



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

23

CAMPUS ACATLAN

EL ENTREVERO Y EL BRILLO
ANALISIS DE LAS MILONGAS DE
JORGE LUIS BORGES

TRABAJO RECEPCIONAL
DEL SEMINARIO TALLER
EXTRACURRICULAR
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A :
BERNABE ANTONIO HERNANDEZ GONZALEZ



STA. CRUZ ACATLAN, EDO.



1998

TESIS CON
FALIA DE ORIGEN

14886



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Marisela, Brenda y Dorita
por su amorosa e ilimitada paciencia

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Campus Acatlán

EL ENTREVERO Y EL BRILLO

Análisis de las milongas de Jorge Luis Borges

Trabajo recepcional del Seminario Taller Extracurricular de Titulación
que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispáni-
cas presenta

HERNANDEZ GONZALEZ BERNABE ANTONIO

Asesor: Dr. Raymundo Ramos Gómez

Acatlán, México, agosto de 1998.

Introducción

La milonga borgeana compendia la búsqueda estética de una mitología: la del barrio orillero de Buenos Aires. Este trayecto constituye una de las vertientes esenciales -la del criollismo- en la obra poética del autor que, aunque cultivada a lo largo de su vida, tuvo expresión plena en el libro titulado Para las seis cuerdas, publicado en 1965. Esta obra, sin embargo, no contiene el total de las milongas que se analizan en el presente estudio.

En la segunda edición del texto, aparecida en 1970, Borges suprime "Alguien le dice al tango" y agrega tres nuevas composiciones: "Milonga de Albornoz", "Milonga de Manuel Flores" y "Milonga de Calandria".

El texto resultante fue revisado nuevamente por el autor con motivo de la preparación de sus Obras completas (1974); en ellas suprimió el soneto "Buenos Aires" y el poema "Los compadritos muertos", que se incluyeron en otras colecciones de versos.

Para los fines de esta investigación se utiliza la tercera edición de la obra, preparada por Emecé Editores en ocasión de conmemorar el décimo aniversario de la muerte del escritor, ocurrida en 1986. Esta edición reincorpora "Alguien le dice al tango" y agrega "Milonga del forastero", "Milonga de Juan Muraña", "Milonga del infiel" y "Milonga del muerto". Tiene también la ventaja de ser una visión panorámica de las milongas de Borges. Inexplicablemente no incluye la "Milonga del puñal", publicada en Atlas, en 1984, y que se toma en cuenta en este análisis.

La elección del tema obedece a la necesidad de ofrecer al lector una imagen más completa de la obra poética de Jorge Luis Borges.

Personalidad mitificada por el asedio de los lectores y la crítica, Borges ofrece una vasta obra poblada de espectros: el tiempo circular cifrado en la acelerada quietud de los ríos, símbolo de lo fugaz y de lo eterno; el laberinto que representa el orden y el caos, y el infinito; la identidad de los seres, que es una y diversa; la dualidad, cuya contradicción está reflejada en los espejos; el creador que, como el ajedrecista, dirige el juego y es pieza de otro; la memoria, que es una forma del olvido; el tigre, explosión del apetito vital, que representa la pulsación de la vida y de la muerte, porque la destrucción -igual que las paradojas borgeanas- es una forma de la creación.

A este Borges, erudito y original, cabe oponer -como bien lo ha observado Ramón Xirau- al poeta de la tierra sencilla, al admirador de José Hernández, de Hilario Ascasubi, de Evaristo Carriego.

Esta faceta del escritor ha recibido escasa atención de la crítica, particularmente el carácter épico de las milongas.

Aun la llamada literatura popular -sea ésta poesía gauchesca, tango o milonga- debe entenderse como algo más que un simple reflejo de la realidad; toda obra literaria es una creación verbal deliberada, cuya intención artística la define como un problema estético susceptible de explicitar teóricamente.

El procedimiento de análisis efectuado enfoca las milongas en su conjunto, y su finalidad consiste en distinguir los rasgos característicos, temáticos y formales, de su composición. Sin embargo, cuando la pertinencia del tema lo autoriza se comentan aspectos específicos de cada milonga. De esta manera se pretende demostrar que Jorge Luis Borges asume las convenciones de la literatura popular y las sujeta

a su interés estético.

En el primer capítulo el lector encontrará la explicación de los temas recurrentes en la milonga borgeana: el compadrito, sus rasgos característicos y sus motivaciones; el puñal y sus proyecciones simbólicas; el destino, representado en la muerte y sus fantasmas; el culto del coraje y, finalmente, los entreveros de la memoria y el olvido.

El segundo capítulo establece el carácter popular de la milonga, considera al payador como intermediario de la oralidad del mundo épico y analiza las raíces criollas en que se sustenta esta clase de composición, en particular su relación con el Martín Fierro.

El tercer capítulo comprende el análisis retórico de las milongas, por medio del cual se pretende hacer evidente el entramado -red de imágenes- que les confiere valor estético. Se parte de la idea de que la literatura es, ante todo, tratamiento del lenguaje, y que éste debe cumplir con la función que -déictico jakobsoniano- se nombra poética.



1. Las claves temáticas de la milonga

Alfonso Reyes dice que la literatura se ocupa de un suceder imaginario, aunque integrado por los elementos de la realidad, cuya imperativa presencia lo condiciona. Este acontecer, en las milongas de Jorge Luis Borges, se refiere a los barrios surgidos en las orillas de Buenos Aires, pero no como una crónica que los describe pintorescamente; el ojo selectivo del poeta se afana en una interpretación que desdibuja sus perfiles, llenándolos de sugerencias.

Las milongas borgeanas no narran solamente las acciones de los compadritos, sino también la ética que los alienta; no la crueldad de la muerte, sino la exigencia de un destino; no la furia ciega del cuchillo, sino su simbólica escritura. Así, en la milonga late, merced al tejido retórico, lo que Rafael Olea ha definido como "la estética de las orillas".

La anécdota de la milonga es el hilo que conduce por las encrucijadas del texto, pero no exime al lector de la integración del mismo en una unidad de sentido que toda verdadera literatura exige: los que fueron hombres, ahora son nombres; su leyenda los trasciende hasta convertirlos en pretextos de una honda introspección espiritual efectuada a través del poeta, pero que concierne a todos.

1.1 El puñal y sus metamorfosis

En el desafío de los compadritos del barrio orillero, el puñal es el más agudo y el último de los argumentos, diálogo sin palabras en que el movimiento preciso y la astucia sustituyen las razones.

La simbología del puñal como seña de identidad se explica en el hecho mismo: la empuñadura y la hoja desbordan su lenguaje mientras cumplen su destino, que no es el de la tragedia sino el de la fatalidad, una fatalidad aceptada sin heroísmos y sin rencores. El compadrito empuña la daga como una prolongación de su cuerpo, siente la pulsación vital del arma y se contagia de la furia contenida en el acero.

Borges refiere la siguiente anécdota, en la que se aprecia el valor que tiene para dos compadritos, Juan Muraña y Saverio Suárez, una pendencia en la que salen a relucir los cuchillos:

Una vez salían los dos de la cárcel después de cumplir una condena de un año. Los dos estaban muy contentos y se iban a un boliche para emborracharse. Entonces, imprevistamente, "El Chileno" se detuvo y le dijo a Muraña: "¿Adónde querés que te corte, Juan?" Pero Muraña lo madrugó, sacó primero el cuchillo de la sisa del chaleco y le contestó: "Aquí Chileno", al tiempo que le hacía un tajo en la cara. Luego, los dos -"El Chileno" con la cara sangrando- se abrazaron y fueron a emborracharse.¹

¹ Roberto Alifano, Borges, biografía verbal. Barcelona, Plaza & Janés, 1988, p. 188.

El cuchillo forma parte del código de honor del compadrito, se convierte en la divisa de identidad, casi fraternal, entre la cofradía de los guapos del barrio. El anterior es el diálogo de dos hombres que cumplen con el ritual de su condición.

La simbología del puñal se proyecta también sobre el ambiente natural del compadrito: el barrio orillero de Buenos Aires. El lugar en el que ocurren los sucesos contados en la milonga responde a una necesidad expresiva ligada a la imagen del cuchillo.

Borges nace en el centro de Buenos Aires, en 1899. Dos años después su familia se traslada al barrio de Palermo; allí fijan su residencia los Borges, aunque pasan largas temporadas en el pueblo suburbano de Adrogué o en la casa de sus parientes, los Haedo, en Uruguay. Estas impresiones desdibujadas de la niñez van a pesar como una ausencia que el autor buscará rescatar del olvido a través del tratamiento literario:

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?²

² Jorge Luis Borges. Evaristo Carriego. Madrid, Alianza-Emecé, 1985 (El Libro de Bolsillo, 628), p. 9.

Aquel Palermo -y con él otros barrios- que Borges veía como sumergido en el pasado se convertirá, sobre todo desde la perspectiva que le dio su estadía en Europa, en una de las preocupaciones centrales de su obra y, con especial énfasis, de las milongas. Tal vez en ese anhelo de recuperar el pasado nace el Borges de las fundaciones. La realidad que vive el escritor a su regreso de Europa no está en consonancia con su percepción de la misma, por eso necesita reconstruirla. Sin embargo, esta preocupación no tiene que ver con la nostalgia, surge de la necesidad de recrearla artísticamente.

Las milongas de Borges son un intento de fijar ese pasado que se escapa irremediablemente. Al contar la muerte del compadrito Nicanor Paredes retrata con precisión tal intento:

Ahora está muerto y con él
 cuánta memoria se apaga
 de aquel Palermo perdido
 del baldío y de la daga.³

En la "Milonga de Albornoz" se hace evidente la simbología locativa del puñal, cuando afirma el poeta:

Se la tienen bien jurada
 más de un taura y más de un pillo;

³ Jorge Luis Borges. Para las seis cuerdas. Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 26.

en una esquina del Sur
lo está esperando un cuchillo.⁴

En este pasaje específico hay connotaciones que Borges precisa en una entrevista concedida a César Fernández Moreno; relata que cambió algunos hechos circunstanciales, por ejemplo, que a Albornoz lo mataron una noche en la calle Santa Fe, en 1905, y no -como dice la milonga- en una esquina del sur, una mañana del ochocientos noventa:

Pero yo me di cuenta que, como la poesía opera con la connotación de las palabras, actualmente la expresión calle Santa Fe ha perdido todo su valor...

... yo puse "en una esquina del sur" porque, primero, la palabra sur es aguda y, luego, le tengo afecto al sur.⁵

Esta frase: "la palabra sur es aguda", es clave para el objetivo que se pretende demostrar en este apartado, porque en el desglose de su significación está el sustento del puñal como símbolo de identidad del compadrito y del barrio.

La palabra sur es aguda como el puñal, y así como la palabra se hunde en el centro retórico de la poesía, así el sur irrumpe, connotativamente, en el alma del barrio porteño. Borges, con su acostumbrada

⁴ Ibid., p. 51.

⁵ Emir Rodríguez Monegal. Borges por él mismo, 2ª ed. Venezuela, Monte Avila, 1991, pp. 194-195.

malicia, dice que comprendió que la poesía opera con el simbolismo de las palabras. Así, pues, el sur está escindido tanto de la pampa como de las grandes urbes. Escindido porque, en la perspectiva del autor, tiene un código de valores que lo singulariza, y que está contenido en el puñal y sus proyecciones: el culto al coraje, el duelo, la muerte, la virilidad, etc.

Para que la milonga se aleje del anacronismo, Borges la ubica en el pasado, así que cuando llega a nosotros está envuelta en una atmósfera legendaria que la posibilita estéticamente:

¿Dónde está la valerosa
 chusma que pisó esta tierra,
 la que doblar no pudieron
 perra vida y muerte perra,
 los que en el duro arrabal
 vivieron como en la guerra,
 los Murafia por el Norte
 y por el Sur los Iberra?⁶

Esta concepción de los puntos cardinales como reconstrucción borgeana es expresada con acierto por Rafael Olea Franco en su estudio del cuento "El Sur", publicado, este último, en 1953:

...El Sur representa aquí una zona distinta, abstraída del resto de la realidad, sacada del flujo temporal:

⁶ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 18.

el espacio mítico donde es posible la reivindicación del hombre o el encuentro con su destino final.⁷

El código del honor, que en las milongas es el código del cuchillo, es una presencia fundamental en la visión borgeana. El compadrito necesita disponer, alentado por cierto instinto animal, de un espacio vital que lo justifique, sea éste Palermo, Triunvirato, Montiel o Balvanera. Este enfoque se aprecia claramente en la "Milonga de dos hermanos", en la cual Juan Iberra, el mayor, se da cuenta de que su hermano lo aventaja en las muertes que debe a la justicia. Esta situación es intolerable para él, así que le tiende una trampa y lo mata. La razón es clara: Juan vio amenazada su propia fama de valiente por su hermano menor, lo que, en el contexto de la ética del coraje, se entiende más como afrenta que como atenuante. Este hecho representa un problema aparente, pero debe entenderse que la fraternidad de los compadritos no es la de la sangre que viene de la genealogía sino la derramada en los oscuros callejones del barrio:

Cuando Juan Iberra vio
que el menor lo aventajaba,
la paciencia se le acaba
y le fue tendiendo un lazo.

⁷ Rafael Olea Franco. "Borges, ¿civilización o barbarie?" en Reflexiones Lingüísticas y Literarias. México, El Colegio de México, 1996, p. 238.

Le dio muerte de un balazo,
allá por la Costa Brava.⁸

No hay en este crimen -afirmación válida para casi todas las milongas borgeanas- un móvil específico; acaso la asunción del coraje como valor supremo que, en su expresión más concreta, adquiere la forma del arma que lo ejecuta. Por eso se habla de una ética del coraje. En el análisis de las milongas se observa que los móviles que suelen explicar el crimen: la pasión amorosa, el robo, el rencor, la venganza, etc. ocupan un lugar secundario. Todo se subordina al coraje de ser capaz de matar o de morir cuando la situación lo exija:

Un acero entró en el pecho,
ni se le movió la cara;
Alejo Albornoz murió
como si no le importara.⁹

Así se describe también el valor de Jacinto Chiclana en la milonga que lleva su nombre:

capaz de no alzar la voz
y de jugarse la vida.¹⁰

⁸ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 14.

⁹ Ibid., p. 52.

¹⁰ Ibid., p. 21.

En la "Milonga de don Nicanor Paredes" el autor nos permite ver hasta dónde ha calado el puñal en el alma del compadrito, al grado de fundirse o confundirse con él:

El bigote un poco gris
 pero en los ojos el brillo
 y cerca del corazón
 el bultito del cuchillo.¹¹

La cercanía del arma con el centro vital le comunica a la primera una pulsación de vida y, en sentido inverso, el corazón adquiere, mediante un proceso metonímico, la dureza metálica e inflexible del cuchillo. Esta idea se refuerza con el brillo que conserva en los ojos el compadrito de bigote gris.

De esta manera se cierra el círculo de la identidad entre el barrio, el compadrito y la expresión concreta de su ser, el cuchillo:

El arma de su afición
 era el facón caronero.
 Fueron una sola cosa
 el cristiano y el acero.¹²

¹¹ Ibid., p. 25.

¹² Ibid., p. 59.

Con el oficio de prestidigitador de la metáfora, Borges levanta el puñal y lo dirige en un juego de significaciones que van adquiriendo rostros distintos en sus milongas. Con este recurso el cuchillo se convierte en símbolo de un momento específico de la historia argentina: la dictadura sangrienta del gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas.

Rosas se convirtió en gobernador de Buenos Aires en 1829 y, como jefe de los federalistas conservadores, combatió despiadadamente a los dirigentes unitarios de las provincias del interior del país y, naturalmente, a sus seguidores, despojándolos de sus bienes "para sostener la guerra formidable que sus brutalidades han encendido", apunta Sarmiento.¹³

En la "Milonga del puñal" el escritor hace esta referencia específica:

En Pehuajó me lo dieron
 unas manos generosas
 más vale que no presagie
 que vuelve el tiempo de Rosas.¹⁴

En este fragmento asoma una posibilidad que tiene que ver con el futuro político de su patria. El narrador se niega a reconocer el carácter inexorable de la puñalada que duerme en el acero y en cualquier

¹³ Domingo Faustino Sarmiento. Facundo: civilización y barbarie. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1970 (Austral, 1058), p. 92.

¹⁴ Jorge Luis Borges. Obras completas, tomo III. México, Emecé, 1989, p. 437.

homicida semejante al dictador, pero deja caer el presagio funesto como un llamado a la conciencia del lector.

Sin duda, el recuerdo de la dictadura de Rosas es una cicatriz en el rostro de la sociedad argentina. En este sentido la metáfora del puñal tiene una significación distinta a la del resto de las milongas borgeanas porque aquí aparece un trasfondo político, un móvil que impulsa la violencia; no se trata ya de un acto individual sino de un acto político. El puñal representa la trayectoria militar de un hombre y su proyecto de gobierno.

Para tener una idea más completa de la personalidad de Rosas, se citan las palabras de Domingo Faustino Sarmiento, quien ofrece, a contraluz, un bosquejo de Bernardino Rivadavia, uno de los antecesores de Rosas en el gobierno de Buenos Aires:

... y por más que los hombres vociferen todos los días, Rivadavia nunca derramó una gota de sangre, ni destruyó la propiedad de nadie, y de la presidencia fastuosa descendió voluntariamente a la pobreza noble y humilde del proscrito. Rosas, que tanto lo calumnia, se ahogaría en el lago que podría formar toda la sangre que ha derramado.¹⁵

En esta milonga el destino de un hombre y su actuación en la historia argentina están cifrados en el puñal. Aquí se observa, más allá del

¹⁵ Domingo Faustino Sarmiento. Op.cít., p. 92.

contexto, una recurrencia de las milongas borgeanas: mientras el puñal no cumple su destino es una herramienta inútil, acaso olvidada en algún cajón, pero nunca deja de soñar su sueño de tigre, por ello, a semejanza del felino, siempre está al acecho; por esta razón cuando siente que la mano lo empuña se anima, pues supone al homicida para el que los hombres lo crearon.¹⁶

El narrador de la "Milonga del puñal" sabe que la historia es cíclica y por ello ve a otros dictadores en el devenir histórico de su patria:

Lo estoy mirando, preveo
un porvenir de puñales
o de espadas (da lo mismo)
y de otras formas fatales.¹⁷

El paralelismo del puñal y la figura de Rosas, y lo que representa en las dictaduras del mundo —de las cuales a Latinoamérica le ha correspondido sufrir acabados ejemplos— ha dado fruto literario: La sombra del caudillo (1929), de Martín Luis Guzmán; El señor presidente (1946), de Miguel Angel Asturias; Maten al león (1969), de Jorge Ibarguengoitia; El otoño del patriarca (1971), de Gabriel García Márquez; El recurso del método (1972), de Alejo Carpentier, etc.

¹⁶ Cfr. "El puñal" en Nueva antología personal. México, Bruguera, 1980 (Club Bruguera, 2), p. 73. La selección y el prólogo son del mismo autor, Jorge Luis Borges.

¹⁷ Jorge Luis Borges. Obras..., p. 437.

Este paralelismo entre el dictador y el puñal está bien ilustrado en la escena final de Tirano Banderas (1926), la célebre novela de Valle-Inclán, en la que, acorralado el dictador, acuchilla a su hija demente. Igual que Rosas, Tirano Banderas vivió para ese momento decisivo, y es significativo que muera con el cuchillo en la mano, mirando el cuerpo inerte. Así mató Banderas a su hija, así acuchilló Rosas a su patria: "Sacó del pecho un puñal, tomó a la hija de los cabellos para asegurarla, y cerró los ojos. Un memorial de los rebeldes dice que la cosió de quince puñaladas."¹⁸

Rosas gobernó hasta 1852, año en que fue derrotado por el general Urquiza, en Monte Caseros.

El escritor utiliza esta milonga para desnudar la violencia como uno de los mecanismos de la historia, expresada en el abuso del poder:

Duerme tu sueño tranquilo
entre las tranquilas cosas,
no te impacientes, puñal,
ya vuelve el tiempo de Rosas.¹⁹

¹⁸ Cfr. Tirano Banderas. Novela de tierra caliente. México, Espasa-Calpe, 1983 (Austral, 105). Consultar especialmente el epílogo, donde se encuentra la escena citada, pp. 217-220.

¹⁹ Jorge Luis Borges. Obras..., p. 437.



1.2 El compadrito: "cultor del coraje"

En las múltiples entrevistas que Jorge Luis Borges ha concedido su voz es una y diversa, asombra la recurrencia de sus temas en los que se percibe una depuración de sus puntos de vista sobre las preocupaciones fundamentales de su espíritu. Cada interlocutor es como un filtro en el que el escritor matiza, mediante un procedimiento de decantación, el flujo de su pensamiento. Así es posible rastrear algunas concepciones que luego se vierten en su quehacer literario. Tal es el caso de la configuración de uno de sus personajes esenciales: el compadrito. Existen constantes referencias en sus ensayos, cuentos y poesías a este protagonista de las milongas, que son testimonio de su interés.

Al abordar este asunto uno se pregunta cómo aquel niño más bien tímido, luego joven educado en Europa y, finalmente, hombre agobiado por la ceguera, cuya vida ha transcurrido entre la estantería de las bibliotecas y de la fabulación, ha podido convertir el culto al coraje en uno de los temas centrales de su obra:

En el tema de los cuchilleros que tanto ha ocupado a Borges en su obra, hay dos raíces evidentes: el hecho de que sus mayores fueran militares, hombres dedicados a la profesión de la guerra; y la circunstancia de que ese destino le fuera negado a él. De ahí su búsqueda de la condición del coraje en los guapos de las orillas,

que profesaban la religión del valor.²⁰

También influye el hecho de que la rebeldía y el valor sean actitudes apreciadas por los argentinos, que ya los habían advertido en el Martín Fierro, de José Hernández. Borges, sin embargo, elude la poetización y el pintoresquismo del barrio, lastre del que no se pudo librar Evaristo Carriego, y convierte al compadrito en el "otro", aquel en quien el argentino admira lo que no puede ser de hecho.

Esta búsqueda de identificación con un pasado que, como los ríos de Manrique, desemboca en él, con su torrente de reminiscencias históricas y espirituales, se transforma en una introspección estética. Pero, ¿quiénes son esos seres que llaman a la conciencia del autor? José Luis Piñero lo explica:

(Borges) Desciende lejanamente de conquistadores españoles, y más cercanamente de militares argentinos que lucharon contra los españoles. Su abuela inglesa perteneció a una familia de pastores protestantes. Su abuelo, el coronel Francisco Borges, se hizo matar en forma deliberada por cuestiones políticas, tras rendirse al general Mitre. Montó a caballo y avanzó hacia el enemigo con el propósito de ser alcanzado por las balas, y cayó muerto.²¹

²⁰ Roberto Alifano. Op. cit., pp. 184-185.

²¹ José Luis Piñero, citado por Justo Molachino y Jorge Mejía Prieto en En torno a Borges. México, Ciclo, 1983, p. 9.

El compadrito es para Borges una reivindicación de ese pasado glorioso, porque la literatura es una forma análoga de la experiencia. Así que cuando escribe su primer cuento, "Hombre de la esquina rosada", su tema central es el valor/cobardía del guapo y la atmósfera que lo rodea.

En las milongas es donde Borges expone su concepción del compadrito y sus valores. El escritor parte de una idea ampliamente diseminada en su obra: es un cultor del coraje, éste es el valor supremo de su condición y a él se subordinan sus demás intereses; el amor, la venganza, el dinero, etc. En esto se funda su ética.

La caracterización del compadrito supone una parafernalia que singulariza su imagen ante los demás:

Lacia y dura la melena
 y aquel empaque de toro;
 la chalina sobre el hombro
 y el rumboso anillo de oro.²²

Tal luce don Nicanor Paredes. No menos prestancia tiene el compadrito apodado "El Títere":

Atildado en el vestir,
 medio mandón en el trato;

²² Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 25.

negro el chambergo y la ropa,
negro el charol del zapato.²³

La apariencia del guapo tiene una doble finalidad en la milonga borgeana: primero, es una identidad que da la sensación de pertenencia a una sociedad que no es accesible a cualquiera; después, porque representa la aceptación de un destino que deberá probarse en el momento oportuno. No obstante, el compadrito no hace alarde ni de su valor ni de su desprecio por quienes no comparten su mundo.

La apariencia física del guapo tiene, sin embargo, su trasfondo:

Si una comunidad resuelve que el valor es la primera virtud, la simulación del valor será tan general como la de la belleza entre las muchachas o la del pensamiento inventor entre quienes publican; pero ese mismo aparentado valor será un aprendizaje.²⁴

La apariencia del compadrito y su código de valores tiene, nuevamente, una correspondencia con el ambiente en el cual se desenvuelve. Este enfoque, de tintes sociológicos, habla de su marginación y del desprecio de algunos sectores de la sociedad argentina; concretamente aquellos que tenían los ojos puestos en Europa, en tanto que símbolo de la civilización. Se relaciona al compadrito con la barbarie y el atraso

²³ Ibid., p. 33.

²⁴ Jorge Luis Borges. Evaristo..., p. 48.

social; sus duelos en el prostíbulo y en el callejón lo pintan desde esta perspectiva, de cuerpo entero:

Escombros del principio, esquinas de agresión o de soledad, hombres furtivos que se llaman silbando y que se dispersan de golpe en la noche lateral de los callejones, nombran su carácter...²⁵

El compadrito no desprecia el amor de las mujeres, pero nunca es dominante en él la pasión amorosa. La mujer es para el guapo un privilegio conquistado a cuchillo, es el adorno que pregona su valentía. La ocasional mujer del compadrito pertenece a los callejones, a los prostíbulos, a los galpones levantados a orillas del Maldonado, donde, según relata Borges en su libro de ensayo-biografía Evaristo Carriego, "flameaba el tango, a diez centavos la pieza y la compañera."²⁶ El compadrito sabe que de la mujer puede esperar la entrega o la traición, y que en ambos casos ésta será fugaz, ya que entre las convenciones de su trato no está la permanencia, ni podría estarlo pues el cuchillero se juega la vida en cualquier instante:

Hacia los muchos corralones de la calle Cerviño... se trezaba el orillaje y alguna cara de varón quedaba historiada, o amanecía con desdén un compadrito muerto

²⁵ Ibid., p. 23.

²⁶ Ibid., p. 53.

con una puñalada humana en el vientre.²⁷

Si las referencias al amor y las mujeres no son muy abundantes en las milongas es porque sirven esencialmente para dar sustento a la caracterización del personaje central.

La "Milonga de don Nicanor Paredes", que es una de las más significativas del autor, presenta un compadrito que es espejo de cuchilleros, tiene mando sobre ellos. Entre sus hombres están algunos de los más renombrados, como Juan Muraña y Saverio Suárez, el "Chileno"; su palabra es un imperativo que no se discute, aunque esté expresada con suavidad. Para Nicanor Paredes la mujer es aventura ocasional y anécdota maliciosa:

Cuando entre esa gente mala
se armaba algún entrevero
él lo paraba de golpe,
de un grito o con el talero.

...

Sabía contar sucedidos,
al compás de la vihuela,
de las casas de Junín
y de las carpas de Adela.²⁸

El amor del compadrito es fuego fatuo, se justifica como quimera

²⁷ Ibid.

²⁸ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 26.

porque carece de autenticidad. Estos amores, según los refiere el autor en las milongas, están supeditados a una condición temporal que los consume necesariamente. Por ejemplo, en el cuento "Hombre de la esquina rosada" basta que Rosendo Juárez muestre su cobardía para que la "Lujanera", su acompañante, acepte los brazos del altivo "Corralero". No hay lealtad ni firmeza en esta relación.

En la milonga "El Títere" se aprecian también estos indicios:

A las pardas zaguane-
 ras
 no les resultaba ingrato
 el amor de ese valiente,
 que les dio tan buenos ratos.²⁹

O la relación de Servando Cardoso, "Calandria", en sus amores de ocasión:

Cuántas veces en Montiel
 lo habrá visto la alborada
 en brazos de una mujer
 ya tenida y ya olvidada.³⁰

²⁹ Ibid., p. 33.

³⁰ Ibid., p. 59.



1.3 La muerte como destino

El tema de la muerte es una presencia fundamental en la obra de Borges, ya sea presagio funesto, violenta realidad o evocación del destino consumado. A veces estos planos de la realidad se confunden intencionalmente en el tratamiento literario, como lo advierte Sergio Nudelstejer:

La muerte real es siempre la repetición de una muerte imaginada, soñada... Los protagonistas no mueren, se desintegran. Su muerte es la última operación de una ecuación perfecta.³¹

En sendos estudios, dedicados a dilucidar el problema de la muerte en la poesía de Borges, Angela Blanco y Cintio Vitier se asombran de la adjetivación rigurosa y original con la cual el poeta recrea el tema. La primera ofrece, entre otros, los siguientes ejemplos: "El morir -tempestad oscura e inmóvil- desbandará mi vida", "Frente a la canción de los tibios, encendí en ponientes mi voz, en todo el amor y en el horror de la muerte.", "la deseable dignidad de estar muerto", "montonera clandestina de huesos", "Trapacerías de la muerte -sucia como el nacimiento de un hombre-", "Aquí es la pundonorosa muerte, / aquí es la recatada muerte porteña, / la consanguínea de la

³¹ Sergio Nudelstejer. Las voces perdurables. Narradores latinoamericanos del medio siglo. México, UNAM-ALDUS, 1996 (Textos de Difusión Cultural. Serie Diagonal), p. 31.

duradera luz venturosa."³²

El segundo afirma: "Nos escuchamos con gesto benevolente y cierto dulce escalofrío junto a su sombra amable. Se trata aquí de la belleza, de la tradicional elegancia de la muerte."³³

En la mayor parte de la poesía borgeana que trata el tema de la muerte se observa, según el testimonio de los críticos citados, un afán definitorio de su naturaleza y significación.

No ocurre así en las milongas. Estas ofrecen un sustantivo desprovisto de calificativos. Este hecho se explica por una exigencia formal de la milonga: la muerte no necesita explicaciones; cuando el puñal entra en la carne de un hombre cumple su objetivo literal y literariamente.

El cuchillero de la milonga -y con él el payador- no reflexiona en la muerte propia ni en la ajena, porque no la realiza o la sufre como un acto premeditado sino que le es impuesta por la fatalidad de su destino. Borges ha manifestado con precisión esta idea:

Alguna vez narra sin apuro cosas de sangre, duelos que tienen tiempo, muertes de valerosa, charlada provocación; otra, le da por simular el tema del destino...

La milonga es una de las grandes conversaciones de

³² Angela Blanco. "Los temas esenciales" en Expliquémonos a Borges como poeta. Compilación y prólogo de Angel Flores. México, Siglo Veintiuno, 1984, pp. 89-108.

³³ Cintio Vitier. "El tema de la muerte" en Expliquémonos a Borges ..., p. 138.

Buenos Aires.³⁴

El determinismo del destino en la milonga borgeana, de filiación naturalista, impide la conciencia cabal de los actos y, por tanto, su verbalización. El payador los refiere en su escueta existencia, sin afanes de justificación filosófica. Los personajes, en consecuencia, no participan en la explicación de los acontecimientos: son sujeto paciente de la oración milonguera; su agente, el destino.

Esta perspectiva es definitoria del carácter de la milonga, porque ésta se inicia cuando los cuchilleros ya han muerto. El tiempo ha limado las aristas contingentes del hombre, devolviendo un personaje esquemático y, por lo mismo, esencial. Nudelstejer define acertadamente esta concepción:

El personaje borgeano es inexistente por sí mismo. Nunca se nutre de motivos interiores...

Son siempre el vértice, la cúspide o la última pieza de un laberinto o de un engranaje perfecto. Su muerte es la culminación de un plan inexorable. Para ellos los vocablos han cambiado de significación: llegar es morir.³⁵

Y, efectivamente, en las milongas todos los compadritos llegan. La

³⁴ Jorge Luis Borges citado por María Adela Renard en Jorge Luis Borges. Poesías. México, Kapeluzs, 1978, p. 146.

³⁵ Sergio Nudelstejer. Op. cit., p. 29.

deciden batirse. Buscan armas en una vitrina de la casa y salen al campo a pelear. Uriarte mata a Duncan; luego, se inclina ante el cuerpo y le pide perdón porque alcanza a vislumbrar que esa muerte le es ajena:

Maneco Uriarte no mató a Duncan; las armas, no los hombres, pelearon. Habían dormido, lado a lado, en una vitrina, hasta que las manos las despertaron. Acaso se agitaron al despertar... Se habían buscado largamente, por los largos caminos de la provincia, y por fin se encontraron, cuando sus gauchos ya eran polvo. En su hierro dormía y acechaba un rencor humano.⁴³

En virtud de esta lógica, las emociones del compadrito son intrascendentes, los hechos lo sobrepasan en tanto que responden a un designio superior a sus fuerzas. El compadrito rehúye la pendencia cuando le es posible. No se debe olvidar que en su cotidianidad estos personajes "se dejan vivir" en una especie de automatismo fatal. Es significativo que uno de los personajes mejor caracterizados por el poeta sea apodado el "Títere", en la milonga homónima. Esta designación hace evidente la importancia del destino, que maneja los hilos que motivan las acciones del personaje.

A propósito de Juan Muraña, dice el autor:

⁴³ Jorge Luis Borges. El informe de Brodie. Buenos Aires, Emecé, 1995, p. 63.

Hablaba sin temor y sin preferencia de las muertes que cobró -mejor; que el destino obró a través de él, pues existen hechos de una tan infinita responsabilidad (el de procrear un hombre o matarlo) que el remordimiento o la vanagloria por ellos es una insensatez. Murió lleno de días, con su constelación de muertes en el recuerdo, ya borrosa sin duda.⁴⁴

Sólo en contadas ocasiones se adjetiva la muerte en las milongas. En la más clara de las alusiones se dice: "y aquella muerte casual / en una esquina cualquiera."⁴⁵

La muerte como incidente es una recurrencia de la épica borgeana. Se advierte una finalidad estética en tal repetición: la muerte es protagonista, ausente o presente, en el entramado literario del poema. Es el símbolo -metonimia del puñal- del acontecer del barrio orillero. Siguiendo este razonamiento se observa que las orillas del barrio colocan al compadrito al borde de la muerte. De ahí la importancia que los puntos cardinales -especialmente Sur y Norte- adquieren en la milonga como umbrales de la existencia: límite geográfico de las orillas del alma.

El compadrito, muy a su pesar, está siempre al borde del abismo y muchas veces, sin darse cuenta, en su sima. Dice Nudelstejer que los personajes de Borges no llegan a plantearse los motivos de su existencia o a experimentar el hastío de la misma: "Antes de que

⁴⁴ Jorge Luis Borges. Evaristo..., p. 50.

⁴⁵ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 21.

suceda nada de eso, ya están muertos. Absolutamente muertos. No pocas veces lo están antes..."⁴⁶

La ética del coraje se distingue del dogmatismo axiológico en el cual la sociedad encierra la conducta humana. Esta disensión es posible gracias a la intervención de la fatalidad, puesto que el compadrito actúa impulsado por la oscura fuerza del destino:

Muraña, famoso, era una obediente máquina de pelear, un hombre sin más rasgos diferenciales que la seguridad letal de su brazo y una incapacidad perfecta de miedo. No sabía cuando proceder y pedía con los ojos -alma servil- la venia de su patrón de turno.⁴⁷

El predicado nominal de la primera oración de la cita subraya la irresponsabilidad total del personaje. Idea que permite asegurar que Muraña no es un hombre, es un cuchillo. Esta certeza tiene su correlato en un cuento llamado "Juan Muraña", al que se remite al lector.⁴⁸

En las milongas borgeanas el tiempo es un concepto asociado al de la muerte. Partiendo de la idea de que la milonga narra un hecho pretérito -sellado por la muerte o sus heraldos- ésta se expresa en tres planos temporales: se canta en el presente, se refiere a hechos pasados y, en ocasiones, desplaza su sentido hacia el futuro.

La memoria y el olvido son la materia del tiempo; en su devenir,

⁴⁶ Sergio Nudelstejer. Op. cit., p. 30.

⁴⁷ Jorge Luis Borges. Evaristo..., pp. 49-50.

⁴⁸ Jorge Luis Borges. El informe de..., pp. 65-75.

la personalidad del compadrito -tocada por la leyenda- se transfigura y hace pensar, como en las "Coplas" de Jorge Manrique, que todo tiempo pasado fue mejor. Así el tiempo, la muerte, la memoria y el olvido están eficazmente sintetizados en el siguiente fragmento de la milonga ¿Dónde se habrán ido?":

¿Qué fue de tanto animoso?

¿Qué fue de tanto bizarro?

A todos los gastó el tiempo,
a todos los tapa el barro.

...

y ya no sé si Moreira

murió en Lobos o en Navarro.

-No se aflija. En la memoria... ⁴⁹

En la "Milonga del forastero" hay algunas claves acerca de la temporalidad como trayectoria del destino. Primero, las hazañas de los cuchilleros quedan fijadas en el pasado, aunque con límites inciertos, y su rescate literario es un juego entre la memoria y el olvido.

En esta poesía, el personaje principal, el forastero, ha oído que en cierto pago hay un valiente y decide buscarlo para probar su propio valor. No media entre ellos ninguna clase de relación; no existe móvil pasional ni disputa de juego o afán de procurarse riqueza. Simplemente viven la convicción de su destino, en el contexto

⁴⁹ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 18.

del culto al coraje. Los desafiantes se conducen con prudencia y sensatez, y hasta con amabilidad; la violencia está contenida y anhelante en el acero. En el momento previo a la muerte -revelación de lo fatal- los compadritos comprenden el secreto impulso que los conduce a ese momento. Momento crucial en el que ya nada importa, salvo la asunción de la muerte como destino:

Para esa prueba vivieron
toda su vida esos hombres;
ya se han borrado las caras,
ya se borrarán los nombres.⁵⁰

⁵⁰ Ibid., p. 64.



cita se cumple fatalmente. Podría objetarse a este respecto que no sólo los compadritos tienen esa cita ineludible, sin embargo, en ellos se asume instintivamente y se convierte en la razón misma de la existencia. La buscan ciegamente, como los insectos subyugados por la luz. Por esta razón, al enfrentarse al momento decisivo de la muerte -infligida o aceptada- el guapo del barrio no experimenta las angustias y los terrores que suelen acompañarla, sino la liberación tranquila de cumplir con el rito mayor de la secta que profesa la religión del coraje.

Se menciona ahora cómo enfrentan la muerte algunos compadritos: Jacinto Chiclana "pensó que a un varón le cuadra / no demorar la partida."³⁶; el Títere "Tiene firmado un contrato / con la muerte..."³⁷; Alejo Albornoz "...murió / como si no le importara."³⁸; Juan Murafía consideró que "Más vale pensar en otros / cuando se acerca la hora."³⁹

La muerte como destino -en el trasfondo del culto al coraje- es una constante de las milongas. En el momento en el cual el payador canta las hazañas de los compadritos, casi todos ellos han muerto o están condenados, por obra de la fatalidad, a esa suerte: "Manuel Flores va a morir. / Eso es moneda corriente";⁴⁰ Así pues, la muerte tiende su velo sobre cada uno de los actos narrados; la vida está cercada por sus afilados límites. De esta manera, el pendenciero

³⁶ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 22.

³⁷ Ibid., p. 34.

³⁸ Ibid., p. 52.

³⁹ Ibid., p. 68.

⁴⁰ Ibid., p. 55.

de la milonga cruza esa frontera casi insensiblemente. Por ejemplo, en la "Milonga de Calandria" se afirma: "Vivió matando y huyendo./ Vivió como si soñara."⁴¹ En estos versos se observa que las dos grandes certezas del hombre -vida y muerte- se funden de tal manera que, paradójicamente, no se puede distinguir una de la otra: ¿vivió como si soñara o soñó como si viviera? Resulta apenas necesario advertir que el sueño es una forma análoga de la muerte.

El compadrito no demuestra temor ante la cercanía de la muerte porque comprende la inutilidad de oponerse al destino que lo ha escogido. Es el payador quien, ocasionalmente, se permite un comentario al respecto, nunca el compadrito. Así se nota en la conclusión de la "Milonga de don Nicanor Paredes":

Ahora está muerto y me digo:
 ¿Qué hará usted don Nicanor,
 en un cielo sin caballos
 ni envido, retruco y flor?⁴²

Heraldo de la muerte es el cuchillo, se siente su presencia cuando el compadrito lo empuña. El destino obra entonces, porque es la daga la que ha elegido el medio para consumir una muerte. Tal es la vida secreta del puñal. Esta lógica inversa de la acción de matar está expuesta con perfección en el relato "El encuentro". En esta historia, Maneco Uriarte y su contrincante, Duncan, por una pendencia de naipes,

⁴¹ Ibid., p. 52.

⁴² Ibid., p. 68.

1.4 De la memoria y el olvido

Como las piedras que un río interminablemente arrastra, entrechoca y pule, limando sus aristas hasta la esencial redondez, así el río de la leyenda, encauzado en la milonga borgeana, devuelve la personalidad desnuda del compadrito, desprovista de sus rasgos accidentales.

La memoria y el olvido son fuerzas antagónicas en cuyo vértice se va delineando la caracterización del personaje épico de la milonga. El escritor se ubica en el centro de estas fuerzas de sentido opuesto y se inclina hacia donde conviene a su intención estética.

La escritura se vuelve correlato de la realidad, reorganización de un universo que establece sus propias leyes. La memoria y el olvido son el proceso dialéctico que alienta estas obras:

Dentro de éste (el tiempo) yace el olvido, unido fatalmente a la memoria. Decimos fatalmente porque la memoria tiene un carácter trivial y permite una reconstrucción fragmentada e incompleta de lo que fue real alguna vez. Sólo se limita a sumar, recuperando secuencias de la vida de un ser que ya no está, palabras, acontecimientos, fechas. El olvido, en cambio, da origen -mediante un proceso de depuración que puede demorar años- a la verdadera imagen de la persona en cuestión...⁵¹

Es cierto que en las milongas el autor se vale de datos recogidos

⁵¹ María Adela Renard. Jorge Luis Borges. Poesías. México, Kapeluzs,

en distintas fuentes: lecturas, conversaciones con compadritos y comisarios, nota roja, letras de tangos, etc., pero también es evidente que éstas tienen, en manos del artista, calidad de materia prima, moldeable en su recreación artística. No es ilógico suponer que tales historias contuvieran el germen de la leyenda; más aún, se puede decir que lo que interesa a la narración épica es hacer evidentes las contribuciones que la imaginación popular ha vertido en la hazaña inmersa en el pasado. La dificultad estriba, precisamente, en mantener el equilibrio en la dialéctica de la memoria y el olvido. Así lo comprende Borges pues, según Adriana González:

Convencido del carácter ilusorio del mundo, (Borges) se proponía escribir ficciones que lo pusieran en evidencia, en vez de crear la apariencia de una realidad que le parecía engañosa o precaria.⁵²

El objetivo de este apartado consiste en compilar la información que sobre los compadritos retratados en las milongas se tuvo al alcance, haciendo las observaciones pertinentes para contextualizar su carácter. No se pretende separar la crónica de la ficción, pues tan quimérico fin parece innecesario. Se trata aquí de caracterizar al compadrito, no al hombre, que puede interesar más a la historia.

⁵² Adriana González Mateos. "Borges y Escher: más allá del realismo" en Universidad de México (Revista de la UNAM), septiembre-octubre No. 560-561, p. 21.

Los hermanos Iberra. La muerte del menor de los Iberra ocurrió en el sur, por la Costa Brava y el Camino de las Tropas, aproximadamente en 1890. Lo mató su hermano Juan por envidia, ya que el menor debía más muertes a la justicia. La milonga correspondiente no da la fecha de este suceso, pero podemos ubicarlo en la última década del siglo XIX porque en esos años Juan Iberra tuvo una pendencia con uno de los hermanos Nilsen, también cuchilleros. Este incidente está referido en un cuento de Borges llamado "La intrusa".

Los hermanos Nilsen vivieron en el barrio de Turdera; tenían fama de valientes: "Se dice que el menor tuvo un altercado con Juan Iberra, en el que no llevó la peor parte, lo cual, según los entendidos, es mucho."⁵³

Los Nilsen vivían en concordia hasta que Cristián llevó a su lado a una mujer de mala reputación, Juliana Burgos. Esta despierta una secreta pasión en Eduardo, el menor, y se desata una lucha sorda entre ambos, atenuada apenas por el hecho de compartir a la mujer. En esta situación se origina la pendencia entre Juan Iberra y Eduardo Nilsen, pues el primero lanza una puya al segundo:

Una tarde, en la plaza de Lomas, Eduardo se cruzó con Juan Iberra, que lo felicitó por el primor que se había agenciado. Fue entonces, creo, que Eduardo lo injurió. Nadie, delante de él, iba a hacer burla de Cristián.⁵⁴

En ambas historias, la milonga y el cuento, los hermanos están a

⁵³ Jorge Luis Borges. El informe de..., pp. 16-17

⁵⁴ Ibid., p. 19.

un paso del crimen fratricida. La referencia expresa a Caín y Abel, de resonancia bíblica, así lo demuestra. En el caso de los Nilsen esta tendencia se sublima con el asesinato de Juliana; en el de los Iberra, Juan, envenenado por la envidia, le da un balazo a su hermano, allá por la Costa Brava. Después:

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.⁵⁵

Jacinto Chiclana. El momento decisivo ocurrió para este compadrito en el barrio de Balvanera. Las torres de la iglesia proyectaban su sombra sobre un patio y una huerta. La muerte lo sorprende en una esquina, un día cualquiera.

El payador ignora todo acerca de Jacinto Chiclana, lo cual envuelve a la milonga en un vago misterio, propio de la épica: las zonas de sombra del pasado importan tanto como las de luz.

El cantor rescata, del guapo Chiclana, el valor ante la muerte. A este respecto María Adela Renard hace una reflexión interesante:

El olvido reviste, en algunos casos, caracteres de presencia; es una posesión en tanto que constituye "una de las formas de la memoria..." Es un poder misterioso.

⁵⁵ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 14.

Tiende siempre a lo que permanece, y lucha contra la caducidad que se cierne sobre lo humano.⁵⁶

Don Nicanor Paredes. Polo opuesto a Jacinto Chiclana es don Nicanor, caudillo de Palermo, en cuanto a la información que Borges ha dejado sobre él. La razón es simple: lo conoció personalmente. Se lo presentó Félix Lima en un boliche, diciéndole que tenía que conocerlo por tratarse de un guapo auténtico, amigo de Evaristo Carriego. Borges queda un poco desencantado con aquel encuentro, ya que Nicanor (en realidad se llamaba Nicolás) era un hombre excesivamente cortés. El escritor recuerda que, como payador, Paredes sólo tenía oído para el octosílabo y que por ello juzgaba negativamente la poesía de Carriego, muchas veces construida con versos alejandrinos.

El poeta relata que cambió el nombre de Nicolás por el de Nicanor porque, en la milonga, le atribuye alguna muerte y no quería ofender a los familiares del guapo, y porque le venía mejor al verso.

Hacia 1890, en Palermo, Nicanor Paredes tenía notable influencia sobre los cuchilleros del barrio. Para tener una idea de este ascendiente sobre el compadraje baste decir que entre sus hombres se contaban Juan Muraña y Saverio Suárez. Dice la milonga que cuando se armaba algún pleito entre sus amigos él lo calmaba con palabras serenas pero firmes.

Caudillo en tiempo de elecciones, se cuenta que una vez él y Juan Muraña disolvieron una manifestación organizada por el Partido Radical, que avanzaba por la calle Canning. Más de cien personas se encontraron

⁵⁶ María Adela Renard. Op. cit., p. 46.

con ellos en una esquina, Paredes los conminó a que se volvieran a sus casas, y ellos lo hicieron.⁵⁷

En esa época Nicanor Paredes tenía el bigote un poco gris, pero sus ojos brillaban aún. Acostumbraba portar el cuchillo en la sisa del chaleco y visitaba los prostíbulos de Junín.

Borges afirma que Paredes representaba el arquetipo del criollo orillero. Sin embargo, agrega que el compadrito no tenía el orgullo de ser tal arquetipo, y que contaba sucedidos que lo hacían quedar mal, justificándose con este dicho, citado en la milonga: "En casa del jabonero, /el que no cae se refala."⁵⁸

En el recuento biográfico y bibliográfico que realiza María Esther Vázquez acerca de Borges dice que el escritor y un amigo, Paco Luis Bernárdez, salían a explorar los barrios de Palermo para tomarse una caña o un guindado en los boliches porteños. Una noche se encontraron a don Nicanor Paredes, que tenía el orgullo de ser de Palermo; al saber que Bernárdez era de Almagro, ironizó: "En Almagro son muy guapos, no le tienen miedo al frío y salen sin sobretodo."⁵⁹ Como no hubo reacción violenta de Bernárdez, ni de Borges, les convidó una ginebra y se fueron a charlar.

Por comentarios de José Olave, supo el autor que Paredes debía varias muertes, pero que nunca hablaba de eso porque tenía el pudor de sus crímenes.

⁵⁷ Cfr. Roberto Alifano. Op. cit., pp. 185-189.

⁵⁸ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 26.

⁵⁹ María Esther Vázquez. Borges. Esplendor y derrota. Barcelona, Tusquets, 1996 (Andanzas, 261), pp. 109-110.

Este guapo sabía contar sucedidos acompañándose de la vihuela y tenía amistad con otros payadores como Luis García. Fue, además, guardaespaldas, tahúr y buen jinete.

En su vejez, que fue la época en la cual Borges lo conoció, Paredes se mostraba cortés y hospitalario. Cierta día en que el escritor lo visitó, no teniendo más, el guapo le regaló una naranja al tiempo que le decía: "No me gusta que la gente salga de mi casa con las manos vacías". En otra ocasión Borges jugó cartas con él y perdió lo que en aquel entonces le pareció una suma considerable. Cuando se retiraba, Paredes le devolvió el dinero que había ganado. Borges lo miró sorprendido y se atrevió a preguntar: "¿Me ha hecho trampa?" El compadrito respondió: "No. Lo que pasa es que yo no puedo perder."⁶⁰

En aquellos días Paredes era empleado en un night club, y su trabajo consistía en sacar a los borrachos escandalosos. Cierta noche, después de cumplir con sus obligaciones, el compadrito le dijo a Borges: "Hay dos cosas que un hombre no debe permitir: la primera es amenazar; la segunda, dejarse amenazar."⁶¹

Esto último ocurrió en 1929 y Paredes murió en el año 30.

Saverio Suárez, el "Chileno". Fue cuchillero de renombre, subordinado a Nicanor Paredes; por lealtad, no por temor. Colaboró en las elecciones organizadas en Palermo y, aunque no se especifique su filiación política, su labor era la de guardaespaldas. Según cuenta la milonga "Cuchillo en el Norte", su puñal descansa, olvidado en un cajón, en una casa cercana al Maldonado.

⁶⁰ Cfr. Antonio Carrizo. Borges el memorioso. 2ª. ed. corregida. México, F.C.E., 1986 (Tierra Firme), pp. 66-67.

⁶¹ Roberto Alifano. Op. cit., p. 187.

En la "Declaración" de su libro Evaristo Carriego dice Borges que la reconstrucción de las historias de los compadritos de Palermo tuvo como base la información de amigos bien enterados: "José Olave era comisario, y me dio muchos datos. Porque él conoció bien aquel malevaje."⁶² A este malevaje pertenecían el "Chileno" y Juan Muraña. Ambos estuvieron un año en la cárcel y al salir tuvieron un amistoso y cruento altercado.⁶³

Alejo Albornoz. Dice la milonga que fue muy pendenciero por asuntos de amores, de naipes y por el orgullo de mostrar su valor. Peleó a cuchilladas con propios, forasteros y sargentos.

Una mañana de 1890 varios enemigos lo emboscaron en una esquina del sur y lo mataron. El autor explica que cambió la fecha y el lugar de los acontecimientos para dar a la milonga una forma y una significación específicas, más acordes con la pulsación literaria que perseguía: "Lo único que hice fue cambiar la fecha. A él lo mataron en 1905, una noche..."⁶⁴ Aunque Alejo Albornoz era un hombre del norte, del barrio del Retiro, el autor ubica la historia en una esquina del sur, por emplear una palabra más acorde con el símbolo del cuchillo.

El guapo Albornoz se defendió con valentía, pero sucumbió porque lo atacaron entre muchos. Borges rescata, gracias a su informante Olave, el nombre del matador: Pío Castro.

⁶² Antonio Carrizo. Op. cit., p. 185.

⁶³ Ver nota 1 del primer capítulo : "El puñal y sus metamorfosis" en la que se relata tal encuentro.

⁶⁴ Emir Rodríguez Monegal. Op. cit., p. 194.

Manuel Flores. Dice María Adela Renard que se trata de un personaje imaginario condenado a muerte por el destino, no por la justicia de los hombres. Sin embargo, en Evaristo Carriego Borges ofrece una lista de compadritos famosos en los últimos veinte años del siglo pasado -proporcionada por el ya citado comisario de Palermo, don José Olave- y entre los mencionados se encuentra el nombre de Manuel Flores, calificado como "ventajero, guapo ocasional". Se habla también en este libro del "Petiso" Flores; es probable que se trate del mismo personaje, puesto que en dicha relación sólo aparece un guapo apellidado Flores: "Podía no ser fuerte: uno de los guapos de la Primera, el Petiso Flores, era un tapecito a lo víbora, una miseria, pero con el cuchillo una luz."⁶⁵

El Títere. Cuchillero que frecuentaba el ambiente prostibulario del barrio de Triunvirato. Mimado por las mujeres del conventillo por ser buen bailarín, jugador y atildado en el vestir. Fue asesinado de un balazo en Thames.

Borges, al reflexionar sobre los arrabales surgidos a orillas del Maldonado, dice:

Pensándolo, no creo que el Maldonado fuera distinto de otras localidades muy pobres, pero la idea de su chusma, desaforándose en los rotos burdeles, a la sombra de la inundación y del fin, mandaba en la imaginación popular. Así, en el hábil sainete que mencioné, el arroyo

⁶⁵ Jorge Luis Borges. Evaristo..., p. 49.

no es un socorrido telón de fondo: es una presencia, mucho más importante que el pardo Nava y que la china Dominga y que el Títere.⁶⁶

Servando Cardoso, "Calandria". Visitaba los prostíbulos de Montiel. Una mujer lo entregó a la partida, ya que tenía cuentas pendientes con la autoridad.

Juan Muraña. Es uno de los compadritos mencionados con mayor frecuencia en la mitología borgeana de los cuchilleros.

En las disputas electorales, los comités de partidos políticos empleaban a los guapos para amedrentar a los oponentes y enfrentarlos en caso necesario, por ello la policía los trataba con cierto respeto. No obstante, Juan Muraña sufrió prisión, pobreza e ingratitud. Servía fielmente a su caudillo Nicanor Paredes. Borges describe a Muraña como un hombre cortés y pacífico, pero al mismo tiempo como una efectiva máquina de pelear, incapaz de sentir miedo:

A nadie faltó al respeto.

No le gustaba pelear,

pero cuando se avenía,

siempre tiraba a matar.⁶⁷

Muraña explicaba esta decisión afirmando que no quería criar cuervos. Sin embargo, una vez hizo una excepción: un hombre de Corrales

⁶⁶ Ibid., p. 22.

⁶⁷ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 67.

o de Barracas, a quien no había visto nunca, vino a buscarlo para medir su valor, puesto que la fama de Muraña había llegado hasta él en un suburbio del sur. La provocación ocurre en un almacén; salen los hombres a la calle y pelean, se hieren. Muraña marca a su enemigo y le dice que lo deja con vida para que vuelva a buscarlo.

En Muraña, dice el poeta, "...convergen todos los cuentos de coraje que andan por las orillas del Norte."⁶⁸

En relación con los encuentros de este cuchillero se hace referencia a una variante del duelo con puñal. En ésta, los compadritos amarraban sus muñecas con un lazo corto; así, unidos uno al otro, tenían libertad para moverse, pero no para huir. Muraña jamás rehuyó una prueba de valor.

El interés de Borges por Juan Muraña se expresa en un cuento homónimo incluido en El informe de Brodie. En él, Borges relata su encuentro con un sobrino ficticio del cuchillero, Emilio Trápani, quien le relata un suceso en el que la presencia del tío tiene un papel protagónico: Florentina, la viuda de Muraña, vivía con su hermana y el sobrino. Desde la muerte del marido Florentina vestía de negro y hablaba sola, como trastornada.

Luchessi, dueño del inmueble que rentaban, amenaza con echarlos por falta de pago. Siempre que hablaba del tema Florentina decía: "Juan no va a permitir que el gringo nos eche."

Poco después acuchillan a Luchessi. Como los asesinatos no eran comunes en esa época, la gente se conmueve, menos Florentina, quien sentenciaba serena: "Ya les dije que Juan no iba a sufrir que el

⁶⁸ Jorge Luis Borges. Evaristo..., pp. 118-119.

gringo nos dejara sin techo."

El final de la historia es escalofriante. Florentina revela a su sobrino, indirectamente, el mecanismo del crimen:

-Ya sé lo que te trae por aquí. Tu madre te ha mandado.

No acaba de entender que fue Juan el que nos salvó.

-¿Juan? -atiné a decir-. Juan murió hace más de diez años.

-Juan está aquí -me dijo- ¿Querés verlo?

Abrió el cajón de la mesita y sacó un puñal.⁶⁹

Dos milongas tienen personajes colectivos: "Milonga de los morenos" y "Milonga para los orientales". En ellas se cantan las costumbres y el valor de estos dos pueblos y la participación que tuvieron en la integración histórica de Argentina.

Pardos y morenos. Fueron traídos como esclavos por traficantes ingleses y holandeses, y vendidos en el barrio del Retiro.

Durante la época de la Independencia se formaron regimientos de pardos y de morenos:

En la guerra de Independencia, en que sirvieron algunos de ellos, prestaron importantísimos servicios. Valientes, sufridos, obedientes, probaban ser soldados de primer

⁶⁹ Cfr. el cuento "Juan Muraña" en El informe de Brodie, de

orden, contándose entre la mejor tropa de los ejércitos de la patria.⁷⁰

Según el testimonio de José Antonio Wilde, los esclavos negros eran tratados con benevolencia en Buenos Aires. En comparación, naturalmente, con otras regiones del continente. Era relativamente fácil que obtuvieran su libertad y se dedicaran a un oficio que les permitiera vivir como libertos. Podían desplazarse por las provincias del país, tener sus representantes y organizar fiestas de *candombe* que se prolongaban hasta altas horas de la noche, a las cuales se presentaba ocasionalmente la hija del dictador, Manuelita Rosas.⁷¹

Por lo anterior, los negros, ya esclavos, ya libertos, se adaptaron con relativa facilidad a la vida de Buenos Aires.

En la milonga, el destino de los morenos es idéntico al de los *compadritos*, ya que la muerte no hace distinciones raciales:

¿A qué cielo de tambores
y siestas largas se han ido?
Se los ha llevado el tiempo,
el tiempo, que es el olvido.⁷²

Los orientales. En principio, una aclaración: orientales se llaman en las milongas los habitantes de la República Oriental de Uruguay, especialmente los que poblaban la banda que hace frontera con Argentina, y sobre la cual este país tuvo ambiciones anexionistas.

⁷⁰ José Antonio Wilde. Buenos Aires desde setenta años atrás. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1994 (Austral, 457), p. 89.

⁷¹ Ibid., pp. 87-97.

⁷² Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 42.

El afecto de Borges por la Banda Oriental se debe a que ambos países tuvieron una historia común hermanada en la geografía, en el gauchaje y en la lucha por sacudirse la tutela española. También enfrentaron a Brasil. Y aun ellos mismos combatieron en Cagancha en 1839. Esta es la hermandad que palpita en la milonga.

Establecidos los gobiernos autónomos, perduró en ellos la fraternidad engendrada en la lucha por la libertad y aquella que se desprende de reconocer en el otro la imagen propia: "es el sabor de lo que es / igual y un poco distinto."⁷³ La milonga remata esta idea con claridad:

Milonga para que el tiempo
vaya borrando fronteras;
por algo tienen los mismos
colores las dos banderas.⁷⁴

⁷³ Ibid., p. 45.

⁷⁴ Ibid., p. 47.



2. El carácter popular de la milonga

Uno de los objetivos centrales del presente estudio consiste en describir los rasgos que sustentan la esencia popular de esta clase de composición. Jorge Luis Borges, en esta faceta de su obra poética, adopta las convenciones de un género y las somete a su individualidad creadora. El artista no refiere la realidad como tal, ofrece un correlato de ella, trastocado por su visión literaria.

La oralidad de la escritura es, por definición, paradójica, pero es esta convención el fundamento de su existencia: la clave de su valoración está en la doble lectura de un género imposible; es una proyección de las características de la oralidad, su naturaleza es semejante a la de las memorias apócrifas o a la de la ciencia ficción. No debe olvidarse que la literatura se nutre de contradicciones radicales como el realismo mágico.

Entre los elementos estructurales que destacan en esta clase de escritura están la presencia del payador, cuyo canto refiere hechos que viven en la tradición del pueblo -sea que realmente exista esta vivencia, sea que el autor la suponga como tal-; la ausencia de referencias intertextuales que remitan a una conciencia escritural; el carácter épico-narrativo que actualiza la leyenda; el regionalismo que permite la inmediata identificación con lo narrado, etc.

En sus milongas Borges se suma a la rica tradición hispánica de la literatura popular que, en Argentina, alcanza su cima en el Martín Fierro de José Hernández, obra que compendia las características del género.

2.1 La oralidad del mundo épico

El payador es intermediario de la milonga, es el vértice en el cual se unen dos líneas temporales: el ayer y el hoy; han llegado a su conocimiento, por caminos diversos, pero convergentes, los pormenores de la leyenda con sus desdibujados perfiles, y así los refiere.

Su intervención, sin embargo, es fundamental para el tópico de la oralidad, pues narra sus historias por medio del canto. La guitarra, el octosílabo, la rima y otros elementos rítmicos establecen el tono en el que se ha de decir la milonga y refuerzan la idea de que

Si la memoria de la escritura es visual, la memoria de la oralidad es auditiva y en ella los signos son sonidos y, antes, ritmos que se ordenan a partir de la respiración y que, como la respiración, retornan regularmente.¹

El cantor no es un sujeto pasivo de la narración puesto que cada enunciación tiene un carácter transitorio que espera la sanción de la colectividad. A esta colectividad dirige su canto, utilizando para ello el recurso de los vocativos, apelación que remite inequívocamente al público que lo rodea, y con el cual se identifica el lector. A veces esta ejecución se acompaña del baile.

¹ Raúl Dorra. "Estructuras elementales de la poesía de tradición oral" en Oralidad y escritura, compilación de Eugenia Revueltas y Herón Pérez. México, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 83.

Si se atiende a la oralidad de la milonga, cuya frontera de propagación es la voz humana -el canto-, se impone la cercanía del público como condición necesaria:

Velay, señores, la historia
de los hermanos Iberra.²

Venga un rasgueo y ahora,
con el permiso de ustedes,
le estoy cantando, señores,
a don Nicanor Paredes.³

Alta la voz y animosa
como si cantara flor,
hoy, caballeros, le canto
a la gente de color.⁴

Esta cercanía no sólo es física, el público es la metáfora de una colectividad depositaria de la tradición que reconoce en el canto sus virtudes y defectos. A esta sanción se refiere Roman Jakobson en su estudio sobre la creación folklórica.⁵

² Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 13.

³ Ibid., p. 25.

⁴ Ibid., p. 41.

⁵ Cfr. "El folklore como una forma específica de creación" en Ensayos de poética. México, F.C.E., 1977, pp. 7-22.

Paul Zumthor ha observado que "la oralidad no se reduce a la acción de la voz. Como expansión del cuerpo, éste no la agota. La oralidad implica todo lo que, en nosotros, se dirige al otro, ya sea un gesto mudo o una mirada."⁶

La perspectiva sincrónica enunciada por este crítico acentúa el carácter de la milonga como realización. El poeta, consciente de la proyección oral de su trabajo, debe dar al lector los elementos que le permitan asistir -literalmente- a la recreación del suceso narrado. El "texto oral" exige sus prerrogativas y se niega a la escritura, por ello la actitud del payador es primordial como intermedio entre la tradición y el público que lo escucha: "Palabra poética, voz, melodía -texto, energía, forma sonora-, activamente unidos en performance, concurren a la unicidad de un sentido."⁷

Esta unidad de sentido es lo que distingue a las milongas de otras producciones poéticas del autor. Estas composiciones borgeanas se construyen -cimentación octosílaba- mediante la acumulación de estos elementos rítmicos, que procuran reproducir su origen oral. Tal es la naturaleza del problema que se trata. El empeño de Zumthor por establecer el límite entre oralidad y literatura oral lo lleva a enunciar una idea que tiene todos los visos de ser verdad, pero que es imposible corroborar:

La etnografía me inclinaría a suponer que en toda poesía

⁶ Paul Zumthor. Introducción a la poesía oral. Madrid, Taurus, 1991 (Humanidades / Teoría y Crítica Literaria), p. 202.

⁷ Ibid., p. 193.

oral hay presunción de canto; que todo género poético oral es también género musical, aunque los usuarios no lo reconozcan como tal.⁸

Los compadritos de la milonga, según la óptica borgeana, son materia legendaria, no elegiaca. Su reconstrucción no tiene por objeto rescatar una realidad que encierra valores dignos de imitación, sino el de recrear estéticamente la ética que alentó sus acciones, dejando al lector la calificación -sanción diría Jakobson- de la misma. Por esta razón los acontecimientos referidos se ubican en un pasado lejano. Este distanciamiento pretende evitar la confrontación innecesaria entre los criterios históricos y los literarios. La leyenda tiene sus propias reglas:

Juan Muraña se olvidó
del cadenero y del carro
y ya no sé si Moreira
murió en Lobos o en Navarro.⁹

Uno de los retos de la oralidad es que el poeta debe sujetar a las reglas de la versificación el carácter narrativo de la épica. Esta dificultad se atenúa en parte con el recurso del encabalgamiento versal, sea éste suave o abrupto. Esta narratividad poética es uno de los rasgos característicos de la milonga borgeana; su perfecta

⁸ Ibid., p. 187.

⁹ Jorge Luis Borges. Para las seis ..., p. 18.

unidad octosilábica así lo demuestra.

La clasificación genérica de la milonga como obra épica es útil para comprender su estructura y significación, porque este principio establece el tono de la misma; se opone a la emotividad subjetiva de la lírica. En ésta el poeta expresa su mundo interior: sus emociones, ideas, impresiones, etc. con un innegable tono íntimo y personal, que no busca la aceptación social.

La épica, por el contrario, narra sucesos del mundo exterior al poeta: el acontecer social, hechos heroicos, actos de justicia o de venganza, revueltas, conquistas, etc.

La poesía popular, en este sentido, es la que incumbe al pueblo. El tratamiento literario modela forma y contenido para satisfacer esta exigencia. Las milongas pertenecen a este género porque relatan el modo de ser de los barrios de las orillas de Buenos Aires: noches de naipes, vino y mujeres; entreveros en boliches y callejones; tardes de cuadreras y desafíos; vagabundeos entre los galpones levantados a orillas del Maldonado "donde las noches oyeron / el amor de la guitarra."¹⁰

La narratividad poética de las milongas corresponde al género en el cual se sustentan, produciendo un efecto literario que remite a la oralidad de su origen.

Un rasgo fundamental de la literatura oral es la ausencia casi total de referencias a la cultura escritural. El cantar reordena, construye o recrea la tradición que ha pervivido en la mente fértil del pueblo

¹⁰ Ibid., p. 29.

luchando contra lo accidental del acontecimiento y contra el olvido. Es una historia de viva voz que no puede existir sin el artificio literario, pero también es cierto que la literatura se vale de los medios rítmicos pertinentes para reproducir esa oralidad.

Las hazañas del malevaje de los barrios orilleros, casi crónica policial, son retazos de una realidad huidiza que, sin embargo, conserva una verdad esencial. A esta verdad se irán agregando o restando circunstancias, según la imaginación del pueblo, pero la fuente de esa recreación no es la cita intertextual sino la llana invención inspirada en ella.

La intertextualidad tiene aquí un sentido limitado: se entenderá como la referencia explícita a un texto fijado en la escritura.

Son mínimas las alusiones evidentes que Jorge Luis Borges hace a otros textos y, en el caso, pertenecen al mismo género de la épica popular. Una de las más claras menciones tiene como tema un pasaje del Martín Fierro, en el cual el personaje principal es aludido explícitamente:

Martín Fierro mató un negro
y es casi como si hubiera
matado a todos. Sé de uno
que murió por la bandera.¹¹

En el cuento "El fin" Borges vuelve a la anécdota del asesinato cometido por Fierro contra un negro en una pulpería. Fragmento que se cita

¹¹ Ibid., p. 42.

de la obra de Hernández para luego anudar el hilo narrativo al cuento:

Por fin en una topada
 en el cuchillo lo alcé,
 y como un saco de güesos
 contra el cerco lo largué.

Tiró unas cuantas patadas
 y ya cantó pa el carnero
 nunca me puedo olvidar
 de la agonía de aquel negro.¹²

El argumento de "El fin" es el siguiente: Recabarren, paralítico, dueño de una pulpería, es testigo de un duelo. Uno de los contrincantes es un negro "con pretensiones de cantor" -había desafiado a otro a una larga payada de contrapunto y había perdido-; el otro, un jinete que venía desde algún punto del horizonte. El desafío se produce y los hombres salen de la pulpería dispuestos a pelear. Con el cuchillo en la mano, habló el negro:

-Una cosa quiero pedirle antes que nos trabemos.
 Que en este encuentro ponga todo su coraje y toda su
 maña, como en aquel otro de hace siete años, cuando
 mató a mi hermano.

¹⁵ José Hernández. Martín Fierro. México, Origen-Omgsa, 1983 (Historia Universal de la Literatura, 12), p. 43.

Acaso por primera vez en su diálogo, Martín Fierro oyó el odio. Su sangre lo sintió como un acicate. Se entreveraron y el acero filoso rayó y marcó la cara del negro.¹³

El negro, sin embargo, se repuso de la herida y mató a Martín Fierro. Es indudable que esta clase de alusiones, lejos de romper el discurso popular de la milonga, lo apoya.

La misma función cumple la cita de Hilario Ascasubi:

El sufrido regimiento
que llevó el número seis
y del que dijo Ascasubi:
"Más bravo que gallo inglés".¹⁴

La interpretación de la milonga como expresión de una colectividad requiere que ésta se refleje en el lenguaje que la nombra; que la revista de color local; que describa su paisaje y sus costumbres. Y esto debe manifestarse formalmente en el texto.

El uso de regionalismos y sinónimos que describen la vida del compadrito están cifrados en los textos, que a veces escapan a la comprensión del lector ajeno a la norma: taba, truco, envido, retruco, flor, cuadrera, overo, azulejo, matrero, toldo, pampa, malón, ño,

¹³ Jorge Luis Borges. Nueva antología..., p. 167.

¹⁴ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 42.

velay, etc. son términos que apuntalan el criollismo de la expresión milonguera. Para explorar cabalmente el sentido de algunas palabras hay que atender a su imbricación contextual:

Ahora está muerto y me digo:
 ¿Qué hará usted, don Nicanor,
 en un cielo sin caballos
 ni envido, retruco y flor?¹⁵

Los vocablos del último verso tienen un significado preciso entre los jugadores de cartas: envido es el envite que hace un jugador a los demás al incrementar su apuesta, los aludidos por el reto tienen que retrucar contestando el envite. Flor es una de las combinaciones del juego de cartas.

Abunda en las milongas esta clase de palabras, que adquieren su hondo sentido en un contexto regional, normativo. Son un guiño que el cantor dirige a sus escuchas.

¿Es el conjunto de elementos rítmicos que reproducen la oralidad lo que da carácter a esta literatura? La respuesta es de Zumthor: "Es en el plano del sentido donde se consolida la unión, el sentido constituye su garantía. El resto se deriva de ello."¹⁶

¹⁵ Ibid., p. 26.

¹⁶ Paul Zumthor. Op. cit., p. 194.



2.2 El payador como rapsoda del barrio

Hay ecos atávicos en la voz del payador; su canto nos recuerda al rapsoda homérico y al juglar de la Edad Media, en tanto que refiere las hazañas legendarias de los héroes.

La milonga borgeana trasluce la visión del payador: a través de su intervención conocemos el acontecer del barrio, las pendencias de los compadritos y la impresión que éstos causan en el ánimo popular. El payador no lo sabe todo, supone datos y circunstancias, pero existe en él la clara intención de narrar la verdad esencial que encierran. Para que una verdad llegue a ser tal basta con que sea creída. El método que emplea este moderno juglar es sencillo, aunque no tenga plena conciencia de su utilización: del barrio a la escritura por la criba de su intención estética.

En el momento de la enunciación, el payador se planta en el presente y define el carácter épico de la milonga, recordando la edad de oro de la valentía:

Venga una historia de ayer
 que apreciarán los más lerdos;
 el destino no hace acuerdos
 y nadie se lo reproche-
 ya estoy viendo que esta noche
 vienen del Sur los recuerdos.¹⁷

¹⁷ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 13.

Como el discurso narrativo se origina en el payador, éste rara vez cita textualmente al compadrito. Esta circunstancia no afecta la verosimilitud del discurso porque el payador, consciente de su papel de intermediación, no elogia ni recrimina las acciones de los guapos. A veces se conmueve ante ellas y expresa sus emociones, pero sus palabras nunca constituyen un juicio moral. Por ejemplo, ante la inminencia de la muerte de Manuel Flores, el payador manifiesta su dolor:

Y sin embargo me duele
decirle adiós a la vida,
esa cosa tan de siempre,
tan dulce y tan conocida.¹⁸

El payador sabe que su propia historia está entreverada con la de los compadritos que se debaten entre la memoria y el olvido. Su destino va unido al de los fantasmas que recrea. Al rescatar sus hechos valerosos: ¿no está él mismo dejando constancia de su yo?:

No sé por qué en la oración
ese antiguo me acompaña.
Sé que mi suerte es salvar
la memoria de Muraña.¹⁹

¹⁸ Ibid., p. 55.

¹⁹ Ibid., p. 67.

Motivado por las experiencias del cuchillero, el cantor elabora sus propias reflexiones. Borges mismo, trasunto del payador, ha manifestado que al narrar la muerte de sus personajes milongueros está narrando la de sus antepasados militares. Estas observaciones conducen a plantear el problema del origen de sus milongas.

Las diecisiete milongas que Borges publica a partir de 1965, año en que apareció su libro Para las seis cuerdas, son obras de madurez. En esta etapa de su trayectoria literaria el escritor está en completa posesión de su oficio, dueño de probados recursos y de una mitología a la vez propia y universal. Por ello conviene tomar con reserva lo que el autor ha dicho a propósito de la escritura de sus milongas:

...yo iba caminando, sí, por la calle Perú -sin querer, de pronto, sentí que algo iba a ocurrir y ese algo era la milonga esta. Y lo demás salió todo de mi sangre...
La prueba está en que yo corrijo mucho lo que escribo, aunque no lo parezca; un soneto mío, bueno... procede de varias generaciones de borradores. En cambio las milongas, no. Las milongas las escribo directamente.²⁰

Un amigo de Borges, de apellido Gustavino, le solicitó que escribiera unas milongas, pero el poeta le contestó que nunca las había escrito y que no sabía si podría hacerlo. Sin embargo, la amistad que tenía con algunos payadores lo mantenía en contacto con esta forma de la poesía popular. Recuérdese el trato que tuvo con Nicolás Paredes

²⁰ Antonio Carrizo. Op. cit., p. 62.

y su observación de que tal personaje tenía el oído educado en el octosílabo. Borges, no obstante su dominio del oficio, insiste en la predestinación del que tiene que cantar por atavismo:

...caminando por la calle, recordé un episodio que me habían contado en Turdera, el de aquel de Iberra que mató a un hermano suyo porque debía más muertes. Y entonces, yo traté de intervenir lo menos posible...²¹

La visión retrospectiva de la edad de oro del valor que anima la épica de los cuchilleros es para Borges la pervivencia de las pasadas glorias militares de su familia, porque salvar su memoria es rescatar la de sus iguales; la de aquellos que en el barrio o en el campo de batalla fueron con decisión al encuentro con la muerte. Nada distingue el valor del doctor Francisco Laprida -descrito en el "Poema conjetural" cuando enfrenta a los montoneros de Aldao del de los compadritos que mueren como si no les importara. Nótese la serenidad, casi júbilo, con la que Laprida experimenta la víspera de su muerte:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénegas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.²²

²¹ Emir Rodríguez Monegal. Op. cit., p. 200.

²² Jorge Luis Borges en Jorge Luis Borges. Poesías. (Selección, estudio preliminar y notas de M. A. Renard). Mex., Kapelus, 1978, p.126.

La voz del payador se dirige en un viaje a través del tiempo, pero ese trayecto es ilusorio porque se efectúa en dos sentidos: en primer lugar, se relatan acontecimientos del pasado que encierran una verdad; en segundo, son referidos según la interpretación específica del narrador que, con sus comentarios y sus silencios, puede torcer dicha verdad. Por ello, y para la adecuada interpretación de las milongas, es conveniente subrayar que la transición entre el predominio de las emociones del payador y los sucesos de los compadritos, reside en la alternancia en el uso de la primera y tercera personas gramaticales.

El empleo de la primera persona por parte del payador produce ciertos efectos líricos, que no llegan a ser dominantes. En tanto que la tercera persona es constante y domina en la narración de las hazañas, haciendo evidente su tono épico:

Me habré cruzado con él
 en una esquina cualquiera.
 Yo era un chico, él era un hombre.
 Nadie me dijo quién era.
 ...
 Tuvo una sola virtud.
 Hay quien no tiene ninguna.
 Fue el hombre más animoso
 que han visto el sol y la luna.²³

²³ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 67.

La eficacia del payador en las milongas -simulacro de la ceguera borgeana y homérica- depende de la sinceridad con la que narra los acontecimientos; no guía didácticamente la lectura, y sus intervenciones son discretas y oportunas.

La mayor prueba de la maestría del payador es que mientras menos se nota más importante es su presencia.

Juzgue el lector los comentarios que hacen los siguientes charlistas, Borges entre ellos:

Carrizo. Pero es que al payador le gustaba que supieran que él era habilidoso...

Bartholomew. Memorista.

Borges. ... e ingenioso. Si no, no tenía gracia. Si el hombre cantaba tan fácil y naturalmente, como si hablara, eso no era ninguna hazaña.²⁴

Esta última opinión de Borges ofrece la operación literaria básica de la milonga: el empleo de los recursos retóricos pertinentes al servicio de la sencillez expresiva del relato épico.

Borges no es un payador que se identifique con aquellos que, según la visión idealizada y maniquea del personaje, improvisan a la menor provocación en boliches, orillas y despoblados. O que ceda constantemente la voz a sus protagonistas para hacer más vívidas sus quejas, como lo hace José Hernández en su Martín Fierro:

²⁴ Antonio Carrizo. Op. cit., p. 61.

A otros les brotan las coplas
 como agua de manantial:
 pues a mí me pasa igual,
 aunque las mías nada valen,
 de la boca se me salen
 como ovejas del corral.²⁵

Las coplas de Borges se basan en una cuidadosa confección retórica y en la interpretación de la realidad efectuada por el ojo selectivo del payador -alter ego borgeano-. Así, Borges no copia la realidad, su finalidad es crear una literatura de sustancia popular, trabajada con inteligencia literaria. Para corroborar esta idea, léase el siguiente diálogo:

JLB: Sí, yo jamás he pensado en acercarme al pueblo,
 ni acercarme a nadie.

CFM: Pero se acerca de hecho.

JLB: Sí, pero sin propósito deliberado.²⁶

En el apartado relativo a la memoria y el olvido (1.4), se recrea la personalidad de los compadritos famosos de las orillas de Buenos Aires, aquella que la visión retrospectiva de su mundo nos permite rescatar. Al payador no se le escapa que este rescate es una transformación que él debe resolver en la milonga. El cantor reitera su fidelidad

²⁵ José Hernández. Op. cit., p. 60.

²⁶ Emir Rodríguez Monegal. Op. cit., p. 200.

al hecho aunque -y así lo entiende el lector- es más una aspiración que una realidad. Por eso, el payador reconoce que a pesar de su intención de ser fiel a los rasgos del compadrito, pasado el tiempo

El ruin será generoso
y el flojo será valiente:
No hay cosa como la muerte
para mejorar la gente.²⁷

²⁷ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 17.



2.3 El criollismo: la herencia de Martín Fierro

Los Borges se trasladaron a Europa en 1914. Después de una breve temporada en París, recorren el norte de Italia y se establecen en Suiza, donde Jorge Luis estudia el bachillerato. En esos años lee a Mallarmé, Rimbaud, Víctor Hugo y Daudet. En 1919, la familia viaja a España y se instala en Palma de Mallorca, Sevilla y Madrid, sucesivamente. En esta última ciudad conoce y se interesa en el movimiento poético ultraísta. Se relaciona con Guillermo de Torre, Rafael Cansino-Asséns, Gerardo Diego, Ramón Gómez de la Serna, Ramón del Valle Inclán, José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez y otros escritores. En esta época inicia el estudio del alemán, del latín y del árabe.

En 1921, los Borges regresan a Buenos Aires. Este reencuentro del escritor con su ciudad natal representó, según lo expresa su cuñado Guillermo de Torre, "un choque síquico", en el cual Borges siente la necesidad de redefinir la esencia de lo argentino.

Esta tendencia, sin embargo, no surge espontáneamente en el escritor:

La generación ultraísta argentina -de la cual Borges fue adalid- se agrupó en la revista "Martín Fierro". Este nombre es ya de por sí un programa: buscan -en lo temático- superar las exóticas japonerías de Rubén Darío y de sus imitadores, a través de un criollismo que ya era, en toda Hispanoamérica, una de las puertas por la cual los poetas postmodernistas salieron del

modernismo.²⁸

Mientras estuvo en Europa, Borges mantuvo contacto con la literatura popular argentina a través de la lectura de Hilario Ascasubi, José Hernández y Eduardo Gutiérrez. Sin embargo, no fue hasta 1926 cuando abrazó formalmente las tesis criollistas con la publicación de su libro de ensayos El tamaño de mi esperanza. En el primero de ellos, homónimo del libro, expresa claramente esta actitud:

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 son los gringos deveras, autorícelo 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 realidá a este país.²⁹

Este es el criollismo que alienta una parte importante de la obra borgeana; un criollismo que rebasa la mera definición racial para inscribirse en el sentido de identificación con lo nacional. No es

²⁸ Jaime Alazraki. "Lo esencial argentino" en La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid, Gredos, 1983 (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos, 112), p. 122.

²⁹ Jorge Luis Borges. El tamaño de mi esperanza, 2a. ed. México, Seix Barral, 1984 (Biblioteca Breve), p. 11.

el orgullo patriotero que algunos críticos -tal es el caso de H. A. Murena-³⁰ han visto en una parte de la obra de Borges, sino un estado del espíritu acorde con lo esencial argentino.

No son, pues, los nostálgicos del tutelaje español ni los inmigrantes europeos que trajeron consigo la supuesta superioridad de una cultura, los únicos que atentan con su actitud contra lo propio de la Argentina, sino también aquellos que, criollos por los cuatro costados, se niegan a reconocer su esencia nacional.

Desde su regreso de Europa, Borges había percibido la necesidad de emprender una cruzada que revelara a la nación su grandioso destino: este esfuerzo de reconocimiento y asimilación de lo criollo se inicia en la escritura del artista -que pretende reproducir el habla criolla- y se proyecta sobre la obra común de redescubrir la nación:

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. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación.³¹

³⁰ Vid. "Martínfierrismo" de A. H. Murena en Expliquémonos a Borges..., pp. 43-67. La tesis central de este ensayo afirma que "el poeta describe los símbolos del sentimiento nacional, pero no experimenta el sentimiento nacional."

³¹ Jorge Luis Borges. El tamaño..., p. 14.

Borges abjuró de El tamaño de mi esperanza, negando incluso -extremo de la autocrítica- su existencia. Lo proscribió de sus Obras completas y sólo, en años recientes, autorizó la publicación de algunos fragmentos en lengua francesa. La segunda edición castellana se debe a los buenos oficios de su viuda María Kodama, quien la prologa.

Es posible que en este libro, con la perspectiva del tiempo, Borges haya encontrado excesivos algunas actitudes y juicios, pero sus tesis sobre el criollismo resisten la crítica de los años y encuentran respaldo en otros de sus textos: "Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo, del yo, de Dios y de la muerte."³²

En Evaristo Carriego, Borges narra una anécdota apócrifa sobre el descubrimiento y el valor de lo criollo en oposición a lo extranjero. No obstante lo imaginario del relato, éste encierra una verdad: cuenta que un día de 1904, en la calle de Honduras, Evaristo Carriego leía con avidez y con pesar la gesta de Charles de Baatz, señor de Artagnan. Encontraba en ella la plenitud de la vida, como otros la encuentran en Shakespeare, Balzac o Whitman. Esto lo hacía pensar que la verdad de la vida estaba en Francia y no en el mediocre arrabal sudamericano en que a él le había tocado vivir:

En esa cavilación estaba Carriego cuando algo sucedió. Un rasguído de laboriosa guitarra, la desapareja hilera de casas bajas vistas por la ventana, Juan Muraña tocándose el chambergo para contestar a un saludo (Juan Muraña que antenoche marcó a Suárez el "Chileno"), la luna

³² Ibid.

en el cuadrado del patio, un hombre viejo con un gallo de riña, algo, cualquier cosa. Algo que no podremos recuperar, algo cuyo sentido sabemos, pero no cuya forma, algo cotidiano y trivial y no percibido hasta entonces, que reveló a Carriego que el universo (que se da entero en cada instante, en cualquier lugar, y no sólo en las obras de Dumas) también estaba ahí, en el mero presente, en Palermo, en 1904.³³

El criollismo de Borges no es un localismo que se concentre en la exaltación de lo autóctono; es una forma de percibir la existencia a partir de una circunstancia específica. Por ello en su literatura -ejercicio de la dualidad- conviven Dante y Ascasubi, Hernández y Spinoza, Lugones y Emerson, etc.

Conviene agregar que el criollismo de la literatura popular argentina tiene connotaciones políticas porque es, al mismo tiempo que una estética, una actitud ante la conformación de una nación independiente; proceso que enfrentaron la mayoría de las naciones hispanoamericanas durante el siglo XIX:

El halo patriótico y heroico asociado a los criollos después de la independencia sustentó una visión que percibía en las características criollas el mayor número de virtudes a las que podía aspirar el "carácter argentino"... se habla entonces de una lengua criolla, de un

³³ Jorge Luis Borges. Evaristo..., p. 104.

vestido criollo, de una manera criolla de montar a caballo, etcétera.³⁴

Esta diferenciación entre lo criollo y lo "gringo" es también, desde este punto de vista, una distinción entre la independencia y el coloniaje. No debe olvidarse que la literatura cumple un papel importante en la formación de una conciencia nacional, porque contribuye a fortalecer el sentido de una tradición.

En este contexto se explica la importancia del Martín Fierro. Publicado en 1872, este libro agotó once ediciones en siete años, en la República Argentina y Uruguay. La vuelta de Martín Fierro, segunda parte del poema, apareció en 1879.

Jorge Luis Borges explica el impacto de la obra de Hernández por dos razones fundamentales:

El Martín Fierro puede haber sido para Hernández y para los lectores de su tiempo una obra de tesis, y es verosímil y aun probable que no habría existido sin el estímulo de ciertas convicciones. Estas, sin embargo, no agotan el valor del poema, que, como todas las obras destinadas a la inmortalidad, tiene raíces hondas e inaccesibles a las intenciones conscientes del hacedor.³⁵

³⁴ Rafael Olea Franco. El otro Borges. El primer Borges. Buenos Aires, El Colegio de México-F.C.E. de Argentina, 1993, p. 81.

³⁵ Jorge Luis Borges (con la colaboración de Margarita Guerrero). El "Martín Fierro". Madrid, Alianza-Emecé, 1983 (El Libro de Bolsillo, 933), p. 40.

Por razones políticas, Borges se sentía afectivamente más cerca de Ascasubi que de Hernández -según la percepción de Borges, éste tenía el "pecado original" de ser rosista, lo cual se oponía a la tradición unitaria de los Borges-. Sin embargo, el Martín Fierro es un tema recurrente en el discurso borgeano: en sentido general, como se observa en la cita anterior, lo considera un clásico de verdadero valor literario; en sentido particular, en cambio, le impone numerosas objeciones:

Es un gran libro, pero no creo que pueda ser una enseñanza para nadie. Su personaje es horrible. El personaje es un malevo sentimental que casi se adelanta al tango. Un malevo que se tenía lástima, lo cual es espantoso, ¿no?³⁶

Un aspecto fundamental de este apartado consiste en esclarecer los motivos de la recurrencia borgeana en el tema del gaucho Martín Fierro. ¿Cuál es el vínculo que une la obra épica de Hernández a las milongas de Borges?

La primera causa de esta correspondencia es la necesidad de oponer el "carácter argentino" a otras actitudes estéticas y sociales. Este es el sentido del criollismo que palpita en la obra de ambos artistas. Respecto al personaje de Hernández dice Rafael Olea: "no obstante habitar en la frontera, el gaucho pertenecía a la sociedad criolla, puesto que no era ni español ni indígena..."³⁷, y respecto a Borges,

³⁶ Jorge Luis Borges citado por Antonio Carrizo en Borges el..., p. 13.

³⁷ Rafael Olea Franco. El otro Borges..., p. 81.

dice Marechal: "La criolledad de Borges no es un chauvinismo detonante ni una actitud decorativa: es el sabor hallado en cuatro buenas cosas del terruño."³⁸ Este es un aspecto fundamental de identificación entre los escritores aludidos y, consecuentemente, sus personajes.

La segunda causa que justifica la reiteración borgeana tiene que ver con el sentido profundo de los valores que se integran al texto: el destino, el coraje, la percepción de la realidad y, en general, las razones y sinrazones de la existencia. Las circunstancias que condicionan la conducta de un hombre no siempre tienen que ver con el sentido moral que las anima. Borges ha expresado con sensatez esta dualidad al juzgar al personaje de Hernández:

Asesino, pendenciero, borracho, no agotan las definiciones oprobiosas que Martín Fierro ha merecido; si lo juzgamos (como Oyuela lo ha hecho) por los actos que cometió, todas ellas son justas e incontestables. Podría objetarse que estos juicios presuponen una moral que no profesó Martín Fierro, porque su ética fue la del coraje y no la del perdón.³⁹

En este mismo sentido se entiende la ética de los compadritos; prueba de ello es la total ausencia de juicios morales que pretendan inducir

³⁸ Leopoldo Marechal citado por Rafael Olea Franco en El otro Borges..., p. 112.

³⁹ Jorge Luis Borges (con la colaboración de Margarita Guerrero). El "Martín...", pp. 97-98.

una lectura específica de las milongas. Esta ausencia es un signo; su obviedad es manifiesta.

Sin duda, Borges reconoce en el Martín Fierro las hondas raíces de su propia obra criollista. En sus milongas recrea sentimientos más que circunstancia, destinos más que barrios: "Las vicisitudes de Fierro nos importan menos que la persona que las vivió."⁴⁰

La estética criollista de Borges reconoce en José Hernández una aspiración definitiva: "Expresar hombres que las futuras generaciones no querrán olvidar es uno de los fines del arte; José Hernández lo ha logrado con plenitud."⁴¹

Borges, también.

⁴⁰ Ibid., p. 98.

⁴¹ Ibid.



3. Estructura y significación de la milonga

El carácter de la poesía supone la búsqueda deliberada de efectos estéticos que se manifiestan en el tratamiento del lenguaje y que, naturalmente, inciden en su significación. Al conjunto de operaciones que afectan los distintos niveles de la lengua se denomina retórica.

El poema -objeto de la crítica-, receptáculo de la poesía por un mecanismo análogo al de los vasos comunicantes, es un entretreído productor de relieves textuales cuya característica esencial es la polisemia: sugerir, no referir, es el objetivo de la lengua poética.

Para el artista, cualquiera que sea el campo en el que ejercita sus facultades, forma es fondo, y toda operación textual -entendiendo el término en su más amplia acepción- es simultánea porque repercute en todos sus niveles.

Roland Barthes, partiendo de las tesis del formalismo ruso, ha expresado la necesidad de entender la retórica como una unidad de sentido, y no como un conjunto de normas que tienden a la confección del catálogo de figuras. El saber técnico se integra, desde esta perspectiva, en una retórica del discurso.

El objetivo de este capítulo es analizar los recursos que por su abundancia o grado de significación contribuyen a singularizar el texto de las milongas borgeanas y que, en conjunto, tienden a configurar un estilo. El punto de partida es la hipótesis de que las milongas de Jorge Luis Borges constituyen una faceta original y relevante en el contexto de su poesía, que adopta el código de la épica popular presente en la tradición hispánica y lo somete a su individualidad estética.

El procedimiento empleado en el análisis sigue de cerca la terminología y los niveles de la lengua propuestos por Helena Beristáin, a saber: fónico-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico. No obstante, éstos se mezclan y complementan según la línea narrativa que la crítica exige. Asimismo, se ofrecen sólo los ejemplos que se consideran pertinentes para ilustrar las figuras retóricas.

3.1 "Al compás de la vihuela"

Las milongas son un conjunto de coplas de tema popular que se cantan al son de la guitarra. Esta clase de composición es propia, aunque no exclusiva, del pueblo argentino. Su origen está ligado a la tradición hispánica. Su antecedente más claro es el romance, si bien tiene respecto a éste una diferencia importante:

Entre nosotros ha florecido, en cambio, un nuevo estilo de romance, en que la rima, en lugar de repetirse a lo largo de toda la composición, cambia en cada cuarteta, resultando así una sucesión de coplas, con unidad en el tono y en el relato.¹

Esta es la forma estrófica que emplea la poesía popular argentina; es la que usó Leopoldo Lugones en sus Romances de Río Seco. De ella parte Borges para la construcción de sus milongas. Sin embargo, la rima empleada por éste tiene una diferencia significativa respecto a las coplas tradicionales: utiliza la rima consonante en los versos segundo y cuarto, y ésta varía de estrofa a estrofa; salvo en la milonga "El Títere", en la que usa la misma en todos los versos pares:

A un compadrito le canto
que era el patrón y el ornato

¹ Alberto Franco. Prólogo al Cancionero de amor. Buenos Aires, Emecé, 1942, p. 8.

de las casas menos santas
del barrio de Triunvirato.

Atildado en el vestir,
medio mandón en el trato;
negro el chambergo y la ropa,
negro el charol del zapato.²

Esta milonga ofrece otra particularidad: en la quinta estrofa rima ingrato con ratos, siendo ésta la única asonancia rímica en el conjunto de las milongas. Es dudoso que Borges no hubiera encontrado la rima consonante, pero, al mismo tiempo, resultaría aventurado suponer la razón por la cual el autor optó por conservar este contraste. En todo caso, parece conveniente interpretar esta desviación como una variante significativa que llama la atención sobre la unidad consonante del poema. No debe olvidarse que "la rima, compañera eficaz del ritmo y valiosa gala del verso, es un medio, pero nunca debe ser un fin en la poesía."³

²Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 33. Todas las citas subsecuentes de las milongas se anotarán al pie del fragmento seleccionado, en el entendido de que pertenecen a esta edición. Con excepción de las correspondientes a la "Milonga del puñal", cuyo texto aparece en Obras completas, tomo III. México, Emecé, 1989, p. 437.

³ Rafael Lapesa. Introducción a los estudios literarios, 11ª ed. Madrid, Cátedra, 1979, p. 87.

El ritmo es la esencia de la poesía en tanto que reproduce la naturaleza física, psíquica y emocional del hombre, así como la percepción que tiene de su realidad. El ritmo puede ser definido como "el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno."⁴ En la poesía, éste se basa en la reiteración de efectos sonoros que afectan la línea versal y la estrofa, tales como la colocación estratégica de los acentos, el metro, la rima, el encabalgamiento; y la repetición, supresión, adhesión y permutación de elementos fonéticos en la palabra. Fenómenos que Helena Beristáin llama metaplasmos, y que se integran en el concepto general de metábolos.

Las milongas de Jorge Luis Borges contienen un esquema polirrítmico pues los acentos aparecen en intervalos irregulares:

Alto lo veo y cabal,	/ _ _ / _ _ /
con el alma comedida,	_ _ / _ _ _ / _
capaz de no alzar la voz	_ / _ _ / _ /
y de jugarse la vida.	_ _ _ / _ _ / _

("Milonga de Jacinto Chiclana", p. 21)

Borges publica, en 1965, Para las seis cuerdas, libro que contiene la mayor parte de las milongas que compuso a lo largo de su vida. Desde el título el autor acentúa la vocación musical de sus poemas, misma que subraya en la breve nota introductoria que las precede:

⁴ Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. México, Porrúa, 1985, sub voce "Ritmo".

En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes.⁵

Esta asociación poesía música es posible porque ambas, al ser artes del tiempo, comparten una misma naturaleza rítmica; en consecuencia, una complementa el fluir cadencioso de la otra, pero cada una conserva su propia unidad estética.

La reiteración sonora se intensifica con el uso del metaplasmo llamado aliteración, que el poeta utiliza en contadas, pero significativas ocasiones:

Siempre son dos los que tallan,
un propio y un forastero;
siempre es de tarde. En la tarde
está luciendo el lucero.

("Milonga del forastero", p. 63)

El puñal de Pehujó
no debe una sola muerte;
el forjador lo forjó
para una tremenda suerte.

("Milonga del puñal", p. 437)

⁵ Jorge Luis Borges. Nota introductoria a Para las seis..., p.

No veo los rasgos. Veo
 bajo el farol amarillo,
 el choque de hombres o sombras
 y esa víbora, el cuchillo.

("Milonga de Jacinto Chiclana", p. 22)

Un fenómeno que apuntala el carácter popular de la milonga es el uso de regionalismos y sinónimos que confieren a los poemas cierto criollismo, tanto por su forma como por su significación. Algunos de estos términos presentan características particulares, de las cuales se comentan algunos ejemplos:

Velay, señores, la historia
 de los hermanos Iberra,
 hombres de amor y de guerra
 y en el peligro primeros,
 la flor de los cuchilleros
 y ahora los tapa la tierra.

("Milonga de dos hermanos", p. 13)

Velay es una forma sincopada de uso popular que equivale a decir vedlo ahí o véanlo ahí.

Servando Cardoso el nombre
 y Ño Calandria el apodo;
 no lo sabrán olvidar
 los años, que olvidan todo.

("Milonga de Calandria", p. 59)

Este es un caso singular de aféresis y, al mismo tiempo, de apócope. En algunas regiones de América ño es una forma reducida de señor, en el tratamiento vulgar.

Al utilizar los vocablos propios de una región, en este caso el de la gente que vive en las orillas de la pampa, el autor los contrasta con sus sinónimos y refuerza sus significación:

Desde el desierto llegó
 en su azulejo el infiel.
 Era un pampa de los toldos
 de Pincén o de Catriel.

("Milonga del infiel", p. 71)

El sustantivo azulejo revela el empleo de un código regional por quienes -en la pampa- están acostumbrados a identificar así al caballo que tiene el pelo mezclado de colores blanco y negro. En la "Milonga para los orientales" se habla de un matrero que atravesó el río Uruguay prendido de la cola de su overo, que es un caballo cuyo pelaje tiene tonos dorados.

La palabra infiel tiene también un sentido más amplio que el de carecer de lealtad, y que está respaldado por el contexto de la milonga: en la tradición religiosa de la cultura hispánica dominante, infiel es aquel que carece de la verdadera fe (durante las Cruzadas y la Reconquista los españoles lo usaron para designar a los turcos y mahometanos); se usa aquí para caracterizar a los indios que, igual que el el Martín Fierro, habitaban las distintas regiones de la pampa.

Por efecto de una metonimia se denomina pampa al indio que allí nació, por eso ha vivido siempre en una toltería. Esta palabra introduce una sinécdoque, pues la choza que habita es tan miserable que puede decirse, retóricamente, que es un puro toldo.

Toda palabra es una elección respecto al paradigma de significación al que pertenece y en este sentido lleva una carga semántica que le es inherente. Sin embargo, algunas elecciones revelan la clara intención de causar una impresión estética: la novedad del término o su modo de enunciación hace percibir su significación como recién descubierta.

Algunas palabras de uso extendido encuentran su validación retórica como sinónimos que contribuyen a la textura verbal que el poeta elabora; por ejemplo: cuadrera (cuadra), pago (finca), garifo (animoso), taura (matón ventajero), mentas (fama), cristiano (humano), pardos y morenos (negros), envido (invite), banda (frontera), matrero (receloso), etc. En algunos casos la elección de la palabra respeta la inflexión popular, como en refala (resbala) y los ya citados velay y ño.

Parece oportuno recordar el propósito de Borges en relación con la composición de sus milongas:

He querido eludir la sensiblería del inconsolable "tango-canción" y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas.⁶

⁶ Jorge Luis Borges. Para las seis..., p. 9.



3.2 "Alta la voz y animosa"

En el terreno de las metataxas, operaciones efectuadas sobre la sintaxis, Jorge Luis Borges otorga especial importancia al metro. Las diecisiete milongas que integran el objeto de este estudio están, sin excepción, compuestas en versos octosílabos. La elección de este metro responde a una necesidad expresiva ligada a la tradición popular de las letras hispánicas:

Es el verso español por excelencia entre los de arte menor, y ninguno lo iguala en difusión y popularidad. Todo el romancero, casi todo el teatro nacional del Siglo de Oro y gran parte de las composiciones antiguas y modernas están escritas en este verso. En las jarchas del siglo XI aparecen ya como manifestación del carácter popular. A partir del siglo XII lo usan de preferencia los juglares...⁷

Cuando los versos octosílabos se agrupan en una estrofa de cuatro versos, ésta se denomina cuarteta. La cuarteta, generalmente de asunto épico o amoroso, recibe el nombre genérico de copla y, aunque se aplica también a otras formas estróficas, así se empleará en este análisis.

La copla es, pues, una cuarteta octosílaba asonantada -en el caso

⁷ Yvonne Guillón Barret. Versificación española. México, Compañía General de Ediciones, 1976, p. 67.

de la milonga borgeana, consonante- con rima en los versos segundo y cuarto, y con el primero y el tercero libres:

Albornoz pasa silbando
 una milonga entrerriana;
 bajo el ala del chambergo
 sus ojos ven la mañana.

("Milonga de Albornoz", p. 51)

Por su brevedad, en el octosílabo pocas veces coinciden la extensión del verso y la unidad sintáctica de la oración. En consecuencia, el encabalgamiento se convierte en un recurso que el poeta puede ajustar a su necesidad expresiva. Borges lo emplea con soltura cuando el carácter narrativo de la milonga se lo exige:

El cuchillo de esa muerte
 de la que no le gustaba
 hablar; alguna desgracia
 de cuadreras o de taba.

("Milonga de don Nicanor Paredes", p. 25)

En los versos precedentes se observa cómo la unidad sintáctica se proyecta más allá de la línea versal produciendo una variación rítmica. El poeta también emplea el encabalgamiento estrófico:

Cuántas veces habrá entrado
 en la carne de un cristiano

y ahora está arrumbado y solo,
a la espera de una mano,

que es polvo. Tras el cristal
que dora un sol amarillo
a través de años y casas,
yo te estoy viendo, cuchillo.

("Cuchillo en el Norte", p. 30)

En la "Milonga de dos hermanos" el poeta usa una variante de la sextilla hernandina, llamada así por ser la estrofa utilizada por el escritor José Hernández en su obra clásica Martín Fierro. En esta clase de estrofa el primer verso está libre; segundo, tercero y sexto riman entre sí, igual que el cuarto y el quinto versos. El ejemplo siguiente se toma de esta última obra:

Monté y me encomendé a Dios,	X
rumbiando para otro pago;	A
que el gaucho que llaman vago	A
no puede tener querencia,	B
y así, de estrago en estrago,	A
vive yorando la ausencia.	B ⁸

Ahora se ofrece el equivalente de Para las seis cuerdas, de Borges:

⁸ José Hernández. Op. cit., p. 45.

Traiga cuentos la guitarra	a
de cuando el fierro brillaba,	A
cuentos de truco y de taba,	A
de cuadreras y de copas,	B
cuentos de la Costa Brava	A
y el Camino de las Tropas.	B

("Milonga de dos hermanos", p. 13)

La explicación de esta estrofa requiere varias consideraciones: la rima heterógrafa entre brillaba, taba y Brava permite señalar que ésta es un fenómeno fonético, no gráfico; la sextilla hernandina lleva el primer verso libre, en tanto que la de Borges lo lleva asonante; hay similicadencia y anáfora por el uso de términos de forma igual o semejante (cuentos, cuando, cuentos, cuadreras, cuentos, Camino); y, finalmente, emplea el zeugma por la elisión del verbo traer.

Otro recurso utilizado con frecuencia por el autor es la anáfora, metatasa que contribuye al sentido rítmico de la milonga. El ejemplo que la ilustra tiene un indudable eco manriqueño en más de un sentido:

¿Qué fue de tanto animoso?
 ¿Qué fue de tanto bizarro?
 A todos los gastó el tiempo,
 a todos los tapa el barro.

("¿Dónde se habrán ido?", p. 18)

Por su efecto cadencioso la anáfora subraya la tendencia musical

de la milonga, y constituye un rasgo retórico esencial del estilo borgeano, acorde con el carácter popular de esta clase de composición:

Tango que he visto bailar

...

Tango de aquel Maldonado

...

tango silbado al pasar

...

tango que fuiste la dicha

...

Tango que fuiste feliz

...

tango que fuiste y serás.

("Alguien le dice al tango", p. 37)

Los versos entresacados de esta milonga muestran una estructura basada en la repetición anafórica -figura abundante también en la "Milonga para los orientales"-, que contribuye a la unidad rítmica y a la oralidad figurada del poema.

El tratamiento del lenguaje, marejada estética de la poesía, aparece regularmente en las milongas borgeanas: epanadiplosis, anadiplosis y simetría -metamorfosis de la repetición y, por tanto, andamiaje rítmico- se observan, simultáneamente, en el siguiente ejemplo:

Según su costumbre, el sol

brilla y muere, muere y brilla

y en el patio, como ayer,
 hay una luna amarilla.

("¿Dónde se habrán ido?", p. 17)

Las metataxas, que afectan a la sintaxis, se concentran en el segundo verso: la simetría salta a la vista pues sus dos partes son idénticas entre sí; inicia y termina con la misma palabra, brilla (epanadiplosis); y si se considera que el verso tiene dos partes, separadas por coma, se nota que la primera termina con la palabra con la que inicia la segunda, muere (anadiplosis).

Rasgo esencial para el tono épico de las milongas es la mención de las circunstancias en que tuvieron lugar los hechos legendarios que se narran. Si se toma en consideración que los sucesos contados son lienzos desleídos por el tiempo, las circunstancias son alfileres que los hilvanan unos con otros.

Dos son los mecanismos mediante los cuales el autor realiza las circunstancias en que los compadritos viven: por una parte, usa frecuentemente el hipérbaton, privilegiando el tiempo y lugar del suceso -ubicando al oyente como testigo indirecto de lo narrado-; y, por la otra, emplea el tiempo verbal para establecer una perspectiva de acercamiento o alejamiento. El ejemplo es palmario:

Allá por el Maldonado,
 que hoy corre escondido y ciego,
 allá por el barrio gris
 que cantó el pobre Carriego,

tras una puerta entornada
 que da al patio de la parra,
 donde las noches oyeron
 el amor de la guitarra,

habrá un cajón y en el fondo
 dormiré con duro brillo,
 entre las cosas que el tiempo
 sabe olvidar, un cuchillo.

("Cuchillo en el Norte", p. 29)

Ritmo admirable por las siguientes razones: los complementos circunstanciales se dilatan por la adición de oraciones subordinadas adjetivas que, a la vez, representan suaves encabalgamientos. Las dos construcciones hiperbáticas rematan con un sujeto desnudo de adjetivos: un cajón, un cuchillo, lo que acentúa el abandono del que son rescatados por la milonga.

Notorio es también el tiempo verbal que se usa en el poema (habrá, dormiré): un futuro que es calca del pasado, pues ¿cómo, sin esta paradoja, podría el autor sintetizarlos en el presente?:

Cuántas veces habrá entrado
 en la carne de un cristiano
 y ahora está arrumbado y solo,
 a la espera de una mano,

que es polvo. Tras el cristal
que dora un sol amarillo
a través de años y casas,
yo te estoy viendo, cuchillo.

("Cuchillo en el Norte", p. 30)

Estos recursos sintácticos enfatizan lo cotidiano, pero lo hacen desde la perspectiva del payador, quien lo posibilita estéticamente al convertirlo en correlato de la realidad.



3.3 "En casa del jabonero..."

Por su naturaleza polisémica las figuras retóricas, especialmente los metasemas y los metalogismos, tienden a desdibujar los límites de su significación y a mezclarse con otras de carácter semejante.

Si imaginamos el texto como la quieta superficie de un lago, las figuras retóricas equivaldrían a los objetos que se arrojan sobre ella. Las ondas producidas se expanden e interfieren formando un relieve peculiar e irrepetible.

Técnicamente, sin embargo, se adoptan las siguientes consideraciones para estudiar tales figuras:

La definición más difundida y tenaz de la figura la concibe como un desvío, como una modificación de una expresión original, considerada "normal". Una frase que comporte una inversión se opone a la misma frase sin inversión; el uso metafórico de una palabra se remite a su uso "habitual": hay en todo esto una concepción sustitutiva. Su mérito es proponer un principio único para explicar fenómenos múltiples...⁹

En el texto de las milongas, la metáfora borgeana refuerza la mitología popular del barrio orillero al llamar la atención sobre aspectos

⁹ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, 7a. ed. México, Siglo Veintiuno, 1981, sub voce "Figura".

centrales de la épica.

Los hermanos Iberra, "hombres de amor y de guerra", son llamados

la flor de los cuchilleros

("Milonga de dos hermanos", p. 13)

El cuchillo es el símbolo del valor en las milongas borgeanas. El compadrito lo esgrime como una extensión de su brazo; tal es su confianza en el arma. Pero cuando está en manos del contrario, metafóricamente se transforma:

y esa víbora, el cuchillo

("Milonga de Jacinto Chiclana", p. 22)

La muerte, presencia crepuscular, está descrita en una metáfora de tintes románticos, por su reflejo en el paisaje:

que lo digan los que vieron

su último sol en Cagancha.

("Milonga para los orientales", p. 46)

El compadrito apodado el "Títere" murió de un balazo en Thames y Triunvirato, y

se mudó a un barrio vecino,

el de la Quinta del Ñato.

("El Títere", p. 34)

Otras veces la metáfora sirve para caracterizar, con vigoroso trazo, a un personaje. Respecto a los *morenos* afirma el payador:

Marfil negro los llamaban

los ingleses y holandeses

("Milonga de los morenos", p. 41)

Las metáforas, como indican Ducrot y Todorov, actúan simultáneamente en dos ejes: el sintagmático y el paradigmático, estableciendo enlaces entre la forma y el contenido, que tienden a la unidad estética de la obra.

La relación establecida entre el hombre y un objeto que representa sus cualidades se lleva a cabo mediante un puente tendido por la sinécdoque; así se arroja nueva luz sobre los dos términos de la figura: lo que las imágenes enfocadas pierden en perspectiva lo ganan en detalle y textura, y viceversa.

La sinécdoque es un recurso abundante en las milongas de Borges. Su empleo produce un efecto significativo inequívoco que indica intención por parte del autor:

Quién sabe por qué razón

me anda buscando ese nombre;

("Milonga de Jacinto Chiclana", p. 21)

Al hablar del cuchillo que perteneció a Saverio Suárez, el "Chileno", afirma el cantor:

y ahora está arrumbado y solo
a la espera de una mano.

("Cuchillo en el Norte", p. 29)

O respecto a la trampa de que fue víctima Alejo Albornoz:

en una esquina del Sur
lo está esperando un cuchillo.

("Milonga de Albornoz", p. 52)

Hasta aquí todos los ejemplos de sinécdoque son de carácter particularizante -refieren la parte por el todo-. Para finalizar la ilustración de esta figura se cita una generalizante -el todo por la parte-:

Un acero entró en el pecho

("Milonga de Albornoz", p. 52)

Las metonimias son contadas en el texto de las milongas, pero llaman la atención porque se refieren al efecto del puñal, símbolo tan caro a Borges:

Acaso en aquel momento
en que le entraba la herida,

("Milonga de Jacinto Chiclana", p. 47)

La litote dice lo menos para decir lo más. Es una figura que se antoja natural en el discurso; por esta razón se ejemplifican sólo aquellos

casos en que resulta más obvia o más original la intención del artista:

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

("El Títere", p. 33)

El mismo compadrito, llegado el momento, se tiene que enfrentar a
 la muerte, pues

...En cada esquina
 lo anda acechando el mal rato.

("El Títere", p. 34)

Como figura inversa a la hipérbole, la litote a veces se mezcla con
 ella produciendo un cruce de significados que se convierte en una
 especie de oxímoron:

Tuvo una sola virtud.
 Hay quien no tiene ninguna.
 Fue el hombre más animoso
 que han visto el sol y la luna.

("Milonga de Juan Murafia", p. 67)

En el ejemplo anterior los dos primeros versos limitan, los dos últimos
 exageran, los cuatro juntos se oponen: retórica pura.

Las paradojas y antítesis logran un efecto interesante en el entramado textual porque distinguen fehacientemente un rasgo literario: hacer posible lo imposible al operar sobre la lógica. Sencillas en su construcción y hondas en su significación, estas figuras evidencian los mecanismos mediante los cuales el artista somete el lenguaje a sus intereses creativos:

El sabor de lo oriental
con estas palabras pinto;
es el sabor de lo que es
igual y un poco distinto.

("Milonga para los orientales", p. 45)

Hablando de Servando Cardoso, "Calandria", el cantor sentencia:

no lo sabrán olvidar
los años, que olvidan todo.

("Milonga de Calandria", p. 59)

La antítesis opera en el mismo sentido:

lo dijo el sabio Merlín:
morir es haber nacido.

("Milonga de Manuel Flores", p. 55)

La prosopopeya, que comparte semas con la metáfora y la alegoría, constituye un rasgo distintivo de la épica borgeana, pues atribuye

a ciertos objetos -en especial a los relacionados con la muerte: el cuchillo y "otras formas fatales"- características humanas. Al otorgarles voluntad, las armas enfatizan la inexorabilidad del destino, pues no obedecen a la decisión humana; actúan por cuenta propia, son diques del albedrío:

La empuñadura sin cruz
 es de madera y de cuero;
 abajo sueña su oscuro
 sueño de tigre el acero.

("Milonga del puñal", p. 437)

Los seres inanimados trascienden la vida del hombre, por ello el hombre los humaniza y deposita en ellos sus deseos, proyección de su ser:

Yo habré muerto y seguirás
 orillando nuestra vida;
 Buenos Aires no te olvida,
 tango que fuiste y serás.

("Alguien le dice al tango", p. 37)

La personificación del objeto permite también al autor concederle autonomía y dialogar con él, otorgándole categoría de actante:

Duerme tu sueño tranquilo
 entre las tranquilas cosas,

no te impacientes, puñal,
ya vuelve el tiempo de Rosas.

("Milonga del puñal", p. 437)

La definición de poesía es posible sólo si se considera el tratamiento retórico del lenguaje en su unidad discursiva. El arte literario consigue la originalidad y la relevancia con su modo de enunciación, ya que este nivel produce un efecto de sentido -estético- en lo enunciado.

Las milongas de Jorge Luis Borges no son poesía únicamente por su inspiración y su mensaje. Lo son -como afirma Roger Caillois respecto a la obras poéticas de St. John Perse- por el léxico y la sintaxis de su lengua.

De lo cual se concluye que el conjunto de los rasgos distintivos de la escritura borgeana son los que permiten la configuración de un estilo.



Conclusiones

1. Jorge Luis Borges se enfrentó a una exigencia formal al narrar el carácter de los barrios de Buenos Aires. Esta exigencia fue la de asumir las prerrogativas de la literatura popular para dar sustento a su intención estética: la presencia del payador; la oralidad del mundo épico; la leyenda, con sus contrastes de memoria y olvido; el rescate o valoración de un criollismo acendrado que flotaba en el ambiente gracias a la poesía gauchesca, en especial desde la publicación del Martín Fierro. Estas características son el cimiento en el cual se asienta el tono popular de las milongas borgeanas.

2. Al elegir la copla -cuarteta de versos octosílabos, que en Borges tiene la peculiaridad de rimar segundo y cuarto de manera consonante- como forma de versificación, el autor establece el carácter épico de la milonga y se suma a la rica tradición de la literatura hispánica, que tiene en el romance su origen y una de sus más vigorosas expresiones. Al mismo tiempo, Borges comparte con Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi y José Hernández el propósito de revalorar estéticamente los espacios naturales del compadrito y del gaucho, respectivamente.

3. Borges ha dicho que el barrio no es un lugar sino un destino. Sus empeños literarios tienden a justificar esta afirmación. No es el rescate histórico lo que interesa al autor; por el contrario, quiere captar su intemporalidad, es decir, el simbolismo que encierra.

4. Tomando como pretexto la obra poética de Evaristo Carriego, Borges ofrece una interpretación del alma del barrio porteño trastocado

por un criterio estético pertinente, que se manifiesta en el tratamiento del lenguaje.

5. El criollismo de las milongas borgeanas -más allá de sus connotaciones como actitud política- se sustenta en una temática que expresa el espíritu de lo propiamente argentino: lo nacional como punto de partida hacia lo universal. Esta intención tiene una correspondencia con la forma de enunciación que el escritor utiliza en la elaboración de sus textos: los vocablos son una forma y un sentido -sintagma y paradigma- que se unifican en la función poética del lenguaje. La elección de un término remite a la ausencia de otros.

6. El asunto legendario de las milongas -como los cantares de gesta medievales- son un texto abierto en tanto que se sujeta a la reelaboración del payador. Aun cuando ésta sea una ficción, es una ficción actuante en virtud de su proyección oral. El tono épico de las milongas posibilita la vaguedad de la anécdota, pero esta misma vaguedad -dialéctica de la memoria y el olvido- se constituye en recurso artístico que opera como detonador de la imaginación.

7. El tratamiento del lenguaje -alquimia poética- en las milongas borgeanas obedece a una unidad de sentido en la integración del texto. El análisis crítico de las milongas no se agota en la enumeración de las figuras que emplea, sino que aspira a constituirse en una retórica del discurso: herramienta hermenéutica necesaria para configurar las características de un estilo.

Bibliografía

Directa:

- BORGES, Jorge Luis. El hacedor. Buenos Aires, Emecé, 1970.
- _____ El informe de Brodie. Buenos Aires, Emecé, 1995.
- _____ El libro de arena, 2a. ed. Madrid, Alianza-Emecé, 1979 (El Libro de Bolsillo, 662).
- _____ (Con la colaboración de Margarita Guerrero). "El Martín Fierro". (El Libro de Bolsillo, 933).
- _____ El tamaño de mi esperanza, 2a. ed. México, Seix Barral, 1994.
- _____ Evaristo Carriego, 3a. ed. Madrid, Alianza-Emecé, 1985 (El Libro de Bolsillo, 628).
- _____ Fervor de Buenos Aires. Buenos Aires, Emecé, 1969.
- _____ Ficciones. Buenos Aires, Emecé, 1956.
- _____ Luna de enfrente y Cuaderno San Martín. Buenos Aires, Emecé, 1970.
- _____ Narraciones. México, Origen-Ogmsa, 1984 (Historia Universal de la Literatura, 38).
- _____ Nueva antología personal. Barcelona, Bruguera, 1980 (Club Bruguera, 2).
- _____ Obras completas. México, Emecé, 1989.
- _____ Obra poética. Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- _____ Para las seis cuerdas. Buenos Aires, Emecé, 1996.

Indirecta:

- ALAZRAKI, Jaime. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid, Gredos, 1983 (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos, 112).
- ALIFANO, Roberto. Borges, biografía verbal. Barcelona, Plaza y Janés, 1988.
- CARRIEGO, Evaristo. Misas herejes. Buenos Aires, Tor, 1946.
- CARRIZO, Antonio. Borges el memorioso, 2a. ed. corregida. México, F. C. E., 1986 (Tierra Firme).
- DORRA, Raúl. "Estructuras elementales de la poesía de tradición oral" en Oralidad y escritura, compilación de Eugenia Revueltas y Herón Pérez. México, El Colegio de Michoacán, 1992.
- FERNANDEZ MORENO, César (coordinación e introducción). América Latina en su literatura, 6a. ed. México, Siglo Veintiuno-UNESCO, 1979.
- FLORES, Angel (compilación y prólogo). Expliquémonos a Borges como poeta. México, Siglo Veintiuno, 1984.
- FRANCO, Alberto. Cancionero de amor. Buenos Aires, Emecé, 1942.
- GONZALEZ MATEOS, Adriana. "Borges y Escher: más allá del realismo" en Universidad de México, 560-561. México, UNAM, septiembre-octubre de 1997.
- GUIBERT, Rita. 7 voces. México, Novaro, 1972.
- HERNANDEZ, José. Martín Fierro. México, Origen-Omgsa, 1983 (Historia Universal de la Literatura, 12).
- JAKOBSON, Roman. "El folklore como una forma específica de creación" en Ensayos de poética. México, F. C. E., 1977.
- MEJIA PRIETO, Jorge y Justo R. Molachino. En torno a Borges. México, Ciclo, 1983.

- NUDELSTEJER, Sergio. Las voces perdurables. Narradores latinoamericanos del medio siglo. México, UNAM-ALDUS, 1996 (Textos de Difusión Cultural. Serie Diagonal).
- OLEA FRANCO, Rafael. El otro Borges. El primer Borges. Buenos Aires, El Colegio de México-F. C. E. de Argentina, 1993 (Estudios de Lingüística y Literatura, XXIV).
- _____. "Borges, ¿civilización o barbarie? en Reflexiones Lingüísticas y Literarias. México, El Colegio de México, 1996.
- RENARD, María Adela (selección, estudio preliminar y notas). Jorge Luis Borges. Poesías. México, Kapelusz, 1978.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Borges por él mismo, 2a. ed. Caracas, Monte Avila, 1991.
- SARMIENTO, Domingo F. Facundo: civilización y barbarie. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1970 (Austral, 1058).
- SIRI, Nicola. Argentina. Buenos Aires, Atlántida, 1943.
- VALLE-INCLAN, Ramón del. Tirano Banderas. Novela de tierra caliente. México, Espasa-Calpe, 1983 (Austral, 105)
- VAZQUEZ, María Esther. Borges. Esplendor y derrota. Barcelona, Tusquets, 1996 (Andanzas, 261).
- VERDUGO-FUENTES, Waldermar. En voz de Borges. México, EOSA, 1986 (Serie Alterna).
- WILDE, José Antonio. Buenos Aires desde setenta años atrás. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944 (Austral, 457)
- ZUMTHOR, Paul. Introducción a la poesía oral. Madrid, Taurus, 1991 (Humanidades / Teoría y Crítica Literaria).

Metodológica:

ALSINA CLOTA, José. Problemas y métodos de la literatura. Madrid, Espasa-Calpe, 1984 (Espasa Universitaria, 22).

BARTHES, Roland. El susurro del lenguaje. Barcelona, Paidós, 1987.

BERISTAIN, Helena. Diccionario de retórica y poética. México, Porrúa, 1985.

_____ Guía para la lectura comentada de textos literarios. (Parte 1). México, ed. de autor, 1977.

_____ Imponer la gracia. México, UNAM, 1987 (Bitácora de poética, 1).

DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, 7a. ed. México, Siglo Veintiuno, 1972.

GUILLOM BARRET, Yvonne. Versificación española. México, Compañía General de Ediciones, 1976.

LAPESA, Rafael. Introducción a los estudios literarios, 11a. ed. Madrid, Cátedra, 1979.

LEVIN, Samuel. Estructuras lingüísticas en la poesía, 4a. ed. Madrid, Cátedra, 1983.

PAZ, Octavio. El arco y la lira. México, F. C. E., 1973.

REYES, Alfonso. Textos. Una antología general. México. SEP-UNAM, 1981 (Clásicos Americanos, 1).

Índice

Introducción.....	3
1. Las claves temáticas de la milonga.....	7
1.1 El puñal y sus metamorfosis.....	8
1.2 El compadrito: "cultor del coraje".....	21
1.3 La muerte como destino.....	29
1.4 Del olvido y la memoria.....	40
2. El carácter popular de la milonga.....	55
2.1 La oralidad del mundo épico.....	56
2.2 El payador como rapsoda del barrio.....	66
2.3 El criollismo: la herencia de Martín Fierro.....	75
3. Estructura y significación de la milonga.....	85
3.1 "Al compás de la vihuela".....	87
3.2 "Alta la voz y animosa".....	95
3.3 "En casa del jabonero...".....	104
Conclusiones.....	113
Bibliografía.....	115