

Las orillas de Borges

Por Meritxell HERNANDO MARSAL*

Se lo acusa de andar por los barrios de Buenos Aires haciéndose el malevo, echando a diestro y siniestro oblicuas miradas de matón, escupiendo por el colmillo y rezongando entre dientes la mal aprendida letra de algún tango [...] Don Luis ha querido llevar a la literatura sus fervores místicosuburbanos, hasta el punto de inventar una falsa Mitología en la que los malevos porteños adquieren, no sólo proporciones heroicas, sino hasta vagos contornos metafísicos.

Leopoldo Marechal,
Adán Buenosayres

*E*VARISTO CARRIEGO, pequeño volumen de tapas rosadas, fue publicado por Jorge Luis Borges en 1930, por tanto es posterior a su inicial producción poética —*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1928)— y a sus ensayos “condenados” —*Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Esta obra es la culminación, en forma de extraña biografía, de los temas, el tono, el fervor criollista, la búsqueda de una lengua y estilo propios, que caracterizaron sus libros anteriores; y a la vez, es aquí donde el relato borgeano comienza a tomar forma. Libro gozne, *Evaristo Carriego* debe su pluralidad de valores, la vinculación con el pasado ideológico y literario de Borges y el carácter de germen de su obra posterior, a la formulación y recreación que en él se hace de “las orillas”.

En un primer momento, el ensayo parece plantear la biografía de un olvidado poeta del suburbio de Buenos Aires. Sin embargo, a medida que leemos el libro vemos que esto pasa a un segundo término. La biografía resulta fragmentaria, parcial, nada ortodoxa. De hecho, el mismo autor impugna el género desde el principio: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más

*Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía”.¹ Y más adelante: “Yo pienso que la sucesión cronológica es inaplicable a Carriego, hombre de conversada vida y paseada. Enumerarlo, seguir el orden de sus días, me parece imposible; mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérselo” (p. 36). Nos está proponiendo, pues, un método subjetivo, parcial, sintético, de cifrar una vida. Ahora bien, la lectura de Borges no es inocente. Destaca ciertos rasgos de la vida y la obra de Carriego que le sirven para formular una poética propia. Carriego, según esta mirada, precede y justifica a Borges. De manera que la biografía deviene genealogía y la poesía de Carriego “pretexto” (literalmente) de la escritura borgeana. Por ello, la crítica ha destacado el carácter apócrifo de este ensayo biográfico.²

¿Cuáles son los rasgos que vinculan a uno y otro autor y que Borges se cuida de ir privilegiando? En “Carriego y el sentido del arrabal”, breve ensayo de *El tamaño de mi esperanza* que anuncia el libro de 1930, señala: “Evaristo Carriego (el entrerriano evidente que indiqué al principio de estos renglones) miró para siempre esas cosas y las enunció en versos que son el alma de nuestra alma. Tanto es así que las palabras arrabal y Carriego son ya sinónimos de una misma visión”.³ Carriego es el poeta del barrio, del suburbio porteño. En sus poemas cifra la cotidianidad de las gentes y las calles, el profundo sabor criollo que contienen. Las imágenes que precisamente defienden la memoria de Carriego son, según Borges, “el patio que es ocasión de serenidad, rosa para los días, el fuego humilde de San Juan, revolcándose como un perro en mitad de la calle, la estaca de la carbonería, su bloque de apretada tiniebla, sus muchos leños, la mampara de fierro del conventillo, los hombres de la esquina rosada. Ellas lo confiesan y aluden” (p. 46). Imágenes mínimas, que ya figuran en la poesía de Borges, y que ahora son fijadas de nuevo como punto de partida. La feliz coincidencia de la frase “los hombres de la esquina rosada” nos habla, *a posteriori*, de la productividad de este ámbito que Borges está cifrando, paradójicamente, en otro poeta. Los juegos de máscaras, la multiplicación

¹ Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1930, p. 31. Las siguientes citas de *Evaristo Carriego* se tomarán de esta edición y aparecerán indicadas en el texto entre paréntesis.

² Cf. Rafael Olea Franco, *El otro Borges. el primer Borges*. Buenos Aires, El Colegio de México-FCE, 1993, p. 225.

³ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza* (1926), Madrid, Alianza, 1998, p. 33.

de apócrifos en los que el argentino esconde y revela a la vez las claves de su escritura, empiezan ya en esta obra temprana. Quizá uno de los rasgos más claros de que Borges más que describir a Carriego señala un camino para sí mismo es el rechazo del tono de queja característico de éste. Ni en su poesía anterior ni en las ficciones que lo harán famoso, Borges usa un tono plañidero ni sentimental. Por ello rechaza lo que la crítica parece haber elogiado más en su poeta. Y lo hace con un tono tan agresivo, tan sarcástico, que no deja lugar a dudas:

La opinión general, tanto la conversada como la escrita, ha resuelto que esas provocaciones de lástima son la justificación y la virtud de la obra de Carriego. Yo debo disentir, aunque solo. Una poesía que vive de contrariedades domésticas y que se envicia en persecuciones menudas, imaginando o registrando incomodidades para que las deplora el lector, me parece una privación, un suicidio [...] *Mamboretá* o *El nene está enfermo* o *Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho* —tan frecuentadas por la distracción de las antologías y por la declamación— no pertenecen a la literatura sino al delito: son un deliberado chantaje sentimental (p. 80).

Lo que sí destaca, y esto es esencial, son los rasgos estilísticos que le parecen más relevantes: la ternura, la oralidad, la verdad o naturalidad, la falta de énfasis y el humor. En ellos adivinamos el esfuerzo de Borges por hacerse de un estilo propio, después de sus experimentaciones anteriores que tan bien ilustran los dos primeros libros de ensayos. La biografía de Evaristo Carriego es, en fin, la propuesta literaria del joven autor que la lleva a cabo. Un manifiesto: el ambiente que recrea Carriego, su lengua y sus personajes, el guapo sobre todo, son los que Borges busca para su obra.

El resumen posible que hace de la obra de Carriego nos lo confirma. Para concluir su estudio, Borges vincula explícitamente a Carriego con las orillas: “Carriego, muchacho de tradición entrerriana, criado en las orillas del norte de Buenos Aires, determinó aplicarse a una versión poética de esas orillas [...] Las páginas de observación del barrio, son las que importan. Repiten la valerosa idea que tiene de sí mismo el suburbio, gustaron con entero derecho” (pp. 97-98).

Evaristo Carriego es el intento por definir el espacio literario que condense y a la vez posibilite la propia escritura. En cierta manera, la cifra de una literatura posible. De ahí que el libro comience con la caracterización de este ámbito y no con la del biografiado, y que concluya con unas páginas complementarias del cuarto capítulo, “El truco” y “Las inscripciones de carro”, que nada tienen que ver con el

poeta y sí con la cotidianidad criolla de Palermo. El primer capítulo, “Palermo de Buenos Aires”, fija lo que se ha venido a llamar el “ideologema”⁴ de las orillas. Un espacio imaginario, no referencial, intencionadamente inscrito en el pasado, desde el que Borges empieza a forjar su narrativa de los años treinta y que reaparecerá en muchos de sus relatos. Las orillas empiezan en los suburbios de Buenos Aires, es el barrio límite, último margen de la ciudad, adivinación de la pampa:

El término *las orillas* cuadra con sobrenatural precisión a esas puntas ralas, en que la tierra asume lo indeterminado del mar y parece digna de comentar la insinuación de Shakespeare: *la tierra tiene burbujas, como las tiene el agua*. Hacia el poniente había callejones de polvo que iban empobreciéndose tarde afuera: había lugares en que un galpón del ferrocarril o un hueco de pitas o una brisacasi confidencial inauguraba malamente la pampa (p. 21).

Calles pobres, la mayoría sin empedrar, donde la civilización, la modernidad que sacude el centro, aún no ha llegado, y que el solitario *flâneur* que es Borges recorre con un tono de marcada nostalgia y temura. Los elementos que configuran las calles y las casas son nimios, nada extraordinarios, tapias, balconcitos, patios, plazas, zaguanes, alguna truquera confitería, pero adquieren un carácter íntimo y fundamental para el que las evoca:

Había felicidades también: el arriate del patio, el andarentonado del compadre, la balastrada con espacios de cielo [...] Cuando las noches impacientes de octubre sacaban sillas y personas a la vereda y las casas ahondadas se dejaban ver hasta el fondo y había amarilla luz en los patios, la calle era confidencial y liviana, y las casas huecas eran como linternas en fila (pp. 19-20).

Como se aprecia en esta cita, los habitantes del barrio se presentan poco individualizados, aspecto que ya se observaba en su primera poesía, la cual parece recrear una ciudad deshabitada, inmóvil. Esto separa a Borges de Carriego. Aquí la cotidianidad está en los objetos, en el trozo de cielo que recorta el patio, en el jarrón coronado de tunas, no en la costurera o en la vecina. Los únicos personajes realmente vivos, los únicos orilleros, son hombres de coraje y cuchillo: “El barrio era una esquina final. Un malevaje de a caballo, un malevaje de chambergo mitrero sobre los ojos y de apaisanada bombacha, sostenía

⁴ Cf. Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 48.

por inercia o por impulsión una guerra de duelos individuales con la policía” (pp. 25-26). Destaca el oxímoron, inapreciable para Borges: la guerra, por definición colectiva, se resuelve en el reto y el desafío individual. Estos duelos van a ser recreados por el tango y la milonga, y es que las orillas contienen su propia poesía: “No sólo de peleas; esa frontera era de guitarras también” (p. 26). El capítulo termina con una manifestación de fervor por Buenos Aires, identificado con el barrio último que acaba de describir: “Porque Buenos Aires es hondo, y nunca, en la desilusión o en el penar me abandoné a sus calles sin recibir inesperado consuelo, ya de sentir irrealidad, ya de guitarras desde el fondo de un patio, ya de roce de vidas” (p. 27).

Las orillas cifran, pues, la imagen de Buenos Aires. Pero no podemos pensar que se trate tan sólo de una metonimia, la parte por el todo. Cuando en 1930 Borges escribe *Evaristo Carriego*, las orillas de Palermo, sus compadres y su sabor criollo ya no existían. Al inicio del texto lo indica claramente: “De ese Palermo de 1889 quiero escribir”. Un ámbito que Borges vincula con su propia infancia. Pero esta infancia, más que vivida, más que forjada con recuerdos de calles y personas, es una infancia soñada:

Y Borges, hasta entonces confiado en el porvenir, decide ahora apostar todo a la pérdida. El siglo XIX (la Argentina premoderna, la de la pampa, los gauchos, el barrio y la intimidad sin intrusos) deja de ser un material versificable y pasa a ser otra cosa, algo a la vez más perturbador y más reconfortante: una especie de infancia *imposible*, el mundo del que Borges, alguna vez, fue desterrado.⁵

En el prólogo que escribió en la década del cincuenta a *Evaristo Carriego*, deja claro esto:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas [...] ¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera? A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo.⁶

⁵ Nicolás Helft y Alan Pauls. *El factor Borges*. Buenos Aires. FCE. 2000, p. 15.

⁶ Jorge Luis Borges. “Prólogo” a *Evaristo Carriego*, en *Prosa completa*, tomo I. Barcelona, Bruguera, 1980, p. 13.

En este libro Borges da forma a un pasado imaginado para sí mismo y para su ciudad. Crea un mito, una ciudad inventada, en la que se pueda buscar la esencia de sí mismo y del ser argentino. Un lugar al que remitirse y desde el cual poder partir: “El país y la ciudad que exalta Borges poco tienen que ver con la realidad concreta actual. La imagen ideal que nos propone es la de una edad de oro que él mismo sitúa alrededor de los años 1900 y más bien antes. De ahí la obstinación con que se asoma a su pasado y al de su país, pasado que de alguna manera, en el tiempo cíclico, puede ser un porvenir”.⁷ De hecho, esta urgencia de un sustrato imaginativo para la ciudad de Buenos Aires, para la modernidad y la confusión de orígenes que avanzaba con ella, ya la había expresado Borges en su primer libro de ensayos:

Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica. Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética. En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al *Martin Fierro*. Ignoro si una voluntad divina se realiza en el mundo, pero si existe fueron pensados en Ella el almacén rosado y esta primavera tupida y el gasómetro rojo.⁸

Pero es sobre todo en *El tamaño de mi esperanza* donde Borges reclama con más energía la necesidad de encontrar la raíz mítica a la que el hombre urbano, el pueblero, pueda volver y en la que pueda descifrarse:

No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles [...] Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ése es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación.⁹

En uno de los últimos ensayos del libro, repite su demanda: “Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble”.¹⁰

⁷ Jean Andreu, “Borges, escritor comprometido”, *Texto Crítico*, 13 (1979), p. 61.

⁸ Jorge Luis Borges, “Después de las imágenes”, en *Inquisiciones* (1925). Madrid, Alianza, 1998, pp. 31-32.

⁹ Borges, “El tamaño de mi esperanza”, en *El tamaño de mi esperanza* [n. 3], pp. 16-17.

¹⁰ Borges, “Invectiva contra el arrabalero”, en *El tamaño de mi esperanza* [n. 3], p. 141.

La creación de este símbolo la emprende Borges en su poesía. No otra cosa busca su poetización del arrabal. Desde *Fervor de Buenos Aires* Borges tematiza los barrios más alejados del centro, que el *yo* poético recorre solitario en la tarde. Descubre así lo extraordinario nimio, cotidiano, con las mismas formas que se señalan en *Evaristo Carriego*: el patio, la plazuela, el zaguán, el aljibe, el jardín etc. Dice Borges en el prólogo: “Mi patria —Buenos Aires— no es el dilatado mito geográfico que estas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas”.¹¹ Los adjetivos que matizan sus motivos urbanos (tierno, dulce, quieta, fresca, entrañable, lindo etc.) dan razón del tono íntimo con el que el poeta se vincula a esta realidad. Realidad familiar de calles solas, silenciosas, que permiten la comunión con el poeta; hay en ellas un sabor de patria. El primer poema es programático:

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma
no las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajetreos,
sino la dulce calle de arrabal
enternecida de árboles y ocasos
y aquéllas más afuera
ajenas de piadosos arbolados
donde austeras casitas apenas se aventuran
hostilizadas por inmortales distancias
a entrometerse en la honda visión
hecha de gran llanura y mayor cielo.¹²

En esta composición inaugural, podemos intuir incluso una primera visión de las orillas: las casas que dejan la ciudad y ya son campo. Pero en el libro donde realmente se empieza a formular esta imagen es en *Luna de enfrente*, de 1925. Hay diversos poemas donde Borges entre las calles empieza ya a intuir “la eventualidad de la pampa en algún horizonte”. como en “Calle con almacén rosao” (de donde procede el anterior verso), “Al horizonte de un suburbio”, “Jactancia de quietud” o sobre todo en estos “Versos de catorce”:

¹¹ Jorge Luis Borges, “A quien leyere”, en *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, Imprenta Serantes (edición de autor), 1923; como este libro carece de foliación, en lo sucesivo sólo indicaré el título del poema citado

¹² Borges, “Calles”, en *Fervor de Buenos Aires*, en *ibid.*

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.¹³

La necesidad de crear un mito para Buenos Aires, imperativo de su labor poética, se explicita en la composición que abre *Cuaderno San Martín*, “Fundación mítica de Buenos Aires”. Como la ciudad de *Evaristo Carriego*, la patria es íntima, personal, y tiene su origen en Palermo. El almacén rosado, el truco, el tango y los compadritos, son las figuras preeminentes, fundadoras de etimidad, de estemito. El final del poema es revelador:

Una cigarrería sahumó como una rosa
 el desierto. La tarde se había ahondado en ayerés,
 los hombres compartieron un pasado ilusorio.
 Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.¹⁴

Lo que funda aquí Borges, lo que fija también en *Evaristo Carriego*, es un pasado de la imaginación, que no es corruptible ni transitorio: “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / la juzgo tan eterna como el agua y el aire”.¹⁵

Borges acaba de dar forma a esta fundación, como ya vimos, en *Evaristo Carriego*. Es en las orillas donde se cifra una imagen mítica de Buenos Aires. De hecho, a lo largo del texto Borges alude a ello con esa ironía que suele poner en duda sus propias afirmaciones, y describe a los dos padres mitológicos de Palermo, don Juan Manuel de Rosas y el 64, uno de los primeros colectivos de la ciudad. Incluso se propone poblar de fantasmas este espacio mítico:

Esa quinta era por dos razones mentada: por los perales que la chiquilinada del barrio saqueaba en clandestinos malones y por el aparecido que visitaba el costado de la calle Agüero, reclinada en el brazo de un farol la cabeza imposible. Porque a los verdaderos peligros de un compadraje cuchillero y soberbio había que sumar los fantásticos de una mitología forajida; la *vuuda* y el estrafalario *chancho de lata*, sórdidos como el bajo, fueron las más temidas criaturas de esta religión de barrial. Antes, había sido una quema ese norte: es natural que gravitaran en su aire, basuras de almas. Quedan esquinas pobres que si no se vienen abajo, es porque están apuntalándolas todavía los compadritos muertos (p. 25).

¹³ Jorge Luis Borges. *Luna de enfrente*, Buenos Aires. Proa, 1925, p. 42.

¹⁴ Jorge Luis Borges, *Obra poética*, tomo I, Madrid. Alianza, 2001, p. 96.

¹⁵ *Ibid*

La forma que Borges da a su mito, su situación en el pasado y en el margen de la ciudad, el hondo sabor criollo que transmiten sus zaguanes y sus casas bajas, su fijación en el tango o en el truco, la importancia que adquiere el coraje del compadre, casi un gaucho urbano, no podrían explicarse sin tener en cuenta la situación ideológica y social de la Argentina de principios de siglo. Si Borges llegó a Argentina, al volver de Europa, con el ultraísmo bajo el brazo, ¿no hubiera sido lógico que cantara la modernidad, los tranvías y los rascacielos? Cuando Borges regresa a Buenos Aires después de su largo viaje (1914-1921), se encuentra con una realidad muy distinta de la que había dejado. La ciudad ha crecido a un ritmo veloz: la luz eléctrica, los tranvías, los altos edificios que empiezan a poblarla han cambiado sus rasgos. Borges ya no se reconoce en ella ni en sus habitantes. La inmigración masiva de procedencia europea, sobre todo italianos y españoles, duplica en un cuarto de siglo la población de la ciudad y hace que los mismos argentinos se sientan extraños en su propio mundo. Consecuencia de esto es una gran diversidad lingüística (español, italiano, ruso etc, conviven en las casas y en las calles) que afecta a la lengua oral del país (que llega en algunos casos al extraño galimatías del cocoliche) y abre la cuestión del futuro de la lengua argentina. Borges rechaza estos dos fenómenos, la modernidad agresiva que deforma la ciudad y enajena a sus habitantes y la inmigración. En el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* deja muy claros estos sentimientos:

Mi patria —Buenos Aires— no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan. Es mi casa, los barrios amigables [...] De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjero: la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla.¹⁶

Y en *Luna de enfrente* hay una composición, “A la calle Serrano”, en la que Borges da razón de este cambio y del dolor que el cambio le produce:

Calle Serrano.

Vos ya no sos la misma de cuando el Centenario:

antes eras más cielo y hoy sos puras fachadas.

El cielo estaba en todo:

¹⁶ Borges, “A quien leyere”, en *Fervor de Buenos Aires* [n. 11].

en la luz de los charcos
 i en las tapias rosadas.
 Ahora te prestigian
 al barullo caliente de una confitería
 i un aviso punzó como una injuria.
 En la espalda movida de tus italianitas
 no hay ni una trenza donde ahorcar la ternura.¹⁷

Las fachadas, el barullo y las italianitas, ausentes siempre de la visión poética que elabora Borges, condensan los agentes de la transformación que han hecho de Buenos Aires una ciudad extraña a sí misma. En *Evaristo Carriego*, medio en serio medio en broma, hay una fuerte invectiva contra los inmigrantes:

Carriego solía vanagloriarse. *A los gringos no me basta con aborrecerlos; yo los calumnio*, pero el desenfreno alegre de esta declaración, prueba su no verdad. El criollo, con la seguridad de su ascetismo y del que está en su casa, lo considera al gringo un menor. Su misma felicidad le hace gracia, su apoteosis espesa. Es de común observación que el italiano lo puede todo en esta república, salvo ser tomado realmente en serio por los desalojados por él. Esa benevolencia con fondo completo de sorna, es el desquite reservado de los *hijos del país* (p. 35).

Según Beatriz Sarlo, este rechazo no es gratuito. Los fuertes cambios que sacuden a la ciudad tienen, para la generación de nuestro autor, una repercusión muy íntima. La transformación del ámbito familiar se une indisolublemente a la nostalgia y a la pérdida de la infancia:

Creo que el impacto de estas transformaciones tiene una dimensión subjetiva que se despliega en un arco de tiempo relativamente breve: en efecto, hombres y mujeres pueden recordar una ciudad diferente a aquella en la que están viviendo. Y además esa ciudad diferente fue el escenario de la infancia o la adolescencia: el pasado biográfico subraya lo que se ha perdido (o lo que se ha ganado) en el presente de la ciudad moderna.¹⁸

La anacronía que caracterizaba a las orillas cobra aquí su sentido. Frente a una realidad hostil, Borges recrea la ciudad del pasado, más o menos cercana a su infancia, ajena al cambio y a la confusión del presente. De ahí, también, la nostalgia y el tono íntimo, familiar, anterior a la enajenación

¹⁷ Borges, "A la calle Serrano", en *Luna de enfrente* [n. 13], p. 27

¹⁸ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 17.

de la modernidad, que llenan sus poemas y el mismo texto de *Evaristo Carriego*. La ciudad que Borges dibuja es ajena a la inmigración. Las casas, el simbólico vínculo con la pampa, el carácter adusto de los compadritos, entrañan un fuerte sabor criollo; en ellos se cifra el verdadero ser argentino. Es la respuesta de Borges sobre la esencia de la nación, una cuestión que en la Argentina de aquellos años se vuelve fundamental. El particular criollismo de Borges, una de las vertientes más soslayadas del joven escritor, explica el carácter y la fisonomía de sus orillas. Y aunque la prédica criollista, sobre todo en su vertiente lingüística, intentará ser borrada después por el propio Borges, las orillas y su específico carácter criollo se mantendrán vivas en su obra hasta sus últimos escritos (en las milongas de *Para las seis cuerdas*, de 1965, o en algunos de los relatos de *El informe de Brodie*, de 1970). De ahí que Beatriz Sarlo hable de las orillas como un “ideologema”. Porque no son solamente una imagen posible y hasta cierto punto pasatista de la ciudad, sino que implican una toma de postura ideológica (y casi política, sobre todo en la época de Yrigoyen) en relación con la realidad social argentina. El Borges encerrado en su torre de marfil, el escritor ajeno a la realidad, es aquí una falacia. Las orillas, vinculadas estrechamente a su particular criollismo, no sólo son una imagen del pasado de la ciudad sino una propuesta de futuro: “En ‘las orillas’, la ciudad está todavía por hacerse. Borges escribe un mito para Buenos Aires que, en su opinión, andaba necesítandolo. Desde un recuerdo que casi no es suyo, opone a la ciudad moderna, esta ciudad estética sin centro, construida totalmente sobre la matriz de un margen”.¹⁹

¿Cuál es ese criollismo de Borges que alienta a las orillas? El criollismo de Borges se basa en la constatación de un presente degradado frente a un pasado de libertad, de comunión plena con la tierra, representada sobre todo por la pampa. Esta corrupción no comenzó con el siglo sino que tiene su origen en el liberalismo sarmientista, que impulsó la productividad de las enormes extensiones pampeanas a través de la agricultura y la inmigración:

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos *argentinidad* y *progreso* [...] Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear o la picardía, de que nuestra ciudad se llame Babel.²⁰

¹⁹ Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* [n. 4], p. 51.

²⁰ Borges, “Queja de todo criollo”, en *Inquisiciones* [n. 8], p. 149.

De ahí las reiteradas menciones a Rosas en *Evaristo Curriego*, donde don Juan Manuel deviene uno de los padres mitológicos de Palermo. Frente a toda la corrupción que instauró Sarmiento “(norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo)”²¹ en Argentina, Rosas representa para Borges, a pesar de su “desgobierno”, a pesar de la tradición familiar unitaria, la exaltación de lo criollo y de la vida del campo.

Las propuestas borgeanas no constituyen un caso excepcional. Los intelectuales argentinos venían planteándose con fuerza estos interrogantes (la identidad nacional, la interpretación de la historia argentina, el idioma argentino etc.) desde mucho atrás, desde el Centenario de la independencia, celebrado en 1910. Y en muchos casos, como sucede en Borges, las formulaciones a las que llega este nacionalismo invierten el sentido de las nociones (modernidad, progreso, ciudad, civilización) que en el siglo XIX definían el concepto de nación.

En torno a estas cuestiones, la vanguardia argentina, que podemos agrupar simbólicamente en la revista *Martín Fierro*, toma una postura de defensa de lo nacional. Esto le da un carácter muy particular entre los movimientos de vanguardia, pues junto a la reivindicación de “lo nuevo”, junto a la experimentación, valora también la tradición nacional, lo que permite que en su seno convivan visiones de lo urbano tan diferentes como la de Oliverio Girondo y la de Borges: “La novedad reside, precisamente, en que la poesía de vanguardia se hace cargo de un tono nostálgico. Esta invención de Borges es posible por el cruce de dos tendencias: ultraísmo y criollismo, renovación estética y memoria”.²²

Para Borges el criollo se caracteriza por su desengaño, suspicacia, por un carácter burlón que le impide adherirse a cualquier tipo de vehemencia o grandiosidad verbal. Una especie de pudor, de tono menor, dulce, sosegado y a la vez socarrón, que puede muy bien rastrearse en la lírica criolla. Ahorabien, y esto es importante, para ser criollo no es necesaria la pureza racial. El criollismo de Borges es abierto e innovador en ese sentido. Es la estrecha vinculación con la tierra y el carácter argentinos lo que hace a alguien criollo. En *El tamaño de mi esperanza*, el libro de ensayos donde la prédica criollista está más presente, deja esto muy claro:

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno: ellos

²¹ Borges, “El tamaño de mi esperanza”, en *El tamaño de mi esperanza* [n. 3], p. 14.

²² Sarlo, *Una modernidad periférica* [n. 18], p. 47.

son los gringos de veras, *auroricelo o no su sangre*, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país. Mi argumento de hoy es la patria: lo que hay en ella de presente, de pasado y de venidero.²³

En esta cita queda claro que, como habíamos dicho al referirnos a las orillas, la exaltación criolla de Borges está lanzada hacia el futuro. Hay que hacer de lo esencial argentino, de lo criollo, no un mero localismo cerrado en sus fronteras y en su gente, sino un diálogo con lo propio y lo ajeno, un punto de partida hacia lo universal:

No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (burla del jinete a los chapetones, pifia de los muy de a caballo a los muy de a pie), hoy es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo, viaraza de sentirse un poco Moreira). No cabe gran fervor en ninguno de ellos y lo siento por el criollismo. Es verdad que de encharcarlo la significación a esa voz —hoy suele equivaler a mero gauchismo— sería tal vez la más ajustada a mi empresa. Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte.²⁴

Este fragmento de “El tamaño de mi esperanza” me parece capital, pues ilumina muy bien no sólo el propósito de Borges al construir el ideograma de las orillas, sino también el objetivo al que comienza a llegar con *Evaristo Carriego*. Desde el punto de vista lingüístico y literario, a partir de esta obra de 1930 el criollismo de Borges se hace “conversador” del mundo, una propuesta estética que desde la Argentina implica e interroga a todos los hombres. La tan celebrada universalidad de Borges tiene su punto de partida en las orillas.

Como último punto de este trabajo me gustaría justificar esta afirmación que en un primer momento podría parecer demasiado aventurada.

La lengua y el estilo que encontramos en *Evaristo Carriego* es el fruto de un tenaz trabajo de experimentación y prueba que Borges lleva a cabo a lo largo de la década anterior. Esta búsqueda de un estilo propio la hemos podido observar sobre todo en los fragmentos citados de *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*. En el primero, bajo la advocación de Quevedo, Borges ensaya una lengua concentrada y

²³ Borges, “El tamaño de mi esperanza”, en *El tamaño de mi esperanza* [n. 3], p. 13. Las cursivas son mías.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

retorcida, barroca, que se complace en giros arcaizantes y neologismos. Pronto abandonará estas complacencias retóricas por una sencillez y una naturalidad más cercana a la lengua oral. Precisamente la búsqueda de esta naturalidad artística, de un estilo que no parezca trabajado y artificioso, sino directo y casi espontáneo en su dificultad, será uno de los rasgos centrales de su estilo. En *El tamaño de mi esperanza* y en *Luna de enfrente*, en su búsqueda por una lengua propiamente argentina, alejada tanto de las deformaciones de los inmigrantes como del arrabalero (injerencia del lunfardo en la lengua cotidiana), además de la inclusión de numerosas voces criollas, ensaya una transcripción fonética de los rasgos más típicos de la oralidad argentina (el voseo, el apócope de la “d” final de las palabras agudas y la reducción de algunos participios): “Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo; no en gauchesco ni arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña”.²⁵

Esta práctica contradecía en cierta manera la necesidad de evitar el color local que Borges expresaba en *El tamaño de mi esperanza*. La paradoja no durará mucho tiempo. Ya en *El idioma de los argentinos*, de 1928, Borges elimina estos rasgos de su lengua e, incluso, los reprueba directamente: “La preferencia sistemática y ciega de las locuciones nativas no dejaría de ser un pedantismo de nueva clase: una diferente equivocación y otro mal gusto”.²⁶ De hecho, es posible que esta ortografía acriollada que preside *El tamaño de mi esperanza* haya sido una de las razones, además del criollismo militante y provocador, por las que Borges decidió no volver a publicarlo. La versión que en sus obras completas publicó de *Luna de enfrente* se encuentra depurada de elementos criollistas que en esa época posterior le resultaban ya muy incómodos. Ahora bien, en el pasaje del prólogo a *Luna de enfrente* que hemos citado, se evidencia su interés por la oralidad, el cual no disminuirá con el abandono de la escritura y los vocablos acriollados. Se mantendrá como parte integral de la estética de las orillas. En sus narraciones de orilleros, Borges hace hablar directamente a sus personajes. Como escritor culto se mantiene al margen, y el personaje Borges que tantas veces aparece en sus ficciones se limita a ser un mero oyente. En la primera narración borgeana, “Hombre de la esquina rosada”, esto se ve muy claro:

²⁵ Borges, “Al tal vez lector”, en *Luna de enfrente* [n. 13], p. 8.

²⁶ Borges, “El idioma de los argentinos”, en *El idioma de los argentinos*. Madrid, Alianza, 1999, p. 17.

Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó en seguida. De juro me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre.²⁷

En *Evaristo Carriego* hay una primerapruueba de este modo de integrar la oralidad en la escritura, como enunciación de un personaje de barrio. Borges está hablando de la peculiar pobreza que se vive en Palermo. Su lengua es un español más o menos neutro, sencillo, directo. Cuando le pasa la palabra a su personaje, la oralidad porteña entra en el texto:

Una pobreza que se consuela con jerarquías —los Requena de Balvanera, los Luna de San Cristóbal Norte— que resultan simpáticas por su misma apelación al misterio y que nos encarna tan bien, cierto dignísimo compadrito de José Álvarez: *Yo nací en la calle Maipú, ¿sabés? ..en la casa e los Garcías y h'estao acostumbrao a darme con gente y no con basura.. Bueno!... I si no lo sabés, sabelo... a mi me cristianaron en la Mercé y jué mi padrino un italiano que tenía almacén al lao de casa y que se murió pa la fiebre grande... ¡lle tomando el peso!* (p. 78).

En cuanto al estilo, a partir de una lengua caracterizada por la búsqueda de la sencillez y la naturalidad, empiezan a desarrollarse en *Evaristo Carriego* algunos rasgos que caracterizarán su escritura venidera. Entre ellos destaca la alusión. Borges empieza a trabajar un estilo ambiguo, polisémico, que elude lo explícito. El epígrafe de De Quincey con el que Borges encabeza el texto se refiere precisamente a ello: “A mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered” (p. 7). Y en el capítulo dedicado a las inscripciones de los carros destaca de alguna de ellas precisamente este rasgo: “Su alusividad es la del conversador orillero que no puede ser directo narrador o razonador y que se complace en discontinuidades, en generalidades, en fintas: sinuosas como el corte” (p. 117). En relación con esta tendencia a la condensación, se inaugura aquí el muy borgeano gusto por las enumeraciones dispares:

Recuperar esa casi inmóvil prehistoria sería tejer insensatamente una crónica de infinitesimales procesos: las etapas de la distraída marcha secular de Buenos Aires sobre Palermo, entonces unos vagos terrenos anegadizos a

²⁷ Jorge Luis Borges, “Hombre de la esquina rosada”. en *Historia universal de la infamia* (1935), *Prosa completa*, tomo 1, Bruguera, Barcelona, 1980, p. 296.

espaldas de la patria. Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan: un arreo de mulas vinateras, las chúcaras con la cabeza vendada; un agua quieta y larga, en las que están sobrenadando unas hojas de sauce (p. 15).

Esta continuidad de figuras que cesan es el punto de partida de las características enumeraciones de Borges, en que los términos que las componen, más que sostener relaciones lógicas, se ligan por contigüidad imaginativa. Más que enumeraciones caóticas, son construcciones que proponen al lector otro orden, igual de válido o igual de disparatado que el que rige la realidad. Junto a estos rasgos, el humor, los oxímoros sorprendentes (“despavorida decencia”), el modo indirecto de abordar los temas, acaban de configurar un estilo lateral, imprevisto, muchas veces paradójico, económico y a la vez de una gran riqueza de sentidos, que interpela al lector y pone en jaque su habitual visión del mundo.

Evaristo Carriego es también el punto de partida de la narración borgeana. Antes de este libro, Borges había centrado su escritura en la poesía y el ensayo. En ellos expuso su visión de la ciudad, sus experimentaciones estilísticas y sus inquietudes ideológicas. Sin embargo, la brevedad de *Cuaderno San Martín* evidencia ya un cierto agotamiento de la expresión poética y la necesidad de cambiar de registro. Al contrario que los libros de ensayos anteriores, *Evaristo Carriego* no se compone de breves textos de contenido diverso. Hay en él una unidad de tema (Carriego y las orillas) que permite un desarrollo ya no solamente de ideas sino, en cierto modo, de argumentos. A lo largo del libro vamos encontrando fragmentos que funcionan a la manera de microrrelatos. Es ilustrativo que en el primer capítulo necesite contar una historia para mostrar la particular irrealidad que le comunican las orillas: “Esa impresión de irrealidad y de serenidad es mejor recordada por mí en una historia o símbolo, que parece haber estado siempre conmigo. Es un instante desgarrado de un cuento que oí en un almacén y que era a la vez trivial y enredado. Sin mayor seguridad lo recobro” (p. 20). De ahí que Sylvia Molloy defina *Evaristo Carriego* como “protoficción”.²⁸

Por otro lado, la fijación del ámbito de las orillas, con su personaje privilegiado, el compadrito, y la oralidad porteña que le da voz, posibilitan las ficciones orilleras de Borges; de hecho, de las orillas nace toda la ficción borgeana, pues el primer relato como tal fue

²⁸ Sylvia Molloy, *Las letras de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1999, p. 28.

“Hombre de la esquina rosada”, incluido en *Historia universal de la infamia*. Emparentados con la tradición gauchesca, estos relatos refieren casi siempre un desafío, el encuentro ineludible del protagonista con la violencia y la muerte. Hay en ellos una exaltación del coraje, que surge y se fundamenta en el enfrentamiento con el otro. Un otro que no pocas veces se revela como la propia imagen del protagonista, el lado oscuro y ajeno que nos pertenece a todos. Sólo en el ámbito mítico y propiamente argentino de las orillas puede darse esta mitología del heroísmo y del duelo, en que el instante del enfrentamiento constituye una revelación de lo más profundo del ser y del universo. Nunca en ellos encontraremos piedad por la muerte del personaje, pues, paradójicamente, es esta muerte lo que le da sentido a su vida. Borges, quien se considera atrapado en una época degradada, experimenta el coraje que caracterizó a sus antepasados a través de la ficción. Ariel Dorfman ve en estos relatos de violencia orillera el encuentro de Borges con la realidad americana:

Como Dunraven y Unwin, en *Abenjacán...* Borges está “harto(s) de un mundo sin la dignidad del peligro”, y busca en sus personajes (vive vicariamente) la aventura que le ha sido negada, que él no eligió, que él cree ya imposible, pero que palpita, como una desmentira, en la realidad que lo rodea, en la América que es suya y que él niega, que no quiere ver, esa América levantándose que él interpreta a su pesar, y que incluye en sus relatos contra su racional voluntad.²⁹

Si bien Borges recupera el tono violento, de desafío y muerte, de la tradición gauchesca, deja de lado el tono de queja que también la caracteriza; ese lamento por la injusticia social, por la desigualdad y el despojo al que se ven abocados los gauchos, que también se encuentra en Carriego, Borges lo reduce, como vimos al principio de este trabajo, a mero lagrimeo sentimental; de los dos tonos fundantes de la literatura argentina, en los que poética y política estaban sólidamente vinculadas, Borges se queda sólo con uno, el del desafío:

En *Martín Fierro* desafío, guerra, lágrimas y lamentos están juntos, alternando y encadenándose en una sintaxis específica. Los dos tonos son políticos, los dos se fijan como representaciones del pueblo y los dos pasan a significar lo argentino. La historia los desmembra, reformula y transforma, y el lamento, pérdida y queja social que precede siempre a una decisión

²⁹ Ariel Dorfman. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona. Anagrama. 1972. p. 55.

política (de desertar, de enfrentar, de exiliarse, de resistir), queda reducido en el Carriego de Borges contra Boedo a la piedad individual por la desgracia del otro, de la costurerita y de la tía solterona: queda *feminizado, despoli-tizado y cotidianizado*.³⁰

La otra línea narrativa de Borges, la metaliteraria, si bien se gesta con las historias infames de 1935, versiones de relatos ajenos, y arranca plenamente con el ensayo-ficción “El acercamiento a Almotásim”, empieza a ensayarse en *Evaristo Carriego*, que es, en definitiva, la formulación de una poética personal en forma de biografía crítica de un escritor anterior, y que comienza literalmente así: “La vindicación de la antigüedad de Palermo, se debe a Paul Groussac. La registran los *Anales de la Biblioteca*, en una nota de la página 360 del tomo cuarto; las pruebas o instrumentos fueron publicadas mucho después en el número 242 de *Nosotros*” (p. 13). En relación con esta línea ficcional que a través de traducciones desviadas, atribuciones falsas, lecturas tendenciosas y citas peregrinas ilumina sobre el propio proceso de la escritura y la recepción, conviene destacar los dos últimos textos de *Evaristo Carriego*: “El truco” y “Las inscripciones de carro”. En el primero Borges describe el famoso juego de cartas porteño, caracterizado por su genuino sabor criollo y la invocación por unas horas de una vida propia, paralela y ajena a la realidad cotidiana. Pero lo extraordinario de este breve texto es que a través de un juego popular de naipes, Borges logra explicar una compleja noción filosófica, la eternidad:

Pensar un argumento local como éste del truco y no salirse de él o no ahondarlo —las dos figuras pueden simbolizar aquí un acto igual, tanta es su precisión— me parece una gravísima fruslería. Yo deseo no olvidar aquí un pensamiento sobre la pobreza del truco [...] Todo jugador, en verdad, no hace ya más que reincidir en bazas remotas. Su juego es una repetición de juegos pasados, vale decir, de ratos de vivires pasados. Generaciones ya invisibles de criollos están como enterradas vivas en él: son él, podemos afirmar sin metáfora. Se trasluce que el tiempo es una ficción, por ese pensar. Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas (p. 110).

Borges rompe aquí radicalmente con las jerarquías culturales. El truco y la metafísica pueden dialogar y considerarse en un mismo plano. Así, su potencialidad estética o reflexiva no depende para nada del prestigio

³⁰ Josefina Ludmer, *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 224.

y la pedantería de los que los frecuentan. Esta idea es continuada por “Las inscripciones de carro”, donde las humildes inscripciones carreras son puestas al lado de las sentencias de Shakespeare, Gracián o Erasmo. De ahí que Borges considere a la literatura como un universo abierto y cambiante, a cuyo seno se accede, no por nacimiento en un determinado género o por fama adquirida, sino por el propio valor estético. Es ésta una visión democrática y revolucionaria, pues la literatura realmente alcanza razón de ser cuando es leída. Así, en la suspicaz y curiosa lectura de Borges las inscripciones de los carros alcanzan plena categoría literaria. Estas propuestas debían sonar escandalosas en la época, pues Borges subvierte totalmente el canon y mezcla lo popular y lo culto, lo prestigioso con lo considerado más vulgar. La misma biografía de Evaristo Carriego se relaciona con ello. Borges deja de lado a los autores consagrados de la época, como Lugones, y subraya la obra de un poeta menor, situándolo en el origen de su propia producción poética. De esta actitud frente a la literatura deriva el aprecio que Borges siempre manifiesta por los géneros menores, para nada valorados en ese momento, como la literatura policiaca o los mismos relatos de cuchilleros; y también explica la presencia de Borges en revistas y periódicos (*El Hogar*, *Crítica*) dirigidas al gran público. Esta revisión de la tradición, subversión radical del canon establecido, revela el verdadero carácter vanguardista del autor argentino:

La vanguardia entendida no tanto como una práctica de la escritura, y en esto es muy inteligente, sino como un modo de leer, una posición de combate, una aptitud frente a las jerarquías literarias, los valores consagrados y los lugares comunes. Una política respecto de los clásicos, de los escritores desplazados, una reformulación de las tradiciones. Decir, por ejemplo, que Eduardo Gutiérrez es el mayor novelista argentino, lo que en más de un sentido es cierto, como escribe en *El Hogar*, en los años 30. Como lector, digamos así, Borges se mueve en el espacio de la vanguardia.³¹

Estos dos textos hacen también explícita la idea formulada en *El tamaño de mi esperanza*: a partir de sus propios espacios, como las orillas, sus motivos locales, como el truco o las bizarras inscripciones de los carros, sus personajes y su especial manera de concebir el mundo, hecha a la vez de pudor e ingenio, de desengaño malicioso y burlón, la literatura argentina puede ser conversadora del mundo y del yo. Es a partir de la realidad argentina cómo adquiere sentido la universalidad de Borges. Concebir a Borges únicamente como trenzador de laberintos

³¹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1993, p. 125.

mentales, o de complejas ideas sobre la literatura para hacer las delicias de la crítica estructuralista, es una limitación y un engaño. La universalidad de Borges surge de esas orillas de la literatura y del mundo que es Argentina:

Estas operaciones de desplazamiento de lo local hacia lo universal amplían el significado del término “las orillas”: éstas no son sólo un espacio geográfico literario con un referente real concreto, sino que aluden además a todo lo que tiene una posición “marginal”, “desplazada”. En efecto, Borges inventa una proyección universal para un conjunto de elementos marginales, carentes de prestigio dentro de la cultura letrada; coloca pues “el margen” en el centro de la cultura letrada.³²

Toda su literatura es lateral, se plantea desde ese margen ambiguo, irreal, que la imagen de las orillas representa tan bien: simbiosis extravagante de alta cultura y formas populares (la literatura policiaca, las fuentes elusivas, los genios marginales, Stevenson, Chesterton, Kipling); relación estrecha entre el vanguardismo elitista de la revista *Sur* y el periodismo urgente, divulgador, de *Crítica*; confusión de los géneros; oralidad y erudición letrada; cultivo insidioso de esas orillas de la literatura que constituyen los prólogos, las reseñas, los comentarios críticos y las notas a pie de página; inestabilidad radical entre realidad y ficción; convivencia imposible entre civilización y barbarie que Borges asume incluso en forma genealógica: la erudición inglesa, representada por la biblioteca paterna, es indisoluble del puñal heredado de la familia de su madre, héroes de la patria, nostalgia del coraje y el honor: “Borges procura revelar la ambigüedad poética en todos los usos de la palabra —metáfora, lectura, documentación, historia, biografía, crítica, charla con el lector— que forman planos recíprocos y escalonados, como una galería de espejos o como esas filas de caserones criollos con patios y otros patios dentro, huecos, precisos e irreales”.³³

Construida en forma de paradoja, la literatura de Borges remite a la duda, al juego, al cuestionamiento de lo establecido y a la búsqueda de nuevos órdenes a partir de la imaginación. Las orillas de Borges, polvoriento barrial alejado del centro, de los intereses y de las urgencias cotidianas, nos dan también, en el fondo, una lección de libertad.

³² Olea Franco, *El otro Borges el primer Borges* [n. 2], p. 226.

³³ James E. Irby, “Borges. Carriego y el arrabal”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19 (1970), p. 122.