ed. *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona: Publicaciones de la U de Barcelona, 1989. Vol. 2. 777-797.

Torres, David. *Studies on Clarín: An Annotated Bibliography*. Metuchen: Scarecrow Press, 1987.

Valis, Noel M. "The Perfect Copy: Clarín's *Su único hijo* and the Flaubertian Connection". *Publications of the Modern Language Association of America* 104:5 (1989): 856-867.

La danza del arrabal y el cuchillo: estética musical en la mitificación poética de Borges

Luis G. Bejarano
Valdosta State University

Cuando en "El Sur" Juan Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo que le lanzan para pelear, ha tomado la opción del valiente y teme haber iniciado su danza final con la muerte. Así como en el caso de este célebre clásico de la narrativa hispanoamericana, en numerosos cuentos y versos de Jorge Luis Borges, escenas similares encarnan la violencia y el coraje del pasado argentino, un pasado que no sólo verbal sino musicalmente logra mitificarse en el alma de la milonga y el tango. Las ricas y apasionadas melodías de estos géneros de la música popular, enriquecidas por sorprendentes efectos acústicos en sus interpretaciones, contribuyen a desarrollar un nivel de representación en cuya estética el poeta inmortaliza la realidad arrabalera del suburbio bonaerense. Esta realidad no podría dejar de lado la glorificación y, por qué no, el endiosamiento del arquetípico "compadrito", gaucho urbano tradicional de quien no era de extrañar que prefiriera jugarse la vida al filo de la razón de un cuchillo. A pesar de ser esta expresión nativa autóctona—quizá vulgar, machista y violenta—la que más le fascinaba a Borges como pasado musical argentino, admitía que existe un trasfondo lúdico que sin duda sólo la música de comienzos de siglo logra captar: "[. . .] 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".[1]

Para Borges, el pasado y su historia carecían de credibilidad por la distorsión que el hombre hace de los hechos, y es el poeta quien debe asumir la titánica tarea de enaltecerlo, explorando la memoria y el juego de la imaginación para recuperar la fuente primigenia del mito. Los motivos de la ciudad, en "la dulce calle del arrabal", en la que Borges pensó inicialmente haber crecido, son mitificados por el poeta para alcanzar un mundo autónomo realzado por la fantasía de su genio poético. Su mito se constituye entonces en una serie de valores locales del pasado que pierden su esencia histórica y temporal para comprender una verdad universal auténtica y trascendente. De este modo, las acciones humanas y los elementos que caracterizan su cotidianidad adquieren una ética diferente que supera la realidad rutinaria de las calles del arrabal porteño, micro-

cosmos poético creado por Borges, basado en una nueva fundación, por demás explícita en el poema "Fundación mítica de Buenos Aires".[2] De esta manera, Borges reclama para sí una fundación real de su ciudad antes del tiempo y más allá del alcance de la Historia, enclavándola en el mito de lo sagrado, al igual que ocurriera con la fundación de Roma por Rómulo y Remo. James Holloway sugiere en su exposición que la idealización platónica, respaldada por el contexto clásico y mitológico de la fundación de Roma, le sirve a Borges para estructurar y robustecer el mito que sustenta todo su arte narrativo:

> The city is presented, as ultimate, archetypal reality, without the distortion of an alien perspective, and it awaits the future engagement of Spanish America's poets on its own terms [. . .] With the completion of this contemporary cosmogonic myth, Borges established Buenos Aires' mythological *illud tempus*, and also an origin and structure for the symbolism and metaphysics which would inform his mature art. Still lacking, however, was the symbolic life to which he had earlier referred, Buenos Aires' 'destino individual equiparable al *Martín Fierro*'. (26-7)

De acuerdo con esta concepción, en el centro sagrado de la fundación mitológica de Buenos Aires se encuentra el barrio Palermo de su infancia, la auténtica piedra angular que irradia, de acuerdo con el poema, no sólo los confines de su patria, sino que puebla de estrellas el firmamento al "[. . .] surtir de lunas al espacio desnudo".[3] Borges entonces mitifica con el simbolismo de los elementos del poema su barrio como intersección de todos los planos y dualidades cósmicas, ombligo del universo o *axis mundi* de una nueva creación. Esta creación mitológica de su ciudad, a espaldas de la fundación histórica con una espada y una cruz, se convierte sin duda en el único recurso del poeta para salvarla del tiempo; de esta manera, desapareciendo la premura del futuro, sólo existirá un presente perpetuo.[4] Es justamente la eternidad y su "despedazada copia el tiempo" lo que descubre la memoria nostálgica del poeta para reconcebir lo olvidado, lo primitivo y elemental, esencia misma del concepto de fundación. En *Historia de la eternidad* (1936) la teorización borgeana sobre lo perpetuo y el tiempo coincide con la recreación poética y la fundación mitológica: "La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún" (366). Todo esto parece dar sentido al experimentar una realidad perpetuada por el presente dinámico, comprendido éste en su naturaleza cíclica. La realidad perpetua del presente dinámico de eventos que ocurren en la cabina de un tren, por ejemplo, es

independiente de los puntos anteriores o posteriores en la carrilera y aun de su velocidad misma. El presente estático parece existir sólo en un tiempo lineal, en el que pasado y futuro hacen parte del concepto de sucesión, de forma similar como lo expresa la temporalidad lingüística.

Al mitificar una realidad recuperada del pasado mediando el arte de la memoria, Borges recoge con nostalgia elementos claves olvidados por la Historia a la vera del camino: Fundación, Patria, Ciudad, Barrio, Armas y Héroes, incorporándolos al presente dinámico de aquella cabina, una nueva realidad que los inmortalizará. De esta manera, Borges se atreve a involucrar al lector no sólo en una aventura mitológica, sino en una travesía hacia lo perenne de la memoria o su utopía, representada ésta como el Otro, proveniente de la influencia filosófica del Oriente.[5] No obstante, este pasado mitificado como presente idealizado no deja de ser ilusorio, como el mismo Borges lo admitía, a veces explícita o implícitamente: "A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / La juzgo tan eterna como el agua y el aire". (*Obras completas* 81) Una vez la ciudad ha adquirido mediante su mitificación una realidad arquetípica, los seres que la pueblan heredan el arquetipo de un pasado glorioso que ni siquiera el positivismo logró destruir. De acuerdo con María Kodama, a la fundación de su Buenos Aires le sigue la creación de seres que por sus características eminentemente cósmicas trascienden las limitaciones de la Historia:

> Esto es lo que va a permitir a Borges urdir a despecho de la historia la fundación de Buenos Aires en su barrio, Palermo. Recupera ese pasado, mediante su memoria para modificarlo según su placer y su deseo; quiebra así la trama de la "Historia falaz" e intenta recuperar la visión primera, la del mito, la arquetípica. Fundada míticamente, poblará su ciudad con los compadritos hombres que deben muertes pero que no son canallas. Serán valientes y respetarán siempre los códigos de esa sociedad en la que el destino los hizo nacer. Hombres hoscos, con temor a la ternura, a los sentimientos, se dejan arrastrar por la música del tango "ese reptil de lunapar", como lo denominó Lugones.[6]

Además de "Fundación mítica de Buenos Aires", muchos otros poemas editados principalmente en las colecciones *Cuaderno de San Martín* (1929), *Luna de enfrente* (1925) y *Evaristo Carriego* (1930), se refieren al nostálgico tema de la recuperación íntima y pública de ese Buenos Aires de la infancia, de las calles, los suburbios, sus casas, jardines, patios, muebles, atardeceres, así como también la contraparte de los extranjeros, "los de enfrente". Así, todo lo que la visión omnipresente de Borges recu-

pera para la literatura, va ilustrando cada vez más dicha inmortalización y su consecuente internalización en el alma poética. Esta nostalgia argentinista de Borges inspira poemas representativos de la colección *Fervor de Buenos Aires* en la que se expone poéticamente la fuente de la que se nutre el mito de su ciudad. En un aparte del poema "Arrabal", su fervor porteño se traduce en líneas como:

> Esta ciudad que yo creí mi pasado
> es mi porvenir, mi presente;
> los años que he vivido en Europa son ilusorios,
> yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires. (32)

La pampa y el suburbio se constituyen para Borges, sin duda, no sólo en escenarios vitales para la comprensión del pasado argentino, sino en campos de acción de matarifes y rufianes, que sin embargo, por su entorno y su carácter arquetípico superan su condición de héroes. El compadrito del arrabal, eminentemente rebelde como el legendario gaucho argentino, pasa a encarnar mediante la mitificación borgiana una forma de deidad del suburbio, junto a sus armas y su música.

El constante juego de antítesis de la literatura borgeana se materializa en la mítica función "divina" de las armas blancas, pues son ellas quienes al adquirir alma propia deciden cual de los contrincantes debe vivir o morir. Sin duda, una de las más célebres fascinaciones de Borges es el símbolo del cuchillo, como prueba de que la obsesión con la muerte hace parte de una necesidad vital. Por gran parte de su obra en prosa y en verso la frialdad del acero de un cuchillo está destinado a cumplir no sólo una función de poder—al marcar, por ejemplo, la cara del adversario y dejar una cicatriz imborrable—sino la misión de aquel destino mítico de la pampa, en el que el hombre se deja arrastrar irracionalmente por el coraje y el desafío del duelo para matar o morir.[7] Matar y morir por honor revelan instintos compulsivos ajenos a la voluntad humana por ser fuerzas duales y complementarias de la vida misma, por ejemplo, sentenciado en los versos de la milonga "El títere", en la que el hombre: "Tiene firmado un contrato / Con la muerte. En cada esquina / Lo anda acechando el mal rato" (964).

Versos como éstos conforman la colección de milongas *Para las seis cuerdas*, en la que Borges se dio gusto componiendo once poemas que hablan de un pasado violento glorificado por el valor de hombres de verdad que no vacilan en asumir su propio destino. Una mitología de puñales irreverente e implacable puebla el carácter de aquellos hombres valientes y hoscos, que, sin embargo, temen a los sentimientos y se dejan arrastrar por la milonga y el tango hasta convertirse en su única memoria. En los

versos de esta colección, Borges parece conjurar esa imagen, a veces acarreada por el lamento y el llanto de las melodías del arrabal de Palermo o por su heroico coraje; tratando así de convertir a sus personajes reales y ficticios en "hombres de ley" y dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes (*Obras completas* 162).

Las armas blancas desfilan por un sinnúmero de cuentos de Borges asumiendo un papel tan trascendental como el símbolo del cuchillo en la epopeya del arquetipo que no deja de fascinarle, el *Martín Fierro* de José Hernández. Así, por ejemplo, en el Canto Nueve de la primera parte del libro se pone de manifiesto la unión indisoluble del cuchillo y el destino del héroe romántico y visionario, luchando con determinación por la identidad de su cultura en un medio salvaje y hostil: "Sin poder dividir / Yo abriré con mi cuchillo / El camino pa seguir" (55). En el caso de *El informe de Brodie*, el mito de la civilización del pasado construye el mito del presente. En "El encuentro", de esta colección, el narrador no se sorprende ante la colección de armas blancas que se desvela ante sus ojos y con toda naturalidad pregunta: "[. . .] si entre las armas no figuraba la daga de Moreira, en aquel tiempo el arquetipo del gaucho, como después lo fueron Martín Fierro y Don Segundo Sombra" (1040). En el cuento "Juan Muraña"—de la misma colección—el famoso cuchillero que Borges pudo haber conocido en su juventud, se funde con la imagen de su cuchillo, como lo reza el verso final de la quinta estrofa de "El tango": "Muraña, ese cuchillo de Palermo?" (888). Juan Muraña es también el "adorado" puñal que cobró su propia vida diez años atrás y que utiliza la tía del narrador para asesinar a Luchessi: "[. . .] 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" (1047). Entre incontables referencias al mitificado Juan Muraña, se destacan otros casos en los que por extensión, sinécdoque o fusión, el hombre y su arma constituyen el mismo ser, por ejemplo, en "Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos" de *El Hacedor*, Juan Muraña adquiere los rasgos del acero y su identidad es la misma del cuchillo (827). En otro caso de *El informe de Brodie* el cuchillo asume la personalidad de su dueño y continúa diez años después de su muerte cuidando a su familia (1047). En "El encuentro", de esta colección, se solidifica el carácter temporal y vulnerable del hombre, impotente ante el poder "divino" personificado en sus armas: "Maneco Uriarte no mató a Duncan; las armas, no los hombres, pelearon" (1043). En el cuento "El otro duelo" la vida del gaucho es incluso más dura que la del soldado y su familiaridad con la muerte está a la orden del día, en un mundo en que la realidad humana no es muy diferente de la animal y salvaje. "Dormir a la intemperie, sobre el recado era algo a lo que ya estaban hechos; matar

hombres no le costaba mucho a la mano que tenía el hábito de matar animales" (1059).

Por su parte, en *Ficciones*, su cuento favorito "El Sur" pone magistralmente en juego la simbología borgeana, tiempo y espacio se confunden para darnos una visión romántica del héroe—quizá el mismo autor—quien descubre finalmente el destino que escribirá aquel puñal que recibe de manos del viejo gaucho. La pampa y su circularidad, el pasado y el presente son el mítico Sur, testigo del destino ineludible que aguarda a Juan Dahlmann. El cuchillo, símbolo de sacrificio y redención es también su último juez, ante su convicción de morir como valiente en la realidad o en su último sueño del sanatorio: "Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo [. . .] Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura" (530). De este modo, los héroes borgeanos parecen inmortalizarse en el objeto de su lucha, en el acero de su puñal, que es la misma personificación de su juez y verdugo. Sin embargo, la idealización de los héroes de la pampa urbana y sus armas no fue exclusiva de Borges, pues poetas como Evaristo Carriego dedicaron también su atención a estas figuras del Palermo legendario. Así lo observa José Gobello en entrevista con Clark Zlotchew:

> It had already begun with Eduardo Gutiérrez, who makes heroes of outlaw gauchos, of compadres, of knife-fighters, like Juan Moreira, about whom Borges writes. This mythification begins with Eduardo Gutiérrez, but Borges gives it poetic character. (275)

El *motiv* del cuchillo como instrumento del destino funciona como eje conductor en la mayoría de los versos de *Para las seis cuerdas*, fundiéndose ya sea físicamente en las carnes del hombre o en su identidad misma. Su omnipresencia y caracterización variable se evidencia en milongas como "Milonga de Jacinto Chiclana," con versos como: "Veo bajo el farol amarillo, / El choque de hombres o sombras / Y esa víbora, el cuchillo" (959). En la "Milonga de don Nicanor Paredes": "El cuchillo de esa muerte / De la que no le gustaba / Hablar; alguna desgracia [. . .]" Por supuesto, en "Un cuchillo en el Norte": "Cuántas veces habrá entrado / En la carne de un cristiano / Y ahora está arrumbado y solo" (963). También, en la "Milonga de Albornoz": "Más de un taura y más de un pillo; / En una esquina del Sur / Lo está esperando un cuchillo" (969). Finalmente, en la "Milonga de Calandria" el cuchillo y el hombre tienen un juego pactado y una música sin tiempo a cuyo compás bailar, hombre y cuchillo conforman al final una misma esencia: "Fueron una sola cosa / El cristiano y el acero" (971).

El tango—originado a fines del siglo XIX—como expresión social e ideológica de esta realidad porteña se convirtió también en una forma de identidad colectiva que cambió a medida que fue perdiendo su primitivismo y se desplazó del suburbio al centro de la ciudad.[8] Curiosamente, en este desplazamiento fue adoptando elementos europeos, similares a aquellos de la música y la danza aburguesada contra la cual reaccionaba burlescamente en sus orígenes. Asimismo, su carácter jovial se fue transformando en melancólica expresión de estados sentimentales, aunque ésta ha sido sólo una de las más difundidas señales de su vigencia en el ámbito internacional de la música popular argentina. Borges no compartía este tipo de evolución en el tango y para conjurar esta imagen se convertiría en uno de sus más serios aficionados intelectuales. No obstante, por tratarse de una música "marginal" de la bohemia arrabalera y posteriormente "aburguesado, inconsolable y moderno", prefirió dedicar sus poemas de *Para las seis cuerdas* a la milonga; pues siendo anterior y más autóctona, logra representar mejor la vida irónicamente alegre del compadrito, heredada de aquella romántica del mítico gaucho.[9] Los payadores de la pampa se confunden en el tiempo histórico con los milongueros, a medida que se va conformando una nueva cultura en el suburbio, causada en parte por la afluencia migratoria.[10] En su preferencia estética, Borges reconoce entonces dos valores antitéticos básicos para su recreación mítica del Sur: al carácter vulgar y posteriormente cursi del tango opone la personalidad y el coraje del compadrito, esencia misma de la milonga original. Borges mismo comentaba la trascendencia cultural y musical de la milonga en su ensayo *Evaristo Carriego*:

> Lo representativo de veras es la milonga. Su versión corriente es un infinito saludo, una ceremoniosa gestación de ripios zalameros, corroborados por el grave latido de la guitarra. Los aires y los argumentos suelen cambiar; lo que no varía es la entonación del cantor, atiplada como de ñato, arrastrada, con apurones de fastidio, nunca gritona, entre conversadora y cantora [. . .] La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires [. . .] (133)

Curiosamente, en la síntesis que ofrece el poema-canción "El tango", Borges revela la existencia de ese presente perenne y de esos personajes de sus milongas que se juegan la vida según el código de honor del arrabal. De este modo, la lírica cuestiona a la Historia para reclamar su espacio mítico: "¿Dónde estarán? pregunta la elegía / de quienes ya no son como si hubiera una región / en que el ayer pudiera ser el hoy, el aún y el todavía" (888). En estos versos se hace explícito el contexto de las notas

dramáticas que armonizan la colección *Para las seis cuerdas*, comprendiendo mejor el por qué de cada imagen y efecto. En las primeras estrofas de "El tango" se forma el interrogante clave con el cual Borges busca apropiarse del pasado perdido por la desidia de la Historia, mediante preguntas retóricas que sólo su visión mítica puede contestar en las últimas estrofas. De hecho, el poeta establece un apasionado diálogo que desafía la reflexión del lector y la fundación misma de la cultura argentina:

> ¿Dónde estará (repito) el malevaje
> Que fundó en polvorientos callejones
> De tierra o en perdidas poblaciones
> La secta del cuchillo y del coraje?
> [. . . . . .]
> Una mitología de puñales
> lentamente se anula en el olvido;
> Una canción de gesta se ha perdido
> En sórdidas noticias policiales. (888)

Todo ese ambiente nostálgico que evoca el poema adquiere una nueva dimensión al amalgamarse el heroico cuchillo con el tiempo y la poesía con la música. A partir de la octava estrofa el poeta recrea su propia Historia, reviviendo su ciudad y sus compadritos, quienes ya no volverán a morir, al alcanzar la inmortalidad del legendario gaucho que logró mitificar el arte literario en *Martín Fierro*.[11] Este contexto que Borges logra mitificar líricamente se incorpora a la música—la milonga y el tango—no sólo por ser ésta otra expresión artística o cultural, sino como estética evocativa que trasciende la sensibilidad poética, y mediante la cual los elementos simbolistas de esa recreación mítica aseguran su perpetuidad:

> 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.
> [. . . . . .]
> 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. (889)

Hacia 1969 Borges tuvo la oportunidad de conocer a Astor Piazzolla y colaborar con su obra, su genio musical adaptó temas del poeta en composiciones de gran factura por la distribución instrumental y el potencial para realizar efectos acústicos dramáticos con diversos instrumentos.[12] Según observa Caleb Bach, para entonces Piazzolla grabó para la compañía Polydor el disco "El tango", basado en la historia de "El hombre de la esquina rosada" con los textos líricos de Borges. Sin embargo, Piazzolla era consciente del gusto del poeta por lo primitivo en el tango y no exactamente por su posterior adecentamiento, al señalar "Borges didn't really like my music, he loved primitive tango from the turn of the century, underground cafés, tough guys, knife fighters [. . .]" (Citado por Bach 19). En efecto, Borges lo sentenciaba escuetamente en su ensayo "Historia del tango":

> 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 desvergüenzas las desdichas ajenas. (164)

Su colaboración con Borges fue entonces "[. . .] more of a rite of passage, the sort of enterprise expected of him because collaboration with Borges meant legitimacy for all sorts of creative people in Argentina" (Bach 19) Aquellos tangos pendencieros primitivos, generados en las aceras de burdeles y cafetines contenían en su mayoría letras obsenas—a veces en *lunfardo*, jerga arrabalera—y por su carácter esencialmente vulgar lo bailaban inicialmente sólo parejas de hombres.[13] Es importante recalcar aquí este antecedente como una de las razones para la gran fascinación de Borges por esa época en la historia del tango, en la que el duelo de los contrincantes parecía confundirse con los movimientos rítmicos, aunque violentos del baile que ejecutaban los compadritos. Ya fuera por mujeres o por una partida de "truco", la danza del arrabal podía terminar en un duelo a cuchillo para salvar de algún modo, o lavar con sangre, el honor de al menos un hombre. Borges lo sentenciaba en la nostálgica identificación de sí mismo con aquel pasado del que fue testigo en "Alguien le dice al tango" con versos como: "Tango que he visto bailar contra un ocaso amarillo / por quienes que eran capaces / de otro baile el del cuchillo".[14] La naturaleza esencialmente masculina en la ejecución del tango y su lenguage cambiarían con los años y la mujer pasaría a convertirse en la me-

jor pareja, a medida que este ritmo logró mayor aceptación y nivel social en la Argentina.[15] Esos rebeldes patriotas o pendencieros que con sangre y música colmaron el ámbito ancestral del Buenos Aires que Borges conoció en su juventud, desarrollan en su lírica, según el poeta, un tipo de religión del coraje; pues ellos "[. . .] profesaron sin duda esa fe viril, que bien puede no ser una vanidad sino la conciencia de que en cualquier hombre está Dios"(168).

Con un sólo quinteto y sin recurrir a efectos artificiales, instrumentos como el violín, la guitarra eléctrica, el piano, el bandoneón y el contrabajo logran ambientar espontáneamente con ruidos impactantes y evocadores la ejecución de las milongas y tangos de Borges. La importancia de estos efectos acústicos de percusión reside en la caracterización que imprimen a las escenas y personajes, realzados por la voz dramática del narrador. De este modo, superando la limitación de las melodías instrumentales y sin recurrir a la electrónica se logra armonizar fielmente la estética que buscaba Borges en su lírica para dar una nueva representación a sus personajes. De acuerdo con Piazzolla, el uso de estos efectos da la oportunidad de experimentar con música aleatoria en todas las posibilidades percusivas, algo que agradaría al exigente gusto del poeta y favorecería su espontáneo juego de antítesis y contrapunteo:

> El violín produce distintos efectos percusivos golpeando con el anillo sobre la punta de su mango, pizzicatos con glissé, imita a una sirena mediante el glissé sobre las cuerdas, imita a la lija con la punta del arco detrás del puente, y a un tambor con pizzicati sobre la uña entre dos cuerdas. La guitarra eléctrica imita al bongó, agrega segundas menores y extraños efectos con las seis cuerdas al aire detrás del puente. El pianista golpea con las palmas de las manos sobre las notas agudas y graves del piano y con el puño las notas más graves. El contrabajista golpea con la palma de la mano la parte trasera del instrumento, efectúa glissé sobre las cuerdas graves y agudas y golpea con el arco sobre cuatro cuerdas. El bandoneón imita al bongó mediante golpes sobre la caja con el dedo mayor izquierdo. Además presenta sobre un lateral una especie de güiro metálico especialmente dispuesto que se raspa con la uña. Todos estos efectos son improvisados por lo que de tal manera se logra la introducción de la llamada música aleatoria en el tango.[16]

Estos efectos naturales logrados con los instrumentos, destacando la calidad dramática y acústica de la lírica de Borges con la música de Astor

Piazzolla, han sido ejecutados por los músicos Lito Cruz, Daniel Binelli y Jairo en Borges & *Piazzolla: tangos y milongas*; grabación original de 1996 para el sello Milán Sur, editado en 1997 por Milan Entertainment Inc. Es común apreciar en los temas de este disco compacto, la evocación que se logra de la presencia repentina y el golpe certero del cuchillo empuñado por compadritos de Palermo como Juan Muraña y Nicanor Paredes. Estos rápidos y violentos movimientos se dejan acompañar por los repetidos efectos agudos del violín que imprimen en el oído una fría sensación de suspenso trágico. En la milonga "El títere", por ejemplo, los efectos acústicos con el violín y su arco representan el salto "a lo gato" del compadrito para marcar la cara de su adversario con una certera cuchillada. La consecuente narración dramática está ambientada por el glissé sobre el violín y la guitarra a los acordes intermitentemente agudos del bandoneón, como en el caso del séptimo y noveno temas: "Aparición de Rosendo" y "Aparición de Real." En este último, la imponencia del "corralero" Francisco Real, un hombre del Norte que busca a un hombre de coraje, se realza con el suspenso evocado por efectos percutivos con el piano y el bandoneón, a veces imitando con el violín el sonido del blandir de los cuchillos al abrirse paso entre la concurrencia. Sobre las características particulares en algunas de las composiciones más representativas de esta grabación, inspirada en el lenguaje sencillo y directo de las milongas de *Para las seis cuerdas*, observaba Astor Piazzolla:

> "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 '40, y "El títere" puede definirse como el prototipo del ritmo ligero, jocoso y compadrón de principio de siglo. "A don Nicanor Paredes" por su contenido dramático lo he compuesto sobre 8 compases de canto gregoriano, resolviendo la parte melódica sin modernismos artificiales, todo muy simple, muy sentido y sincero. (Borges & Piazzolla 5)

La milonga y el tango transforman entonces el duelo verbal de los payadores o contrapunteo no sólo en la pasión de un baile, sino en la metáfora que dramatiza la dualidad del destino del compadrito arrabalero, que se entrega al mítico duelo a cuchillo. El cuchillo como metáfora del tiempo se enriquece expresivamente con los efectos musicales de los instrumentos de percusión y por supuesto con la caja y cuerdas de la guitarra, aun más representativa de la milonga. Al mitificar a Buenos Aires en el tango y la milonga—con toda su esencia original: su fundación, su visión primitiva y sus héroes—el poeta incorpora también en su lírica elementos del

mito órfico y de la filosofía oriental que le permiten, por medio de la utópica memoria perpetua, inmortalizar su ciudad ante la impotencia del tiempo histórico para recuperarla.[17] Mediante la música el poeta eleva su lírica a una estética de representación superior—con todas las posibilidades de sus efectos acústicos—para asegurar un presente perpetuo en la mitificación poética, creando a su vez un nuevo discurso de identidad cultural. Para Borges, el hombre, criatura cósmica y valiente, se desvanece en el simbolismo que representa la vulnerabilidad de su realidad, sus armas. No obstante, el coraje del compadrito y su mítico cuchillo se logran incorporar—aun con los visos festivos del azar—a la compleja estética cultural y poética de la milonga y el tango. El puñal y la guitarra, como Borges lo interpretara, más que símbolos y metáforas de su lírica se eternizan en la razón mítica del Sur.

NOTAS

[1] Jorge Luis Borges, *Obras completas, 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé, 1974) 161. En lo sucesivo las citas a las obras de Borges provienen de esta edición y sólo se indicará el número de la página al lado del texto.

[2] Fue éste el segundo título que recibió el poema inicial de la colección *Cuaderno de San Martín* (1929), inicialmente publicado como "La Fundación mitológica de Buenos Aires" en la edición de la *Obra poética de Borges, 1923-1964*. El título del poema así como su texto cambiaron progresivamente con la publicación de nuevas ediciones. Para una explicación de Borges al respecto, véase de sus *Obras completas* su prólogo a *Cuaderno de San Martín* (1929), 79.

[3] Esta línea proviene de la sexta estrofa del poema "La fundación mitológica de Buenos Aires" de la primera edición de *Cuaderno de San Martín* (1929) en la que Borges mitifica detalladamente el vecindario de su barrio Palermo, en el que se cavó el zanjón y se plantó la primera piedra de Buenos Aires. Sin embargo, Borges reedita el texto y en ediciones posteriores este verso se reemplaza. Véase la edición de 1974 de *Obras completas, 1923-1972*. la nueva "Fundación mítica de Buenos Aires" (81). A propósito de la versión del poema en la edición de 1929, véase la interpretación que hace James Holloway de cada estrofa del poema, (22-27).

[4] Este presente perpetuo sigue las delimitaciones de la tradición filosófica oriental, remitidas por Schopenhauer y especialmente demarcadas por el budismo. La poesía japonesa y su estructura influyeron la lírica borgeana, así, imágenes de eternidad de los *haikus* de Borges corresponden en ocasiones a espejos inmóviles, como lo reseña María Kodama en "Oriental Influences in Borges' Poetry: The Nature of the Haiku and Western Literature", en *Borges the Poet*, ed. Carlos Cortínez. (Fayetteville: U of Arkansas P, 1986): 170-181. Véase también la concepción personal de la eternidad de acuerdo con la experiencia filosófico-poética de Borges en su ensayo "Historia de la eternidad" en *Obras completas*, 353-367.

[5] Para una mayor precisión de estos conceptos véase Julia A. Kushigian. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. (New Mexico: U of New Mexico Press, 1991) 19-42.

[6] Citado de la introducción a Jorge Luis Borges, y Astor Piazzolla. *Borges & Piazzolla: tangos y milongas*, 6.

[7] Nótese la importancia del poder del cuchillo para marcar el triunfo sobre el adversario, en este caso matarlo sería un error, como ocurre en *Facundo* de Sarmiento. Véase Daniel Balderston. "The Mark of the Knife: Scars as signs in Borges" *The Modern Language Review* 83 (1988): 67-75. También en "Historia del tango" Borges hace referencia a uno de los duelos de Juan Muraña, quien después de marcar a su rival le dice: "Te dejo con vida para que volvás a buscarme;" véase *Obras completas*, 166.

[8] Destáquese aquí también la importante influencia de la inmigración y de las clases marginadas en la esencia, lenguaje y evolución del tango. A propósito véase Pablo Villa. "Tango to Folk: Hegemony Construction and Popular Identities in Argentina." en *Studies in Latin American Popular Culture* 10 (1991): 107-139.

[9] También explícito en el Prólogo a esta colección. La palabra milonga pudo llegar al castellano argentino desde Africa, significando "palabra" o palabrear. De esta manera, parece más comprensible la naturaleza de la copla contrapunteada que cantaban los payadores y heredada por la milonga para representar con versos y música los duelos corajudos del arrabal porteño, antes de que se popularizara el tango. Curiosamente, el origen de la palabra "tango" proviene también del Africa, de una forma de tambor y, por extensión, a la danza a dos tiempos que acompañaba su percusión al radicarse en Sudamérica, incorporando elementos europeos, influenciando y confundiéndose finalmente con la milonga.

[10] Véase Ana Cara-Walker. "Borges' Milongas: The Chords of Argentine Verbal Art." Borges the *Poet*. Ed. Carlos Cortínez (Fayetteville: U of Arkansas P, 1986): 282.

[11] Daniel Balderston sugiere que el apellido del *Martín Fierro* de Hernández se refiere al fierro de su cuchillo y por tanto la ilustración perfecta del juego de identidad y esencia que establece Borges entre el compadrito del suburbio y el cuchillo, herederos eternos del gaucho y la pampa, (73).

[12] Astor Piazzolla volvería, más adelante, en 1987 a retomar la lírica borgeana participando en la producción teatral de Graciela Daniele musicalizando apartes de "Borges y yo."

[13] Borges lo reseña también de su propia experiencia: "[. . .] de chico pude observar en Palermo y años después en la Chacarita y en Boedo, de que en las esquinas lo bailaban parejas de hombres, porque las mujeres del pueblo no querían participar en un baile de perdularias" (160).

[14] Tercera interpretación que aparece en el disco compacto *Borges & Piazzolla: Tangos y Milongas*.

[15] Borges destaca en el tango pendenciero su índole sexual, encontrando en la esencia masculina su belicosidad inherente. Matar y procrear se convierten fundamentalmente en el mismo acto, (161). Véanse también el texto y la ilustración de las parejas de hombres bailando aquellos tangos primitivos en Caleb Bach, (17).

[16] Citado en *Borges & Piazzolla: Tangos y Milongas*, 4.

[17] Sin embargo, en su afán poético Borges, según José Gobello, deja de lado su sensibilidad colectiva con respecto a la importancia de la inmigración en la historia del tango, favoreciendo sólo la individualista de sus aislados arquetipos, véase Zlotchew, 282-283.

OBRAS CITADAS

Bach, Caleb. "Astor Piazzolla: A New-Age Score for the Tango." *Américas* 43 (1991): 14-21.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

____ y Astor Piazzolla. *Borges & Piazzolla: tangos y milongas*. Milan Entertainment, 1997.

Holloway, James E. "Borges' Early, Conscious Mythicization of Buenos Aires." *Symposium*, (Spring 1988): 17-35.

Hernández, José. *Martín Fierro*. Santafé de Bogotá: Panamericana, 1993.

Zlotchew, Clark. "Tango, Lunfardo, and the Popular Culture of Buenos Aires: Interview with José Gobello." *Studies in Latin American Popular Culture* 8 (1989): 271-285.

Borges' "La escritura del dios;" Life as a (Mayan) Dream

James E. Holloway, Jr.
Dalhousie University

For some the "cuento central de la narrativa borgeana" (Alvarez 459), "the paradigm or archetype of Borges' accomplishments in the short prose fiction" (Murillo 203), "La escritura del dios" undeniably has generated an entire series of explicatory essays, in part because, with its setting in the mesoamerica of the conquest, the story is unique within his work. Although scholars of the fiction generally agree that it relates the experience of an imprisoned Mayan priest who manages to overcome his human condition and find union with God in a mystical experience, there is no unanimous opinion as to the precise nature of the priest's spiritual path.

One suggested spiritual vehicle of the many which have been offered is the path of the Buddha, a suggestion which has, in its turn, been roundly criticized.[1] There is, nonetheless, some previously uncited textual evidence of a comparative nature which supports the Buddhist argument. As he describes his climactic vision, the story's protagonist uses a descriptive image of weaving which Borges employs again the following year in his essay "La personalidad y el Buddha":

Tzinacán:

> *Entretejidas*, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y *yo era una de las hebras de esa trama total*, y Pedro de Alvarado [. . .] era *otra*. Ahí estaban *las causas y los efectos* [. . .] (*A* 120, italics added).[2]

Borges' essay:

> Antes del alba, cesa la batalla ilusoria y Siddhartha ve sus previas encarnaciones [. . .] y las de todas la criaturas y *la incesante red que entretejen los efectos y causas* del universo.