

LAS MILONGAS DE BORGES

Nicolás Lucero

Durante la década del veinte Borges ensayó un habla que no desmereciera “la entraña de la voz *las orillas*”, esa “recóndita clave” de su literatura que confesó haber recibido, como un presentimiento o una epifanía, en un verso de *Luna de enfrente*.¹ En varios de sus poemas y notas críticas buscó una lengua poética a partir de un oído siempre atento para registrar, comentar y juzgar hechos de habla, particularmente de la oralidad coloquial. En las orillas había dado no sólo con un espacio para la imaginación sino también con la exigencia de crear una voz que dijera con justicia esa cartografía *entrañable*. Ese trabajo se deja oír a veces en un mismo poema, en el énfasis criollo de una palabra (“rosao”) o en una expresión corriente menos acentuada pero que dice bien una imagen o un sentimiento (“toda la santa noche he caminado”, por ejemplo, donde lo oral aligera la solemnidad de lo sacro). En esos mismos años Borges explora el habla en sus análisis detallados de la poesía gauchesca y en sus intervenciones polémicas sobre el idioma de los argentinos. La escucha en las bazas del truco y la música de las milongas; la lee en las inscripciones de los carros y en las letras de las coplas barriales. En esos “ratos oídos”, esos “momentos conversados de la cultura de aquellos que no tienen literatura” (Ludmer 225), ha encontrado la materia de la literatura argentina y una cifra de sus

1 “Yo presentí la entraña de la voz *las orillas* / Palabra que en la tierra pone lo audaz del agua / I que da a las afueras su aventura infinita / I a los vagos campitos un sentido de playa” (“Calle con almacén rosao”, *Luna de enfrente* 9). Beatriz Sarlo analiza las dilatadas consecuencias de este hallazgo en *Borges, un escritor en las orillas*.

escritos futuros. Las milongas aparecen entonces, entre otros momentos oídos, como un material que elabora la escritura.²

“Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo: no en gauchesco ni arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña”, anuncia Borges “Al tal vez lector” de *Luna de enfrente* (7), su poemario más ostensiblemente acriollado. La decisión de concebir la lengua vernácula en su “heterogeneidad” proscribía los glosarios y, de manera más general, la idea, errónea para Borges, de que un decir argentino debía consistir en adoptar una o más de sus lenguas prefiguradas (*El idioma* 143). Claro que la “heterogeneidad” que invoca es peculiar, animada por la negación y por un fervor selectivo, menos expansiva que concentrada en la invención de una lengua privada para su literatura. Sin embargo, la laboriosa invención criolla de los primeros años habrá de producir resultados que no siempre lo satisfacen, como si el afán de generarla lo llevara a impostaciones que más bien lo distraen de ella. De hecho, el artificio del estilo conversacional a veces termina por agregar peso a su primera poe-

2 La anotación que hace al poema “Muertes de Buenos Aires I” (sobre la muerte plebeya de la Chacarita) en *Cuaderno San Martín* es un buen ejemplo de cómo Borges recoge estos momentos oídos y los emplea como materiales para su escritura. La nota congrega la anécdota de la *flânerie*, el oído sensible y expectante a músicas, decires y coplas, el registro de las letras de las milongas y el comentario crítico que las valora, y las enseñanzas que todo ese recorrido deja para una poética del habla orillera. El poema se quiere inseparable de esa anotación, que dice: “La víspera de las elecciones presidenciales, salimos a sentir Buenos Aires el poeta Osvaldo Horacio Dondo y yo. Íbamos por el costado de la Chacarita, por Jorge Newbery, bordeando la erizada pared. La pulsación de una guitarra que no veíamos nos fue llamando. La seguimos, nos llevó a un subcomité con luz, densa de espaldas de mirones la puerta. Un *¿Gustan pasar, caballeros?* de cortesía suburbana o electoral, nos convidó. Adentro, bajo la evidente efigie de El Hombre [Yrigoyen], buena parte del orilleraje de San Bernardo estaba en posesión de la noche. De mano en mano iban la resabida guitarra y la caña dulce, en repartición de amistad. Le llegó la guitarra a un mozo enlutado, oscuro el achinado rostro sobre el pañuelo dominguero de seda, requintado con precisión el chambergo. Conversó o cantó la seria milonga de la que he asumido unos versos [“La muerte es vida vivida, / la vida es muerte que viene”, 37]. Quiero recordar también estos dos, gnósticos o meramente suicidas: *La vida no es otra cosa / Que el resplandor de la muerte*. Afuera lo ayudaba el espacio y los estrafalarios mármoles en acecho atrás de la infinita pared y la suspensión rastrera del humo que produce la Quema y la acostada tierra y la noche. Oímos además alguna milonga de seguridad partidaria y de vuelo aunque humildísimo, servicial (*Radicales los que me oyen / del auditorio presente / el futuro Presidente / será el doctor Yrigoyen*) pero ninguna letra en arrabalero. Al compadrito no le interesa el color local, aunque sofisticado, y sí la pretensión y el prestigio” (56-57).

sía; como es notorio, cuando corrija en posteriores ediciones de varios de esos poemas, Borges lo hará principalmente borrando y desembarazándose de sus intentos criollos más estridentes. Pero lejos de alejarlo de la necesidad del habla en la escritura, las correcciones no hacen sino mostrar su preeminencia: es el oído el que enmienda los coloquialismos excesivos; para dar con *la mot juste* no hay nada mejor que escuchar bien.

El alma del habla está en el tono y la sintaxis, no en el vocabulario. Ésta es la fórmula de un habla orillera que Borges repetirá en varios textos y que lee en la gauchesca de Hernández, en el “léxico que parece rehuir los rasgos diferenciales del lenguaje del campo” (OC 194), y también en la milonga: “Alma orillera y vocabulario de todos, hubo en la vivaracha milonga; cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango” (*El idioma* 148). Como si la función del poeta fuera atenerse al uso del “*sermo plebeius común*” (OC 194) y remedar con esas palabras simples algo así como una música. A diferencia del “arrabalero”, al que Borges se opone por cuestiones de clase, léxico y método, la distancia que toma respecto de la gauchesca es de índole muy distinta: no representa una lengua posible para su escritura pero sí un modelo de qué puede y debe hacer la literatura con el habla. En la poesía de Hilario Ascasubi y en la de José Hernández, Borges interpretará una ética criolla del relato y un modo de decir y contar.³

Los intentos del habla criolla de los años veinte habrán de desembocar entonces en los relatos:⁴ en los diálogos y las voces citadas de sus personajes gauchos o malevos, y en los cuentos narrados con una “entonación orillera”, tal el caso de “Hombres pelearon” de 1928, reelaborado luego como “Hombre de la esquina rosada”. En el prólogo de 1954 a *Historia universal de la infamia*, hablará de ese texto como “la trabajosa composición de un cuento directo” (291). El adjetivo “directo” no es infrecuente en Borges y, como se aprecia en la formulación del prólogo, refiere a una inmediatez con más rodeos de lo que el vocablo denota. Lo directo equivaldrá a la ausencia de mediaciones librescas para contar (y a la esquivada distinción entre

3 Como sugiere Mónica Bueno, “[l]a poesía gauchesca, y por supuesto, el *Martín Fierro*, le mostrarán [a Borges] el modo del relato que refiere la seducción de ese tono de la voz, que trae el canto a la letra” (637).

4 Paradójicamente, al momento de hacerse otro para contar, Borges encontrará en la parodia de los diccionarios la mayor fuente para el habla de narradores y personajes. Este estilo conversacional, en las antípodas del habla orillera de sus primeros años, se intensificará en los escritos que produce en colaboración con Bioy.

las historias ajenas y las propias); señalará también la falta de “adiciones de metáforas o de paisajes” y, en general, una promesa del narrador de ser fiel al relato y a la palabra del otro: “como me la contaron la contaré” (“Pedro Salvadores”, OC 994). En algunos otros casos, como en “Hombre de la esquina rosada”, lo directo aludirá al hecho de hacerse otro para contar, es decir, omitiendo cualquier referencia explícita a las lecturas que forman parte de ese trabajo en la composición de la voz.

El relato “La trama”, compilado en *El hacedor*, sintetiza cómo la eficacia del registro del habla criolla en las narraciones de Borges se juega por entero en el oído:

Para que su honor sea perfecto, César acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: “¡Tú también, hijo mío!” Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variaciones, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): *Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena. (OC 793)

En ese “Pero, che!”, brevísimo e insular, está tal vez el mayor logro de esa búsqueda de un decir criollo en Borges. Pura entonación y sintaxis: adversativa, silencio, interjección, vocativo, exclamación. Lo poético de la narración radica en oír las palabras del otro y también en la astucia de traducir el grito de César en una frase rica en matices y tonos, y cuya materia es apenas más que aire. Ese lúcido mecanismo que hace poesía de la traducción, de lo alto a lo bajo y de la letra a la voz, es justamente el que aprende en la gauchesca.

Borges alaba repetidas veces al poeta que cuenta cantando. En un ensayo de *El tamaño de mi esperanza* sobre “Las coplas acriolladas”, señala el verso “cantando cuenta he de dar” y lo juzga “la más ceñida y verídica definición del poeta que jamás he alcanzado” (75). Contar cantando: si esta consigna afecta tan decididamente el contar, la ética del relato y el modo de narrar en Borges, cabría preguntarse qué sucede con lo que hay de *canto* en esa conjunción. En un excelente ensayo titulado “El poeta imposible”, Daniel Freidemberg hace una retrospectiva de la poesía de Borges y detecta

el instante en el que éste encuentra finalmente su voz de poeta: “cuando descubra ‘para siempre quién es’, lo que descubrirá es que no le queda más que no ser poeta, tal como hasta entonces él concebía ese rol” (es decir, en la tradición de la poesía romántica, simbolista, vanguardista, que había alentado sus comienzos de escritor). Como observa el mismo Freudenberg, el epígrafe de Stevenson que Borges elige para abrir su *Poesía completa* ilumina ese momento revelador: “I do not set up to be a poet. Only an allround literary man: a man who talks, not one who sings” (9). “Un hombre que habla, no uno que canta.” Atrás quedará la aspiración del alejandrino “la punta de poniente desangré el pecho en salmos” (“Versos de catorce”, *Luna de enfrente* 41). A la resignación de no cantar habría que añadir quizás otro fracaso parcial de sus primeros años: no haber logrado una voz orillera para su poesía. Por lo pronto Borges parece no haber intentado esa otra forma del canto que ponderó y elogió, y que dijo incluso envidiar “de todo corazón”: ese decir “medio como quien canta y medio como quien habla”, el canto por cifra de los payadores que apreció en Silva Valdés (*El tamaño* 87). Un decir que, entre el habla y el canto, “en la indecisión de ambas formas”, era, en su misma interpretación, orillero.⁵

CANTOR

Como es sabido, recién tres décadas después de *Cuaderno San Martín* Borges vuelve a publicar libros de poesía. En *El hacedor* (1960) y *El otro, el mismo* (1964), no quedan casi rastros de una “enunciación orillera”.⁶ Cuando reúna sus *Obras completas* en 1974 y reedite su *Poesía completa* en 1977, Borges transmigrará dos poemas de *Para las seis cuerdas*, de 1965, a *El otro, el mismo*: “Buenos Aires” y “Los compadritos muertos”. Luego de la interpolación, *El otro, el mismo* se cierra con este último soneto, que concluye:

Perduran en apócrifas historias,
en un modo de andar, en el rasguido

5 En los años veinte el uso del octosílabo para el canto por cifra hubiera amenazado la incertidumbre de las orillas y la singularidad de su criollismo; presentaba el riesgo de sonar rústico, como el mismo Silva Valdés, o de confundirse con el romancero español.

6 Salvo en tres de las narraciones breves del volumen: las dos palabras del gaucho traicionado por su ahijado en “La trama”, que ya comenté, alguna leve inflexión criolla de la voz de Quiroga en su “Diálogo de muertos” con Rosas (“lindezas”, dice) y, quizás, los coloquialismos de velorio en “El simulacro”, que adquieren un matiz despectivo.

de una cuerda, en un rostro, en un silbido,
 en pobres cosas y en oscuras glorias.
 En el íntimo patio de la parra
 cuando la mano templá la guitarra.⁷

Los compadritos sobreviven en esas “pobres cosas”, en las palabras llanas que las nombran, pero no en un énfasis orillero en la voz que las dice. Como los zaguanes y los patios, *la mano que templá la guitarra* es una de las imágenes que se repiten y disciernen el espacio literario de Borges, una imagen en que lo criollo perdura pero como aquellos “objetos que parecen viviros vicariamente”, que detecta en sus caminatas de *Cuaderno San Martín* (55).

Al mudar a *El otro, el mismo* el soneto “Buenos Aires” (“Y la ciudad, ahora, es como un plano / De mis humillaciones y fracasos [...]”, *Para las seis cuerdas* se abre ahora con “Milonga de dos hermanos”, que cuenta la historia de los Iberra y comienza:

Traiga cuentos la guitarra
 de cuando el fierro brillaba,
 cuentos de truco y de taba,
 de cuadreras y de copas,
 cuentos de la Costa Brava
 y el Camino de las Tropas. (*Poesía completa* 271)

Si el hombre se muestra al cantar, en este caso el cantor se muestra a medio borrar en una enunciación llena de pretextos y vueltas. En el prólogo del libro, el autor ya ha solicitado la complicidad del lector para que supla “la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea”, como si fuera preciso desdoblarse en otro para empezar a cantar. “Traiga cuentos la guitarra”: la hipálage permite atribuir las palabras del canto y el recuerdo al instrumento, a los acordes de la tradición.

En la obra puede verse hasta gráficamente la frontera entre *Para las seis cuerdas* y el resto de su poesía. La diferencia entre “Los compadritos muertos” y “Milonga de dos hermanos” no está en el tema, ni en las imágenes,

7 En la primera edición de *Para las seis cuerdas*, cuando “Los compadritos muertos” todavía pertenecía a ese libro, el último verso era más rudo: “cuando el tango embravece la guitarra” (s. p.).

ni las historias, sino en la forma y la voz de la versificación popular.⁸ Se trata de una voz distinta y a la vez indefinida, que no pretende ser la de los orilleros (no repite el procedimiento de la gauchesca de hablar como el otro habló) pero tampoco la voz o las voces poéticas que Borges ha ensayado desde *Fervor de Buenos Aires* hasta *El otro, el mismo*. Cuando Borges finalmente “cante” a principios de los sesenta lo hará nada menos que con una sextina hernandiana.⁹ A esta primera, en la variante ABBCBC (como en Hernández, por ejemplo, la jactanciosa “Con la guitarra en la mano / Ni las moscas se me arriman, / Naidés me pone el pie encima, / cuando el pecho se entona, / hago gemir a la prima / y llorar a la bordona”), la siguen cuatro sextinas en la variante ABCCB, la más usada desde el inicio mismo del *Martín Fierro* (“Aquí me pongo a cantar / Al compás de la vigüela, / Que el hombre que lo desvela / Una pena extraordinaria / Como la ave solitaria / Con el cantar se consuela”).¹⁰ En la tercera estrofa de la milonga, el cantor velado de Borges apela al auditorio: “Velay, señores la historia”, un verso que hubiera censurado o desconocido como propio el Borges de 1926.¹¹ En la cuarta sextina, la sabiduría sentenciosa da pie sagazmente al relato, y nos hace seriamente dudar quién es el que está cantando:

Suelen al hombre perder
La soberbia o la codicia;
También el coraje envicia
A quien le da noche y día—
El que era menor debía
Más muertes a la justicia.

8 Robert Folger revisa las sucesivas ediciones de *Para las seis cuerdas* y postula que la decisión de pasar poemas a otros libros obedecen a razones temáticas, criterio que no comparto.

9 Para el resto de las milongas optará por cuartetos con dos versos que riman y dos que no, que es para él la forma de versificación que corresponde al género. Para la primera, para la que abre el libro, elige la sextina, un homenaje ostensible a Hernández, que puede ser leído como una mera filiación, pero también como la respuesta a un desafío, como la concreción de una imposibilidad.

10 ¿O habrá elegido Borges la sextina para mejor mostrar el contraste entre la espectacular presencia del cantor en Hernández (la jactancia y el lamento) y el *fading* de la voz que canta su milonga? Sobre la desmesura y lo bufonesco en la gauchesca y, particularmente, en el *Martín Fierro*, ver Lamborghini 105-07.

11 “El cacharro incásico, las lloronas, el escribir *velay*, no son la patria” (*El tamaño* 79).

Lo nuevo en *Para las seis cuerdas* está en la voz, en el canto, en el verso menor. Y sin embargo, tal vez porque son los cuentos de siempre, los mismos temas, los mismos nombres de su mitología orillera, el lector de Borges siente estas milongas extrañamente familiares, incluso tardías y epigonales. Como si Borges estuviera volviendo una vez más a las milongas, cuando en rigor nunca antes las ha escrito.

En las milongas que oyó y anotó en los años veinte Borges encontró un argumento y lo elaboró en una mitología y un modo de decir y narrar. En la década del sesenta la invención consiste en redescubrirlas y tratar ahora su argumento, *directamente*, como letras de milonga. “Entretenimientos de escritor” –le dirá Borges a Bioy en 1965. También una oportunidad para mostrar sus destrezas en las virtudes del habla criolla tal como él las interpretó en las coplas populares y la poesía gauchesca. Esa interpretación conviene entenderla, principalmente, en su sentido musical: las milongas le sirven ahora menos como un material o un argumento que como la ocasión para un virtuoso.¹²

LETRISTA

Con la publicación de *Para las seis cuerdas* en 1965, Borges incorpora el género de la milonga a su poesía.¹³ Pero la ocasión de su escritura obedece a contingencias que no son inmanentes a la obra y que lo ven circunstancialmente en el lugar de letrista. Borges escribe las milongas por

12 Acerca del significado retórico de *inventio* como redescubrimiento y su relación con la interpretación musical en tanto hallazgo de un argumento y elaboración de un tema, ver el ensayo de Edward Said sobre Glenn Gould y Johann Sebastian Bach en *Late Style. Music and Literature Against the Grain*, especialmente 128-30.

13 Además de “Buenos Aires” y “Los orilleros muertos” (que pasarán a *El otro, el mismo* en todas las ediciones futuras), la primera edición de *Para las seis cuerdas*, con ilustraciones de Héctor Basaldúa, incluye: “Milonga de dos hermanos”, “¿Dónde se habrán ido?”, “Milonga para Jacinto Chiclana”, “Milonga de don Nicanor Paredes”, “Un cuchillo en el norte”, “El títere”, “Alguien le dice al tango” (eliminado del volumen y la obra en siguientes ediciones), “Milonga de los morenos” y “Milonga para los orientales”. La segunda edición, de 1970, añade “Milonga de Albornoz”, “Milonga de Manuel Flores”, “Milonga de Calandria”. En los setenta y los ochenta Borges agregará algunas milongas más a sus poemarios, y la editorial Emecé las recogerá junto con las anteriores en una nueva edición de *Para las seis cuerdas* en 1996: “Milonga del forastero” (en *Historia de la noche*, 1977), “Milonga de Juan Muraña” (en *La cifra*, 1981), “Milonga del infiel” y “Milonga del muerto” (ambas en *Los conjurados*, 1985).

sugerencia de editores de música y productores de casas discográficas, o para satisfacer algún pedido puntual, como es el caso de “Milonga de Manuel Flores” para el film *Invasión* de Hugo Santiago (1969). A diferencia de otros poemas suyos que fueron musicalizados sin que él los concibiera como coplas, Borges escribe estos versos “para las seis cuerdas”, para que algún compositor les ponga música.¹⁴

Difícilmente puede decirse que Borges suscriba a la dicotomía entre lo culto y lo popular, pero es igualmente erróneo pensar que simplemente borra esa distinción o que es del todo ajeno a sus espejismos. Cuando se refiere a sus milongas lo hace con una ambigüedad que no está exenta de condescendencia: “el modesto caso de mis milongas” (“Prólogo” a *Para las seis cuerdas*); “en alguna milonga he intentado imitar, respetuosamente, el coraje florido de Ascasubi y las coplas populares” (“Prólogo” a *Elogio de la sombra*); “[mis milongas son] entretenimientos de escritor” (Bioy 1113). Pero esta ambigüedad obedece también a las tretas y a las vueltas de lo menor en su literatura: dice “humildes” quien siempre ha exaltado “lo travieso en lo pobre” (*Cuaderno San Martín* 55); dice “entretenimiento” quien nunca ha dejado de reivindicar una concepción hedonista de la lectura y la escritura; dice “respeto” por cortesía hacia poetas populares del siglo XIX a quienes lo liga una larga devoción. “Me divierte recordar en verso cuentos de Paredes, de tío Frank” –le confiesa a Bioy (1113). “Recordar en verso cuentos de orilleros”: ahí está la fórmula misma de la milonga de Borges y el atractivo o el gusto particular que el género, así definido, tiene para él.

Seguramente las milongas responden a las siempre resucitadas polémicas en torno a la genealogía y la ontología nacional del tango, pero también son la solución previsible, aunque *sui generis*, que Borges encuentra cuando le proponen escribir letras populares para proyectos que podríamos llamar mediáticos.¹⁵ Le sugiere Borges a Bioy:

14 Sobre la colaboración Borges-Piazzolla, ver en este número el revelador ensayo de John Turci-Escobar.

15 En la década del sesenta hay un entusiasmo por acercar los mundos de la “alta poesía” con la música popular. Del 66 es el proyecto de Ben Molar (Mauricio Benner) de reunir en un disco a poetas, compositores de tango y pintores, en un publicitado intento de reunir la *pléiade* porteña con la música ciudadana. El efecto comercial perseguido presume, explota y refuerza la brecha entre lo que se tiene por culto y lo popular. El disco se titula *14 con el tango* y Borges participa en él con su nombre y con “Milonga de Albornoz”, a la que José Basso le pone música. El álbum incluye, entre otras, las duplas

¿Por qué no escribís una milonga? No presenta ninguna dificultad: seis estrofas de cuatro octosílabos cada una, con dos versos que riman y dos que no. O cinco estrofas y una sexta que es la primera repetida. Se la llevás a Ben Molar de la Casa Fermata; le pone música, tenés el placer de ver tu milonga en un disco y te llenás de oro. Podés ganar muchísimo... Yo hasta cobré seiscientos treinta y siete pesos, menos la ida y la vuelta en taxi. Pero yo escribo milongas épicas, sobre cuchilleros: nadie las quiere. Silvina y vos pueden escribir sobre temas de amor. Ben Molar escribe boleros que dicen “Te quiero palomica, / palomica te quiero” y se llena de oro. No sé por qué uno no podrá escribir idioteces. Es claro que escribir boleros sería muy triste. Pero milongas y tangos... (Bioy 1105)

Puesto a escribir milongas, Borges apela a una concepción muy nítida y circunscripta del género. Hacia 1955 famosamente concibe la suma de las letras de tango como una “inconexa y vasta *comédie humaine* de la vida de Buenos Aires” (“Historia del tango”, en *Evaristo Carriego, OC* 164); de ese amplio y caótico repertorio, se limita a algunos pocos temas y motivos para sus milongas: las historias de orilleros, el culto del coraje, el *ubi sunt*, la guitarra, el cuchillo.¹⁶ Ante la ocasión de escribir para la guitarra, vuelve a delimitar su barrio y ceñirse escrupulosamente a él. Es básicamente el gesto del poema “Alguien le dice al tango”: Borges apostrofa al tango y lo

Ernesto Sabato-Aníbal Troilo, con “Alejandra” (“¿En qué soledades / de hondos dolores, / en cuáles regiones / de negros malvones / estás, Alejandra [el personaje de *Sobre héroes y tumbas*]? / ¿Por cuáles caminos, / con grave tristeza, / oh, muerta princesa?”); Ulises Petit de Murat-Juan D’Arienzo, con “Bailate un tango, Ricardo” (“Le saco orilla a mi vida para arrimarla a tu muerte. / Total la vida es la suerte que se da por el retardo / medio haragán de la muerte y yo estoy ya que me ardo / por gritarle fuerte, fuerte, bailate un tango, Ricardo! [Güiraldes]”); Manuel Mujica Láinez-Lucio Demare, con “Como nadie” (“[...] porque sabés que te quiero / como nadie, como nadie / como nadie, Buenos Aires”). En contraste con este proyecto y como punto de referencia, vale la pena recordar cómo incorporan el lenguaje del tango a su poesía algunos poetas coloquialistas, entre los que se destaca Juan Gelman, quien publica *Gotán* en 1962.

16 Borges repite una doble y conflictiva genealogía del tango que Florencia Garramuño analiza y discute en su libro *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (115-23). Por un lado, el tango como mezcla y heterogeneidad (la idea de comedia humana en que caben todas las pasiones y todos los asuntos) y la línea de ascendencia que lo lleva, vía la payada pueblera, a la gauchesca. La discordia de estas dos genealogías está en la base de sus “operaciones culturales”: según Garramuño, tiene una función disruptiva en la vanguardia y busca universalizar lo local a mediados de los cincuenta. Juan Carlos Martini Real vio en esta hipótesis del tango como una comedia humana un indicio de que “Borges siempre admitió tácitamente la existencia de una literatura oral que, a él, se le escapaba o se le escapó de las manos” (3116).

define en sus propios términos, mediante una serie de imágenes entrañables con las que siempre ha ligado el significado que esa música tiene para él: el baile de los cuchilleros, el Maldonado, la meditación melancólica sobre el hecho de que los acordes, la guitarra y el cuchillo sobrevivan a los hombres, y al poeta mismo.¹⁷

Las milongas no son “arqueológicas” sólo por el carácter épico de sus temas, sino que todo en ellas obedece a la ejecución de un anacronismo deliberado. Borges tiene una idea muy precisa de la forma del género, empezando por sus reglas de versificación, a las que se atiene rigurosamente, y que corresponden una de las variantes más comunes que siguen las coplas acriolladas que comenta en *El tamaño de mi esperanza*. Salvo la sextina hernandiana que inaugura el conjunto, todas las demás milongas se despliegan en cuartetos octosilábicos con rima consonante en los versos pares. Si el género funciona como una máquina, Borges tiene el firme propósito de preservar fielmente ese funcionamiento. No experimenta a partir de él; escribe el género mismo en un momento en que nadie lo escribe y como nadie nunca antes lo había escrito. Lo vuelve a inventar, anacrónicamente, y para eso asume todos los saberes específicos de las coplas acriolladas y de la literatura gauchesca. La fórmula del género, como le dice a Bioy, es fácil, y no se aparta de ella; pero en el interior de cada poema esa forma exige prestar atención a una serie de pormenores que son los del habla orillera y el arte criollo de contar cantando. En esos detalles es donde se juega la fortuna de los versos.

Es cierto que con las milongas Borges aprovecha para volver a marcar su posición orillera sobre el tango, pero también parece seducirlo la posi-

17 “Alguien le dice al tango” es el más lírico de los poemas que reúne en *Para las seis cuerdas*, y ésa quizá haya sido la razón principal por la cual lo eliminé. Las experiencias y los sentimientos del poeta pasan a un primer plano desde el primer verso: “Tango que he visto bailar”, “Tango que fuiste feliz / como yo también lo he sido”, “Desde ese ayer, cuántas cosas / a los dos nos han pasado”, “Yo habré muerto y seguirás / orillando nuestra vida” (Romano 436-38). Esto no sucede en las otras milongas que prefieren cantar las historias, las muertes e incluso los cantos de otros, y donde la figura misma del cantor que enuncia tiende a desdibujarse entre bambalinas. Las antologías de letras de tango (por ejemplo, las Eduardo Romano e Idea Vilariño), suelen recoger este texto seguramente para facilitar el acceso a su lectura, ya que no aparece compilado ni en su *Poesía completa* ni en sus *Obras completas*. No deja de ser una ironía que Borges entre al corpus de las letras de tango como un letrista menor de las antologías con un poema que él descartó del corpus de su obra.

bilidad que ofrece la música popular y su reproducción discográfica para transmitir la voz. “Por una curiosa paradoja –observa Alan Pauls–, el escritor ‘más libresco’ de la literatura argentina, el más aferrado a los protocolos de lo escrito, es también el que mejor aprovechó las posibilidades del registro sonoro, el escritor más oral, *más hablado* de la literatura argentina” (58). Pauls se refiere a la presencia de la voz de Borges en conferencias, en grabaciones y en los medios masivos; el “placer de ver a la milonga en disco” tiene que ver con una astucia similar pero comprende la divulgación de otra voz, la que pasa de un cuerpo al otro mediante las interpretaciones de la letra.

En este punto lo crucial es la interpretación de los tonos. Para Borges letra y música son indisociables, y esta unidad la postula de diversos modos, algunos incluso paradójicos. Su criterio general es la necesidad de que haya “armonía entre lo expresado en el canto y la música” (Bioy 1011), que haya una adecuación de tono: “Este sistema nuevo de cantos melancólicos y música animosa tiene que agotarse pronto. Las milongas donde la música sirve para expresar cualquier cosa corresponden a una gran pobreza” (*ídem*). La música aparece tan unida a la letra que Borges solicita que el lector de *Para las seis cuerdas* no imagine acompañar sino “suplir” los versos por los acordes que esos mismos versos quieren evocar, como si el ideal de la letra de la milonga fuera producir una música sin letra.¹⁸ Hay una paradoja en que la letra se quiera subsidiaria de los acordes, que pasan siempre a un primer plano, y el hecho de que, en la práctica, sea difícil dar con el tono que satisfaga a Borges, con aquello que él oye allí desde sus ensayos de habla de la década de veinte.

ESPECTROS

Todo es espectral en las milongas: los compadritos, el cantor y también el auditorio. Se pregunta Borges en 1961: “¿A Ascasubi le gustarían [las milongas]? Sin duda sí. Qué raro que para Ascasubi *milonga* y *tango* no significaran nada. La música del porteño era el cielito. ¿Cómo sería?” (Bioy 743). Esa incógnita y esa conjetura vuelven llamativamente una y otra vez

18 Etimológicamente, esto sería una contradicción; como explica Vicente Rossi: “*Milonga* es término bunda y significa *palabras, palabrerío, cuestión*” (118). Aunque el mismo Rossi también indica: “La milonga no tuvo versos” (144) o, al menos, las academias (de baile) nunca los aceptaron.

en las reflexiones de Borges sobre el tango y la milonga. Tal vez haya en esa insistencia una clave para la lectura de sus propias letras, que se sitúan en la línea pero sobre todo en el hiato que separa a la gauchesca de la música de Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del XX. Las milongas de Borges vendrían entonces a tender un puente ilusorio entre dos músicas que mutuamente se desconocen, a partir de la ficción de que los destinatarios implícitos de *Para las seis cuerdas* son, en realidad, los poetas gauchescos. Como toda letra, éstas también suponen su lectura diferida, pero hacia el pasado.¹⁹

La continuidad con la gauchesca aparece, en cambio, menos como herencia que como deuda.²⁰ En el poema “Los gauchos”, en *Elogio de la sombra*, Borges desgrana la célebre caracterización romántica de Sarmiento en una serie de reflexiones e imágenes fragmentarias; en algunas de ellas se pueden reconocer las virtudes que quiere emular la voz que canta sus milongas: “[El payador] [c]antaba sin premura, porque el alba tarda en clarear, y no alzaba la voz”; “El diálogo pausado, el mate y el naipe fueron las formas de su tiempo”; “A diferencia de otros campesinos, eran capaces de ironía” (*Poesía completa* 320-21). Entre la memoria de la música que Borges escuchó en su infancia y juventud, y sus letras *Para las seis cuerdas* media, una vez más, su lectura de los gauchescos: el saber decir que se juega en la sintaxis y el tono, en la fluida sencillez de los versos, en la convicción de que la violencia puede ser una fiesta (aunque esa dicha festiva, tantas veces declarada en prólogos y ensayos, no domina en sus milongas con excepción de la “Milonga de los orientales” y “El títere”). Pero la deuda igualmente se entrevé en ciertas ansiedades sobre la lengua de los argentinos que lo preocupaban en los años veinte y que resurgen ahora en el

19 Entre los reparos que Borges tiene con la música que Piazzolla compone para sus letras, una de las descalificaciones más mordaces y quizá más significativas es la de no saber escuchar, puntualmente, un octosílabo: “Ya me habían dicho que los músicos no tenían oído. Piazzolla no sabe leer los versos. Cree que *Aquí me pongo a cantar* tiene siete sílabas” (Bioy 1055). Lo que le reprocha, en última instancia, es no oír de dónde vienen ni hacia dónde van sus propios versos. En este número de *Variaciones Borges*, John Turci-Escobar indaga y analiza la elaboración musical que hace Piazzolla con las milongas, y demuestra la importancia que éste le otorga a la voz de Borges y a su concepción del género.

20 En *El género gauchesco* (228-36), Josefina Ludmer analiza en detalle cómo Borges hizo justicia con Hernández en los dos cuentos que le dedicó a *Martín Fierro*, “Biografía de Isidoro Tadeo Cruz (1829-1874)” y “El fin”.

momento de escribir y oírse en cada uno de estos versos: porque si escribir milongas es “fácil”, como lo trata de entusiasmar Borges a Bioy, también “fácilmente, cuando uno escribe estos octosílabos, pasa de muy criollo a español” (Bioy 1107). Como dice Ludmer, en los escritores del siglo XIX “Borges sintió la lengua como suya” (228), y fue en ellos que aprendió a leer los detalles del habla.

Además de la gratuita violencia, la orgiástica diablura y la vana elegancia orillera, a Borges parece haberlo seducido también la idea de Vicente Rossi de la milonga como el nombre y la forma que asumieron algunas *transiciones* de la música popular; por un lado, la milonga como payada pueblera, de los “fogones pastoriles” a los “fogones milicos” y “los turgurios ciudadanos” (117); y por el otro, la milonga como baile, que fue la habanera con corte y, poco tiempo después, el tango. En esta última concepción, la milonga habitó el momento fugaz pero definitorio en que, “puesta a prueba la sutileza coreográfica de nuestro orillero”, el baile se “asegur[ó] carácter propio” (127), un caso análogo, en la música, de las sutiles transformaciones que Borges vio en la poesía entre el romancero español y las coplas criollas. Siempre según Rossi, la milonga habría llegado a dominar “tiránicamente” (130) en los barrios de Buenos Aires, entre una forma y la otra, en un tiempo de rápidas transformaciones (Rívera 13-21). Ese carácter de indeterminación y de frontera que tiene la milonga misma como género musical es lo que también le da un carácter de orilla, y la hace no sólo contemporánea sino afín a una mitología que, en la literatura de Borges, oscila entre la memoria y el olvido, entre la “voluntad heroica de engaño” (“Las calles”, *Fervor de Buenos Aires*) y el vago recuerdo de aquellos que, cuando niños, vieron u oyeron hablar de compadritos. Esos vaivenes definen el lugar de enunciación de las milongas de Borges, ejemplarmente en “Milonga de Jacinto Chiclana”, seguramente la más recordada de todas ellas:

Me acuerdo. Fue en Balvanera,
 en una noche lejana
 que alguien dejó caer el nombre
 de un tal Jacinto Chiclana.
 Algo se dijo también
 de una esquina y de un cuchillo;
 los años nos dejan ver
 el entrevero y el brillo. (*Poesía completa* 275)

Borges no recuerda *directamente* a Chiclana, no se acuerda de haberlo visto en acción alguna; evoca en cambio el momento en que oyó hablar de él. La voz es la de quien canta o dice una milonga porque ha oído cantar o decir una milonga. En contraste con los profusos relevos de la lectura en otros textos de Borges, para cantar estas milongas se necesita siempre la mediación del habla. El canto es la escena y el evento del poema, y la imagen del cuchillo brilla porque reside en la memoria frágil, ilusoria y compartida de quienes cantan y quienes oyen.²¹ Así como el recitativo constituye no sólo un tema sino también el principio que estructura el *Martín Fierro* (Jitrik 34), podría decirse que esta particular enunciación de cantos mediados por el recuerdo de otros cantos lejanos, define el tema y la forma del canto en la milonga de Borges.²²

Borges baraja la hipótesis de que compone versos que bien podrían haber sido escritos en el pasado: “Compuestas hacia mil ochocientos noventa y tantos, estas milongas hubieran sido ingenuas y bravas; ahora son meras elegías” (*Poesía completa* 269). Pero, aunque se resigne o se jacte de haber compuesto piezas arqueológicas (*hrönir* de segundo o de tercer grado, como me sugiere Claudia Roman), aunque haya procurado ser estrictamente fiel a la forma de las milongas de antaño, aunque juegue con la idea de ser una especie de *Menard*, *letrista de milongas*, que pudo palabra por palabra componer coplas de fines del siglo XIX, sus milongas llevan una marca *particular* que las distingue y singulariza, y es la orientación específica del cantor hacia su propia mitología, una orientación que no se deja reducir ni al fervor del coraje ni a la nostalgia por un mundo perdido.

Borges había fundado su literatura en *Evaristo Carriego* separando los “dos tonos clásicos” de la gauchesca y decidiéndose por el desafío de la milonga contra el lamento del tango (Ludmer 224). En el prólogo a *Para las seis cuerdas* vuelve a declarar esa vieja enemistad (“He querido eludir la

21 Daniel Balderston analiza la importancia de la indeterminación de hechos y circunstancias en el “fulgor del acero” de Juan Muraña (32-33).

22 Borges elimina una estrofa de “Milonga de don Nicanor Paredes” en la que, como en “Alguien le dice al tango”, se hace patente la presencia del yo: “A un peleador le pidió / (Yo estaba allí) con un dejo / De dulzura y de humildá: / ‘hágale un tajo a este viejo’” (*Para las seis cuerdas*, s.p.) Esa intromisión, con su paréntesis, estropea el verso, y el verso termina por afectar la estrofa entera. Folger nota la elisión en todas las ediciones posteriores del poema, y también el hecho de que en la cuarteta el yo lírico forma parte de la diégesis (413).

sensiblería del inconsolable ‘tango-canción’ y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas”); pero las milongas que escribe se caracterizan por una conjunción de tonos más que por una escisión o un contrapunto. De hecho, no es una dificultad menor para el músico que interpreta a Borges resolver la discordia de los tonos que manifiesta (ayer, ingenuas y bravas; hoy, elegíacas), y que conviven sin mayores disonancias en su escritura: entre la celebración del coraje y las tribulaciones del *ubi sunt*, entre la teatralidad jactanciosa del compadre y su proverbial comedimiento, entre las reiteradas meditaciones melancólicas sobre la muerte y el humor coloquial o el modo casual como el poeta las formula.

Las milongas no hacen sino corroborar la *nadería de la personalidad* no sólo del personaje sino también del cantor. El género favorece esa voz que se borrona y quiere ser nadie. Borges apela a varios subterfugios que aprovechan esa oportunidad: sugiere que narra una voz pretérita; que las milongas emanan de la guitarra, que pertenecen a la tradición; que las historias ya están cifradas en el nombre que invocan e interrogan, que el solo recuerdo las genera. “La mitología de la nada” de la que habla en “Todos los ayeres, un sueño”, un soneto a partir de la figura de Juan Muraña, compromete tanto la identidad de estos orilleros como la del cantor, quien no refiere las peripecias de su propia vida sino las muertes siempre iguales, geométricas y gratuitas de estos personajes. No son elegías fúnebres; apenas escuetas inscripciones sepulcrales que graban los nombres de historias que tienden a ser siempre las mismas.²³ En la “Milonga del forastero”, incluida en *Historia de la noche*, de 1977, Borges escribe la matriz de esas milongas de orillero. Mediante anáfora, sinonimia y pleonasma, este texto es una puesta en forma de la repetición como tema y como procedimiento en sus milongas:

La historia corre pareja,
la historia siempre es igual;

23 Borges le comenta a Bioy en 1959: “Qué lindos esos nombres que quedan vinculados a músicas: la zamba de Vargas, la milonga de Morales. Es una inmortalidad muy linda, inexpugnable” (481). La “Milonga de Albornoz” conjetura esa felicidad: “Pienso que le gustaría / saber que hoy anda su historia / en una milonga. El tiempo / es olvido y es memoria” (*Poesía completa* 289). La música facilita y la reproducción en disco no hace sino potenciar la difusión espectral de los nombres.

la cuentan en Buenos Aires
y en la campaña oriental.

Siempre son dos los que tallan,
un propio y un forastero;
siempre es de tarde. En la tarde
está luciendo un lucero. (*Poesía completa* 500)

Las tramas se reiteran puntualmente: una sola vez se ven, no pelean por codicia ni por el amor de una mujer, “siempre el que muere es aquel / que vino a buscar la muerte”. El cumplimiento minucioso de esa trama salva a los nombres del olvido y, a la vez, los desvanece en lo genérico.²⁴ “Siempre la selva y del duelo, / pecho a pecho y cara a cara. / Vivió matando y huyendo. / Vivió como si soñara” –dice la “Milonga de Calandria” (*Poesía completa* 292). A partir de una lectura de las ficciones de bandidos de Borges, Juan Pablo Dabove señala con perspicacia que “[l]a melancolía es la marca de la relación equívoca del personaje con la ley oral de la que obtienen su misión e identidad (o más bien, [...] su falta de identidad” (171).²⁵ No menor es la melancolía de un cantor que oye con tanto afán y esmero las voces de la tradición, y cuya voz erige y sostiene todo un pasado que sabe ilusorio.

Desde sus peregrinaciones alrededor de los paredones de la Chacarita, que anoté al principio de este trabajo, Borges siempre ligó la milonga a las

24 O como Juan, el mayor de los Iberra, en “Milonga de dos hermanos” que mata al menor y no hace sino repetir y cumplir con la historia de Caín y Abel: “Cuando Juan Iberra vio / que el menor lo aventajaba, / la paciencia se le acaba / y le armó no sé qué lazo- / le dio muerte de un balazo, / allá por la Costa Brava. // Sin demora y sin apuro / lo fue tendiendo en la vía / para que el tren lo pisara. / El tren lo dejó sin cara, / que es lo que el mayor quería” (*Poesía completa* 272).

25 Dabove contrasta la melancolía de los personajes de “El fin” y “El muerto” con otros textos de bandidos del mismo Borges. Para no tergiversar su argumento, es preciso aclarar que, dentro del corpus que examina, Dabove considera que a los personajes de las milongas no llegan las implicaciones de la melancolía en el “universo de violencia borgesiano”, y que están en cambio más cercanos al “sabor épico, [a] la confusa e inocente fruición de la violencia o el indudable ‘estar en el mundo’ que suelen definir las narrativas de outlaws o de meros valientes que Borges sí aprecia en sus autores y obras favoritas”. Añade: “Esas felicidades informan *Historia universal de la infamia* (1935), desde luego. Pero cuando hablamos de los escritos de tema rioplatense, sólo podemos mencionar obras menores como *Para las seis cuerdas* (1965) u “Hombres pelearon” (el precario relato que inaugura la ficción narrativa borgesiana), en *El idioma de los argentinos*, 1928” (172).

mueres de Buenos Aires, a su relación con la muerte plebeya y anónima, y las tribulaciones acerca de la identidad que eso le genera. Podemos pensar que sus propias milongas, que no dejan de contar muertes y hablar de la muerte, no olvidan que nacieron ahí, en las inmediaciones de ese cementerio. No conozco poema de Borges en que la voz sea más angustiosa que el primero de los dos que integran sus “Muertes de Buenos Aires”:

Trapacerías de la muerte –sucia como el nacimiento del hombre–
siguen multiplicando tu subsuelo y así reclutas
tu conventillo de ánimas, tu montonera clandestina de huesos
que caen al fondo de tu noche enterrada
lo mismo que a la hondura de un mar,
hacia una muerte sin inmortalidad y sin honra.
[.....]
En tu disciplinado recinto
la muerte es incolora, hueca, numérica;
se disminuye a fechas y nombres,
muertes de la palabra. (“La Chacarita”, *Cuaderno San Martín* 36-37)

Creando alejarse del centro hacia las orillas, Borges encuentra en el suburbio la necrópolis, tal vez el espacio más urbano de su primera poesía y el centro mismo de la modernización de Buenos Aires: en contraste con las casitas bajas, el vértigo de los nichos como si fueran rascacielos invertidos. La angustia está marcada por la experiencia de la modernidad y, en ese sentido, es una melancolía muy decimonónica.²⁶ Claro que no habría que identificar la melancolía con un tono de angustia ni de desdicha; sabe habitar la risa y la euforia, y no pocas veces está detrás de vaivenes o cambios súbitos de ánimo. El tono de muchas de las milongas de Borges ciertamente no es desdichado, mucho menos angustioso; varios de sus personajes no son melancólicos, en el sentido preciso que define Dabove (no lo son Nicanor Paredes ni Jacinto Chiclana; aunque sí, tal vez, Juan Ibera, Manuel Flores, el anónimo forastero y, por momentos, Calandria).

26 Sobre este punto ver Julio Premat 417-38, en especial sus consideraciones de Borges como un escritor melancólico, como “precursor de Saer”, es decir, leyéndolo “a partir de Saer” (435). La muerte conjetural del bibliotecario en “La biblioteca de Babel”, que Premat cita oportunamente en su argumento (“mi sepultura será el aire insondable: mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y se disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita”), no es del todo ajena a las imágenes de “La Chacarita”.

La melancolía parece estar en el “régimen espectral”²⁷ que las gobierna; de ahí tal vez que sea difícil “dar con el tono” que las defina o interpretar el *pathos* sólo a partir de esa tonalidad.

Tomemos por caso “El títere”, seguramente una de las más “vivarachas” de las milongas reunidas en *Para las seis cuerdas*. La primera estrofa, con picardía barrial y eufemismos, establece ese tono:

A un compadrito le canto
que era el patrón y el ornato
de las casas menos santas,
del barrio de Triunvirato.

Es la única milonga que repite la misma rima (“ato” “ato”) en los versos pares de todas sus estrofas, como si el argumento que desplegara estuviera ya contenido en el nombre del barrio de *Triunvirato*, y a partir de ahí los buenos *ratos* del compadrito con “las pardas zaguaneas” y el mal *rato* de su muerte.²⁸ O como si la piedra de toque del poema hubiera sido la palabra *ornato* del segundo verso, que refuerza la sospecha de que el tema de “El títere” es, efectivamente, el simulacro. Como sucede en varias de estas milongas, en un punto el cantor hace una pausa en lo que viene describiendo o contando, e introduce una reflexión, casual y breve, sobre la muerte:

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

En este breve paréntesis, el cantor interpela al auditorio sobre la contingencia y el destino, sobre lo que “se sabe” (!). En la siguiente estrofa (en la versión cantada por Edmundo Rivero, con música de Astor Piazzolla; no en el libro), le dedica un dístico a la historia del compadrito y otro, de nuevo, a las astucias de la muerte:

27 La expresión es de Alan Pauls, a propósito del cine de Hugo Santiago (“Ficción fantasma” 94).

28 El procedimiento no es del todo ajeno al chiste con rima, que genera comicidad y expectativa en el remate de los versos y, como sucede también en este caso, en el remate del poema.

Ni la cuerpeada ni el brinco
lo salvan al candidato;
la muerte sabe, Señores,
llegar con sumo recato.

Se sabe: “saber” en el sentido de “soler”; aunque no está nada mal que sea ahora la muerte la que sepa. Para rematar, con brusquedad y humor:

50

Un balazo lo tumbó
en Thames y Triunvirato;
se mudó a un barrio vecino,
el de la Quinta del Ñato. (*Poesía completa* 282)

Nicolás Jicero

El tono de la milonga es brioso, burlón, espasmódico; no se interrumpe ni siquiera con el comentario sobre el acecho discreto y esquivo de la muerte, ni con los usos del verbo “saber”, que podrían llegar a causar, en un lector melancólico, alguna zozobra. Piazzolla resuelve bien la música con efectos sonoros que sugieren ficciones radiofónicas y crean el ambiente de una comedia *slapstick*, incluyendo el recurso mimético de un disparo para introducir la lapidaria estrofa final. Los versos son festivos en diferentes planos, aunque menos por el coraje que por su constante sentido de espectáculo, si se me perdona, por su *titeralidad*.

El espectáculo de la muerte involucra al lector, y esto puede verse en esas cuartetas, como la que comenté anteriormente, en que el primer dístico es sobre la historia que se está contando y el segundo indaga sobre la muerte. En *Evaristo Carriego* Borges yuxtapone lo local a referencias de la cultura occidental, Juan Muraña lo lleva a hablar de Browning, según Ludmer, siguiendo una estrategia desafiante de choque y contrapunto (226). En “Historia del tango”, cerca de 1955, la fiesta criolla del coraje lo lleva a numerosas y apretadas referencias a la cultura occidental, que tienden a universalizar sus conclusiones sobre la valentía de los compadritos (Garramuño 122-23). Esas citas librescas no caben en las milongas, y las pocas referencias que se hacen pueden prescindir de la lectura: la historia de Caín y Abel, la sabiduría del mago Merlín.²⁹ En el caso de las milongas, Borges introduce pequeñas digresiones reflexivas en la

29 “Vendrán los cuatro balazos / y con los cuatro el olvido; / lo dijo el sabio Merlín: / morir es haber nacido” (“Milonga de Manuel Flores”, *Poesía completa* 290).

narración que meditan o sugieren lo que en estas historias es común a todos. En vez de pasar de lo local a lo universal, o contrapuntearlos, las milongas procuran señalar la experiencia de lo mismo. Así en el final de la “Milonga de Calandria”:

Se cuenta que una mujer
fue y lo entregó a la partida;
a todos, tarde o temprano,
nos va entregando la vida. (*Poesía completa* 292)

La sencillez de estos versos contribuye a ese reconocimiento en una experiencia que se quiere compartida: la estructuración de la cuarteta en dísticos con la pausa que facilita la inflexión entre el relato y el pensamiento; la variación de la frase común que, sin entorpecer la oralidad del verso, nos deja pensando que la muerte no nos lleva sino que la vida nos entrega.³⁰ Todo esto dicho, nuevamente, de una forma casual, como si una cosa llevara naturalmente a la otra, que subraya el estoicismo del personaje (y del cantor) ante la muerte y la fortuna adversa, pero que también los reconcilia en una misma condición mortal, gracias a estos versos hablados en que, una vez más, lo coloquial fluye sin énfasis ni esfuerzo.³¹

Siempre se trata de la muerte ajena que hace pensar en la muerte propia. La inclusión de “Milonga de Manuel Flores” en el film *Invasión* de Hugo Santiago es particularmente fiel a esa melancolía.³² El rasgo circunstancial que sea un doctor el que la interprete,³³ que pase de un recitado

30 En esto Borges es fiel a la costumbre que observa en el orillero de filosofar en sus coplas, aunque mientras que este último tiende a lo solemne o a la contundencia de lo epigramático, como en el caso de los versos citados en *Cuaderno San Martín* (“La muerte es vida vivida, / la vida es muerte que viene”, ver nota 2), Borges opta por una sintaxis y un tono que favorecen el *understatement*.

31 La que queda excluida es la mujer. Éste es un buen párrafo para iniciar una lectura del género en la voz de Borges, para quien la milonga supone un universo de hombres. La clave aquí está en el verbo “entregar” (que puede suponer, en distintos órdenes, traición o justicia), pero que en este caso adquiere nuevas connotaciones por las implicancias de los dos versos finales “a todos, tarde o temprano, / nos va entregando la vida”.

32 “Milonga de Manuel Flores” lleva música de Aníbal Troilo, interpretada en la guitarra por Ubaldo de Lío. Oscar (Lito) Cruz interpreta a su vez el personaje del doctor que toca y dice la milonga.

33 Sobre las tensiones y asombros que depara la relación entre letra y oralidad en la gauchesca, ver “El gaucho letrado” de Julio Schvartzman (1996).

con pocos énfasis a apenas un canturreo (en una escena posterior, antes de su muerte, el mismo personaje tararea y recita versos fragmentarios de esa misma milonga), el primer plano de la mano que templó la guitarra, el grupo de amigos reunidos en el bar, que escuchan ensimismados al amigo que cifra en la milonga sus destinos; todos éstos son buenos detalles que se conjugan con una letra que alterna entre la primera y la tercera persona para hablar de la muerte.

Para los otros la fiebre
y el sudor de la agonía;
y para mí cuatro balas
cuando esté clareando el día.³⁴

Manuel Flores va a morir.
Eso es moneda corriente;
morir es una costumbre
que sabe tener la gente. (*Poesía completa* 290)

En la primera estrofa Borges reescribe o condensa el cuento “El Sur”, y sugiere que habla de Flores y también de él, del otro y del mismo. En el film, la letra elabora la extrañeza de sí que genera en el personaje la obligación un poco atroz de morir para defender la ciudad de la invasión.³⁵ El memorable dístico que cierra la segunda estrofa (“morir es una costumbre / que sabe tener la gente”) así como la extraordinaria definición de la vida que da en la siguiente (“esa cosa tan de siempre / tan dulce y tan conocida”) condensan bien las virtudes del habla que he ido mencionando.

Borges cifra en la guitarra las voces de la tradición. La secuencia de la “Milonga de Manuel Flores” en *Invasión* culmina con una escena en que el doctor le pasa la guitarra a un joven que lo ha estado escuchando, agradece la ocasión y cortésmente desafía: “Ahora que alguien la use de veras”. Esa escena podría servir como cierre virtual (y multimedia) de una milonga que comienzan, invocando sombras, con el verso “Traiga cuentos la guitarra”. Escritas menos para el canto que para ser habladas, para que la voz

34 Esta primera estrofa abre y cierra la milonga que escribió Borges para el film, pero fue eliminada en la versión publicada en libro.

35 Así en los versos “Miro en el alba mis manos, / miro en las manos las venas; / con extrañeza las miro / como si fueran ajenas”.

ceda a los acordes y éstos, al silencio. Uno de los “Diecisiete haiku” de *La cifra* (1981) formula bellamente lo que para Borges es la experiencia de la música:

Callan las cuerdas.
La música sabía
lo que yo siento. (*Poesía completa* 583)

Es la música la que sabe; es ella la que habla de Borges.

Nicolás Lucero
University of Georgia

OBRAS CITADAS

- Balderston, Daniel. "Evocación y provocación: la figura de Juan Muraña". *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000. 29-37.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Edición de Daniel Martino. Barcelona: Ediciones Destino, 2006.
- 54 Borges, Jorge Luis. *Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Proa, 1929.
- . *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1998.
- . *Fervor de Buenos Aires*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Alberto Casares, 1993.
- . *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- . *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- . *Para las seis cuerdas*. Ilustrado por Héctor Basaldúa. Buenos Aires: Emecé, 1965.
- . *Poesía completa*. Barcelona: Destino / Emecé, 2009.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*. Buenos Aires: Losada, 1955.
- Bueno, Mónica. "Borges, lector de *Martín Fierro*". José Hernández. *Martín Fierro*. Edición crítica de Élide Lois y Ángel Núñez. Nanterre: ALLCA XX-Colección Archivos, 2001. 635-53.
- Dabove, Juan Pablo. "Sobre algunas ficciones de violencia en la obra de J. L. Borges: bandidaje, melancolía, ley". *Variaciones Borges* 22 (2006): 167-89.
- Folger, Robert. "Notes on a Critical Edition of *Para las seis cuerdas* by Jorge Luis Borges". *Neophilologus* 85 (2001): 411-14.
- Freidemberg, Daniel. "El poeta imposible". *Borges Studies on Line*. J. L. Borges Center for Studies and Documentation. Internet: 2011-02-24. <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/df1.htm>>.

- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Jitrik, Noé. “El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández”. *Suspender toda certeza*. Selección y prólogo de Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997. 33-63.
- Lamborghini, Leónidas. “El gauchesco como arte bufo”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 2. *La lucha de los lenguajes*. Julio Schwartzman, director. Buenos Aires: Emecé, 2003. 105-18.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Martini Real, Juan Carlos. “Sobre una poética de la vida cotidiana”. *Historia del tango*. Vol. 17. Buenos Aires: Corregidor, 1981. 3109-20.
- Muchnik, Hugo Santiago [Hugo Santiago]. *Invasión*. Buenos Aires: Malba/Fundación Costantini, 2008.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Ficción fantasma”. *El cine de Hugo Santiago*. Ed. David Oubiña. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002. 91-96.
- Rivera, Jorge B. “Historias paralelas”. *La historia del tango*. Vol. 1. Coord. Juan Carlos Martini Real. Buenos Aires: Corregidor, 1976. 11-53.
- Romano, Eduardo. *Las letras de tango. Antología cronológica 1900-1980*. 3ª ed. corregida y ampliada. Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Rossi, Vicente. *Cosas de negros*. Edición y prólogo de Horacio Jorge Becco. Buenos Aires: Taurus, 2001.
- Sarlo, Beatriz. *Borges: un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- Schwartzman, Julio. “El gaucho letrado”. *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1996. 159-75.
- Vilaríño, Idea (antología y prólogo). *El tango cantado*. Montevideo: Arca / Calicanto, 1981.