

EVARISTO CARRIEGO
O LA INDAGACION HERMENEUTICA
Apuntes para una interpretación
de la obra de Jorge Luis Borges

Miriam Gárate

A Manera de Prólogo

Elegir un Texto, constituirlo en objeto interpretable, supone haber entablado con él una suerte de diálogo amoroso, una relación lo suficientemente intensa como para justificar la serie de exclusiones a que esa preferencia nos obliga. Abandonados a una fascinación más o menos fugaz, olvidamos momentáneamente la inmensa vastedad de la literatura, o mejor, creemos reencontrarla en un hecho puntual. Así, el libro escogido se nos ofrece como un presente absoluto, aleph capaz de agotar las infinitas posibilidades y alcances de lo literario. Nuestro deseo, nuestra sed de saber, nuestros interrogantes, parecen consumirse allí, en ese texto único y privilegiado. ¿Cómo ignorar la subjetividad que gobierna a ese gesto y que nos compromete? ¿De qué manera, sin renegar a esa porción de desconocimiento que le es constitutiva, dotar de validez nuestra elección, volverla "pertinente"? Preguntas que vale la pena postular tanto en relación a la obra que ahora me propongo analizar — y que "me" compromete — cuanto a esa otra a la que el propio Borges, muchos años atrás, le consagrara un libro. Juego de espejos de su predilección. Pero a fin de no extraviarme en ese laberinto simularé imponerle un orden recto a estas consideraciones aún a sabiendas de que lo que parece ser un discurso explicativo sobre el objeto textual, es a la vez un ejercicio de

autoexplicación. Para empezar entonces, por qué escoger el "Evaristo Carriego" de Jorge Luis Borges?

Arriesgo una primera respuesta. Encabalgado entre el género ensayístico, con cuyos cánones tradicionales establece relaciones ambiguas, contradictorias, inestables, y la pura ficción que poco a poco va conquistando espacio, esta obra plantea desde el comienzo la existencia de un problema de naturaleza hermenéutica. Palabra originada en otra precedente, primera, el ensayo literario funciona como una especie de discurso auxiliar y segundo, interpretativo y crítico a la vez, y del que por su parte habrá de servirse el autor para engendrar un proyecto estético "propio". Si el texto "original" se bastase a sí mismo, si fuera transparente e inmediatamente comunicable, si no contuviese una reserva de sentido aún inexplorada, la palabra del intérprete jamás conocería la luz, perecería antes de haber nacido en razón de su absoluta futilidad. Por eso, escribir sobre Carriego, a partir de él, supone necesariamente afirmar la "presencia" de un sentido "oculto", y al mismo tiempo asignarle un valor. Únicamente porque Borges encuentra en esa obra una significación que todavía no ha sido articulada, porque descubre una constelación de significantes que aún no han dado con el lector capaz de descifrarlos, es que "Ahora" puede comenzar a escribir. En qué medida el libro "descubre" o "inventa" ese conjunto de motivos es un misterio apenas parcialmente desvelable y que sólo encontrará una respuesta al final del presente trababajo. Baste, por el momento, retener ese gesto en el que funda su legitimación el Evaristo Carriero de Jorge Luis Borges y del cual la "Declaración" inicial es su "consecuencia anticipada".

En efecto, discurso "previo" y sin embargo escrito "a posteriori", la Declaración sitúa "antes" aquello que en verdad es un "después". Si comenta la obra bajo formas más o menos explícitas es porque ya la conoce, porque ella constituye una suerte de pasado para quien la prologa. Enunciado por el propio autor, que entonces asume las prerrogativas del lector y del crítico, o por un "otro" el prefacio es el espacio de un "querer decir", de la retrospectión que permite reponer un sentido. Momento de autointerpretación, (ya que en este caso ambos sujetos coinciden), la Declaración define a la vez tanto las líneas de fuerza que a los ojos de Borges caracterizan lo esencial de Carriego, como el proyecto particular que esa lectura determina y del cual su libro es resultado inmediato, consecuencia tangible. Estamos, pues, ante un con-

junto de operaciones solidarias e íntimamente unidas que dramatizan de manera sintética el movimiento general del texto. Por un lado, la configuración de una "ecclesia invisibilis" por oposición a otra visible y consagrada le permite al autor inscribir esa zona de sombra en la que ha de instalarse y que se siente llamado a iluminar. Funda su lá posibilidad de interpretar. Es precisamente al Carriego ignorado tanto por las instituciones "letradas" de la cultura nacional, como por la crítica humanitarista y pseudo-comprometida, al que Borges dirige su atención. Posición marginal desde cuyas orillas habrá de imponer un giro decisivo al sistema de la literatura argentina. Pero si por un lado se aboca a la tarea de sacar de las tinieblas esa fracción oculta de sentido, (y qué dudas caben de que en ello se juega una valoración, un plus de justeza explícitamente enunciado en el: "más verdadera"), no es menos cierto que busca retener esa naturaleza "heterogénea" como una cualidad constitutiva del objeto. En lugar de postular una disyunción excluyente entre esos aspectos, Borges dice "también", los une a sabiendas de que no se trata de una coexistencia pacífica sino de una unidad polémica.

Retener ese movimiento por el cual se le confiere un carácter mixto, "heterogéneo", y al mismo tiempo conflictivo a la obra de Carriego me parece de fundamental importancia, ya que más adelante veremos hasta dónde el propio programa literario de Borges se dirime en una suerte de ejercicio matemático, de sustracción y adición que conserva como constante estructural la unión de fragmentos divergentes. Pero no nos anticipemos.

Hay todavía algunos elementos que quisiera señalar a propósito de esta Declaración y que me servirán de guía en el transcurso del trabajo.

En primer lugar, y demorándome ahora en otro motivo presente en el párrafo inicial, conviene destacar la inclusión de esa unidad heterogénea dentro de un contexto mayor, de un campo de fuerzas que desborda los límites de la obra analizada. Lo que se debate, no es apenas "cuál" de las posibles lecturas de Carriego es más verdadera, sino también "a quién" le pertenece. El acto interpretativo se muestra como una apropiación de la cual depende todo un sistema de paternidad y filiaciones que afecta al presente, y donde se decide la legitimidad de los productos culturales actuantes en la literatura nacional. En otros términos, Carriego es vivificado, ya que a la siguiente pregunta: ¿ en qué tradición

sitarlo, en la modernista, en la sentimental, o en la del sencillismo urbano?, responde especularmente otra donde se juegan los proyectos estéticos de la modernidad: ¿quiénes son sus herederos, el Borges vanguardista y su poética de las orillas, los jóvenes del grupo de Boedo, o el discurso académico?. Se trata entonces de "crear un precursor" tal como el propio Borges lo definiría años más tarde, aunque restituyéndole esa tonalidad polémica pretensamente renegada.¹

Para continuar, quisiera poner de relieve la correspondencia inmediata que se establece en el párrafo central entre el lugar de afección del sujeto, (el de su "preferencia"), el poetizado por Carriego, y un cierto espacio físico: la calle Honduras, Palermo, Buenos Aires. Borges nombra ese lugar privilegiado desde el que ha de leer al otro y en el que ha de buscarse a un tiempo. Anuncia su clave interpretativa, pero también cuál será su estrategia: someter a un demorado trabajo de lenguaje aquellas "realidades", permanecer en él, no abandonarse rápida y fácilmente al juego de los significados compartidos. Trabajo de reelaboración del que resurgirá un Palermo mítico, distinto del real, así como también del recreado en los versos de Carriego, purificado en la fraga de su propio lenguaje.

Por último, desearía referirme a ese pasaje netamente convencional con el que se cierra la Declaración: los agradecimientos. Me interesa destacar apenas una cosa: la coexistencia de libros y versiones, de textos escrito y testimonio oral a título de fuentes que habilitan por igual el propio acceso al mundo de las letras.² Borges escribe no sólo a partir de lo "leído" sino también de "historias escuchadas". Duplicidad fundamental que habrá de funcionar como matriz estructural a lo largo de toda su producción y que resulta indispensable retener aquí para dar cuenta de la particular organización impuesta al *Evaristo Carriego*.

A fin de limitar tanto la extensión cuanto las pretensiones del presente trabajo, he preferido ceñirme al análisis de aquellos capítulos en los cuales, según mi parecer, se dramatiza de manera privilegiada aquello que he dado en llamar "la cuestión hermenéutica"; en especial el tercero y el cuarto.

Agotado el tiempo de los preámbulos sólo me resta atravesar el umbral, adentrarme en el texto, reconstruir, ahora con parsimonia, los avatares de esta interpretación.

Las Misas Herejes y la Canción del Barrio

Sugiero, con el objetivo de facilitar nuestra tarea, recurrir a una segmentación que nos permita transitar de manera sucesiva por los distintos niveles articulados en el texto. Con todo, conviene destacar que aquello que veremos desplegarse en una linealidad no es más que una estrategia de lectura, o, en otros términos, que en realidad se trata de niveles coexistentes, yuxtapuestos. Propongo, pues, examinar uno a uno los siguientes interrogantes:

a) ¿Qué tipo de tratamiento reciben las obras de Carriego en el interior del discurso borgeano? ¿Cuáles son las operaciones puestas en juego para dar cuenta de esa materia objeto?.

b) Correlativamente, ¿cuál es la posición adoptada frente a ese conjunto de textos críticos que "ya" se han pronunciado sobre ese mismo objeto y que aparecen citados, aludidos, invocados de manera más o menos explícita? O en otras palabras, ¿cómo se dirime el duelo de las interpretaciones?.

c) Por último, ¿hasta dónde la particular lectura hecha Borges transforma, justifica, o revela, aspectos esenciales de su propia poética?.

a)

Comienzo entonces considerando el tratamiento dispensado al primer poemario de Evaristo Carriego.³

"Libro de aprendizaje", tal la definición de ese corpus heterogéneo, desigual y cambiante, reunido bajo el nombre de *Las misas herejes* y en cuyo seno Borges opera un corte. Munido de una pluma que es también estilete, el texto disecciona, recorta, separa. Borges se quedará apenas con una parte, e interpretará el resto como un arduo preludeo.

Sí, cuatro quintos de *Las misas herejes* se verán reducidos a la mera condición de balbuceo, de ensayo previo, y consecuentemente a una sucinta ejemplificación.

"Rapsodia de payador abombado", "incomunicada palabrería", "desfile de términos abstractos", he ahí la forma de caracterizar esa labor de principiante a la que Borges atribuye "las mismas" insuficiencias y "los mismos" defectos que a los de la "versificación orillera". Vulgar imitación, copia servil, reflejo pobre de una pobre retórica:

Repetido sea con brevedad: esa pecadora mayoría de *Las Misas Herejes* no habla de Palermo pudo haberlas inventado.⁴

Más que por la naturaleza de sus temas o sus contenidos explícitos, (aunque también por eso), esta primera fase de Carriego es condenada en virtud de una "manera de decidir". Como bien lo ha señalado Josefina Ludmer, para Borges, "no es la impostación retórica del pueblo cuando se pone a hacer poesía"⁵ donde se encuentran las verdaderas posibilidades de la literatura. Esa "reproducción" mecánica de formas populares en última instancia no pertenece al dominio del arte, es apenas "barullo"; pero recordémoslo, es el barullo típico del suburbio porteño.

Superado ese momento inicial, aligerado del peso que representan "la inmensa mayoría de *Las Misas Herejes*", el texto se depara con su objeto:

Paso a rever las composiciones realistas que integran "El alma del suburbio", en la que podemos escuchar, al fin la voz de Carriego, tan ausente de las menos favorecidas partes.⁶

Del palabreo abstracto a la composición "realista", del ruido, el barullo y la rapsodia al tono hablado o el aire de milonga, se ha concretado unaintermediación: la de la voz poética. Palabra depurada, (y por lo mismo palabra literaria), en la que Borges se detiene a escuchar el cálido mensaje de un "mundo que está afuera" En efecto, si nos detenemos a observar los términos utilizados para calificar los versos de Carriego, percibiremos que esos versos "refieren", "describen", "presentan", y "traducen", aspectos de una realidad determinada: la de Palermo y su humilde gentío. Patios, atardeceres, oscuros callejones, guapos, guitarras, y mujeres perdidas, habitan ese mundo inaccesible y sin embargo próximo. Espacio mediador, comunicante, "El alma del suburbio" le da a Borges los materiales con que ha de responder a esta pregunta:

¿ Qué había mientras tanto del otro lado de la verja con lanzas?⁷

Quisiera considerar ahora otro aspecto cuya importancia me parece decisiva para dilucidar los no pocos enigmas que plantea este libro. Hecho ese descubrimiento, el corte, y la elección de aquello que a sus ojos "vale la pena" en el texto de Carriego, ¿ de

qué modo, a través de que procedimientos, y con cuáles recursos Borges da cuenta de ese objeto preferido?

Casi me atrevería a afirmar que por encima de una voluntad de comprensión, de examen o de análisis (objetivo), el discurso es impulsado por una "voluntad de apropiación" lo cual no deja de ser al fin de cuentas una manera típicamente borgeana de interpretar el hecho literario. Y si no — parafraseando su estilo — "pruébenlo estos argumentos":

En primer lugar, los enunciados se caracterizan por su tono asertivo, categórico, reductibles en última instancia a la afirmación de una identidad absoluta entre discurso interpretante y objeto interpretado, (Tal poema es...). Ninguna duda, ninguna incertidumbre a la hora de atribuir sentido.

En segundo lugar, las interpretaciones siempre "antecedent" a las citas, "se le adelantan", determinando hasta cierto punto la comprensión de aquello que vendrá después. Por lo demás, transcribir fragmentos, restos, pedazos, no supone el ejercicio de una posesión y de un derecho pleno sobre el texto del otro?

En tercer lugar, son varias las oportunidades en que se produce una articulación de la "propia palabra" y la "palabra del otro" en el interior de una misma estructura frástica, (si bien es innegable que gracias a la distribución espacial y a la tipografía, Borges conserva un mínimo de distancia):

"Detrás del mostrador" es una oposición entre la urgente vida barullera de los borrachos y la mujer hermosa, brutta y tapiada,

detrás del mostrador como una estatua
que impávida les enloquece el deseo
y pasa sin dolor, así, inconciente,
su vida material de carne esclava:
La tragedia...⁸.

Por último, no son pocas las veces en que la citación de un enunciado (ajeno) funciona como disparador o como estímulo para inventar una narración propia; es casi un pretexto apenas. ("El guapo", "Los perros del barrio").

Arrastrando los versos de Carriego al círculo más vasto de su propio discurso, doblegándolo a sus necesidades, haciéndolo hablar su misma lengua, Borges digiere, devora y fagocita aquella "parte buena" que ha venido buscando. Apropiación tiránica, o si

se quiere proyección subjetiva, que lo autoriza a abolir una distancia, sortear un intervalo, dominar el sentido. "El alma del suburbio" es casi... casi... lo que Jorge Luis Borges necesita que sea.

Propongo, para finalizar esta primera parte del trabajo, revisar brevemente el cuarto capítulo. No se tratará esta vez de llevar adelante un examen exhaustivo como en el caso anterior, sino de hacer unas pocas observaciones de orden general, apenas las indispensables para poder continuar nuestra marcha.

Dos características se me ocurren de fundamental importancia en relación al tratamiento dispensado a "la canción del barrio". Por un lado, y tal como era de esperar, Borges seguirá "cortando mucha tela", quedándose con retazos, parcelas, migajas; reduciendo al mínimo ese corpus cuya "lacra sustancial", (y cuantitativamente mayoritaria), reside en la productividad al sentimiento fácil, a las lágrimas, a la desgracia doméstica e insignificante. Del arco que subtiende a la producción literaria de Carriego — y que progresa del balbuceo errático al descubrimiento de las posibilidades poéticas del barrio, para desembocar en el más puro melodrama — Borges suprimirá tanto los extremos estilísticos como los extremos temáticos. En consecuencia la selección obedecerá a criterios bastante semejantes a los utilizados en el capítulo anterior. Una vez tendremos guapos, atardeceres, calles desiertas. Y si digo bastante semejantes, no idénticos, es porque es evidente que algo de la naturaleza del material poético se ha transformado. En efecto, — y aquí está finalmente ese "por otro lado" que nos viene faltando — "La canción del barrio" comienza describiendo un proceso de transfiguración que, como todos sabemos, atañe a la sociedad argentina en su conjunto y hacia los años treinta no ha dejado todavía de producir reverberaciones en el plano de la cultura. Inmigración, progreso, cambios acelerados. Es a esa sociedad a la que se hace entrar en una relación de correspondencia con el texto de Carriego. Por eso, no me parece en absoluto casual el hecho de que Borges se "quede", o bien con el "tono nostálgico" que celebra el pasado e impone una visión hacia atrás en el tiempo (pp- 137-8); o bien con el "tono humorístico", que instaura una distancia objetivante y una visión irónica para con ese pueblo urgido por quitarse los estigmas del pasado, por convertirse en esa cosa "decentita e infeliz" que tanto le repugna a nuestro autor (pp. 140).

Todo el *Evaristo Carriego*, y no se trata de una formulación original, lo sé bien, podría leerse como la respuesta estético-ideológica creada para responder a este conflicto. Entre el Palermo viejo y el de "la siniestra edificación nouveau", Borges elige el viejo, al cual por otra parte él mismo inventa y eleva al estatuto de metáfora de la patria, de lugar mitológico. Entre el "criollo eterno" y el "gringo traicionero", podrán imaginarse.

Pero no es este el asunto principal de mi trabajo. Sugiero pues, pasar a ese otro nivel del discurso borgeano donde varios intérpretes han de batirse a duelo. No será un duelo de cuchillos, y sí apenas un duelo de palabras. Con todo, a nadie escapa que ellas también pueden herir de muerte.

b)

En dos oportunidades sucesivas Borges va a convocar, sea bajo la forma de la cita explícita, sea bajo la forma del estilo indirecto, a otros tantos "discursos explicativos" que, por constituir formulaciones previas, anteriores a la suya, han incidido en la manera de leer y comprender la obra de Carriego.⁹ Borges no cae en la ingenuidad o el facilismo de creer que arranca de cero, que está delante de un objeto puro e intacto. Por el contrario, lo toma como circula en las diferentes versiones elaboradas dentro del ámbito cultural: Carriego "ya" ha sido interpretado. Pero ¿cuál?, y ¿cómo? Entablando una relación polémica con aquellos que dicen conocerlo y de la cual evidentemente saldrá vencedor, Borges se quedará a la vez, con "la verdad", (con la razón), y con "lo mejor".

Si, en la medida en que cada uno de esos discursos críticos es puesto en correspondencia con las respectivas "partes malas" de Carriego, (la del aprendizaje y la del melodrama), Borges se autoproclama descubridor, intérprete, y dueño, de esa "otra parte hasta hoy invisible" y que es también "la mejor de las partes". Es imposible disociar aquí el hallazgo, el sentido, y el valor. Por este camino quizás podríamos regresar a todo aquello que fuera señalado en el prólogo de este trabajo y que ahora, al menos eso espero, debiera haber ganado una nueva significación, un nuevo alcance.

Existe todavía una estrategia complementaria en relación a esta primera, y cuya importancia quisiera destacar. Pareciera que la voluntad de destruir al enemigo es tan extrema, tan radical por

así decir, que el autor ni siquiera va a concederle el derecho de hablar sobre aquellos aspectos que él mismo ha definido como aspectos secundarios. En efecto, no conforme con poner en evidencia que esos intérpretes se han dirigido hacia el "lugar errado" Borges demostrará que por si fuera poco, "interpretaron equivocadamente". Engaño elevado a la segunda potencia, doblemente falaz, en cuyo seno habrá de intervenir la palabra del vate. Propongo pues, tentar reconstruir los argumentos de esa refutación.

Comienzo por el debate a propósito de "El clavel", soneto que aparece a título de muestra de ese primer período de aprendizaje delimitado en el interior de "Las Misas Herejes". Dos lecturas diametralmente opuestas vendrán a disputarse el sentido del poema. Por un lado, la de José Gabriel, centrada en la noción de "figura":

Lo divertido es que el formulador de la etiología simbolista, José Gabriel, no se resuelve a no encontrar símbolos en "Las Misas Herejes", y expende a los lectores de la página 36 de su libro, esta solución más bien insoluble del soneto. El clavel: Ha de decir (Carriego) que intentó darle un beso a una mujer, y que ella, intransigente, interpuso su mano entre ambas bocas (y esto, no se sabe sino después de muy penosos esfuerzos); pero no, decirlo así, sería pedestre, no sería poético, y entonces llama clavel y rojo heraldo de amatorios credos a sus labios, y al acto negativo de la hembra, la ejecución del clavel con la guillotina de sus nobles dedos.¹⁰

Por el otro, la de Jorge Luis Borges, que restituye la "literalidad":

El clavel es fuera de duda un clavel de veras, una guaranga flor popular deshecha por la niña y el simbolismo (el mero gongorismo) es el del explicativo español, que lo traduce en labios.¹¹

Ironías aparte, ¿no hay algo de tramposo en esa pretendida literalidad? ¿Acaso definir al clavel como "una guaranga flor popular" no es obligarla a entrar en una cadena asociativa?. Creo que sí. Fingiendo reponer un enunciado de orden puramente denotativo, Borges en realidad lo obliga a "connotar" ese suburbio del cual el otro quería sustraerlo, (por que decirlo así sería pedestre). Pero por encima del contenido semántico, quizás lo más interesante sea que "El clavel" también ejemplifica una retórica:

¿Cómo justificar esas incontinencias inocuas en el especial poeta del suburbio?. A tan escandalizada interrogación creo satisfacer con esta pregunta: Esos principios de Evaristo Carriego son también del suburbio, no en el superficial sentido temático de que versan sobre él, sino en el sustancial de que así versifican los arrabales.¹²

Por eso, lo que se dirime no es un mero problema del tipo sentido literal/sentido metafórico. Es una "tradición", es el contexto desde donde leer y en el cual integrar la obra de Carriego. En el mismo lugar en que José Gabriel creará encontrar ecos americanos de la estética simbolista, (y por lo tanto de una "poesía culta"), Borges reencontrará la tradición oral de la gauchesca. Verso de "payador abombado", poesía "popular" hasta los tuétanos.

Carriego es devuelto a sus orillas. Jorge Luis Borges venció su primer duelo.

Paso ahora a considerar esa segunda polémica que tiene por objeto a "La Canción del Barrio", y por rivales al grupo de "Boedo". Como puede observarse, esta vez la batalla es bastante más actual y embarazosa que la anterior, ya que se trata de descalificar a sus contemporáneos, a aquellos que disputan junto — y contra — Borges un lugar en el espacio de la cultura nacional. Hay, pues, una literatura y una crítica humanitarista, "comprometida", que convive (con) y cuestiona la legitimidad de un proyecto radicalmente distinto, como lo es proyecto borgeano. Ella es, correlativamente, la responsable por la reivindicación de aquella parte lacrimógena e hipersentimental que es la peor en la obra de Carriego. ¿Con qué armas doblegar al enemigo, hacerlo arrodillar?

Primero con la que a ellos le falta: la de las letras, la de la erudición. Shaw, Blake, Shakeaspeare, Quevedo, muestran que el "mal" también puede ser tema, pero además que Borges "los conoce". Indirectamente, con la espontaneidad deliberada de la que Borges usó y abusó para forjar su imagen, el argumento redundante en beneficio, se vuelve un atributo del intérprete. Parafraseándolo, aunque mudando un poco las cosas, diría que "la paradoja es tan admirable como consciente". Cuando se trataba de vencer a José Gabriel, a ese discurso anacrónico y pseudo-erudito, utilizó la jerga del suburbio. Ahora, con los desposeídos, con los intelectuales pobres de ese pobre país, apela al orden de la cultura, cita en esa otra lengua que les es tan familiar.

Después, “si de moral se trata” él gritará más alto; “chantaje”, “delito”, “inhumano”. Borges vuelve a ganar, y en territorio ajeno.

c)

Hemos arribado finalmente al último de los aspectos que me había propuesto considerar en el presente trabajo: la poética borgeana, su singular proyecto literario. Transitando por las páginas del libro que nos ocupa, analizándolas, hemos podido detectar la existencia de una serie de complejas operaciones textuales que dramatizan en su conjunto eso que había dado en llamar “la cuestión hermenéutica”. Hemos visto, cómo, de qué manera, partiendo de ese corpus heterogéneo y ya parcialmente interpretado que constituían las obras de Evaristo Carriego, Borges descubrió, interpretó a su vez, y se apropió, de esa “parte” invisible antes de él pero también por él visiblemente construida. Resta saber entonces cuál sea la función de esa parcela — ayer sombría y hoy devuelta a la luz — dentro del propio universo ficcional.

Corroborando aquello que fuera mencionado en el prólogo comenzaré por decir que Borges se crea un “precursor”, un linaje (y la imagen de un padre) para la poesía que ha venido escribiendo a lo largo de casi una década. En efecto — y quisiera a esta hipótesis de las connotaciones de orden genético en las que fatalmente caerá, o en todo caso proponer que la pensemos como una acción recíproca — si por un lado puede afirmarse que “El alma del suburbio” le reveló a Borges las poéticas de esas orillas adonde la ciudad se desdibuja y comienza a hacerse campo; por el otro, e inversamente, la poesía borgeana producida durante esos años orienta, modifica, y transforma, la lectura que se hace de Carriego. Para enunciarlo de una manera brutal: la clave para interpretar al otro no es otra cosa que la escritura propia. Los caserones, las tapias y los guapos de Carriego, son un anticipo y una justificación de *Fervor de Buenos Aires* o de *Luna de enfrente*.¹³

Pero más que por el hecho de haberle posibilitado resignificar sus textos anteriores, la obra de Evaristo Carriego, o mejor dicho, la interpretación borgeana de esa obra, interesa como anuncio de aquello que a partir de la década del treinta vendrá a desplazar a la práctica poética: el ensayo ficcional, el relato, los cuentos. Sabemos, gracias al inestimable aporte de Ricardo Piglia,¹⁴ que ese corpus puede ser concebido bajo la forma de un mito familiar que

organiza y estructura ese universo literario y cuyo doble linaje encontraría sus respectivas figuras, por una parte, en la "memoria", la oralidad, el culto del coraje; por la otra, en la "biblioteca", la lectura, el culto de las letras. Sabemos, esta vez gracias a Josefina Ludmer,¹⁵ que el Evaristo Carriego podría interpretarse como el espacio donde esos dos linajes se funden y se alían, donde la "parte buena" de Carriego, la de los conversaderos y de los desafíos, es puesta a dialogar con Browning.

Restar para poder sumar esa es la fórmula. Entre una sustracción, (la de la parte mala de Carriego), y una adición, (la de la biblioteca paterna de innumerables volúmenes ingleses), Borges inventa un nuevo objeto estético. Antes de él era imposible imaginar a ese juego trivial, intranscendente, y confinado a esta región del mundo que es el "truco" como una negación del tiempo, como una metáfora porteña de la más alta metafísica. Después de él, el truco, el jinete, las inscripciones de los carros, el cuchillo olvidado en un cajón, ya no serán apenas argumentos locales. Objeto heterogéneo, y sin embargo coherente como pocos.

Remotas en el tiempo y en el espacio, las historias que he congregado son una sola; el protagonista es eterno, y el receloso peón que pasa tres días ante una puerta que da a un último patio es, aunque venido a menos, el mismo que, con dos arcos, un lazo hecho de crin y un alfanje, estuvo a punto de arrasar y borrar, bajo los cascos del caballo estepario, el reino más antiguo del mundo. Hay un agrado en percibir, bajo los disfraces del tiempo...¹⁶
el repetido instante del hecho literario.

A Manera de Epílogo

Un día, entre los días del año 1930, en una casa que todavía persiste, Jorge Luis Borges releía con pesar y avidez los versos de un poeta menor llamado Evaristo Carriego. Se determinó a la improba labor de componer un libro, y ese libro le permitió responder a una situación existencial, a una coyuntura estética.

Creó un mundo donde saciar su sed de realidad, donde reparar su condición de niño criado en cautiverio, detrás de una verja con lanzas. Imaginó lo que pasaba afuera.

Creó un mundo arcaico, y opuso esa mitología del pasado a una realidad actual vivida como hostil. Supuso que el ayer era mejor.

Creó una ficción capaz de cuestionar radicalmente la legitimidad de una estética del sentimiento que por entonces enturbiaba las aguas del Río de la Plata. Supuso que su literatura era mejor.

Y no se equivocaba.

Notas

- 1 "El poema "Fears and Scruples" de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no leía como ahora nosotros leemos. En el vocabulario crítico, la palabra es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro" BORGES, J.L. *Otras inquisiciones*, Bs. As. Emece, 1951. pp. 86-87.
- 2 Cf. PIGLIA, Ricardo *Ideología y ficción en Borges en Punto de Vista* N^o 5 Bs As. 1980.
- 3 Conviene recordar que *Las misas herejes* de Evaristo Carriego conforman un volumen subdividido en cinco secciones. Cuatro de ellas, esto es, las de mayor peso desde un punto de vista cuantitativo, revelan una fuerte influencia de la ya por entonces envejecida retórica modernista. La otra, "El alma del suburbio", anuncia en cambio el surgimiento de una nueva poética que sería más tarde bautizada con el nombre de "sencilismo urbano".
- 4 Op. cit. pp. 124.
- 5 LUDMER, Josefina "El género gauchesco. Un tratado sobre la patria". Bs. As. ed. Sudamericana. 1988.
- 6 Op. cit. pp. 125.
- 7 Op. cit. Prólogo agregado en las "Obras Completas". 1974
- 8 Op. cit. pp. 126.
- 9 Cf. op. cit. pp. 123-4; 135-6.
- 10 Op. cit. pp 123.
- 11 Op. cit. pp 123.
- 12 Op. cit. pp. 124.
- 13 BORGES, Jorge Luis *Fervor de Buenos Aires*, 1923, *Luna de enfrente* 1925. Bs. As. Emece, *Obras completas*.
- 14 Op. cit. pp. 94.
- 15 Op. cit. pp. 225-226

16 BORGES, Jorge Luis. op. cit. pp. 154.

Bibliografía

- GRAMIGLIO, María Teresa "Borges". Capítulos N° 79.80 de "La historia de la Literatura Argentina". Bs. As. Centro Editor.
- LUDMER, Josefina "El género gauchesco. Un tratado sobre la patria" Bs. As. ed. Sudamericana. 1988.
- PIGLIA, Ricardo "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista*. Bs. As. N° 5. 1980.
- RICOEUR, Paul "Du texte à l'action". Paris, Editions du Seuil, 1986.
- SARLO, Beatriz "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo". *Punto de Vista*. Bs. As. N°11. 1981.
- . "Carriego". Cap N° 53 de "La historia de la Literatura Argentina". Bs. As. Centro Editor.
- . Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Bs. As. Editorial Nueva Visión. 1988.
- STAROBINSKI, Jean "La relation critique" Paris, Gallimard. 1970.