

poeta coetáneo, Raúl González Tuñón, en la dedicatoria de su primer libro *El violín del diablo* (1926) escribió una alusión directa a Borges: «aclaro que son versos alejados del Buenos Aires manso y cordial como un patio», al que oponía el mito bullente y exótico del bajo fondo de la zona prostibularia del puerto también frecuentada por Héctor Pedro Blomberg. De ambas invenciones poéticas de la ciudad, —el barrio de ayer y el bajo fondo— surgirá la literatura del tango, de los años 30 y 40, tan menospreciada por Borges porque se trataba de la nostalgia de los hijos de inmigrantes por una ciudad que también se había vuelto vieja para ellos, en un país que ya no les pertenecía. Le reprochaba a ese tango su carácter quejumbroso pero ese era el rasgo de la elegía, género predominantemente en su propia poesía, de la que derivaba precisamente el tango de Homero Manzi.

Dicho todo esto, es preciso señalar que el hechizo de la ciudad muerta, del barrio decadente, de la casa en ruinas, tiene también su lado rescatable: el rechazo del presente puede permitir ver los aspectos negativos de un «progresismo» desordenado que por sus propias contradicciones siempre va unido a algún retroceso. La nostalgia no es necesariamente reaccionaria, puede ser a veces crítica y menos conformista que ciertos progresismos demasiado lineales, demasiado adheridos a lo nuevo, a lo último, como a lo mejor, característica de los ultraísmos, de los futurismos, de los vanguardismos de los que se burlaba Borges. La nostalgia como motivo de la literatura es también el recordatorio de los encantos de la ciudad vieja, perdidos por los avances del capitalismo y, aunque decadente, ocupa un momento necesario de la conservación de algo de lo que cambia en el movimiento dialéctico.

Los arquetipos

Más discutible es, en cambio, Borges cuando puebla los arrabales con personajes mitológicos de un paraíso perdido premoderno. El sucedáneo del payador de Lugones, del gaucho de Güiraldes, o del indio de Ricardo Rojas, era el orillero, cuchillero, compadre o malevo borgeano. El personaje arquetípico del compadre representaba, para él, otro recuerdo de la ciudad mítica. Pero también había algo de la fascinación por el lumpen que es frecuente en muchos escritores de clase media (en Roberto Arlt, por nombrar a un coetáneo suyo) como forma de introducir la aventura en la monotonía de la cotidianeidad burguesa.

Otra quiebra de la rutina se dio durante unas vacaciones en la estancia de Enrique Amarin en el Uruguay, donde confundió a los peones con gauchos, pero asistió en un almacén de frontera a una auténtica pelea con cuchillo, y desde entonces comenzó a introducir en sus cuentos y

poemas también al personaje mítico del gaucho cuchillero³³. Su atracción por este ruralismo primitivo no estaba de ningún modo desvinculada de los avatares de la economía agraria, y cierta aversión por el avance de los chacareros italianos, de «la mezquina y logrera agricultura»³⁴. Como contrapartida de estos antihéroes, se daba «un culto idolátrico por los militares muertos, con los cuales quizá no podría intercambiar una sola palabra», los guerreros gloriosos, los fantasmas de su abuelo el coronel Francisco Borges, de sus bisabuelos el coronel Isidoro Suárez y el general Soler, y otros antecesores. Ambos, el guerrero y el compadre, eran arquetipos del «culto nacional del coraje», fórmula acuñada por Juan Agustín García en *La ciudad indiana* (1900) y por Carlos Octavio Bunge en *Nuestra América* (1903) y que Borges aceptaba como rasgo del supuesto carácter criollo. A veces en su imaginación se entremezclaban ambos, el cuchillero y el guerrero, y la muerte en la pelea de almacén rememoraba la batalla gloriosa «con el patriótico sable/ ya rebajado a cuchillo».

En su madurez renegó del culto a los antihéroes, pero, en cambio, los héroes, aquellos militares del siglo XIX, se trastocaron en los sangrientos dictadores militares. Su figura literaria preferida de la «espada» se degradó siniestramente cuando, imitando a su maestro Lugones, proclamó una nueva «hora de la espada» y en su viaje a Chile en 1976 alabó a los generales Pinochet y Videla y dijo, al recibir honores en la universidad de Chile: «Mi país está emergiendo de la ciénaga por obra de las espadas (...) Chile que es una espada honrosa ya ha emergido de la ciénaga». No obstante, y contradiciéndose una vez más, en la única vez que le tocó vivir de cerca una guerra, predominó su lado racionalista sobre su lado heroico, belicista, irracionalista, y repudió el intento de guerra con Chile y luego la loca aventura de las Malvinas, en un gesto que borra otras abominables actitudes.

Las motivaciones históricas y sociales se mezclaban en Borges siempre con sus gustos puramente artísticos; es así cómo el culto al coraje, más que de cualquier sociología argentina a la que era poco afecto, o de posiciones políticas efímeras, derivaban preferentemente del cine, del género *western* o de los filmes de *gangsters* de Joseph von Sternberg, con quien también compartía su desprecio por el realismo. En la conferencia «Origen de la épica en Inglaterra» (1961) decía: «La poesía épica satisface una necesidad del hombre, y acaso porque los poetas actuales parecen haberlo olvidado, la misión es ahora cumplida por las películas del Oeste y aun por las de pistoleros». Y reiteraba en un reportaje: «La tradición

³³ La anécdota está en Emir Rodríguez Monegal, Borges, una biografía literaria, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

³⁴ Inquisiciones, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, pág. 145.

épica ha sido salvada para el mundo por Hollywood por improbable que parezca³⁵. A *La batida* de Sternberg la llamó «heroica». Se entusiasmó también por los pendencieros jóvenes con navaja del New York de los años 50, llegando a ver *West Side Story* hasta siete veces.

No sólo Borges era deudor, como lo reconoció en el prólogo de *Historia universal de la infamia*³⁶, de los filmes mudos de Joseph von Sternberg. La poesía de los puertos, los cafetines y los callejones en brumas, de estos filmes mudos –*Las noches de Chicago*, *Los muelles de New York*– que anteceden a Marcel Carné, deben haber influido en los cuentos de bajo fondo de Héctor Pedro Blomberg y en los poemas de Raúl González Tuñón. También mostraba la impronta sternberiana cierto cine argentino negro de los años 30: *Monte criollo*, de Arturo S. Mom y Daniel Tinayre, y *La fuga*, de Luis Saslavsky, esta última elogiada por Borges en *Sur*³⁷. La ciudad futurista de Arlt, por su parte, tenía su fuente en *Metrópolis* de Fritz Lang. El expresionismo, no sólo cinematográfico sino también literario, dejó su impronta en la/literatura y el arte argentinos, también en el teatro –en el género grotesco– y en la plástica, en los aguafuertes de Facio Hebequer. De todos los movimientos de vanguardia, Borges sólo rescataba el expresionismo. Le había dedicado un ensayo en *Inquisiciones*, había confeccionado una antología de poetas expresionistas alemanes en la revista madrileña *Cervantes* en 1920 y leía con interés la novela expresionista *El Golem* de Gustav Meyrink³⁸. En el expresionismo encontraba algunos de sus temas obsesivos: la magia, los sueños, la filosofía oriental, la ciudad.

Si en los gustos cinematográficos de Borges el *gangster* se vinculaba en cierto modo al *cowboy*, en su propia literatura, el compadre tenía antecedentes en el gaucho malo, en el bandolero rural de los folletines populistas de Eduardo Gutiérrez, tan cercanos a los *pulp fictions* del *Far West*. No es casual que también, por la misma época, en Estados Unidos, que pasaba por un proceso inmigratorio similar al nuestro, se descubriera al *cowboy* –con *El virginiano* (1902) de Owen Wister– como símbolo del auténtico nativo enfrentado a la hordas de inmigrantes extranjeros de las ciudades. Paradójicamente el *cowboy* compartiría después con el *gangster*, típico producto de la ciudad y la inmigración, el papel de héroe en la literatura de kiosco y el cine de Hollywood, y constituirían la «épica baja» de nuestra época.

³⁵ Entrevista de Ronald Christ, París Review, 1966, reproducido en Confesiones de escritores. Reportajes de París Review, Buenos Aires, El Ateneo, 1996.

³⁶ Prólogo a *Historia universal de la infamia*, en O.C. pág. 289.

³⁷ «La fuga», *Sur*, n° 36, agosto de 1937, recopilado por Edgardo Cozarinsky, Borges y el cine, Buenos Aires, *Sur*, 1974, pág. 54.

³⁸ «Acercas del expresionismo» en *Inquisiciones*, edición citada, pág. 155. Sobre Meyrink, ver *Textos cautivos*, Buenos Aires, Tusquets, 1986, pág. 35.