De Jorge Luis Borges a Roberto Cossa: entre tangos y compadritos

Alba Saura Clares

Introducción

El interés de este estudio reside en acercarnos a las reformulaciones de la figura del compadrito y la presencia de las imágenes y expresiones de la tanguería en la literatura argentina del siglo XX, con el fin de percibir la disímil intencionalidad y las diferentes reelaboraciones de estos mitos argentinos. Para ello, hemos elegido la figura del escritor canónico Jorge Luis Borges (1899–1986) y uno de los nombres más destacados del teatro argentino del siglo XX, Roberto Cossa (1934). El primero se ha dedicado a la figura de los compadritos y al tango a través de diversas expresiones: narrativa, poesía, antologías, conferencias… en una serie de propuestas que recogen la tradición anterior, conjugando rememoración, revalorización y hasta un halo nostálgico. Por su parte, en la obra de Cossa se observa una perspectiva que desmitifica y cuestiona la realidad argentina a través de la revisión de sus mitos. Asimismo, la elección de estos autores se sustenta en sus diferentes contextos de producción: si la obra de Borges en relación a esta temática se inicia en los años treinta, nos encontramos en el caso de Cossa frente a uno de los contextos más cruentos en la historia del país, la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (1976–1983). Dichas realidades influirán en sus diferentes visiones, pero confluyen en que la presencia del compadrito, el sur y el tango se configuran como una lectura crítica de la realidad argentina.

2. Borges y la tradición popular

Alrededor de Jorge Luis Borges se ha construido un imaginario que lo acerca a la cultura europea –a la que sin duda se sentía apegado intelectualmente– en detrimento de sus orígenes criollos y argentinos. Si bien en los primeros años esto fue una opinión común sobre la

Guerrero Almagro.indd 134-135 10/07/2018 17:32:08

obra de Borges, estudios críticos posteriores han desmontado esta hipótesis, mostrando la influencia de la cultura argentina en el autor de *El Aleph*. Como bien es sabido, la juventud y el primer aprendizaje poético de este escritor se desarrolla en Europa, entre Suiza y España. Sin embargo, acercándonos a la obra de Borges –si eso fuera posible en este autor que es tantos autores, que es toda una Biblioteca– percibimos cómo en su producción se imbrican diferentes culturas, tradiciones, estéticas, mitologías y cosmovisiones y cómo, entre ellas, el mundo gauchesco y el criollismo, la literatura argentina, circundan su producción. Reveladoras son, al respecto, las palabras con las que Beatriz Sarlo inicia las conferencias sobre el escritor argentino que recoge en su libro *Borges, un escritor en las orillas*:

> *En efecto, desde Europa Borges puede ser leído sin una remisión a la región periférica donde escribió toda su obra. Se obtiene de este modo un Borges que se explica en la cultura occidental y las versiones que esta cultura tiene de Oriente, prescindiendo de un Borges que también se explica en la cultura argentina y, especialmente, en la formación rioplatense. La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad* (Sarlo 2007: 2).

El contacto del escritor de *Ficciones* con Buenos Aires, a su regreso en 1921, le condujo a una exaltación de su ciudad natal, en el descubrimiento de la periferia y los arrabales, así como el contacto con su propia historia y el carácter heroico de sus antepasados. Como el poeta reconoce: «En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha» (Borges 2008: 16). El impacto que le provocó Buenos Aires y el encuentro con la cultura argentina se muestra en sus primeros poemarios, los que conforman la *Trilogía porteña* (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente*, 1925; y *Cuaderno San Martín*, 1929) y sus primeros relatos, como "El hombre de la esquina rosada" o "El puñal". A ello se une su relación con el poeta Evaristo Carriego, al que dedica el libro homónimo, donde fomenta su acercamiento al criollismo. Una sección de este volumen, "Historia del tango", condensa una breve reflexión borgeana, de tintes históricos, sobre el gaucho y el

tango. Como señala Vicente Cervera en el capítulo titulado "El 'otro' sueño gauchesco", dentro de su estudio sobre la poesía borgeana,

> *donde cabe situar el inicio real de la afición borgeana por lo 'gauchesco' es en el ensayo–homenaje a Evaristo Carriego (1930), obra en la que, junto al recorrido literario por la obra de su compatriota (1883–1912), fundamenta Borges por primera vez la fértil y no siempre nítida distinción entre el 'tango' y la 'milonga'* (Cervera 1992: 154).

También apunta James E. Irby, sobre la importancia de este texto en la producción borgeana, que «*Evaristo Carriego* engendra las narraciones del Borges maduro. De sus anécdotas de guapos y compadritos saldrá el primer cuento, "Hombre de la esquina rosada"» (Irby 1986: 256), mostrándose en narrativa el espacio del arrabal bonaerense donde estaba construyendo su poesía.

Unido a otras imágenes y representaciones de la cultura argentina que no trataremos en este estudio, nos interesa situarnos en la consideración de Borges sobre la figura del compadrito y el tango. Hombre y música, figura y sonido, ambos se encuentran enlazados e indisolubles. El tango se nutre de la imagen del compadrito y este escucha, compone y siente la tanguería.

2.1. DE LA GAUCHESCA AL COMPADRITO

Finalizando el siglo XIX, la literatura argentina consagraba un personaje propio de su realidad sociocultural, el gaucho. Vaquero de las llanuras argentinas, quien vivía de la ganadería o la artesanía del cuero, destacaba como hábil jinete. La Independencia del país genera una amplia problemática para estos grupos sociales, enfrentándolos a los grandes terratenientes por la propiedad del campo. De su figura, hoy día mitificada, surge toda la cultura gauchesca y su propia expresión poética. Como explica Ángel Rama:

> *La gauchesca es una poesía política y revolucionaria producto de la primera integración del creador con un público popular a cuya conducción y al servicio de cuyos*

Guerrero Almagro.indd 136-137 10/07/2018 17:32:09

> *intereses sociales se entrega, ofreciéndole la primera imagen artísticamente válida de su quehacer histórico, o sea situándolo vivamente como el protagonista y promotor de la historia de su tierra* (Rama 1976: 47).

La literatura gauchesca ha dado títulos clásicos y esenciales para la historia y la cultura argentina. Tal es el caso de *El Gaucho Martín Fierro*, poema narrativo versificado, escrito por José Hernández en 1872, uno de los textos cumbres de este género. Destaca también la novela folletinesca *Juan Moreira*, gaucho y personaje histórico al que dio vida Eduardo Gutiérrez entre 1978 y 1980. La obra supuso un hito en la historia del teatro nacional rioplatense cuando en 1886 los Hermanos Podestá lo llevaran al circo criollo. Aunque existieron primigenias creaciones dramáticas y representaciones teatrales vernáculas tras la independencia de la colonia española, ninguna alcanzó el éxito del gaucho Moreira sobre los escenarios. La cultura gauchesca configura, así, un hito desde la poesía, la narrativa y el teatro. Como apunta Fernando O. Assunçâo, el gaucho es:

> *Un símbolo, unánime, desde los puntos más lejanos por donde campeó y donde desarrolló su grande gesta en dos galopes, cada uno de un siglo de duración, el primero tras las reses cimarronas, el segundo tras la libertad y la gloria en guerras intestinas y de independencia […] de la pampa a la selva correntina. Un paradigma. Más allá de sus defectos o más acá de sus virtudes vitales y reales. Símbolo de valor máculo, de natural baquía ecuestre, de hidalguía, de apego al terruño, de caballeresca honorabilidad, de sencillez altiva, de cálida hospitalidad, de amor a la libertad, de indomable e indoblegable individualismo* (Assunçâo 2011: 6).

La figura del gaucho desaparecerá, casi por completo, a principios del siglo XX, motivado por el crecimiento de las ciudades y la vida cosmopolita. Este hecho, junto con las oleadas inmigratorias, conformará la aparición de nuevas identidades y motivos que se instalarán en las representaciones artísticas: el malevo, el guapo, el orillero, el compadrito, los arrabales o la cosmovisión tanguera.

En la relación de Jorge Luis Borges con la figura del gaucho, el argentino afirma, en su libro *El matrero*, antología sobre esta figura, que:

> *Una curiosa convención ha resuelto que cada uno de los países en que la historia y sus azares han dividido fugazmente la esfera tenga su libro clásico. […] En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el Facundo y no el Martín Fierro* (Borges 1972 Prólogo)[1].

Con esta reflexión, lejos de establecer una sentencia contra la literatura gauchesca, está posicionándose dentro de un concepto de gran amplitud y divergencias. Como señala Cervera Salinas, el escritor argentino no se aleja en su producción del mundo gaucho, pero busca la diferenciación entre "literatura gauchesca" (de origen culto e imitación del estilo popular) y "literatura de los gauchos", hecha por ellos (Cervera 1992: 152), destacando el *Facundo* de Sarmiento y su «fiel retrato del gaucho "cantor"» (Cervera 1992: 153). A su vez, como este crítico observa, en la producción borgeana «no es casual hallar títulos ensayísticos sobre aspectos alusivos a lo gauchesco» (Cervera 1992: 153).

Desde su regreso a Buenos Aires, Borges se nutre estilísticamente de la tradición literaria argentina y, además, reflexiona sobre la recepción cultural del gaucho y el compadrito. Como leemos en el prólogo de *El matrero*, el argentino percibe una

> *singular confusión de los conceptos de matrero y de gaucho. Si el matrero hubiera sido un tipo frecuente, nadie seguiría recordando, al cabo de los años, el apodo o el nombre de unos pocos: Moreira, Hormiga Negra, Calandría, el Tigre de Quequén […]. Es natural y acaso inevitable que la imaginación elija al matrero y no a los gauchos*

1 Sobre la relación entre Jorge Luis Borges y el *Martín Fierro*, así como la literatura gauchesca, remitimos al trabajo de Alfonso García Morales (2000), "Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*".

Guerrero Almagro.indd 138-139 10/07/2018 17:32:10

de la partida policial que andaban en su busca. Nos atrae el rebelde, el individuo, siquiera inculto o criminal que se opone al Estado (Borges 1972, Prólogo).

Y, de la misma forma, extiende dicha valoración a lo sucedido con la representación del compadrito, afirmando: «En Buenos Aires, los conceptos de compadrito y de cuchillero han sufrido análoga confusión. El compadrito era el plebeyo del centro o de las orillas, el changador o el mayoral; era o no cuchillero. Despreciaba al ladrón y al hombre que vivía de las mujeres» (Borges 1972, *Prólogo*).

El compadrito es una figura urbana y la evolución natural del gaucho. Si este encontraba en La Pampa su espacio de recreación, la urbe será el lugar por donde camine el compadrito. En su representación cultural y mítica, ambos comparten la relación con el sur, la defensa del honor, la bravura y valentía. Se desenvuelven en los mundos suburbanos, en los arrabales, entre el malevaje y la cuchillería. Son hombres de acción, conocedores del destino trágico que los circunda. El compadrito, asentado en las ciudades, comienza a relacionarse con la inmigración en los "conventillos"[2] y a configurarse su expresión lírica, el tango, como la milonga lo fuera en el campo para los gauchos.

Al compadrito dedica Borges, además de diversos relatos y poemas, una antología, editada por primera vez en 1945 junto a Silvina Bullrich, *El compadrito. Sus destinos, su barrio, su música*. La intencionalidad de Borges con esta antología es la de equiparar la figura del compadrito a la del gaucho, aportando a la literatura un nuevo héroe urbano, como los gauchos lo fueron del campo. Por ello, finalizará el prólogo a la primera edición de esta antología afirmando:

Ojalá este volumen sirva de estímulo para que alguien escriba aquel verosímil poema que hará con el compadre lo que el Martín Fierro hizo con el gaucho. Ojalá aquel poema, como el otro, sea menos estudioso de lo accidental que

2 Tipo de vivienda colectiva, de uso habitual entre los inmigrantes en Argentina desde principios del siglo XX. Es el escenario típico donde se desarrollan las historias de tangos o del sainete criollo, en el género teatral.

de lo central, de los dialectos y apariencias del tiempo que de la forma de un destino (Borges 2000: 12).

El destino del hombre se configura como una constante temática y poética en la obra borgeana, repitiéndose de forma recurrente desde diversas perspectivas. La visión del sino trágico por parte del compadrito supone para este autor un espacio de recreación literaria, una atracción que sitúa a estos personajes en la visión de lo heroico y épico. Así, existe en la recreación de estas figuras por parte de Borges un acercamiento a lo extraño, casi a lo exótico, igual que la literatura le conduciría posteriormente por el camino de lo fantástico. El compadrito le sirve en sus creaciones para recrear a personajes valerosos y de acción, alejados del hombre de letras que fue Borges, al que quizás le hubiera gustado ese destino valeroso. De esta forma, la recreación de esta actitud heroica se une con una visión nostálgica, de evocación por la tradición popular perdida. Por ello, asegurará Borges en *El compadrito*: «ya hay quienes lo extrañamos; ya, como el gaucho, es un tema de la nostalgia» (Borges 2000: 7). Una visión que le acerca al ayer, al pasado épico con el que se relacionan sus antepasados, hombres de acción y lucha, y que se pierde en los arrabales del gran Buenos Aires.

Estas características la observamos en relatos como "La intrusa", uno de los once cuentos que componen *El informe de Brodie*, de 1970. El relato nos acerca a la historia de los hermanos Nilsen y su vida pendenciera, alternando el cuidado de su finca y los altercados. En el camino de ambos se cruza Juliana, una sirvienta que los enloquece de pasión. Cuando entienden que dicho amor puede interponerse en su relación de compadraje, no dudan en asesinar a la mujer. En la visión borgeana, estos personajes están aceptando su destino trágico, sin amor y solitario, cumpliendo con su deber sin temor ante la acción y el crimen. Por ello, leemos al final de la narración: «Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla» (Borges 1998). A esto añade Borges la parte de una milonga popular, con la que se finaliza el relato.

Como afirma Mario Paoletti, a Borges «no le interesa el delincuente, porque su violencia es interesada. Sólo se deslumbra ante el hombre de acción pura» (Paoletti 1987: 96), como los Nilsen.

Guerrero Almagro.indd 140-141 10/07/2018 17:32:10

2.2 EL SUR

Unido a esto, "El sur", perteneciente a *Ficciones* (1994), es uno de los relatos más destacados para comprender las claves que señalábamos en la relación de Borges con el compadrito y el criollismo. El término acoge nuevas resemantizaciones bajo la pluma de Borges. En el Sur borgeano se evoca al pasado, a la tradición, espacialmente a La Pampa y al carácter mítico de la misma en las narraciones tradicionales. Por ello, cuando al final del relato Juan Dalhmann se enfrenta a los compadritos que le incitan a una pelea, está abriéndose hacia el sur, está reencontrándose con su sur, con su pasado, con sus raíces, como lo hace Borges al escribir este cuento.

El personaje, Dalhmann, comparte muchos elementos biográficos con Borges, como el linaje europeo y argentino; la admiración por el hombre de acción que fue su bisabuelo Francisco Flores; la vida de bibliófilo empedernido; la dedicación a las letras y no a la acción; y quizás, como comienza el relato, ambos "en la discordia de sus dos linajes, (…) fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso" (Borges 1993: 78).

En el cuento, Dahlmann tiene que entrar temporalmente a un sanatorio y, a su salida, se encuentra con el destino esperándole frente a frente, en una reyerta de bar. Como apuntan Altrudi y Gruber:

> *La responsabilidad de la decisión de aceptar el duelo no es tomada por Juan, sino que alguien o algo, en este caso el "Sur", toma la determinación fatal. Como si una fuerza más allá de sí tuviese el poder de regir su destino. Este tipo de circunstancia, donde el hombre no es más que un mero ejecutor de una voluntad superior, se da a lo largo de toda la obra de Borges* (Altrudi 1998:131)

Aceptando esta acción y saliendo a enfrentarse al duelo, Dahlmann se reencuentra con sus orígenes, escapa de la vida anodina del sanatorio y se enfrenta a una muerte casi heroica, la que tantas veces había leído en las narraciones épicas. Es el sino trágico del universo de la "secta del cuchillo y el coraje" que fascina a Borges. Como subraya Allen W. Phillips al respecto de este relato: «Ha escrito, pues, en

"El Sur" quizá sus páginas más entrañables sobre la Argentina, y, al identificarse con Dahlmann, realiza un mismo acto simbólico y eminentemente criollo» (Phillips 1963: 147).

Como propone este relato, ciertamente paradigmático en la producción del argentino, el Sur se constituye en la obra de Borges como un eje temático y una concepción de suma profundidad. Por ello escribe Rosa Pellicer:

> *El Sur en Borges no es sólo uno de los cuatro puntos cardinales, es el territorio privilegiado para la elaboración de una mitología personal a la que siempre vuelve. En la brújula borgiana es el símbolo de la nacionalidad, del criollismo argentino; también es el espacio de esa 'pobre mitología' del coraje que puebla los suburbios de duelos a cuchillos y muertes violentas, y el de una Buenos Aires ya inexistente. Asimismo, simboliza el 'destino sudamericano' de sus ilustres antepasados, un tiempo heroico irremisiblemente perdido* (Pellicer 1999: 21).

Por lo tanto, el Sur, más allá del espacio geográfico, es para Borges el encuentro con una tradición cultural y con su propia interpretación de la misma. Es también el espacio mítico de los arrabales, el de los compadritos, que encontramos en textos como *El informe de Brodie* o *Para las seis cuerdas*, y que se va desarrollando como un eje destacado en su producción. Esta concepción en la obra del argentino se percibe, como señala Beatriz Sarlo, en la imagen de "las orillas", de lo marginal, en esos barrios pobres de las afueras de la ciudad que el escritor argentino compone desde su primera producción bonaerense. Como apunta esta investigadora,

> *Borges inscribe una literatura en el límite reconociendo allí una forma cifrada de la Argentina. Superficie indecisa entre la llanura y las primeras casas de la ciudad, "las orillas" tienen las cualidades de un lugar imaginario, cuya topología urbano–criolla dibuja la clásica calle "sin vereda de enfrente" […] En "las orillas", la ciudad está todavía*

Guerrero Almagro.indd 142-143 10/07/2018 17:32:11

por hacerse. Borges escribe un mito para Buenos Aires que, en su opinión, andaba necesitándolos (Sarlo 2007: 37–38).

Este espacio periférico, donde habitan los personajes del sainete teatral, es también el que pueblan los compadritos que Borges reivindica desde el ámbito literario y que se configura como el lugar intermedio entre el gaucho de La Pampa – ya canonizado literariamente – y la gran metrópoli. En última instancia, entendemos que es el espacio donde Borges consigue reencontrarse con el pasado argentino y se conforma una adhesión y reconocimiento de la cultura de este país. Interesante es, al respecto, el apunte de Margarita Saono:

> *En los inicios de su carrera literaria, lo argentino en Borges se manifiesta primero como un nacionalismo criollista […]. Ante las transformaciones sociales por las que atraviesa Bueno Aires, Borges expresa su nostalgia por un pasado perdido […]. Con el tiempo su apego a lo criollo adquiere una suerte de distanciamiento metafísico en lo que lo criollo se ve como un símbolo o reflejo de lo universal en ensayos como 'El truco', incluido en Evaristo Carriego* (Saono 2002:140–141).

2.3 El tango

Acercándonos en última instancia al tango, si bien la relación con el compadrito se mantuvo casi inmutable a lo largo de la trayectoria de este escritor, perdiéndose en la etapa de madurez, su contacto con el tango resultó más conflictivo, existiendo una distancia entre sus propias consideraciones y sus composiciones. Empero, referencias al tango y la atmósfera del arrabal acompañarán al escritor de su primer poemario a los últimos, como en *El otro el mismo* (1965) o *Para las seis cuerdas* (1965). Sobre este último título, apunta Cervera Salinas que se trata de «un poemario tan insólito como coherente y unitario […] colección de once milongas –aptas para el canto– donde se aúnan el siempre movedizo concepto de "folklore" argentino con la nítida expresión de "oralidad" presunta» (Cervera 1992: 152).

En general, las valoraciones de Borges resultaron más positivas hacia la milonga que hacia el tango. Géneros musicales en ocasiones confundidos, la milonga es una forma folclórica rioplatense relacionada con la cultura gauchesca, a la que Borges contribuyó con sus composiciones de *Para las seis cuerdas* como "Jacinto Chiclana". En el prólogo a este poemario, afirma Borges: «He querido eludir la sensiblería del inconsolable 'tango–canción' y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas» (Borges 2003: 194).

Las milongas del gusto de Borges (como las que él mismo compone) presentan la cosmovisión del compadrito, del cuchillero y del arrabal, propuestas que se alejan del lamento amoroso y la añoranza del inmigrante en el tango. No obstante, como se pregunta Ricardo Ostuni, «¿cómo aceptar que un hombre que tanto dijo desdeñar el tango lo haya tenido tan presente en su literatura y en su vida?» (Ostuni 1999: 17).

Lo cierto es que Borges acepta el tango como «un modo de vida, de interpretar el mundo, de sentirlo e imaginarlo. Y, asimismo, darle una dimensión mítica», en palabras de Spitaletta Hoyos (2009: 212). Como continúa este estudio, «la relación de Borges con el tango, traumática muchas veces, deja entrever, de un lado, su ejercicio de diatriba y el humor, y, del otro, un apegamiento a formas viejas, a su gusto por el tango de criollos y de valientes, por los compadritos y sus diabluras» (Spitaletta 2009: 213). También señala Ana María Llurba que «Borges encuentra en la esencia del tango dos aspectos constitutivos que hacen a la imagen arquetípica del varón: coraje y virilidad» (Llurba 2005: 214).

Todo ello se ve con precisión en la composición "El tango" de *El otro, el mismo,* poemario de 1965, donde se establece un lamento poético desde el tópico del *Ubi sunt;* en el texto reclama por el tango criollo del que se habían alejado las canciones mezcladas con la plegaria del inmigrante. Las imágenes poéticas construyen la idealización del pasado. Aparecen los temas con los que Borges relaciona la tradición: el compadrito, el cuchillo, el coraje, el puñal, la bravura o el tango. Comparto algunas estrofas de este extenso poema:

¿Dónde estarán? pregunta la elegía
de quienes ya no son, como si hubiera

Guerrero Almagro.indd 144-145 10/07/2018 17:32:11

una región en que el Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

¿Dónde estará (repito) el malevaje
que fundó en polvorientos callejones
de tierra o en perdidas poblaciones
la secta del cuchillo y el coraje?
[…]
Aunque la daga hostil o esa otra daga,
el tiempo, los perdieron en el fango
hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
muerte, esos muertos viven en el tango.
(Borges 1995: 114–116).

3. ROBERTO COSSA: DESMITIFICANDO LO POPULAR

Cuando Borges afirma, en el ya citado prólogo a la antología *El compadrito*, su deseo de una recreación y exaltación literaria de esta figura, reconoce que recoge referencias narrativas y líricas, alejándose del «teatro nacional y de las letras del tango; suponemos que el lector ya maneja esa erudición divulgada» (Borges 2000: 11). Ciertamente, el panorama del teatro argentino en el siglo XX está compuesto por propuestas de carácter europeizante y por una tendencia vernácula que se representa en el sainete criollo, forma cómica y popular de gran éxito entre el público y que evolucionará a tendencias como el grotesco criollo, con dramaturgos como Armando Discépolo[3].

Roberto Cossa, el dramaturgo al que ahora nos referimos, conoció con profundidad toda esta tradición teatral anterior. Una de las figuras más destacadas dentro de la dramaturgia argentina del siglo XX, Cossa comienza su producción en los años sesenta, representante destacado de la tendencia denominada Realismo Reflexivo[4]. Este

3 Para más información sobre el sainete criollo y la escenificación de lo popular, remitimos al estudio de Alicia Aisemberg (2009), así como al trabajo de Osvaldo Pellettieri sobre el sainete criollo (2002: 201–376) y el grotesco criollo (2002: 457–488).

4 Para más información sobre el Realismo Reflexivo y la obra de Cossa, puede consultarse Pellettieri (2003: 233–905).

dramaturgo reflexiona, a través de sus propuestas dramáticas, sobre la realidad argentina, en un teatro de corte político desde una visión existencialista. Una mirada acrecentada por los diferentes regímenes autoritarios que asolan Argentina a lo largo del siglo XX. Será en el último de estos períodos, la dictadura militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976–1983), en la que situaremos nuestro foco de atención en relación a la producción de Cossa[5].

En esta etapa, observamos en la poética de este dramaturgo una incorporación de elementos provenientes de la cultura popular que le permiten la escritura en un tiempo, en palabras de Miguel Ángel Giella, "Bajo vigilancia" (1991). Unos años asediados por la opresión dictatorial y la censura, donde desde el escenario se precisaba del intertexto y la metaforización para la lectura crítica del espectador. Si Borges reclamaba el enaltecimiento literario del compadrito, los años setenta sitúan a Cossa ante una posición desmitificadora y deconstructora, donde la tradición se conforma como un arma de doble filo, cargada de ironía.

GRIS DE AUSENCIA

Así ocurre con el título de la obra breve compuesta con motivo del festival *Teatro Abierto*, el cual en 1981 se enfrentaba estéticamente a la represión argentina[6]. Se trata de *Gris de ausencia*, texto con el que Cossa evoca un conocido tango popular donde el inmigrante italiano rememora y llora, en Argentina, por la distancia con su patria.

La obra, jugando y releyendo esta tradición tanguera, quizás del gusto de Borges, plantea el regreso de estos hijos de inmigrantes en Argentina, ahora emigrantes y exiliados en Italia. Si en el tango se rememoraban las raíces perdidas y añoradas en Italia, ahora ese linaje ha

5 Además de en el ya citado trabajo de Pellettieri (2002), Jean Graham–Jones (2000), en *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*, analiza el teatro de este período, pudiendo encontrarse referencias a los textos emblemáticos de Roberto Cossa durante el Proceso.

6 Un acercamiento a *Teatro Abierto* se halla en los volúmenes de Giella (1991), Graham Jones (2000) y Pellettieri (2002).

Guerrero Almagro.indd 146-147 10/07/2018 17:32:12

quedado borrado por el tiempo. La identidad perdida despoja al individuo de su existencia y destino, como seres ambulantes en el mundo, todo marcado por el humor característico del autor.

La presencia del tango nos acompaña del título a toda la puesta en escena. El abuelo, cuya memoria fallida confunde su añoranza, extraña en Roma los días en que, en "Buenosaira", lamentaba la lejanía con Italia. Mientras interpreta la música del tango, acompaña la escena con su lamento lírico y, al ritmo del popular *canzoneta*, ameniza la velada en la Trattoria La Aryentina. Toda la obra de Cossa, de carácter grotesco, está impregnada del *gris de la ausencia* y del sonido tanguero que tanto ha acompañado al teatro argentino. Así, finaliza la obra con un monólogo focalizado en la mirada senil del abuelo y de esta música:

> *Abuelo.– "Canzoneta gri de ausencia, cruel malón de pena vieca, escondida en la sombra de mi alcohol… Soñe Tarento, con chien regreso…". ¿Cuándo vamo a volver a Italia, don Pacual? ¿Cuándo vamo a volver a Italia?* (Cossa 2007: 38)[7].

3.2. *El viejo criado*

Otra propuesta sumamente interesante para nuestro estudio es *El viejo criado*, escrita en 1980. En ella, el dramaturgo construye un espacio paralizado y mítico, donde el tiempo transcurre a lo largo de una inacabable partida de truco, juego al que dedicaba Borges un capítulo en *Evaristo Carriego*. Leemos en la descripción escénica de Cossa:

> *La acción transcurre en un bar de la zona sur de Buenos Aires, mejor dicho en la "imagen" que los porteños conservamos de lo que pudo haber sido un bar de ese tipo hace cincuenta años atrás. Es un ambiente irreal, suspendido en el tiempo* (Cossa 2012: 13).

7 La transcripción es literal del texto de Cossa. Como se puede observar, el autor intenta reflejar el dialecto del Abuelo en su confusión entre el español y el italiano.

Los protagonistas, Alsina y Balmaceda, son compadritos, conocidos por la letra de la composición tanguera "Tres amigos", la cual evoca la misma nostalgia que escribiría Borges en su poema "El tango". "Tres amigos" reflexiona sobre la amistad perdida de un trío del sur; con este nombre se conocía, en la cultura popular, la unión de los compadritos en forma de trío, quienes defendían su bravura por los arrabales. Pero, como se lamenta el tango, remitiendo de nuevo al tópico del *Ubi sunt* que encontrábamos en Borges:

> ¿Dónde andarás, Pancho Alsina?
> ¿Dónde andarás, Balmaceda?
> Yo los espero en la esquina
> De Suárez y Necochea…
> Hoy… ninguno acude a mi cita.
> Ya… mi vida toma el desvío.
> Hoy… la guardia vieja me grita:
> ¿Quién… ha dispersado aquel trío?

La obra de Cossa nos sitúa en un cronotopo melancólico, el cual remite al tiempo esplendoroso perdido, donde estos dos personajes juegan mientras Argentina se desmorona. En la escena, sólo percibimos las referencias sonoras de la calle, según los cambios políticos y la inestabilidad que vivió el país desde 1930[8].

Además, Alsina y Balmaceda están acompañados por Carlitos e Yvonne. En palabras de Cossa, «dos figuras casi irreales, las caricaturas, él de un cantor de tangos del año 20; ella de una vieja prostituta» (Cossa 2012: 23).

Carlitos, trasunto grotesco de Carlos Gardel, cumple con todos los tópicos de las canciones de tango, a los que Cossa ha cargado de comicidad e ironía. Son personajes que se van descubriendo, paulatinamente, como amargas realidades de lo que ansiaron ser. Yvonne,

8 Desde 1930, Argentina vivió un período de suma complejidad, marcado por diferentes gobiernos autoritarios, procesos dictatoriales, débiles intentos democráticos y enfrentamientos sociales. Para conocer este período, recomendamos el trabajo de Azcona (2010).

Guerrero Almagro.indd 148-149 10/07/2018 17:32:13

a quien todos admiran porque creen que se acostó con Carlos Gardel, descubre a los personajes que todo fue el sueño sobre el que sustentó su vida, ser amada por el gran mito argentino. La misma frustración que reconocen Carlitos, Balmaceda y Alsina por los anhelos nunca logrados.

Por su parte, el discurso de Carlitos, para comicidad del espectador, está plagado de referencias a tangos populares, a la vida tanguera y a los compadritos. Devastado, finaliza la obra expresando su odio hacia esta figura mítica: «Carlitos.– Ese miserable de Gardel. Nos arruinó la vida (*Breve pausa*.) Si él no hubiera existido, yo sería él» (Cossa 2012: 61).

De la misma forma, Alsina aporta una clave de interpretación del texto al lamentarse de que el trío más temido del sur ha desaparecido, en un juego intertextual con el tango del que son protagonista los personajes de Cossa: «Alsina.– Es la decadencia de los mitos, señor Carlitos. Usted debería leer a Jung» (Cossa 2004: 46).

Como afirma Jean Graham–Jones:

> *Although the tango and Gardel are possibly the most deeply felt of Argentinean national myths, Alsina and Balmaceda are equally products of Argentinean mythopoesis, and they too may be subjected to demythologization. Both characters´ names come from tango lyrics, and as such they are tied into the national mythmaking project. Both are archetypes of the neighborhood compadritos* (Graham–Jones 2000: 72).

En efecto, Cossa nos plantea la decadencia de una sociedad, como la del Proceso de Reorganización Nacional, con más de treinta mil desaparecidos a sus espaldas, con un número exacerbado de exiliados y muertos… Una sociedad corrompida y opresiva, que ha perdido el rumbo y cuyos mitos (no sólo las expresiones de la tanguería, también la bravura y el honor compadre) descansan en el espacio de lo olvidado y fantasmagórico.

3.2 LOS COMPADRITOS

Aunque la vasta producción de Cossa permite una profundización mayor en las imágenes de la tanguería y la tradición popular, finalizamos el análisis con *Los compadritos*, un texto clave para comprender la desmitificación propuesta por el dramaturgo argentino en su obra, como nueva perspectiva frente a la visión borgeana.

A través de una estética realista, en una propuesta desarrollada en un bar del Mar del Plata, Cossa construye una imagen grotesca de los personajes y, por ende, de la sociedad argentina. El inicio de la trama se establece en 1939 y nos conduce hasta la contemporaneidad del dramaturgo. El soldado Rudolf Krankel y el comandante Steiner, perdidos en el desembarco de las tropas nazis en Argentina, esperan el momento idóneo para la conquista del Cono Sur para Hitler. Ante la espera, idean la posibilidad de convertir el viejo bar de Carmelo y Rosa en una cervecería al estilo alemán, rememorando aquella que en Munich diera el poder del partido nacionalsocialista a Hitler. El matrimonio argentino, quienes regentan un local abocado al fracaso, halla en esta oportunidad delirante su posibilidad de sobrevivir económicamente.

Desde el título, Cossa ridiculiza el honor y la valentía de los compadritos convirtiendo a estos extraños compañeros de andanzas en compadres: hablan sobre bravura y honor, defienden a sus compañeros, luchan y fracasan juntos, en un desesperado intento de supervivencia, la misma que presentaba el país en los últimos años de la dictadura.

Dentro de la obra, nos interesa la aparición de un personaje, el Morocho Aldao, un compadrito puramente compadre, como dicen los personajes, al que Cossa ironiza y deconstruye. Si bien el Morocho había rehusado participar en la acción armada que le proponían los alemanes, todo cambia cuando se pone en juego algo esencial para la imagen mítica del compadrito: la amistad. El compadre, por ayudar a sus amigos, no teme al enfrentamiento ni a la muerte:

> *Aldao.– ¿Qué le anda pasando, mi amigo? (…) hay épocas buenas… y hay épocas malas. Y los amigos se ven en las malas. (Sirve las copas). Así que ya sabe. Si necesita una mano no tiene más que pedirla. Aquí hay un porteño de*

ley. (Steiner y Rudolf cruzan miradas cómplices. El compadrito ha sido ganado para la causa) (Cossa 2008: 178).

Empero, a pesar de la ilusión momentánea, el transcurso de la acción nos muestra al Morocho cansado, alejado del enfrentamiento, cebando lentamente mate, y se retira para dedicarse a un pequeño quiosquillo donde encuentra la paz. Se ha perdido el tiempo de la batalla, la dictadura ha finalizado y todos construyen una nueva imagen mítica de Argentina, alejada del compadre, del cuchillero y la acción armada, y cercana ahora a otra acción desde la sociedad. Las imágenes de los pañuelos blancos, de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, las luchas por la justica transicional, las batallas contra el olvido y la impunidad… son el trasunto de este texto, en un nuevo tiempo que se construye para un nuevo país y donde se reformula la propia esencia mítica de su cultura.

CONCLUSIÓN

Bajo el sonido del tango y entre compadritos, este estudio sobre la obra de Jorge Luis Borges y Roberto Cossa nos ha permitido observar variadas e interesantes reinterpretaciones literarias de la tradición cultural argentina. La exaltación y rememoración nostálgica de Borges se deconstruye y desmitifica ante la mirada de Cossa, angustiado por la realidad del país, quien observa la destrucción de la esencia y los estamentos sociales, corrompidos y maltratados, incluyendo sus mitos más férreos. Diferentes perspectivas que comparten la utilización de la materia mítica argentina, mutable, profunda y fructífera, la cual posibilita el diálogo desde la tradición a las artes.

BIBLIOGRAFÍA

AISEMBERG, A. (2009): *El mundo popular en escena. Formas misceláneas de representación del sainete criollo*. Buenos Aires: Concurso Nacional de Ensayos Teatrales Alfredo de la Guardia.

ALTRUDI, N. y Gruber, M. (1998): "*El Sur* de Jorge Luis Borges: la muerte real o la muerte elegida –o soñada–". *Itinerarios. Revista de literatura y cine*, Núm. 1: 123–145.

ASSUNÇÂO, F. O. (2011): *Historia del Gaucho. El Gaucho: Ser y Quehacer*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

AZCONA, J. M. (2010): *Violencia política y terrorismo de Estado en Argentina: del totalitarismo de José de Uriburu (1930) a la dictadura militar (1976–1983). Una visión bilateral*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BORGES, J. L. (1972): *El matrero*. Buenos Aires: Barros Merino.

– (1993): *Artificios*. Madrid: Alianza Editorial.

– (1995): *Obra poética. 1923–1977*. Madrid: Alianza Editorial.

– (1998): *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza Editorial.

– (2003): *Obra poética 2. 1960–1972*. Madrid: Alianza Editorial.

– (2008): *Obra poética 1. 1923–1929*. Madrid: Alianza Editorial.

BORGES, J. L. y Bullrich, S. (2000): *El compadrito*. Buenos Aires: Emecé.

CERVERA SALINAS, V. (1992): *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad.* Murcia: Universidad de Murcia.

COSSA, R. (2007): "Gris de ausencia". *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

– (2008): *Teatro 4*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

– (2012): *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

GARCÍA MORALES, A. (2000): "Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*". *Variaciones Borges*, Núm. 10: 29–64.

GRAHAM–JONES, J. (2000): *Exorcising History: Argentina Theater under Dicatorship*. Lewisburg (New York): Bucknell University Press.

GIELLA, M. A. (1991): *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor.

IRBY, J. E. (1986), "Borges, Carriego y el arrabal". En Alazkari, J., *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones, 252–257.

LLURBA, A. M. (2005): "El arrabal, el tango y los mitos personales". En Cittadini, M. G. B., *Borges y los otros*. Mérida (Venezuela): Producciones Karol, 209–220.

OSTUNI, R. (1999): "Borges y el tango", *Cuadernos de Lecturas Académicas*, Nº11, 5–23.

PELLICER, R. (1999): "Borges y el viaje al sur". *Borges y el sur. Actas del Seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 22 al 23 de octubre de 1999*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 21–36.

Guerrero Almagro.indd 152-153 10/07/2018 17:32:14

PAOLETTI, M. (1987): "Borges y la ciudad del tango". *Revista de Occidente*. Núm. 69: 87–100.

PELLETTIERI, O. (2002): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884–1930)*, Vol. 2. Buenos Aires: Editorial Galerna.

– (2003): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1944–1976)*, Vol. 4. Buenos Aires: Editorial Galerna.

PHILLIPS, A. W. (1964): "'El Sur' de Borges". *Revista hispánica moderna*, Año 29, Núm. 2: 140–147.

RAMA, A. (1976): *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calicanto Editorial.

SAONO, M. (2002): "Borges, 'El Sur' y la nación imaginada". *Inti: Revista de literatura hispánica*. Vol. 1, Núm. 55, 139–148.

SARLO, B. (2007), *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI Editores.

SPITALETTA HOYOS, R. (2009), "La secta del cuchillo y del coraje. Borges en tiempo de tango", *Universidad Pontificia Bolivariana: revista institucional*, Vol. 51, Núm. 151: 211–214.

Reminiscencias de la estética echeverriana en la reescritura de Borges: el sur como territorio de la barbarie

Mª DEL MAR SÁNCHEZ ÁLVAREZ–CASTELLANOS

A través de Macedonio Fernández, Borges conoció a Santiago Dabove. En 1961 escribió el prólogo a una colección de sus textos, recogidos póstumamente bajo el título *La muerte y su traje*. En él dice Borges: «Macedonio Fernández, que no formuló ideas nuevas –acaso no las hay–, pero que redescubrió y repensó las ideas eternas, razonaba con admirable gracia y pasión esa índole onírica de las cosas…» (Borges, 2011: 54). Para Borges el concepto que subyace a la originalidad literaria es el de rebuscar, redescubrir y repensar las ideas eternas. Es así como su obra está escrita: mirando hacia el pasado, hacia ese lugar donde encuentra todo el material que necesita para su creación o recreación ficcional. La sensación de irrealidad que confieren muchos de sus textos participan de lugares, hechos y personajes concretos, referidos como meras anécdotas o recuerdos confusos, que no sabe bien si ocurrieron como están grabados en su memoria o como se los han contado, porque lo importante no es lo que realmente pasó, sino el valor simbólico que adquiere lo narrado. A ese valor se refiere Borges cuando, tras la lectura de los relatos de *Crónicas marcianas*, se pregunta por qué le afectan a él esas fantasías sobre la conquista de otro planeta: «Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitirlas, recurra a lo 'fantástico' o a lo 'real'…» (Borges, 2011: 31).

Este juego entre la realidad y la ficción permite a Borges, por ejemplo, acercarse a su infancia a través de Evaristo Carriego:

> *Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados li-*

Guerrero Almagro.indd 154-155 10/07/2018 17:32:16