una llame, invoque, a la otra. Y sin embargo, hay un lugar para ese desencuentro, y ese lugar es —¿casualmente?— la palabra *tango*.

Es necesario profundizar en este desencuentro por lo que de él resulta: una toma de posición que es especialmente clara para mostrar las operaciones de un término de traducción. Como se ha visto, la cadena significante que incluye al tango en Borges encadena algo de lo primitivo y bárbaro junto a lo civilizado. La escritura del tango borgeano trama *la fiesta y la inocencia del coraje*, y sus protagonistas buscan la muerte *sin*

*odio, lucro o pasión de amor.* A pesar de que se acaba de apuntar que Sabato toma una posición de compadre, para él la escritura del tango es un producto híbrido, "un pensamiento triste que se baila" (definición del letrista Enrique Santos Discépolo), siempre impregnado de lujuria y descontento, metafísico e impensable sin el bandoneón que la escritura de Borges suele obviar. Es el tango de una nueva generación a la que ha dejado de importarle si en sus orígenes hubo o no la intención de exportar la música porteña. Sabato llega a una música que ya está "de vuelta" de París, que ya está afincada en una Buenos Aires poblada de inmigrantes y que canta (y llora) la desilusión.

A propósito del tango, la primera alternativa que la crítica suele tomar es la de situar la escritura de Borges en el pasado y la de Sabato en el presente. El mismo Borges ayuda a esta lectura, cuando tiene actitudes como éstas, que surgen en un diálogo con Sabato:

*Borges:* Yo no entiendo de música, pero Troilo me gusta. Piazzolla en cambio... Un amigo me llevó a un concierto de él en Córdoba. Tocó seis piezas. Las escuché y dije: Me voy, como no tocan tango, hoy... Es que mi cuerpo no lo acompañaba.

*Se ríen.*

*Borges:* Nunca me gustó el bandoneón. Llegó después que el piano, el violín y la flauta. .

*Sabato:* Pero llega a tiempo para convertir al tango, como diría Santo Tomás, "lo que era antes de ser".

· Sólo este instrumento podía servir para cantar a la muerte y la soledad. Es un instrumento metafísico.

*Borges:* No sé, no puedo hablar de música. Pero sé que me gusta el tango cuando se toca sin bandoneón. El piano, la flauta y el violín me resultan más alegres. Me gusta el tango-milonga.

*Sabato:* Sí, claro, para ese tipo de música, sí.

*Borges:* La guitarra no se usó nunca. Era más bien para almacenes. En cambio, acompañó siempre a la milonga, especialmente cuando eran payadores con poca voz. Yo conocía a muchos, eran muy malos. Lo que les admiraba era la rapidez de improvisación.

Fuera de que se tiene el antecedente de un "mano a mano" Borges-Piazzolla que revela el sentido irónico de este diálogo, lo que se debe subrayar aquí es que la escritura del tango no se propone como un retorno al pasado, sino como un espacio y un tiempo mítico en los que

---

<sup>178</sup> Las opiniones de Sabato sobre el tango se toman de su introducción a *Tango, discusión y clave*. p. 11-23

<sup>179</sup> Orlando Barone, comp. *Diálogos Borges-Sabato*. Buenos Aires: Emecé, 1996. p. 65-66

se instala lo esencial, no sólo del tango, sino de la tradición argentina. La introducción de lo indecible basta para comprender que no se trata de "pasado vs. presente", sino de dos formas de encadenar el mismo espacio y el mismo tiempo.

Del lado de Borges, la oscilación comienza en un nacionalismo afincado en lo criollo frente a la inmigración, y que prefiere la música que se ejecuta con instrumentos criollos, y se desliza hacia "El tango", el poema en que lo mitológico y lo actual se mezclan, como se vio al comenzar este trabajo. Del lado de Sabato, el movimiento comienza con una dedicatoria al gestor de esta concepción y sin embargo se desliza hacia un nacionalismo que incorpora a los inmigrantes; por ello defiende al instrumento que llega con ellos: el bandoneón. Cuando Borges escribe la palabra *tango*, juega con aquello del Ayer que vive en el Hoy; Sabato incorpora este juego y le agrega un nuevo movimiento oscilante que opera entre el gusto y el disgusto, entre lo que se puede leer y lo que se supone ilegible de la escritura del tango. La de Sabato es una voluntad (muy borgeana, por cierto) de reescritura.

Ahora se puede hacer intervenir a la traducción. No se debe olvidar que el tango que pretende discutir Sabato, el tango metafísico y con fondo de bandoneón, es aquel que escuchan y bailan los "grasitas" favorecidos por el gobierno de Perón. Escuchar el tango-canción es uno de los primeros derechos que reivindica el nacionalismo peronista (el lector recordará la cantidad de radiorreceptores que el gobierno peronista regaló a los descamisados). Sabato no hace sino testificar la apropiación de una palabra. El "italianaje mirón" que aparecía en "Hombre de la esquina rosada" es ahora un "italianaje oyente y hablador" que transforma un idioma, en otras palabras, que con la ilusión de escribir una

palabra local en realidad la reinventa. Tal vez el tango no fue nunca el mismo. Tal vez si fuera posible poner a dos criollos a discutir sobre el asunto se descubriría que su consenso sobre la noción de tango es ilusoria; sin embargo, ese consenso se presupone al punto que se cree posible que la palabra se altere si otros que no son criollos asumen su derecho a articularla.

Tomando en cuenta este detalle, y siguiendo la conjetura inicial de este apartado, se puede afirmar que es tan evidente que Borges y Sabato no escriben el mismo tango, que por lo mismo el detalle pasa inadvertido. Borges cree en un tango donde el protagonista es individual, y donde el lucro y las pasiones como el odio o el amor no tienen lugar abiertamente, sino que tienen lugar en la escritura luego de haber pasado, en un momento determinado, por el "reverso" de la banda de Moebius; Sabato, en cambio, pretende consagrar como mitología un tango popular, producido por los grupos sociales marginales de Buenos Aires, y siempre impregnado de erotismo, de modo que en su banda pasará por reverso exactamente lo contrario de lo que se leía en Borges. Jorge Luis Borges advierte de los peligros que supone representados por las masas (las mismas que el 17 de octubre de 1945 iniciaron la era de Juan Domingo Perón) y dice creer en epopeyas individuales; en realidad, lo que hace es confesar la imposibilidad de pensar lo que está más allá del individuo: si, como se ha visto por la escritura del tango, algo que se parezca a un sentido es difícil de alcanzar en el propio pensamiento; si por esta facultad oscilante de la palabra escrita es más difícil aun alcanzar un sentido entre dos sujetos, ¿qué razones habría para pensar que millones de habitantes de Buenos Aires, que provienen de escrituras diversas, son capaces, como por arte de magia y con una asombrosa simultaneidad, de afirmar con

honestidad que comparten un sentido, sea éste el Nombre-del-Padre Perón o la palabra *tango*?

La lógica de estas cadenas distintas se manifiesta en todos los ámbitos. Para Borges, el tango-milonga es el mito que funda la ciudad orillera: no el centro, sino la difusa orilla donde todo se contamina, donde ley y proscripción se persiguen, se desafían y se seducen mutuamente; para Sabato, el tango es la música que el porteño habita, la música que pretende dar con un centro, sobre todo para tomar el centro como hicieron los descamisados en octubre de 1945. Borges reclama el coraje frente a la cobardía, la muerte en pelea contra una vida intrascendente, como puntos máximos entre los que oscila lo indecible. Sabato, en cambio, encomia la desesperación existencial de seguir vivo, y de ese modo retarda el movimiento del tango, que sólo vuelve a funcionar cuando se convoca la oposición de Borges. Para Borges, el tango funda la posibilidad de oscilar entre Ayer y Hoy, entre centro y campo, entre tango y milonga; para Sabato, el tango subvierte un sentido tradicional y criollo porque lo presupone, recobra un centro porque cree en un centro, y decide, en cuanto habla sólo de sí mismo, porque Sabato cree en el tango como un significado inamovible.

### 2.3. Che, bandoneón

La historia de la palabra *tango* es una historia destinada a no repetirse, no porque esté clausurada, sino porque, como la historia de toda palabra, es imposible: más allá de la supuesta convención, cada sujeto que la dice, y aun más cada sujeto que la escribe, la impregna de nuevas connotaciones. Por eso es casi una osadía afirmar que se escribe siempre la misma palabra. La palabra *tango* nunca es igual a sí misma, siempre está más

allá por los matices con los que se la reedita, matices que no se pueden ignorar porque, lejos de fluir por debajo de una palabra cuyo sentido parecería inamovible, suelen convertirse en los elementos que marcan la diferencia. Cuando Borges escribe tango, escribe algo que no pretende ser repetido. Escribe un desafío a la tradición y a quienes vendrán después. Julio Cortázar recoge este desafío.

En uno de los primeros libros de cuentos de Cortázar, *Final del juego*, se encuentra un cuento que ha sido evidentemente escrito bajo la influencia de la escritura del tango de Borges. El cuento es "El móvil". Un narrador con aire de compadrito relata en primera persona la muerte de Montes, su compañero de comité, y la venganza que lleva adelante. Baleado en la cabeza por detrás y con el último aliento, Montes alcanza a decir que su asesino fue alguien con "el brazo azul" y dice algo que parece ser la palabra *tatuaje*. Con estos pocos datos, los compañeros de Montes rastrean al asesino y se enteran de que va a abordar un barco que lo llevará a Marsella. El narrador lo aborda y encuentra en él a tres argentinos: el viejo Ferro, Pereyra y Lamas, un hombre silencioso y reservado. La cuestión es saber cuál de ellos es el asesino. El narrador seduce a una camarera gallega y la convence de que pase la noche con Pereyra para saber si tiene el tatuaje. La joven le dice que no, pero el narrador parece desconfiar. Insiste al ver que ella pasa más noches con Pereyra y no se lo cuenta, y además se resiste a volver con él. Cuando están a punto de desembarcar, el narrador invita a Pereyra a tomar unas copas en su camarote y le da muerte a cuchillo. Luego sale, le dice unas palabras en el oído a Lamas, y éste hace un gesto de inteligencia. En Marsella, Lamas le consigue un puesto al narrador y desaparece. Tres años después, el narrador retorna a Buenos Aires.

Los ecos de "Hombre de la esquina rosada" en "El móvil" son evidentes. La atmósfera de misterio que rodea el crimen, el tono ambiguo del narrador y la confusión que produce el título, pues no se resuelve hasta el final el móvil de la segunda muerte, recuerdan mucho el cuento de Borges. Las coincidencias textuales son aun mayores: luego del crimen, y para perseguir al culpable, el narrador comenta "La cosa es que *en el comité me palanquearon el pasaje*".<sup>180</sup> Como se sabe por Borges, el comité es el lugar en el que los compadritos sirven a un caudillo. Una vez en viaje, se encuentra esta anotación: "Nos habían puesto *a los cuatro criollos en una mesa, lejos de los gallegos y los tunos, y yo lo tenía en frente a Lamas*".<sup>181</sup> Como Borges, Cortázar pone de un lado a los criollos, y del otro a los italianos y españoles. Cuando la gallega Petrona comienza a esquivar al narrador y a juntarse con Pereyra, el comentario es el siguiente: "Que a uno le saquen la mujer no es para reírse, pero si encima de eso la culpa la tenés vos, se imaginarán que no le veía la gracia . . . De la gallega no me importaba mucho, aunque el amor propio me comía la sangre".<sup>182</sup> Se pueden recordar sin dificultad las palabras que aparecían en la "Historia de Rosendo Juárez"; en ella, como en la que aquí se presenta, los hombres sí piensan más de cinco minutos en una mujer. Por último, cuando se produce la muerte de Pereyra, el narrador cuenta: "El camarote resultaba estrecho, tuve que saltar por encima del finado para tirar el facón al agua".<sup>183</sup> En "Hombre de la esquina rosada", el cuerpo de Francisco Real, muerto a cuchillo, sigue el mismo camino. En un caso es el hombre, en el otro el arma, pero

---

<sup>180</sup> Julio Cortázar. "El móvil". *Final de juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970 (1964). p. 119

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 123

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 125

los movimientos están emparentados. Se trata de no dejar huella de un crimen con el móvil equivocado.

Queda el detalle de cómo termina el cuento: "Tenía unas ganas de ver Buenos Aires...".<sup>184</sup> Como ocurre en la escritura de toda palabra, Cortázar introduce un matiz nuevo en la del tango al fundar el espacio del exilio voluntario, encarnado en este compadrito que se va a Francia, como lo hace su creador. Después de los primeros libros, los personajes de Cortázar miran Buenos Aires desde afuera, y ya no oscilan entre dos modos del lenguaje argentino, sino entre dos idiomas. En este ámbito se hace más necesaria que nunca la traducción, y el medio de mantenerse vinculado con el lenguaje del país es justamente el tango. En París, Cortázar escribe varios tangos para que los cante Juan Cedrón, y a través de ellos tiende puentes con Buenos Aires. Escribe también este poema:

De manera que buenas noches, che bandoneón  
qué bueno verte bien y en tan buenas manos.  
No se me ponga modesto, don Fueye,  
hágame escuchar su música  
mientras yo lo acompaño con vino y tabaco y tantas nostalgias  
todo eso que lleva los muchos nombres que usted tiene;  
porque usted se llama Ciriaco Ortiz, se llama Federico, se llama Laurenz,  
se llama Piazzolla, se llama Pichuco, se llama tantos otros...  
y esta noche se llama Juan José Mosalini.  
Ya ve si lo conozco.  
Respire hondo y déle, cuénteme  
cuénteme de ese Buenos Aires  
tan lejano ahora para mí.  
Cuénteme de mi propia vida de pibe y de muchacho.  
Y gracias, che bandoneón.<sup>185</sup>

Se ve claro que Cortázar, como Bioy y Sabato, acepta el nuevo tango; sin embargo, como se mostró antes, esto no significa que entre los tres se pueda trazar una línea recta. Al mismo tiempo que Cortázar, Sabato reivindica el bandoneón, pero el uso de este

---

<sup>184</sup> Ibid. p. 126

<sup>185</sup> Julio Cortázar. "Buenas noches, che bandoneón". Recitado por su autor en Tristan Bauer, dir. *Cortázar*. Buenos Aires, 1996.

instrumento en la escritura no es el mismo: para Sabato el bandoneón es el instrumento que, venido de fuera, da una puntada firme para asegurar el tango como música ciudadana; para Cortázar es el instrumento que es independiente de su origen; sea cual fuere, viene de dentro del país y permite mantenerse atado a Buenos Aires en la distancia.

El lugar desde el que Cortázar decide escribir lo hace mucho más benevolente con los significantes del tango. Uno de ellos es el bandoneón. El otro, que Cortázar trata explícitamente, es Gardel. Pero a pesar de esa benevolencia, para recuperar a Gardel, Cortázar se ve en la necesidad de traducirlo con una lógica muy próxima a la borgeana. Cortázar sitúa a Gardel en la misma posición que Borges situaba al tango-milonga: en un Ayer en el que se preserva el Hoy no realizado. Con pocos trazos, Cortázar diseña este tiempo y este espacio para la escritura del tango gardeliano en un artículo publicado en *Sur*, en 1953:

En seguida se comprende que a Gardel hay que escucharlo en la victrola, con toda la distorsión y la pérdida imaginables; su voz sale de ella como la conoció el pueblo que no podía escucharlo en persona, como salía de zaguanes y de salas en el año veinticuatro o veinticinco . . . El Gardel de los *pickups* eléctricos coincide con su gloria, con el cine, con una fama que le exigió renunciamentos y traiciones. Es más atrás, en los patios a la hora del mate, en las noches de verano, en las radios a galena o con las primeras lamparitas, que él está en su verdad, cantando los tangos que lo resumen y lo fijan en las memorias. Los jóvenes prefieren al Gardel de *El día que me quieras*, la hermosa voz sostenida por una orquesta que lo incita a engolarse y volverse lírico. Los que crecimos en la amistad de los primeros discos sabemos cuánto se perdió de *Flor de fango* a *Mi Buenos Aires querido*, de *Mi noche triste* a *Sus ojos se cerraron*. Un vuelco de nuestra historia moral se refleja en ese cambio como en tantos otros cambios.

Más explícito que Bioy o Sabato, Cortázar confirma que tomar posición respecto al tango no es una cuestión sólo de gustos. El paralelismo entre el tango y la "historia moral" de la Argentina es un descendiente directo de la escritura borgeana; Cortázar escribe sobre la

---

<sup>186</sup> Julio Cortázar. "Gardel". *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. 1. 13" ed. Madrid: Siglo XXI, 1977 (1967). p. 136-137. Los subrayados son del autor.

primera época de Gardel con palabras muy semejantes a las que usa Borges para referirse a los tangos de Arolas y de Greco. Incluso hay frases que se pueden cotejar término a término con el poema que ha servido de guía en estas páginas. Escribe Cortázar:

[Gardel] crea cariño y admiración, como Legui o Justo Suárez; da y recibe amistad, sin ninguna de las turbias razones eróticas que sostienen el renombre de los cantores tropicales que nos visitan, o la mera delectación en el mal gusto y la canallería resentida que explican el triunfo de un Alberto Castillo. .. La diferencia de tono *moral* que va de cantar "¡Lejana Buenos Aires, qué linda que has de estar!" como la cantaba Gardel, al ululante "¡Adiós, pampa mía!" de Castillo, da la tónica de ese viraje a que aludo. No sólo las artes mayores reflejan el proceso de una sociedad.<sup>187</sup>

En sus palabras todavía puede encontrarse la nostalgia por aquellos que *sin odio, lucro o pasión de amor se acuchillaron*. Para Julio Cortázar no hay un solo Gardel operístico y engolado, sino una oscilación: el primer Gardel está más cerca del "¿Dónde estarán...?" borgeano que del tango de exportación, pero el último Gardel, con todo y su afectación orquestada, no se sitúa en el otro extremo del vaivén, sino a medio camino; para completar el movimiento oscilante, Cortázar señala un más allá en el que se puede palpar un tono moral degradado y un aire de canallería al que hay que ponerle nombre ahora: es el aire del peronismo. Al comprender esta actitud se ve que, para escribir la palabra *tango*, Cortázar la entreteje con eventos que Borges también vivió: el furor gardeliano y ese otro furor que estaba representado por el gobierno de Juan Domingo Perón. En ambos, Borges y Cortázar ven un movimiento popular en el que el aire de nación y el rumor de tango convergen.

Antes de seguir leyendo la posición de Cortázar es necesario hacer una digresión para mostrar desde Borges que el encuentro de Gardel y Perón en la escritura no es tan arbitrario como parece. Pedro Orgambide hace esta anotación: "[Borges] vio en [Perón] al

---

Ibid.p. 137

gaucho y también al compadrito y también a Gardel, que había ensuciado con sus letras canallas y sentimentales los viejos tanguitos de Saborido y de Villoldo.”<sup>188</sup> De acuerdo con estas impresiones, Gardel aparece como la figura opuesta al coraje; el gaucho y el compadrito, como representantes de la barbarie; y Perón, como el punto de confluencia entre estas figuras. En los acápites anteriores se mostró ya que este modo de leer a Borges implica una reducción de lo que en su escritura se presenta como oscilación. Como lo anota Josefina Ludmer, ni siquiera en Sarmiento el gaucho es completamente bárbaro. Mucho menos puede serlo en Borges, y si se requieren pruebas, basta leer con suficiente atención la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", "El fin", "Funcs el memorioso" o el final de "El Sur" en el que un gaucho inmemorial le cambia el destino al ciudadano Dahlmann. En cuanto al compadrito se ha discutido bastante en los capítulos anteriores para disipar cualquier duda acerca de su supuesta barbarie como posición decidida. Queda, pues, la llamativa identificación entre Gardel y Perón.

Antes se apuntó que las opiniones de Borges suelen cargar las tintas respecto a Gardel. Por ejemplo, en la entrevista con Antonio Carrizo que ya se visitó:

*Carrizo:* Bueno, hábleme un poco de Gardel.

*Borges:* Yo no sé nada de Gardel. Recuerdo que habíamos visto un film de Joseph von Sternberg, con Mastronardi. ... Teníamos una impresión épica. Habíamos visto el film, habíamos sido espectadores de esa valentía: ... los balazos, todo eso... *ese mundo de los malevos norteamericanos*. Después iba a cantar Gardel y nosotros pensamos "La zamba, qué triste. Después de ver esto, estar oyendo —dijimos, sin ninguna reverencia—, a ese maricón." (Sonríe). Y nos fuimos y no lo vimos. Y no tuve ocasión de oírlo nunca. Salvo después, en discos.

*Carrizo:* Y alguna vez, oyéndolo en discos ¿ha tenido buena impresión?

*Borges:* Sí, pero para mí en el tango hay algo canallesco siempre, ¿eh? Aquello que decía Lugones: "El tango, ese reptil de lupanar", refiriéndose a sus orígenes, allá, en Junín y Lavalle, el barrio de las casas de la mala vida. No, pero yo creo que sin duda tiene algo Gardel.

---

<sup>188</sup> Pedro Orgambide. "Borges y su pensamiento político". Martín Ernesto Lafforgue, comp. *Antiborges*. p. 274

· · · A [mi hermana] Norah le gusta muchísimo y se asombra de que no me guste a mí. Y a mis sobrinos también les gusta mucho. Pero... será posiblemente una cuestión de generaciones. Posiblemente a un hombre que ha nacido en 1899 no puede gustar de Gardel. Porque él está en otra tradición.<sup>189</sup>

Coherente con su punto de vista acerca de una tradición que deviene lenguaje y escritura, Borges parece mostrarse irreductible frente al más reconocido representante del tango-canción exportable (no apto para el consumo en la nación); sin embargo, estas palabras preceden a otras que se citaron algunos apartados atrás:

· · · Un amigo mío, paraguayo —no recuerdo el nombre en este momento— era profesor y me llevó a su casa en Texas. Me dijo que "tenía tangos y si yo quería oírlos". Yo le dije: "Cómo no". Tocó todos los tangos que yo aborrezco, realmente. Por ejemplo, *Flaca, fané y descangayada, La cumparsita*. Yo me decía: "Pero qué vergüenza, éstos no son tangos, qué honor es esto". Y mientras yo estaba juzgándolos intelectualmente, sentí las lágrimas: estaba llorando, yo, de emoción. Es decir, yo condenaba aquello intelectualmente, pero al mismo tiempo aquello me había llegado. Y yo estaba llorando.

El canto de aquellos que se asemejan a Gardel, "ese maricón", y tal vez el canto del propio Gardel, arranca lágrimas suplementarias a quien, después de Carriego, hace posible una escritura del tango. En los pasajes que se acaban de citar, Borges habla de "otra tradición" (que le arranca, por supuesto, *otras* lágrimas), dando a entender que Gardel no corresponde a los tangos que él pone en relieve. Para que no queden dudas respecto a las razones por las que se discuten en este momento las afirmaciones de Pedro Orgambide, vale la pena anotar el detalle de que en estas declaraciones Gardel sale perdiendo en la comparación con los malevos, aunque sean malevos norteamericanos. En otras palabras, leyendo este "Borges por Borges" que son sus declaraciones públicas queda claro que los malevos y Gardel no están del mismo lado.

---

<sup>189</sup> Jorge Luis Borges y Antonio Carrizo. *Borges, el memorioso*. México: FCE, 1997. p. 75-76. El subrayado es nuestro.

<sup>90</sup> Ibid. p. 77

Ahora bien, es notable el hecho de que Borges exagere la distancia con Gardel apoyándose en el argumento de la diferencia de edades, que supuestamente se traduce en una distancia de tradiciones. Es llamativo porque, a pesar de que se manejan varias fechas posibles para el nacimiento de Gardel, lo cierto es que era, por lo menos, cinco años mayor que Borges, lo que significa que en la época de mayor gloria del cantor, allá por la segunda mitad de los años veinte, los dos estaban rodeando la treintena. Sin embargo, no se puede tomar a la ligera esta distancia, puesto que Borges la remarca. Si el "Zorzal criollo" no está entre los fundadores de la música que acompaña el origen del Buenos Aires orillero, en el que se gesta toda la tradición de escritura de Borges, entonces las alternativas que quedan son éstas: o bien la tradición "otra" de la que proviene el cantor es un producto muy secundario de la que Borges sostiene como principal, o bien es una tradición que viene de otro sitio, lo que sería coherente con la posición de Borges respecto al tango de los inmigrantes. No se trata, como supone Orgambide, de que Gardel ensucie el tango. Se trata de que lo escribe de otro modo: con la lógica dramática de la escritura italiana.

Una vez que se ha comprendido este panorama se puede cerrar el paréntesis y volver sobre los "cambios en la historia moral argentina" a los que se refiere Cortázar mientras esgrime los tangos del primer Gardel como último vínculo con la patria criolla. El lector no debe olvidar la revista y la fecha en las que se publica el artículo de Cortázar sobre Gardel: *Sur*, 1953. La revista *Sur*, concebida por Victoria Ocampo —íntima amiga de Borges—, es uno de los bastiones de la oposición contra Juan Domingo Perón, que en 1953 lleva siete años en el poder. Eva Duarte de Perón había fallecido en 1952 y ante su cadáver habían desfilado miles de "descamisados". Para Cortázar, esos mismos descamisados que lloran a

Evita sin consuelo, muchos de ellos inmigrantes, son los que han consagrado la "canallería resentida" y el llanto ululante de Alberto Castillo. Siguiendo la pista de Gardel, los caminos de Borges y Cortázar convergen en el tango y en el rechazo hacia Perón, el hombre que encarna más que Gardel la "otra" tradición: una tradición que invade la escritura. A partir del ascenso de Perón, la Argentina es, para los dos escritores, una "casa tomada" por una horda de "monstruos" que los van cercando, como ocurre en el cuento de Cortázar. La figura aumenta su carácter revelador por esta circunstancia: "Casa tomada", el primer relato publicado por Cortázar, apareció en 1946 (el primer año del gobierno de Perón), en la revista *Anales*, después de que lo aprobara su director, Jorge Luis Borges.

Críticos como Ricardo Piglia han señalado el rechazo que Cortázar expresa hacia el populismo, especialmente en "Casa tomada" y en "Las puertas del cielo". Respecto a "Las puertas del ciclo", Piglia observa:

La representación del mundo popular está marcada por la distancia y el desprecio, pero también por la fascinación. Hay una suerte de costumbrismo metafísico que relaciona a Cortázar con otros escritores de su generación (en especial con el Bioy Casares de *El sueño de los héroes*). El manejo de la lengua hablada, esa entonación oral que es una de las grandes virtudes del relato, representa en el estilo un tipo muy particular de tratamiento del mundo popular que tiene en los cuentos que Borges y Bioy Casares escriben en esos años con el seudónimo de Bustos Domecq su versión más exasperada.

El reencuentro con Borges y Bioy (justamente con *El sueño de los héroes*) no puede ser más conveniente. "Las puertas del cielo" es un cuento cuyo *leitmotiv* son los bailes de carnaval, con la música de la orquesta típica de Francisco Canaro. Como ocurriera otrora con los personajes de Borges, esta vez es el doctor Marcelo Hardoy quien emprende sus excursiones por el arrabal. En este trayecto, Hardoy va confesando su distancia respecto al

---

<sup>101</sup> Ricardo Piglia. "Cortázar y los monstruos". *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. p. 40

pueblo, que es en todo el cuento un pueblo que baila. Es el propio Cortázar quien propicia la relectura de su cuento dentro de las líneas que aquí se siguen:

Un cuento al que le guardo algún cariño, "Las puertas del cielo", donde se describen aquellos bailes populares del Palermo Palace, es un cuento reaccionario; eso me lo han dicho ciertos críticos con cierta razón, porque hago allí una descripción de los que se llamaban los "cabecitas negras" en esa época que es, en el fondo, muy despectiva; los califico así y hablo incluso de los monstruos, digo "yo voy de noche ahí a ver a los monstruos". Ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los "cabecitas negras".

Si no se corriera el riesgo de especular demasiado, podría partirse del detalle de que Cortázar sitúe la acción precisamente en el Palermo de Borges; pero aun sin considerar este detalle, las correspondencias entre pueblo, peronismo y tango se mantienen intactas. La diferencia con Borges está en que el personaje de Cortázar ya no reivindica una música legítima, sino que se limita a contemplar la degradación que transforma a los "descamisados" en monstruos. El término surge en Cortázar como un eco de la opinión de Borges y Bioy, volcada en su cuento "La fiesta del monstruo".<sup>193</sup> En este cuento, que es uno de los pocos en los que Borges y Bioy Casares aceptan escribir en un lenguaje popular que incorpora al lunfardo, se cuenta el asesinato de un judío por una masa enardecida que celebra el "día del Monstruo". El sistema de ecuaciones compartido por los tres escritores mencionados es significativo: algo del tango-canción equivale a degradación, la degradación equivale a la disolución del individuo en la masa, la masa es sinónimo de monstruosidad, la monstruosidad es atributo de Perón. En cada una de estas equivalencias se pueden reconocer categorías que se articulan en la escritura del tango, y que incluso son coherentes con la narrativa ofrecida por ella: el tiempo de los dioses orilleros tiene su

---

<sup>192</sup> Julio Cortázar. cit. Ricardo Piglia, comp. *La argentina en pedazos*. p. 40

<sup>193</sup> Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq. Obras completas en colaboración*. p. 392-402

crepúsculo (Ragnarök), y lo que adviene después es el tiempo de los "monstruos". Ese tiempo es monstruoso porque en él reina otra tradición: la que decide un modo único de pensar y escribir el tango. Tal es la percepción de Borges, Bioy y Cortázar. El universo del tango, como el de los dioses escandinavos, acaba mal. Pero *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 (le la aciaga/ muerte, esos muertos viven en el tango.* El tango-milonga orillero es el compás de lo indecible, el tango-canción que invade la escritura, el ritmo de la profanación y lo decidido.

## Conclusiones

¿Por qué di en agregar a la infinita  
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana  
madeja que en lo eterno se devana,  
di otra causa, otro efecto y otra cuita?

(Jorge Luis Borges, "El Golem")

Y Cam, padre de Canaán, vio la desnudez de su  
padre, y lo dijo a sus dos hermanos que estaban  
afuera. Entonces Sem y Jafet tomaron la ropa,  
y la pusieron sobre sus propios hombros, y  
andando hacia atrás, cubrieron la desnudez de  
su padre.

Y despertó Noé de su embriaguez, y supo lo  
que le había hecho su hijo más joven, y dijo:

"Maldito sea Canaán;

Siervo de siervos será a sus hermanos."

(Génesis 9: 23-25)

El tuyo es un trabajo imposible. No puedes  
escribir tantas páginas y poner al final tu  
nombre, porque el que comienza a escribir un  
libro nunca es el mismo que lo termina.

L.R.

Se había partido de la idea de que el tango puede encontrarse en la escritura de Borges, aun en aquellos momentos de su obra en los que no se hace referencia directa a él. Como se ha podido ver en las tres partes de este trabajo, existen elementos suficientes para afirmar que los textos borgeanos configuran a partir del tango una escritura, con toda la complejidad que ello implica. De allí la necesidad de articular la escritura del tango como un rastro que se puede seguir a través de la lectura y que, debido a este carácter de rastro, a veces muy sutil pero constante, la define como término de traducción.

La escritura del tango ayuda a comprender el mundo escritural en el que se desenvuelve una buena parte de los textos de Borges: un orbe en el cual el espacio es el linde (las orillas) de una ciudad escrita bautizada como Buenos Aires, un territorio en el que el tiempo es un instante aislado en el que confluyen pasado y presente, y los habitantes son una raza de seres que ya no existen, pero que siguen vivos en el tango (porque su melodía está hecha de escritura y de tiempo), héroes desapasionados que tienen por religión el coraje, que enfrentan la muerte a cuchillo y que hablan un lenguaje despojado de toda afectación y barroquismo, en el que confluyen las palabras de la ciudad y las del campo. Borges construye la escritura del tango con minuciosa complejidad, y en la práctica recurrente de esta escritura va diseñando otras en las que se cumplen rituales semejantes, como ocurre con la mitología escandinava. Siguiendo la huella de la escritura del tango, las narraciones borgeanas exploran otros mundos cuya vacilación se anude al carácter indecible de aquel mundo inscrito en los márgenes, en las orillas, y de esta manera se integra en su órbita textual la literatura fantástica. Con la memoria trabajada por las marcas del tango y la milonga, Borges incurre en otras simetrías afines a las de esa inscripción de los significantes en el baile del cuchillo, y de ese modo desemboca en el cuento policial. Borges también se da a elaborar y afinar imágenes cada vez más complejas para reescribir las palabras oscilantes que aparecen en el universo de la escritura del tango: el coraje se traduce en *puñal* (el *vaivén*) y en *espada*; el hombre valiente se rescribe en sus metáforas: el tigre, el guerrero sajón, el teólogo; la simetría y el encuentro de dos tiempos y dos espacios en uno halla su metáfora en el espejo y en todos aquellos personajes que se encuentran cuando se ven reflejados en otro, y la compleja dinámica de los espacios y el extravío en la

melodía desembocan en el laberinto. El tango rescribe a Borges y Borges rescribe el tango constantemente.

Pero la escritura del tango también desencadena ese modo oscilante de aproximarse a la tradición, la literatura y la cultura argentina, cultura que es escritura pero también historia. De allí que con el tango borgeano haya sido posible esbozar la traducción y relectura de sucesos tan variados como la configuración de las orillas de Buenos Aires en tanto lugares de confluencia entre civilización y barbarie, su constitución paradójica como referente del lenguaje de la nación y su tránsito de ciudad criolla a ciudad de inmigrantes. La dimensión histórica de la escritura del tango muestra que Buenos Aires, antes de ser la ciudad orillera en Borges lo fue en Sarmiento y en Lugones, pues en ellos se fue diseñando el lugar donde Borges sostendrá después que se juega la autenticidad del lenguaje. En cambio, con Carriego se diseña el espacio dinámico en el cual se adivinan las palabras orilleras que Borges acabará de convertir en escritura. Es en esas orillas de las que dan cuenta los ensayos, cuentos y poemas de Borges donde campea la oscilación del tango-milonga, donde se encuentran lo civilizado y lo bárbaro inventados por Sarmiento, donde orbita el lenguaje criollo lugoniano, donde el mito sospechado por Carriego encuentra la cara y el reverso de su propia trama. Es a esas orillas adonde los tangueros criollos como Borges, Bioy Casares y Cortázar se retiran en un punto de la oscilación para esperar el ocaso de los dioses o el advenimiento de cultos nuevos, a veces arduos para su entendimiento, como el culto de la voz de Gardel, compadrito sentimental que contraviene el culto del coraje y le canta a la pasión, o la devoción de Perón, un hombre que descubre en otras orillas a los descamisados. En el siguiente movimiento, su escritura los devuelve a

la posibilidad de un tiempo en el que los senderos se bifurcan y la tradición de la escritura puede recomenzar. Es desde ese lindero, que resguarda un tiempo detenido entre el Ayer y el Hoy, desde donde los criollos viejos miran con nostalgia, con miedo, con repulsión, a veces con una cauta simpatía, el "tiempo de los monstruos" que sólo Sabato parece ver con otros ojos.

Al margen de estos hallazgos, han emergido en la escritura del tango algunas formas de la huella que no se esperaban. Se ha rozado una forma de afecto que se expresa dando la muerte, y quizá la pesquisa no se ha detenido lo suficiente en este punto por seguir las marcas que excluyen el odio, el lucro y la pasión de amor. Este descuido fue intencional porque se abría a un espacio en el que las propuestas, ya de por sí bastante arriesgadas, se acercaban a un territorio en el que la traición intencional podía convertirse en un exceso de especulación. El trabajo que aquí concluye ha procurado traicionar tan honestamente como le ha sido posible la escritura de Borges, mostrando en ella, a través del tango, algo que se parece sospechosamente a la desnudez de Noé a la que el primer epígrafe hace referencia. Se ha emprendido esta labor con la plena conciencia de que puede caer sobre ella la maldición de Cam. En otras palabras, este ejercicio de lectura no se desentiende de lo arriesgado de ciertas afirmaciones, porque la traición exige el coraje de no retroceder. También exige la prudencia de no ir allí donde todavía no hay cómplices, y en el espacio de los afectos borgeanos hay muy pocos. La opción, al respecto, es atestiguar lo entrevisto en las oscilaciones: por una parte, aquel afecto entre hombres que se expresa dando la muerte; por otra, "ese peligroso suplemento" derridiano que surge en los escritos de Jorge Luis Borges cada vez que en la disciplina del coraje se deslizan los significantes del amor. Se

puede afirmar que quedan todavía unas orillas de lo indecible, unas orillas de la orilla en las que se emplazan cinco minutos para pensar en una mujer, un clavel en una oreja, unos zapatos de tacón alto y un tango bailado entre hombres.

Ya que se han confesado las traiciones, tal vez no sea mala idea aprovechar este cierre para apuntar algo acerca del instrumental empleado. El encuentro de Freud, Lacan y Derrida que ha tenido lugar en estas páginas exige que se remarque lo que este trabajo se resiste a ser: un ejercicio de deconstrucción en frío o un ejercicio de psicoanálisis aplicado. Con el señalamiento de lo indecible no se pretendió demostrar algo que ya estaba ampliamente demostrado desde Derrida: que todo texto se deconstruye a sí mismo, y que descubre así la trampa tendida por la convicción del sentido. Tampoco se pretendió psicoanalizar a Borges aunque se hizo una arqueología de sus significantes por medio de determinadas lógicas proporcionadas por Freud y replanteadas por Lacan. Si desde Freud el psicoanálisis se piensa como imposible, con mayor razón lo será cuando el sujeto-Borges está ausente y sólo ha dejado una escritura. La huella que aquí se describe podría ser la de un inconsciente borgeano, pero esto no es lo que se pretende rescatar, pues no se trata de diagnosticar a un autor a través de su escritura. La huella es, estrictamente, la que se marca con la escritura. Si coincide o no con las experiencias de su autor, esto simplemente no es de la competencia de un trabajo que pretenda leer sólo aquello que está escrito. Reconocer la mano de un Borges-autor diferente de un Borges en tanto narrador o sujeto poético o ensayista, sería retornar a una instancia de sentido: la lógica de la Obra como unidad. Frente a ella se ha preferido la lógica de lo entretejido, en la que nunca acaba de quedar

claro el momento en que una mano deja de anudar y le cede su lugar a otra mano en la faena.

Es esto lo que la escritura del tango provee para la literatura argentina: un modo de leer a Borges (sin agotar su complejidad, sin pretender reducirlo: sólo mirando en su obra como se mira en el Aleph), y de leer desde Borges la tradición que ha hecho posible su escritura. Como se ha visto, la veta es bastante rica. Puesto que el libro termina aquí, no hay razón alguna para no cometer el último acto de traición y reconocer que la exploración apenas comienza.

## Bibliografía

### Bibliografía citada

- Amuchástegui, Irene y Oscar del Priore. *Cien tangos fundanzentales*. Buenos Aires: Aguilar, 1998.
- Barili, Amelia. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México: FCE, 1999.
- Barone, Orlando, comp. *Diálogos Borges-Sabato*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1983.
- Bauer, Tristán, dir. *Cortázar*. Buenos Aires, 1996.
- Bioy Casares, Adolfo. *De jardines ajenos*. Buenos Aires: Temas, 1997.
- . *Historia prodigiosa*. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé, 1997 (1961).
- . *El sueño de los héroes*. Madrid: Alianza, 1984 (1969).
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. 7ª ed. Madrid: Alianza/Emecé, 1977.
- . *La biblioteca de Babel*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- . *Borges en Sur*. Madrid: Alianza, 1999.
- . *Borges profesor*. Edición a cargo de Martín Arias y Martín Hadis. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- . *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza/Emecé, 1990 (1930).
- . *Ficciones*. 7ª ed. Madrid: Alianza/Emecé, 1979 (1956).
- . *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1998 (1960).
- . *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza/Emecé, 1989 (1936).
- . *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza, 1996 (1935).

- . *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998 (1928).
- . *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza, 1996 (1970).
- . *El libro de arena*. Madrid: Alianza/Emecé, 1996 (1977).
- . *Narraciones*. Edición de Marcos Ricardo Barnatán. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Obra poética*. 20ª ed. Buenos Aires: Emecé, 1995.
- . *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1998 (1952).
- . y Adolfo Bioy Casares. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Madrid: Alianza, 1998 (1942).
- . *Nuevos cuentos de Bustos Domecq. Obras completas en colaboración*. 5ª ed. Buenos Aires: Emecé, 1997 (1995).
- . con Adolfo Bioy Casares y Rodolfo Braceli. *Borges-Bioy: confesiones, confesiones*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- . y Silvina Bullrich, comps. *El compadrito: su destino, sus barrios, su música*. Buenos Aires: Emecé, 2000 (1945).
- . y Antonio Carrizo. *Borges el memorioso*. México: FCE, 1997.
- . y José Edmundo Clemente. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1998 (1963).
- . y Betina Edelberg. *Leopoldo Lugones (1965). Obras completas en colaboración*. 5ª ed. Buenos Aires: Emecé, 1997 (1995).
- . y Osvaldo Ferrari. *En diálogo*. 2 t. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- . *Reencuentro: diálogos inéditos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

- y Astor Piazzolla. *Tangos y milongas*. Int. Daniel Binelli, Jairo y Lito Cruz. Nueva York: Milan Sur, 1996 (El disco original fue grabado por Astor Piazzolla y Edmundo Rivero en 1965 para el sello Polygram S.A. y distribuida por RCA Argentina).
- y María Esther Vásquez. *Introducción a la literatura inglesa*. Madrid: Alianza, 1998 (1965).
- . *Literaturas germánicas medievales*. Madrid: Alianza, 1998 (1966).
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*. 2ª cd. Caracas: Monte Ávila, 1993 (1987).
- Cañeque, Carlos, coord. *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino, 1999.
- Carriego, Evaristo. *El alma del suburbio*. Selección de Alicia Astromujoff. Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- Christ, Ronald. "Entrevista con Jorge Luis Borges". *Confesiones de escritores (Los reportajes de The Paris Review)*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996. p. 27-60
- Clifford, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Cortázar, Julio. *Final de juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970 (1964).
- . "Gardel". *La vuelta al día en ochenta mundos*. 2 t. 13ª ed. Madrid: Siglo XXI, 1977 (1967). p. 136-141
- . "El móvil". *Final del juego*. 10ª cd. Buenos Aires: Sudamericana, 1970 (1964). p. 117-126
- Derida, Jacques. *Dissemination*. Trad., introducción y notas de Barbara Johnson. Chicago: UCP, 1981.
- . *De la gramatología*. Trad. de Oscar del Barco y Conrado Ceretti. ed. México: Siglo XXI, 2000 (1967)

- \_\_\_\_\_. *Márgenes de la filosofía*. Trad. de Carmen González Marín. 3a ed. Madrid: Cátedra, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Dar la muerte*. Trad. de Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Barcelona: Paidós, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La escritura y la diferencia*. Trad. de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989 (1967).
- \_\_\_\_ y Geoffrey Bennington. *Jacques Derrida*. Trad. de María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1994.
- Eichelbaum, Samuel. *Un guapo del 900*. Buenos Aires: Kapelusz, 1976.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Trad. de Jorge Piatigorsky. Barcelona: Paidós, 1997.
- Ferrer, Horacio. *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*. 3 t. Buenos Aires: Antonio Terso! Editor, 1980.
- Franco, Jean. "The Utopia of a Tired Man: Jorge Luis Borges". *Critical Passions*. Edición a cargo de Mary Louise Pratt y Kathleen Newman. Durham/Londres: Duke University Press, 1999. p. 327- 365
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. 9 t. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- Fuentes, Carlos. "Jorge Luis Borges: la herida de Babel". *Geografía de la novela*. México: FCE, 1993. p. 32-55
- Gambetta, Aida. "Una aproximación a la violencia en los cuentos de Jorge Luis Borges". En revista *Casa (le las Américas)*, 170. La Habana: Casa de las Américas, septiembre-octubre de 1988. p. 3-11

- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- Jurado, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. 3ª ed. Buenos Aires: Eudeba, 1997 (1964).
- Julia Kristeva. *Semiótica*. 2 t. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Lacan, Jacques. *Escritos*. 2 t. Trad. de Tomás Segovia. 20ª ed. México: Siglo XXI, 1998 (1966).
- . *El seminario, libro XX: aún*. Trad. de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- Lafforgue, Martín Ernesto, comp. *Antiborges*. Buenos Aires: Vergara, 1999.
- Ludmer, Josefina. *Cien años de soledad: una interpretación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985 (1972).
- . *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas/Cuentos fatales*. México: Trillas, 1992.
- McMurray, George. *Jorge Luis Borges*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980.
- Morales Ascencio, Helí, coord. *Escritura y psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996.
- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges: el primer Borges*. Buenos Aires: FCE/EI Colegio de México, 1993.
- Piazzolla, Astor. *Astor Piazzolla: a modo de memorias*. Edición a cargo de Natalio Gorin. Buenos Aires: Atlántida, 1990.
- Piglia, Ricardo. *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

- \_\_\_\_\_. "The Resonances of 'Fusion of Horizons' in Gadamer. Essex University. Inédito.
- Cadícamo, Enrique. *Historia del tango en París*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- Dubatti, Jorge, comp. *Acerca de Borges*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. de Enrique Pczzoni. 18" ed. México: Siglo XXI, 1996.
- García Ponce, Juan. *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- Genette, Gerard. "Discours du récit". *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Giardinelli, Mempo. "Como los pájaros" y "El libro perdido de Borges". *Cuentos completos*. Buenos Aires: Scix Barral, 1999.
- Goloboff, Gerardo Mario. *Leer Borges*. Buenos Aires: Yuca, 1985.
- Kancyper, Luis. *Jorge Luis Borges: el laberinto de Narciso*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Kovadloff, Santiago. "Carta a un viejo poeta". *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Emccé, 1998.
- Mateos, Zulema. *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. México: Biblos, 1998.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 3" ed. México: Siglo XXI, 1987 (1982).
- Revista *Anthropos* 142-143. Número dedicado a Jorge Luis Borges. Barcelona, 1993.
- Rodríguez Pésico, Adriana. "Borges 1970: a la búsqueda del proyecto perdido". Revista *Hispanamérica*, año XXVI, número 78. Gaithersburg, 1997. p. 109-116.
- Rowe, William. *Hacia una poética radical*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos arguedianos*. Lima: Sur, 1996.

— con Claudio Canaparo y Annick Louis, comps. *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Sessarego, Myrta. *Borges y el laberinto*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.