

Pablo Debussy

Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

‘Historia del tango’: la cara ficticia de la Historia

En el *Evaristo Carriego* de Borges, entre sus páginas misceláneas y heterodoxas (que se permiten reunir tanto la crítica literaria sobre el autor de *Misas herejes* o *La canción del barrio*, como el singular estudio sobre el truco, las inscripciones de los carros o el barrio de Palermo) hay un capítulo titulado algo lacónicamente “Historia del tango”. La concisión de su nombre no tarda en vislumbrarse en coincidencia con otra concisión algo desconcertante, si se atiende a lo que el título promete y da a entender: el texto apenas alcanza las diez hojas¹. La hipótesis inmediata del lector es constatada: allí, a pesar de la promesa inicial, no podrá desarrollarse una historia del tango o, al menos, no una historia respetuosa de los convencionalismos de la cronología, ni de la sucesión o la minuciosidad de los hechos. Borges desdeña la lógica historicista y construye en su lugar una serie de apuntes y comentarios marcados por la subjetividad en los que impera la lógica del fragmento y de la arbitraria selección: “el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados” (Borges, 1930 a: 105).

En el texto, la literatura funciona a modo de faro, de permanente campo de referencia; constituye un núcleo identitario fundamental que le permite afirmarse y ejercer juicios y dictámenes. Opina sobre el tango desde sus lecturas, no como historiador sino como crítico literario, con la posesión de un bagaje cultural y un capital simbólico que le son propios, a partir de los cuales resignifica e interpreta la realidad y sus múltiples sentidos.

¹ Seguimos la siguiente edición: Borges, Jorge Luis (1974). *Obras Completas I (1923-1949)*, Buenos Aires: Emecé, 1994.

El término “historia”, como se ha repetido en numerosas ocasiones, es altamente significativo dentro de su obra. “Historia del tango” es sólo el eslabón de una cadena que incluye, por citar algunos, a “Historia universal de la infamia”, “Historia de la eternidad”, “Historia del guerrero y de la cautiva”, “Historia de Rosendo Juárez”, “Historia de los dos que soñaron”. En sus ficciones, Borges pone en juego una Historia y la enfrenta con una historia. La primera es oficial, conocida por todos y tenida por verdadera; constituye el discurso legitimado e institucional que proviene del Estado, pero resulta ser esencialmente falsa. La segunda se vincula con lo literario, está construida por escritores y viene a llenar los huecos y las imprecisiones de la primera. Los textos borgeanos se hallan atravesados por la idea de la conspiración y alimentan la paranoia: lo oficial, lo que todos saben o creen saber sobre la Historia es falso; tan sólo unos pocos hombres conocen la verdad, pero esa verdad es secreta (y elitista, por tanto), y está encarnada en la literatura.

En el caso de “Historia del tango”, no se trata de una ficción sino de un ensayo, y en lugar de una verdad secreta lo que hay es una multiplicación de las ficciones. El artículo comienza por recoger una versión oficial, difundida a través del cine y aceptada prontamente, que indica que el tango “habría nacido en el suburbio, en los conventillos” (Borges, 1930 b: 159). Borges la desmiente categóricamente, tachándola de “sentimental” (Ibíd.). Esa versión, tan fervientemente divulgada como falaz, funciona al modo de una ficción de origen que el escritor pone en evidencia: “Mis recuerdos (y he cumplido los cincuenta años) y las indagaciones de naturaleza oral que he emprendido, ciertamente no la confirman” (Ibíd.) Frente al discurso hegemónico establecido por el dispositivo cinematográfico, tan masivo como moderno, el autor de *El Aleph* propone la actitud de sospecha y se permite devolverle a esa modernidad una respuesta anacrónica que sienta sus bases en la cultura de la oralidad, expresada mediante los testimonios y

las conversaciones; frente al relato mediado del cine, donde la cámara aparece como la glorificación de lo indirecto, Borges ensaya el trato directo con los protagonistas de la historia, un cara a cara con personalidades como José Saborido, Ernesto Poncio, los hermanos de Vicente Greco, o el caudillo Nicolás Paredes. La conclusión que obtiene luego de esos diálogos le manifiesta la imposibilidad de establecer una verdad unificada respecto de lo que fueron los principios del tango: cada uno de sus entrevistados le entrega, según su lugar de nacimiento, un origen convenientemente emparentado con él. Buscando alternativas a la versión oficial sobre los orígenes, no hace sino encontrar ficciones particulares, anónimas, pequeñas historias que responden a los intereses de quienes las construyen. “Historia del tango” deja sin responder el interrogante respecto de los inicios. La ficción moderna y masificada del cine es contrastada con un conjunto de módicas ficciones premodernas; a la ficción de la industria le responden pequeñas ficciones artesanales.

Para hablar del tango, Borges recurre con insistencia a la literatura, a sus experiencias como lector. Al poner en duda la versión oficial y el recorrido que según ella este género musical atraviesa (a saber: que de los suburbios o los conventillos habría pasado a ser aceptado por el patriciado porteño, quien, por su parte, le habría abierto las puertas de los elegantes salones, siguiendo el ejemplo de París), la compara con un *bildungsroman* (novela de aprendizaje) o, en términos borgeanos, y no sin algún dejo de ironía, la “novela de un joven pobre” (Ibíd.). Equiparar al relato hegemónico con una categoría literaria es un modo de socavar su posible veracidad. Considera a este discurso una ficción sentimental cuya estructura narrativa, que marca el traslado de los suburbios al centro y el consecuente paso del fracaso al éxito, ya ha sido ensayada literariamente. A su vez, cuando recuerda que el origen del tango está en los prostíbulos, sus citas literarias evocan a Leopoldo Lugones, quien lo califica como “reptil de

lupanar”. También menciona a Carriego, que desde sus *Misas herejes* describe una escena de duelo con música de fondo:

En la calle, la buena gente derrocha
sus guarangos decires más lisonjeros,
porque al compás de un tango, que es “La morocha”,
lucen ágiles cortes dos cuchilleros (Ibíd.:160).

Borges se manifiesta como un lector que denuesta el sentimentalismo, y arremete contra el llamado “tango-canción” por considerarlo un compendio de nostalgias artificiales y calculados pesares. Inaugurado en 1917 con “Mi noche triste”, de Pascual Contursi, en él se condensan, según Ricardo Piglia, “todos los tangos por venir: el hombre abandonado le habla a la mujer perdida y se queja de su traición” (Piglia). Borges será lapidario: “Tangos de recriminación, tangos de odio, tangos de burla y de rencor se escribieron, reacios a la transcripción y al recuerdo” (Borges, 1930 b: 164).

La elección borgeana es deliberadamente anti-canónica; descrea del canon y de los prestigios instituidos, y es por eso que se queda con algunos de los tangos y las milongas de la denominada “Guardia Vieja”, anteriores a 1917, y los rescata aún contra su rusticidad y su torpeza: “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 desvergüenza las desdichas ajenas” (Ibíd.). Borges opone la ingenuidad y la alegría iniciales, que a pesar de ser toscas eran auténticas, con la “canallería trivial” y el “sabor de infamia” posteriores, “que ni siquiera sospecharon los tangos del cuchillo y del lupanar” (Ibíd.: 165). El tango-canción, desde su punto de vista, presenta “trabajos [...] de letra y música cuidadosamente anticuadas”, además de practicar “ejercicios de nostalgia de lo que fue” (Ibíd.: 162).

Astuto lector, detecta la impostura, la nota de falsedad, como antes había detectado la apócrifa versión que ubicaba los orígenes del tango en los suburbios; constata una

fisura en la verosimilitud. Allí reside el principal problema: en creer o no creer, y sucede que Borges no cree; no cree en una nostalgia por imposición, en un imperativo de la tristeza, y la que se ve afectada es la identificación, *su* posibilidad de identificación.

La misma operación por la que rescata los antiguos tangos contra los tangos clásicos es aquella por la cual se queda, en el mismo libro, con la poesía de Carriego antes que con los aplaudidos versos de Lugones y el aclamado modernismo; entre el margen y el centro, Borges elige el margen. A su vez, su preferencia por la torpe valentía de los tangos iniciales antes que por la bravata de salón y el regodeo nostálgico de los clásicos, traza un paralelo con su elección, dentro de la obra del poeta entrerriano, del tono del desafío antes que el tono del lamento, siguiendo la terminología empleada por Josefina Ludmer. La dicotomía se presenta entre el “orillaje malevo” y “la cosa decentita e infeliz, el Palermo matero y progresista” (Ludmer: 221). Sus elecciones a propósito del tango están signadas por sus elecciones literarias.

Asimismo, las referencias del artículo a la literatura no sólo se centran en Carriego, sino que se dirigen también hacia la gauchesca; hay una hipótesis en Borges que tiene la forma de un paralelismo: los tangos canónicos son a los antiguos lo que *Don Segundo Sombra* es a *Martín Fierro* o a *Paulino Lucero*. Recordemos lo que menciona al respecto en “La poesía gauchesca”, aquel texto presente en su libro *Discusión*:

[A] los hombres de la ciudad, la campaña sólo nos puede ser presentada como un descubrimiento gradual, como una serie de experiencias posibles. Es el procedimiento de las novelas de aprendizaje pampeano, *The Purple Land* (1885) de Hudson, y *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes, cuyos protagonistas van identificándose con el campo. No es el procedimiento de Hernández, que presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca – omisión verosímil en un gaucho, que habla para otros gauchos (Borges, 1932: 194).

Dice Beatriz Sarlo a propósito de esta comparación que “*Don Segundo* es una novela demasiado evidentemente criolla para Borges. Las marcas localistas no serían prueba sino obstáculo de su ‘argentinidad’”, y concluye afirmando (en diálogo con el célebre

argumento del escritor acerca de los excesivos camellos en el Corán) que “[h]ay demasiados caballos en *Don Segundo* para considerar seriamente su pretensión de texto nacional” (Sarlo: 62).

La mención del *Martín Fierro* lleva a Borges a pensar en el Estado, esa entidad abstracta que en sus ficciones es representada como una máquina productora de simulacros tan engañosos como verosímiles. En lo institucional halla nuevamente el objeto de la desconfianza, como sucedía en el tango-canción (lo institucionalizado). Dice Borges, tan enfático como arbitrario, que “el argentino [...] no se identifica con el Estado” (Borges, 1930 b: 162). Hay aquí una semejanza entre los tangos clásicos y lo estatal: al igual que ocurría en aquellos, sucede también ahora que el problema radica en la imposibilidad de identificación por la sospecha de una impostura.

Nuestro pasado militar es copioso, pero lo indiscutible es que el argentino, en trance de pensarse valiente, no se identifica con él [...] sino con las vastas figuras genéricas del Gaucho y el Compadre. [...] El argentino hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar, porque el valor cifrado en aquél por las tradiciones orales no está al servicio de una causa y es puro. (Ibíd.: 162)

La representación emblemática del valor Borges la busca en un personaje literario: el sargento Cruz, quien se despoja de sus ropajes oficiales y se une a Fierro en la lucha contra un estado injusto que lo persigue, ese mismo estado del que, momentos antes, formaba parte. Comprende que la abstracta causa estatal no es su causa, y es ante todo la honestidad de su desvío la que confirma su carácter heroico. Cruz, como Borges, pudiendo estar en el centro elige el margen y la minoría; elige a Fierro porque allí encuentra, cifrada, la verdad, vestida con toscos ropajes bárbaros y no con los lucientes y repetidos uniformes oficiales. No hay en el sargento ni una sombra de cálculo o voluntarismo; no es, en otras palabras, Juan Dahlmann, el protagonista de “El sur”, con su “criollismo algo voluntario” (Borges, 1944 a: 525), con su lectura porfiada y su *bovarismo*. La honestidad de Cruz se premia con el nacimiento de una nueva vida (dice Borges en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” que su naturaleza era “de lobo, no de

perro gregario” (Borges, 1949: 563)); el cálculo de Dahlmann se paga con la muerte. Cruz es quien abandona aquello con lo que no se identifica; Dahlmann busca identificarse a cualquier precio.

En otro de los párrafos de “Historia del tango”, Borges recuerda una idea de Oscar Wilde: “la música nos revela un pasado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos” (Borges, 1930 b: 162). La cita lo lleva a una autorreferencia: “de mí confesaré que no suelo oír *El Marne* o *Don Juan* sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo” (Ibíd.).

Lo que resuena de fondo en su comentario es, nuevamente, el problema de la identificación, que aquí permite poner en juego los conceptos de literatura y experiencia: la literatura (en la forma de las letras de los tangos) aparece como el elemento compensatorio, en tanto viene a llenar los huecos que la experiencia no ha transitado. Este rasgo obtiene en Borges un carácter significativo, ya que él es, parafraseando a Graciela Montaldo, quien crea y encarna la novedosa imagen en las letras argentinas del intelectual encerrado en la biblioteca; “ya no más los intelectuales-políticos, los intelectuales con participación pública o militantes; con Borges [esta figura] comienza a refugiarse en los libros en cuya lectura se descubre la realidad” (Montaldo: 222). Una afirmación del propio escritor ahonda en la cuestión: “Como la mayor parte de mis familiares habían sido soldados y yo sabía que no podía serlo, muy temprano me sentí avergonzado por ser una persona destinada a los libros y no a una vida de acción” (Bordelois: 24). La solución borgeana es literaria ya que propone a la literatura para equilibrar o poner en orden lo que es sentido como un defecto o una carencia en el ámbito vital. Al hacer tuyas las voces en primera persona de los

enunciadores de *El Marne* o de *Don Juan*, de algún modo él se adueña de sus vivencias; él es ellos, siguiendo la lógica de aquel John Vincent Moon en “La forma de la espada”, cuando afirmaba en su laconismo metafísico que “cualquier hombre es todos los hombres” (Borges, 1944 b: 493). Borges se imagina malevo y amante: se otorga ficcionalmente la gracia de un duelo y de una mujer, dos modos de decir “yo”, dos formas de afirmarse varón en el universo tanguero.

Luego de la anécdota individual, su artículo pasa a la generalización mediante una sentencia tan arriesgada como poética: “tal vez la misión del tango sea ésta: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor” (Borges, 1930 b: 162). La verdad de estas líneas es, desde luego, improbable, siempre que se las elija juzgar desde el aspecto histórico. Sin embargo, la hipótesis de Borges no se dirige al tango entendido como historia (con lo que desmiente, otra vez, el título del artículo) sino como mito: subyace la idea de que en los tiempos presentes, ajenos ya de duelos a cuchillo, y donde la ley y la “civilización” (entre rigurosas comillas) han alcanzado las geografías más recónditas, existe la posibilidad de recordar una antigua heroicidad, un momento fundacional ubicado en un pasado remoto e indeterminado. Ese pasado es ilusorio, no ha existido realmente, pero la clave reside en poner en juego el pacto ficcional y actuar como si de veras hubiese tenido lugar. Las letras del tango, al modo de pequeños retazos de un mito de origen, funcionan como una narración dispersa y heterogénea que otorga sentidos y certezas, que ilumina el presente con la luz de otros tiempos, tiempos que no han pertenecido a la historia sino a la literatura.

En su prólogo al *Martín Fierro*, Borges menciona que “[u]na función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres” (Borges, 1975: 88). Intervenir sobre el pasado es también intervenir sobre la identidad. “Historia del tango”, precisamente,

es un texto incluido dentro de un libro cuyo título está dado por un nombre. Promesa de biografía, el *Evaristo Carriego* es la excusa para que Borges, hablando de Carriego, hable de sí mismo. “¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?” (Borges, 1930 a: 101), se pregunta en el prólogo; su interrogante relega, en verdad, el barrio real, aquél convocado con profusión de detalles por la exactitud memorística, para detenerse en el Palermo imaginario, una cartografía mítica habitada por anhelos y conjeturas. Su libro, como él mismo dice, es “menos documental que imaginativo” (Ibíd.), y no es azaroso el epígrafe de De Quincey que lo inaugura, al desterrar un tipo de verdad coherente y unívoca para proponer una que resulte múltiple, fragmentaria e inasible. No otra cosa sucede, de hecho, en “Historia del tango”, con los variados e improbables relatos que se ofrecen a modo de alternativas a la versión oficial. Si se desconoce un origen, bien puede inventárselo. Para Borges, después de todo, la Historia es una de las caras de la ficción.

Bibliografía:

- Bordelois, Ivonne. *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Borges, Jorge Luis (1949). "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)". *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1994, 561-563.
- - - (1944 a). "El Sur". *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1994, 525-530.
- - - (1930 a). *Evaristo Carriego*. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- - - (1930 b). "Historia del tango". *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1994, 159-168.
- - - (1944 b). "La forma de la espada". *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1994, 491-495.
- - - (1932). "La poesía gauchesca". *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1994, 179-197.
- - - (1975). Prólogo al *Martín Fierro* de José Hernández. *Obras Completas IV*. Barcelona: Emecé, 1996, 84-93.
- Ludmer, Josefina. "Los tonos y los códigos en Borges". *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988, 221-236.
- Montaldo, Graciela. "Borges: una vanguardia criolla". Comp. Graciela Montaldo. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Tomo VII de *Historia social de la literatura argentina*. Dir. David Viñas. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.
- Piglia, Ricardo (1993). "El tango y la tradición de la traición". *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.