

Citación bibliográfica: SUSTI, Alejandro. «Alguien le dice al Tango»: Borges, tango y milonga». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 154-168, <https://doi.org/10.14198/AMESN.20553>

«Alguien le dice al Tango»: Borges, tango y milonga

«Alguien le dice al Tango»: Borges, tango and milonga

ALEJANDRO SUSTI

Universidad de Lima, Perú

asusti@ulima.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0003-4489-8273>

Fecha de recepción: 26/07/2021

Fecha de aprobación: 03/01/2022

Resumen

Este artículo examina el vínculo entre la obra de Jorge Luis Borges (1899-1986) y dos géneros musicales desarrollados en el Río de la Plata desde fines del siglo XIX y comienzos del XX: el tango y la milonga. A partir de un conjunto de ensayos y testimonios del autor se busca comprender la atracción que ejercieron sobre él ambos géneros y su proyecto de fundar un pasado mítico e imaginario, «una mitología del tango», basado en sus referentes y figuras. En relación con la milonga, a partir de sus anotaciones sobre la función de la música, la instrumentación y la interpretación, se examina el entroncamiento de la milonga con la payada en su libro de milongas *Para las seis cuerdas* (1965) y la invención de una «poética milonguera» absolutamente personal. Finalmente, se consideran los testimonios de figuras representativas de la historia del tango para establecer el lugar de Borges en ella.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; literatura argentina; literatura y música; cultura popular; historia del tango; poesía moderna

Abstract

This article examines the relationship between the work of Jorge Luis Borges (1899-1986) and two musical genres that appeared in the Río de la Plata at the end of the Nineteen century and the beginning of the Twentieth century: Tango and Milonga. Considering some of the essays and testimonies given by the author, I intend to understand the attraction that

© 2023 Alejandro Sustí



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Tango produced in him as well as his project of founding a mythical and imaginary past, «a Tango Mythology », based on its referents and figures. Concerning Milonga, assuming his notes on the role of music, instrumentation, an interpretation, I examine the connection between *la milonga* and *la payada* in his work *Para las seis cuerdas* (1965), and the invention of an absolutely personal «milonga poetics». Finally, I include the testimonies of several important figures in the history of Tango to establish the role Borges in it.

Keywords: Jorge Luis Borges ; Argentinian literature; literature and music; popular culture, history of Tango; modern poetry

*Tango que fuiste feliz,
como yo también lo he sido,
según me cuenta el recuerdo;
el recuerdo fue el olvido.*
Jorge Luis Borges

Este trabajo plantea una revisión del vínculo de la obra de Jorge Luis Borges (1899-1986) con dos géneros musicales de la cultura popular argentina: el tango y la milonga¹. Desde su regreso a la Argentina en 1921, Borges produjo una serie de textos ensayísticos y poéticos en los que postulaba una visión de la música de las orillas de Buenos Aires que a la postre habría de otorgarle un lugar, privilegiado o no, en las sucesivas e innumerables historias de estos géneros. El resultado de este acercamiento fue la creación de una mitología –no una cronología– del tango guiada siempre por la búsqueda de insumos o materiales que permitiesen la fundación de un pasado mítico, imaginario y muy personal.

Es conveniente tener en cuenta que el establecimiento de esta relación se da en el marco del contacto entre el campo literario, inscrito en el seno de un sistema que privilegia determinados modos de producción y recepción artísticos, y la cultura popular de masas cuyos mecanismos de reproducción y distribución a partir de la aparición en el siglo XIX de medios de comunicación masivos como la prensa y, más adelante, el cine, contribuirán en la formación de nuevos públicos y hábitos de consumo. En ese sentido, la atracción que genera en autores e intelectuales como Borges la cultura popular a través de expresiones como el tango, la milonga, el lunfardo, el sainete o la poesía (en su vertiente popular) puede ser entendida como parte de un proceso más vasto que involucra el intercambio entre dos universos discursivos

1. Sobre los orígenes de la milonga, Ventura Lynch, en 1883, «registra un nuevo ritmo, la milonga, como danza popular por excelencia: «A la reunión entonces se le llamó milonga; en consecuencia, decir *vamos a milonguear*, indistintamente podía significar *a cantar* o *a bailar* o ambas cosas a la vez. El tentador y nuevo baile no pudo eludir el óleo bautismal del ambiente en que se creaba y se llamó Milonga, incorporándose al criollismo neto» (Fumagalli, 2004, p. 62).

distintos: (1) el del arte y la literatura, cuyas imágenes y textos estuvieron vinculadas siempre, en palabras de Walter Benjamin (1989), a un «fundamento cultural» (p. 32) y un «halo de autonomía» que se extinguió como producto de la expansión de las llamadas «técnicas de reproducción» –la fotografía, el cine, la prensa, entre otras– que facilitaron el acceso de las masas a la experiencia artística y (2) el de modalidades de expresión desarrolladas y conservadas en la cultura popular que, en el caso argentino, desde comienzos del siglo XX empezaron a tener salida a través de los medios masivos –principalmente el cine y la radio (Sustí, 2007, p. 15)–. En esta época de profundas transformaciones sociales, económicas y culturales², esas expresiones populares operaron como instrumentos de adaptación para aquellos sujetos –tanto criollos como inmigrantes europeos– cuyas identidades culturales fueron reformuladas y adaptadas a los nuevos tiempos.

La atracción de Borges por la milonga y el tango –en particular, el Tango-milonga al que Borges calificará en diversas ocasiones de «viejo», «primordial», «primero» «antiguo» y «primitivo» (Turci-Escobar, 2011, p. 7)– no puede entenderse sin considerarse su fascinación por el espacio de las orillas, «lugar indefinido entre la llanura y las últimas casas, a la que se llegaba desde la ciudad, horadada por baldíos y patios» (Sarlo, 2007, p. 19). La «atipicidad» de la obra de Borges, como señala Beatriz Sarlo, se funda en la creación de un universo de imágenes de un Buenos Aires que se encontraba en pleno de proceso de desaparición en el momento en que decide forjarla; esta operación lo alejó significativamente del proyecto de otros escritores anteriores y contemporáneos suyos que, siguiendo el paradigma establecido por la obra de Sarmiento, optaron por, en palabras de Sarlo, *el deseo de ciudad*³.

Unido a esta opción por el paisaje de «las orillas», el Tango-milonga –por el cual nuestro autor una y otra vez expresará una profunda admiración– le servirá, como sostiene Turci-Escobar (2011), «(...) [to] provide the music of the spheres in Borges's mythical Buenos Aires» (p. 13). Esos tangos «viejos» y primordiales» Borges los opondrá a la «lacrmosa estética»⁴ de las letras y música del Tango-canción surgido a fines de la segunda década del XX y que conforman la llamada «Época de Oro» (1917-1943). Esta escisión básica en la evolución del tango se reproduce en varios pasajes de los ensayos de Borges:

2. La bibliografía sobre el tema es abundante. Ver, por ejemplo, Fumagalli (2004, pp. 37-51) y Sarlo (2007, pp. 19-46).

3. «*El deseo de ciudad* es más fuerte, en la tradición argentina, que las utopías rurales (...) los escritores del primer tercio del siglo XX se inscriben mejor en el paradigma de Sarmiento que en el de José Hernández. Las únicas excepciones son Ricardo Güiraldes, un ruralista cosmopolita (aunque la fórmula parezca contradictoria) y Borges, que inventó las imágenes de un Buenos Aires que estaba desapareciendo definitivamente y volvió a leer el pasado rural de la Argentina» (Sarlo, 2007, p.24).

4. En sus orígenes, la expresión «lacrmosa estética» Borges no la relaciona con las letras de los tangos sino con una de las debilidades que señala en la poesía de Evaristo Carriego.

La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con diabólica desvergüenza las desdichas ajenas (Borges, 1985, pp. 95-96).

Una cosa es el tango actual, hecho a fuerza de pintoresquismo y de trabajosa jerga lunfarda, y otra fueron los tangos viejos, hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor. Aquéllos fueron la voz genuina del compadrito: éstos (música y letra) son la ficción de los incrédulos de la compadrada... Los tangos primordiales: «El caburé», «El cuzquito», «El flete», «El apache argentino», «Una noche de garufa» y «Hotel Victoria» aún atestiguan la valentía chocarrera del arrabal (Borges, 1993, pp. 29-30).

«Los tangos primordiales» mencionados son los de la llamada «Era de la Guardia Vieja» (1895-1917)⁵. Estos podían o no llevar letra; en el primer caso, esta contribuía a recordar la melodía del tango. Las letras, además, podían ser reemplazadas sobre una misma base melódica como suele suceder en muchas canciones folklóricas que sobreviven hasta hoy. El personaje dominante en esas letras era el llamado «compadre», diferenciado del «compadrito»⁶. Asimismo, el tango de este período se distinguía por su énfasis en la danza, rasgo que lo separaba del Tango-canción. En la danza, mediante su habilidad el criollo ejercía el arte de la «cachada» o de poner en ridículo a quien(es) intentaba(n) imitarlo. Generalmente, el blanco de esta burla era el inmigrante pobre quien intentaba imitar al criollo (Castro, 1984, p. 71). El desafío implícito en la danza muchas veces desencadenaba duelos a cuchillo, como reza en un poema de Borges, «Alguien le dice al Tango», que Astor Piazzolla musicaliza en 1965⁷ y que aparece en el álbum titulado *El Tango* ese mismo año:

Tango que he visto bailar
 contra un ocaso amarillo
 por quienes eran capaces
 de otro baile, el del cuchillo
 (Gobello y Bossio III, 1993, p. 34).

5. Para Castro (1986), por ejemplo, en 1917 aparece el primer tango-canción: «In 1917 Pascual Contursi wrote the first tango which was designed to be sung and not just danced. This tango «Mi noche triste» [«My sad night»] began the new era for the tango, one in which the tango moved «from the feet to the mouth». This is the origin of the tango-canción [tango-song, e.g. tangos for the voice]» (p. 45).

6. «Compadre. m. Gaucho asentado en la ciudad o sus arrabales caracterizado por un modo particular de comportarse, hablar y vestir. | 2. Hombre provocativo, fanfarrón e insolente». | Compadrito. m. Joven suburbano perteneciente al pueblo bajo, imitador de las actitudes de los compadres. | 2. Tipo popular, jactancioso, provocativo, pendenciero, afectado en sus maneras y en su vestir [dado por el DRAE] (Conde, 2008, p. 112).

7. El poema aparece en la primera edición de *Para las seis cuerdas* (1965); sin embargo, en las siguientes ediciones es retirado por el autor.

Desde una perspectiva lingüística –y respondiendo a una distinción hoy caduca–, críticos como Vidart sugieren que los tangos de la era de la «Guardia Vieja» hacían uso del lenguaje «orillero» y no el lunfardo. Borges, por ejemplo, compartirá esa distinción:

Los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda: afectación que la novelera tilinguería actual hace obligatoria y que los llena de secreteo y de falso énfasis (...) Alma orillera y vocabulario de todos, hubo en la vivaracha milonga: cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango (Borges y Clemente, 1998, p. 21).

La distinción entre los términos «arrabalero», «orillero» y «lunfardo» se enmarca en la discusión en torno a la existencia de un «idioma de los argentinos» planteada desde fines del XIX que se prolonga antes de y durante la celebración del Centenario y se reaviva a mediados de la década de los años 20 con la publicación de una conferencia de Borges sobre el tema⁸. En ella, el autor propone una separación según la cual los dos primeros harían referencia al habla de los sectores populares y, el último, a la de los criminales: «El lunfardo es idioma de ocultación, y sus vocablos son tanto menos útiles cuanto más se publican. El arrabalero es la fusión del habla porteña y de las heces trasnochadas de ese cambiadizo lunfardo» (ctd. en Conde, 2011, p. 114). Como demuestra Conde, hoy esa distinción carece de fundamento y parece haber obedecido, entre otras razones, al origen del término «lunfardo» que, según el autor, «tuvo la mala fortuna de recibir como nombre un vocablo que significaba ladrón» (2011, p. 123).

La distinción lingüística establecida por Borges reaparece en una apreciación de Vicente Rossi quien caracteriza el lenguaje del orillero «por su particular inventiva; siempre gráfico, exacto en la alusión; metafórico y onomatopéyico meritísimo, siempre inclemente en la ironía; siempre novedoso porque ese orillero es un incansable renovador de su pintoresco léxico» (ctd. en Vidart, 1964, p. 28). Las apreciaciones de Borges y Rossi, así como las de otros autores, no se basan en argumentos estrictamente lingüísticos y obedecen más bien a una estigmatización del habla popular de la época vinculada con la extracción de clase de quienes se abocan al estudio del «idioma de los argentinos», así como con una exacerbada defensa ante la amenaza del «habla de los inmigrantes» que «bastardean el idioma» en respuesta a la creciente vigencia y presencia del lunfardo en el habla de los argentinos de toda clase social.

Desde el punto de vista musical, los tangos mencionados por Borges en *El tamaño de mi esperanza* descubren ciertas recurrencias referidas a su instrumentación. De acuerdo a Gobello (1980), Vicente Greco –autor de «El flete» y «El cuzquito»– crea la orquesta típica de tango en la que se incluyen por primera vez

8. «Invectiva contra el arrabalero», incluida en *El tamaño de mi esperanza*, publicada originalmente en 1926.

«dos instrumentos ignorados por las academias: el piano y el bandoneón» (p. 58). La inclusión del bandoneón en reemplazo de la flauta señala la italianización del tango, pese a su origen alemán. El bandoneón, de sonido triste y melancólico, representa para algunos críticos el ingreso y predominio del sentimiento de desarraigo del inmigrante italiano en el tango (Castro, 1984, p. 82). Inicialmente, Borges se opone a la italianización del tango para luego aceptarla en *Evaristo Carriego*; sin embargo, pese a esta reformulación no existe en su «Historia del tango» –capítulo incluido recién en la segunda edición de *Evaristo Carriego* en 1955– mención alguna de aquello que él considera como italiano en el tango más allá de los apellidos de los primeros compositores criollos: Bevilacqua, Greco o de Bassi (Borges, 1985, p. 96)⁹.

La crítica musical que ensaya Borges también incide en la escisión señalada anteriormente en la evolución del tango:

(...) el tango antiguo como música, suele directamente transmitir esa belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron, en edades remotas, rapsodas griegos y germánicos. Ciertos compositores actuales buscan ese tono valiente y elaboran, a veces con felicidad, milongas del bajo de la Batería o del Barrio del Alto, pero sus trabajos, de letra y música estudiosamente anticuadas, son ejercicios de lo que fue, llantos por lo perdido, esencialmente tristes aunque la tonada sea alegre (Borges, 1985, p. 92).

Respecto a los orígenes del tango, Borges ve en el uso de determinados instrumentos una señal. Para él, el tango no nace del pueblo porque es interpretado en instrumentos costosos como el piano, la flauta o el violín; por otra parte, no piensa que la guitarra –que él identifica como instrumento propio de la milonga y el estilo de esta– haya sido usada en los inicios del tango (Sorrentino, 1982, pp. 9-10).

Las fuentes de Borges provienen, como él señala, de su lectura de los trabajos de Vicente Rossi (1926), Carlos Vega (1936) y Carlos Muzzio Sáenz-Peña sobre los orígenes del tango. Sin embargo, los métodos con que estos autores tratan el fenómeno difieren sustancialmente. El trabajo de Rossi, por ejemplo, acusa imprecisiones de tipo cronológico y una cierta discontinuidad en su desarrollo; no obstante, Borges se adscribe a lo dicho por Rossi en relación con la influencia negra en la formación del tango: «Nada me cuesta declarar que suscribo a todas sus conclusiones, y aún a cualquier otra» (89). Castro, por su parte, apunta un sustancial desacuerdo entre

9. Sobre la influencia italiana en el Tango, Ostuni (2009) afirma: «Lo singular de estos juicios [de Borges y Vidart] es que olvidan que los Tangos primitivos, los que exhibían esa felicidad de pelear porque sí nomás, fueron también compuestos, en su inmensa mayoría, por los primeros inmigrantes italianos o por sus descendientes y que el organito (pregón callejero de la molienda lugoniana) fue quien los difundió con su airecillo canyengue, sin pizca de sentimentalismo ni nostalgia». Son los Tangos de Bevilacqua, Gobbi, Greco, Maglio, Berto, Ponzio, De Bassi, Bardi, Firpo, Canaro, por nombrar sólo algunos de los nombres más ilustres de la primera época del Tango. Más aún; sospecho la decisiva influencia de la canzoneta en la gestación del Tango» (p. 42).

los dos autores en relación con el origen de la milonga, género practicado por los payadores urbanos, antecedente directo del tango:

The critical element in their counter argument is the specific geographic origin of the tango ingredient in milonga. Rossi suggests strongly that it came from Brazil via Montevideo and was essentially a Black cultural contribution to the tango mix. Borges and Mafud present the argument that, while the milonga may have been part of the tango mix, it was from the Argentine creole (mestizo) and was different from the Black milonga (Castro, 1984, p. 73)¹⁰.

El desacuerdo subrayado sería una indicación del afán de Borges por situar el tango en una esfera netamente criolla y porteña, rasgo que lo emparenta con su oposición a la italianización posterior que sufre el género.

Para las seis cuerdas (1965): musicalización, instrumentación, interpretación

Según Rossi, el tango surge de una de las variantes de la milonga, la milonga-baile¹¹. Paralelamente a esta subsiste la milonga-canto, género en el que Borges incursiona en su libro *Para las seis cuerdas* (1965) en cuyo prólogo anuncia:

En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes (Borges, 1985, p. 281).

Borges deja en manos de su lector el acto de suplir «la música ausente» que no resuena en sus versos; sin embargo, cuando el músico Astor Piazzolla –considerado el máximo exponente de la renovación del tango en una época en que el género acusaba un franco declive– introduzca en la musicalización de los versos de Borges un acompañamiento cuya complejidad contrasta con la aparente simpleza de las milongas, el resultado para el escritor será desconcertante¹²: «(...) a Borges no le gustó la música, pero debe entenderse que el problema estuvo radicado en que la interpretación de Rivero¹³ y los arreglos de Piazzolla para el disco estaban fuera del universo tanguístico imaginado por el escritor» (Stratta y García, 2015, p. 3). La reacción de Borges será tajante: «No quiero saber nada con ese señor (...) no siente

10. En «Apunte férvido sobre las tres vidas de la Milonga», incluido en *El idioma de los argentinos*, la discrepancia entre Borges y Rossi se hace más evidente: «El tango es porteño. El pueblo porteño se reconoce en él, plenamente; no así el montevidiano, siempre nostálgico de gauchos» (Borges y Clemente, 1998, p. 6).

11. Véase nota 1.

12. Turci-Escobar (2011) proporciona información sobre la colaboración entre Borges y Piazzolla, así como cuáles fueron las milongas musicalizadas y, entre estas, las incluidas en el álbum *El Tango*, editado el mismo año, 1965.

13. Leonel Edmundo Ribero (1911-1986), cantor, guitarrista y compositor de tango.

lo criollo» (Salas, 1994, p. 266). En contraste, Piazzolla señalará el cuidado puesto en su trabajo:

«Jacinto Chiclana» tiene el aire de la milonga guitarrera, o sea el tipo de milonga improvisada; «Alguien le dice al tango» puede considerarse melódica y armónicamente dentro del estilo del 41; «A Nicanor Paredes», por su contenido, dramático, la he compuesto sobre 8 compases de canto gregoriano, resolviendo la parte melódica sin modernismos artificiales, todo muy simple, muy sentido y sincero; «El Títere» puede definirse como el prototipo del ritmo ligero, jocosos y compadrón de principio de siglo (Gobello y Bossio *III*, 1993, p. 30)¹⁴.

De acuerdo con lo expresado por Piazzolla y las preferencias musicales de Borges, al menos en dos de las cuatro milongas el compositor se ciñe al canon histórico que rige el tango y la milonga: «Jacinto Chiclana», por ser una milonga improvisada, se ajusta a la tradición de los payadores urbanos de finales del siglo XIX y comienzos del XX; «El títere», en cambio, se vincula a aquellos tangos «primordiales» de los que habla Borges en *El tamaño de mi esperanza*. En solo una de las milongas Piazzolla no se atiene al gusto que Borges manifiesta en términos tangueros: «Alguien le dice al tango» se ubica en la línea del tango de la «Época de Oro», aquella «lacrimosa estética» que tanto deplora el escritor. Una vez conocidas las posturas del escritor y el músico la pregunta que surge es: ¿Qué significa para Borges «sentir lo criollo»?

Para Ostuni (2009), existe una conexión implícita entre el orgullo que Borges muchas veces exhibió en relación con su «prosapia criolla» y el carácter de las pretendidas hazañas de los personajes de los tangos primitivos; el Borges de *El tamaño de mi esperanza* «intuía una épica en los Tangos primitivos, una suerte de gesta bravía cuyos personajes, aunque orilleros, en algo rozaban las valerosas hazañas de sus mayores» (p. 28). Según ello, puede deducirse que en Borges «lo criollo», en lo que atañe a su valoración de la milonga por oposición al tango posterior a la era de la «Guardia Vieja», responde a una voluntad por trazar una genealogía que podría definirse como «mítica» en la cual se conjugaría el plano de lo autobiográfico con el de una «épica tanguera»: «(...) ahí estaba lo épico. Es decir la milonga. Y luego después ya viene la otra parte de la obra de Carriego: la costurerita que dio aquel mal paso. Todo eso ya es el tango, toda esa desventura que es el tango» (Ostuni, 2009, p. 29). Esta «épica tanguera» constituye una suerte de arquetipo narrativo ubicado en un pasado remoto en el que la historia cede paso al mito; sus personajes, «los compadritos», encarnan virtudes tales como la valentía y la bravura y son modelados por oposición a las debilidades de los seres dubitativos y arrepentidos que aparecerán en las letras del tango de la «Época de Oro». De todo ello puede deducirse que Borges produce una «mitología del tango»— en la que no solo reconfigura o resemantiza la historia

14. Según Gobello y Bossio, al musicalizar la milonga «Alguien le dice al tango» Piazzolla compone un tango y no una milonga (*III*, 1993, p. 30).

del género sino que se reinventa a sí mismo en tanto reformula su propia genealogía emparentándola con las hazañas de «los compadritos» a través del simulacro de una voz autorizada por su entroncamiento con esa valerosa estirpe.

En relación con su colección de milongas, Borges asume una musicalización sencilla, a cargo de una sola guitarra, tal como plantea Rossi (1926): «Ciertamente que se paga y se milonguea cantando, pero no es precisamente un canto, es una tonada que asociada a la guitarra da a la imaginación [*sic*] tiempo y alivio a la inspiración» (p. 130). Borges queda muy disgustado con las musicalizaciones que Piazzolla hace de sus milongas por el uso de instrumentos como el bandoneón, el piano o el violín lo cual, para él, supone un total desfase con lo que sus textos intentan representar o la forma en que deben ser interpretados. El implícito acuerdo entre las observaciones de Rossi y la postura de Borges descubre el entroncamiento de la figura del milonguero con la del payador; es decir, aquello que el escritor concibe como criollo está ya anunciado en la figura del payador y su transformación obedecerá al desplazamiento de esa figura hacia las orillas de la ciudad. Borges no ve en el tango que deriva de la milonga-baile –y menos aún en el trabajo de Piazzolla– relación alguna con la tradición de la poesía popular criolla desarrollada en la payada y luego en la milonga. Una vez más, es claro en establecer el origen de tango y su instrumentación en el espacio de los lupanares: «El instrumental primitivo de las orquestas –piano, flauta, violín, después bandoneón– confirma, por el costo, ese testimonio; 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» (Borges, 1985, p. 90). En términos musicales, lo criollo consiste en volver al sonido de la guitarra que resuena en los zaguanes, postular la orfandad de las cuerdas frente al sonido masivo de la orquesta que retumba en los prostíbulos y, más tarde, en los cabarets.

En la milonga que Borges cultiva se percibe un «doble silencio» que excluye el sonido de una orquesta y el de la voz como ejecutante de una melodía agregada a una letra. Para él, la voz interpreta los versos sin cantarlos. Desde una perspectiva histórica, esta milonga es también un arquetipo cuya forma no coincide con un modelo originario e incluye la incorporación de historias –que Borges afirma haber oído de diversas fuentes– sobre compadritos (los hermanos Iberra, Juan Muraña, etcétera), y espacios urbanos ausentes como el arroyo Maldonado, mencionado por Carriego. Esta milonga-arquetipo –como ocurre con la «mitología del tango» referida líneas arriba– es una invención borgeana a través de la cual el escritor no solo demuestra saber cómo se produce este tipo de discurso sino que, además, lo reinventa. La creación de esta milonga arquetipo –o milonga «mítica», según una expresión usada en su poema «Fundación mítica de Buenos Aires»– aparece en un poema de un libro anterior al de sus milongas, *El otro, el mismo* (1964), que titula, significativamente, «El tango»:

Una mitología de puñales
 Lentamente se anula en el olvido;
 Una canción de gesta se ha perdido
 En sórdidas noticias policiales
 (Borges, 1984, p. 204).

Borges reconstruye esa «mitología de puñales» en sus milongas, mitología que es olvido pero también recuerdo, «el recuerdo imposible de haber muerto peleando». La creación o (re)creación de una milonga arquetipo lleva implícita una recuperación musical del género, pero también y sobre todo, la incorporación de procedimientos de la poesía popular, operación que sigue análogamente los cauces de la tradición de la payada en la poesía gauchesca. Sin embargo, Borges es también consciente de que esta última obedece a las convenciones propias de un género literario como cualquier otro¹⁵, es decir, postula su carácter artificial lo cual lo coloca en franca disputa con los grupos nacionalistas que sí planteaban una continuidad lineal entre la poesía gauchesca –escrita por poetas como Hilario Ascasubi o José Hernández– y la producción oral de los payadores anónimos.

Borges en la historia del tango

En rigor, una última pregunta se hace necesario plantearse para comprender mejor la relación entre la obra y figura de Borges con los dos géneros musicales planteados: ¿Qué importancia tiene Borges en la historia del tango?, o más específicamente, ¿Qué rol le asignan los tangueros, en especial sus letristas, como escritor de letras de tango?

Los juicios suelen variar significativamente. Para Enrique Cadícamo, uno de los más conocidos autores de tango y poeta, la respuesta es tajante. Ante la pregunta formulada por Zlotchew («What position does Jorge Luis Borges occupy in the history of the tango?»), el compositor sostiene lo siguiente:

EC-Borges? In the history of tango: none. In the history of Argentine literature, he has a brilliant place; he is taken as the literary mainspring of this country. I don't know, to what degree, but that's the way it is, isn't it?...Borges can be thought of as an intellectual, but not as a poet of Argentine roots...Borges, in his literature, uses foreign turns of phrase which we have read in all the European classics.
 CMZ-I ask because he has written quite a few milongas.

15. En «La poesía gauchesca», por ejemplo, escribe Borges: «Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo (...) Tan dilatado y tan incalculable es el arte, tan secreto su juego. Tachar de artificial o de inveraz a la literatura gauchesca porque ésta no es obra de gauchos, sería pedantesco y ridículo; sin embargo, no hay cultivador de ese género que no haya sido alguna vez, por su generación o las venideras, acusado de falsedad (2004, p. 179).

EC-Yes, well, but without managing to give them the substance, without being able to make concrete the substance of Buenos Aires, the humble neighborhoods of Buenos Aires (Zlotchew, 1987, p. 138).

Cadícamo, además, señala enfáticamente la diferencia que existe entre el escritor de letras de música popular y el poeta, aunque sin referirse explícitamente al caso de Borges:

You know, there are important, illustrious poets here who can be found in anthologies as great poets, but who have never been able to write any tango lyrics. The reason is that they don't have that contact with the atmosphere, the environment, of the tango, which is so difficult to capture (Zlotchew, 1987, p. 136).

Otro testimonio sobre la posible influencia de Borges en los letristas de tango aparece en la entrevista de Zlotchew a Gobello. La discusión se centra en este caso en el valor poético de los textos tangueros. Para Gobello, existe en ciertos letristas (Homero Manzi, Catulo Castillo) una influencia borgeana que concierne no a los temas que estos tratan –la mitificación del malevo¹⁶ y de otros personajes orilleros, temas presentes en Borges– sino a los recursos utilizados en sus letras. En opinión de Gobello, la mitificación borgeana del malevo tiene un antecedente en Eduardo Gutiérrez y a esta Borges le suma un carácter poético (Zlotchew, 1989, p. 275). Este dato aparece anotado puntualmente por Borges en el prólogo a *Cuaderno San Martín* (1929): «Las dos piezas de ‘Muertes de Buenos Aires’ –título que debo a Eduardo Gutiérrez– imperdonablemente exageran la connotación plebeya de la Chacarita y la connotación patricia de La Recoleta» (Borges, 1985, p. 87).

La influencia directa en un letrista como Manzi, según Gobello, consistiría en procedimientos tales como la enumeración, recurso presente en los primeros libros de poemas de Borges. A esta se agregaría la nostalgia presente en algunas letras de Manzi tales como «Sur», título que el propio Borges utiliza en uno de sus poemas en *Fervor de Buenos Aires* (1923), al evocar la topografía de las orillas de la ciudad¹⁷:

San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo;
 Pompeya y más allá la inundación;
 tu melena de novia en el recuerdo
 y tu nombre flotando en el adiós.
 La esquina del herrero, barro y pampa,
 tu casa, tu vereda y el zanjón
 y un perfume de yuyos y de alfalfa
 que me llena de nuevo el corazón.

16. «Malevo: Hombre matón y pendenciero que vivía en las orillas de Buenos Aires» (Conde, 2008, p. 209)

17. Sobre la relación Borges-Buenos Aires, ver el trabajo de Zito (1998) en el que se incluye una extensa documentación fotográfica de las transformaciones de Buenos Aires ciudad desde fines del XIX.

Sur,
paredón y después,
Sur,
una luz de almacén
Ya nunca me verás cómo me vieras
recostado en la vidriera
y esperándote...
(Gobello y Bossio *I*, 1993, p. 145).

Interrogado sobre la valoración que hace Borges del tango de la era de la «Guardia Vieja», Gobello responde señalando su falta de sensibilidad en relación con la inmigración: Borges únicamente «stays with the compadrito, with the knike-fighter. He is very sensitive to these things» (Zlotchew, 1989, p. 283).

Aunque sustancialmente diferentes, las posturas de Cadícamo y Gobello coinciden en señalar la arbitrariedad de los juicios borgeanos. Para el primero, Borges permanece ajeno al desarrollo del tango y su rol en este es nulo; por otra parte, el compositor subraya la división entre literatura y poética tanguera: pocos son los escritores que incursionan en ambas y lo hacen exitosamente. Aun cuando Borges, fiel a su proyecto de crear una «mitología del tango», no intenta crear letras de tango sino de milongas, Cadícamo subraya su fracaso señalando su incapacidad para inscribirse en la poética tanguera –y milonguera, por extensión– la cual «it does have great deal to do with people, with popular sentiment» (Zlotchew, 1987, p. 132). En este punto Cadícamo parece coincidir con Gobello quien señala que los letristas de tango «have to write things that people like, that people understand» (Zlotchew, 1989, p. 277). Hay ciertamente en ambas opiniones un énfasis en lo popular o en la inclusión del «otro» –en este caso el oyente o el público del tango– en los textos del tango y la milonga. Esta inclusión no se centra en la inclusión de componentes referenciales comunes entre el letrista y el oyente, sino la consideración de la sensibilidad de éste último.

En ese sentido, el proyecto de (re)escritura de Borges de sus milongas contiene un componente personal que difiere del carácter anónimo o pseudo-anónimo de las payadas o milongas originales¹⁸. El yo-lírico no llega nunca a borrarse en sus milongas tal como se observa en «Milonga de Jacinto Chiclana»:

Me acuerdo. Fue en Balvanera,
En una noche lejana
Que alguien dejó caer el nombre

18. Cara-Walker (1986) subraya en las milongas de Borges su carácter «conversacional». En mi opinión este rasgo, sin embargo, no anula el tono lírico de estas: «They involve a multiplicity of social voices which thrive on irony, on a tongue in cheek delivery, on a suggestive, understated, and allusive kind of speech which recalls (or implies at least) a previous utterance, a simultaneous aside, or a dialogue» (p. 285).

De un tal Jacinto Chiclana.
 [...]

 Quién sabe por qué razón
 Me anda buscando ese nombre;
 Me gustaría saber
 Cómo habrá sido aquel hombre
 (Borges, 1984, p. 287).

Borges, al referirse al tango «Sur» de Manzi, por ejemplo, esgrime algunos argumentos que, eventualmente, podrían aplicarse a sus propias milongas:

The tango «Sur», yes. It has a nice opening line: «Southside, an alley and then...» At the same time, there are some phrases that obviously don't ring true, that betray, I won't say the man of letters, but certainly the pseudo-man of letters. For example, in a tango I believe is his there's a mention of «the wind of the outer limits». This is a phrase that no neighborhood tough would have used. In the first place, because the idea of the wind of the outer limits is a phony idea and, in the second place, because the slum dweller doesn't boast of living in the outer limits... «The stars and the wind of the outer limits whisper her name»: you can plainly see it was written by someone from the affluent downtown area, who has sentimental ideas concerning the compadre and is totally unfamiliar with the songs of the people, which never would have contained such lyrics (ctd. en Sorrentino, 1982, p. 104).

Asimismo, en la milonga «Alguien le dice al tango» Borges utiliza los recursos que critica en Manzi y agrega otros que borran el carácter de verosimilitud que exige él en el texto del letrista:

Tango que fuiste la dicha
 de ser hombre y ser valiente.
 Tango que fuiste feliz,
 como yo también lo he sido
 [...]

 Yo habré muerto y seguirás
 orillando nuestra vida
 (Gobello y Bossio *III*, 1993, p. 34).

Borges propone un tango personificado en la figura de un hombre e imagina sus actos con palabras como el verbo «orillar» y en ese acto de (re)invención de un «tango que fue» no trasluce una preocupación por crear una milonga entonada por un payador urbano que se acompaña con su guitarra. En ese sentido, la omisión de «Alguien le dice al tango» en las ediciones posteriores de *Para las seis cuerdas* podría interpretarse como la preocupación del escritor por la verosimilitud y coherencia que exige el género de la milonga. Asimismo, en el prólogo de *Elogio de la sombra* (1969)

afirmará que «[e]ste es mi quinto libro de versos»¹⁹ con lo cual parece reconocer que en sus milongas se proyecta no el «yo» poético de sus anteriores poemarios, sino un «yo payador» que interpreta las historias y relatos de personajes reconocibles por un auditorio de iniciados.

El proyecto de las milongas borgeanas despertó en su momento poca empatía en los historiadores del tango, los críticos literarios y el público lector²⁰. En esa respuesta parece advertirse la dificultad que encontraron estos en borrar la figura del «Borges escritor» y reconocer aquella del «yo payador» que se configura en las milongas, un «yo» situado imaginariamente en las orillas de Buenos Aires casi un siglo después de su origen. Dos comprobaciones pueden deducirse de esa respuesta; en primer lugar, los rasgos estilísticos y la situación comunicativa que planteaban las milongas no se correspondían con las convenciones del género lírico establecidas por el canon literario y, de paso, entraban en conflicto con la configuración de la voz poética de Borges tal como se había venido manifestando en su obra poética; en segundo lugar, la presencia de lo que podría llamarse una «poética milonguera» cuyas pautas y convenciones debían ser observadas por quienes cultivaran el género.

De esta manera, el desplazamiento imaginario del «yo payador» hacia las orillas y la asimilación de una «poética milonguera» dio como resultado un producto heterogéneo pero a la vez absolutamente personal, que tradujo en alguna medida el intento de Borges por enriquecer y desarrollar el «largo poema civil» que adivinaba inmortal años antes, hacia 1955, en su «Historia del tango»²¹.

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, W. (1989). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» En *Discursos interrumpidos* (pp. 15-60). Taurus.
- BORGES, J. L. (2004). *Obras completas 1923-1949. Vol I*. Emecé Editores.
- BORGES, J. L. y CLEMENTE J. (1998). *El idioma de los argentinos*. Alianza.
- BORGES, J. L. (1993). *El tamaño de mi esperanza*. Seix Barral.
- BORGES, J. L. (1985). *Prosa completa 1. Evaristo Carriego. Discusión. Historia universal de la Infamia*. Bruguera.
- BORGES, J. L. (1984). *Obra poética 1923-1977*. Emecé Editores.

19. Borges no estaría incluyendo en esta lista *El hacedor* (1960) que contiene no solo poemas en verso sino, además, poemas en prosa. El orden cronológico de los primeros cuatro libros anteriores a *Para las seis cuerdas* es el siguiente: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929) y *El otro, el mismo* (1964).

20. «Not only have the milongas remained quietly ignored even by scholars who treat traditional elements in Borges' work, they are conspicuously absent from the text and indices of books dedicated to the author's comprehensive Works» (Cara-Walker, 1986, p. 280).

21. «Es sabido que Wolf, a fines del siglo XVIII, escribió que la *Iliada*, antes de ser una epopeya, fué [sic] una serie de cantos y de rapsodias; ello permite, acaso, la profecía de que las letras de tango formarán, con el tiempo, un largo poema civil, o sugerirán a algún ambicioso la escritura de ese poema» (Borges, 1985, p. 95).

- BORGES, J. L. (1965). *Para las seis cuerdas*. Emecé Editores.
- BORGES, J. L. (1927). «Apunte férvido sobre las tres vidas de la Milonga». *Martín Fierro* (4.43), 6.
- CARRIEGO, E. (1990). *La canción del barrio*. Ediciones de Aquí a la Vuelta.
- CARA-WALKER, A. (1986). «Borges' Milongas: The Chords of Argentine Verbal Art». En C. Cortínez (Ed.). *Borges the poet*, pp. 280-295. Arkansas Press.
- CASTRO, D. (1986). «Popular Culture as a Source for the Historians. The Tango in its Época de Oro, 1917-1943». *Journal of Popular Culture* 20, 45-71.
- CASTRO, D. (1984). «Popular Culture as a Source for the Historians: The Tango in its Era of La Guardia Vieja». *Studies in Latin American Culture* 3, 70-85.
- CONDE, O. (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Taurus.
- CONDE, O. (2008). *Diccionario etimológico del Tango*. Taurus.
- FUMAGALLI, M. (2004). *Jorge Luis Borges y el Tango*. Abrazos Books.
- GOBELLO, J. (1980). *Crónica General del Tango*. Editorial Fraternal.
- GOBELLO, J. y Bossio J. (1993). *Tangos, letras y letristas*. Plus Ultra.
- OSTUNI, R. (2009). *Borges y el tango*. Ediciones Lumiere.
- PIAZZOLLA, A. (1965). *El tango*. Music LP. Polydor.
- ROSSI, V. (1926). *Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense. Rectificaciones históricas*. Imprenta argentina.
- SALAS, H. (1994). *Borges. Una biografía*. Planeta.
- SARLO B. (2007). *BORGES, un escritor en las orillas*. Seix Barral.
- SÁBATO, E. (1964). *Tango, Canción de Buenos Aires*. Ediciones Centro Arte.
- SORRETTINO, F. (1982). *Seven conversations with Jorge Luis Borges*. The Whitston Publishing Company.
- STRATTA, I. y GARCÍA, O. (2015). «Borges y Piazzolla: un desencuentro por milonga». *XXVII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras (UBA)*.
- SUSTI, A. (2007). «Seré milones». *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. Beatriz Viterbo.
- TURCI-ESCOBAR, J. (2011). «Rescatando al tango para una nueva música: Reconsidering the 1965 collaboration between Borges and Piazzolla». *Variaciones Borges*, 31, 3-29.
- VEGA, C. (1936). *Danzas y canciones argentinas*. Ricordi.
- VIDART, D. (1964). *Teoría del Tango*. Ediciones de la Banda Oriental.
- ZITO, C. (1998). *El Buenos Aires de Borges*. Aguilar.
- ZLOTCHER, C. M. (1989). «Tango, Lunfardo and the Popular Culture of Buenos Aires: Interview with José Gobello». *Studies in Latin American Culture*, 8, 271-285.
- ZLOTCHER, C. M. (1987). «Tango from the inside: Interview with Enrique Cadícamo». *Journal of Popular Culture*, 21, 131-143.