



Bookshelf

2005

[Introduction to] Milonga del Primer Tango: Traducción y lógicas de escritura en la obra de Jorge Luis Borges

Leonardo Bacarreza
University of Richmond, lbacarre@richmond.edu

Follow this and additional works at: <https://scholarship.richmond.edu/bookshelf>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Bacarreza, Leonardo. *Milonga Del Primer Tango: Traducción Y Lógicas De Escritura En La Obra De Jorge Luis Borges*. La Paz: Carrera De Literatura, Universidad Mayor De San Andrés, 2005.

NOTE: This PDF preview of [Introduction to] *Milonga del Primer Tango: Traducción y lógicas de escritura en la obra de Jorge Luis Borges* includes only the preface and/or introduction. To purchase the full text, please click [here](#).

This Book is brought to you for free and open access by UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Bookshelf by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Milonga del primer tango

(Traducción y lógicas de escritura en la obra de Jorge Luis Borges)

Leonardo Bacarreza Antonio

La Paz - Bolivia



Presentación

A la impresión inicial del título de este libro sobre Borges, *Milonga del primer tango*, debo admitir que no encuentro sorprendente que un estudioso de la obra borgeana se detenga y reflexione sobre una palabra, sobre todo cuando esta palabra es solamente argentina. La palabra “tango” está asociada a este país, tanto así como sabemos argentino el binomio civilización vs. barbarie de Faustino Sarmiento.

El proyecto de modernidad de la generación argentina de 1837 se funda en la oposición entre el polo civilizador y la barbarie, y justifica la sangrienta “conquista del desierto” que se desata. Recordemos que el desierto es metáfora de negatividad (es decir, el pasado caudillista, la falta de población) y base del lema de Juan Bautista Alberdi, otro de los grandes pensadores de esa generación: “En América, gobernar es poblar”... pero de “extranjeros y extranjeras de buenas costumbres”.

Herederero de palabras y lemas para nombrar Argentina, Borges refunda el territorio escritural de un país cruzado por palabras. Bacarreza propone, para leer a Borges, una serie de claves que traducen el modo particular en que este autor argentino entiende su país. El tango y la milonga, por ejemplo,

son términos que usa para construir una topografía especial de Buenos Aires que transgrede el sentido común.

El borramiento de límites precisos que rastrea Bacarreza confirma la reescritura de las certezas espaciales del siglo anterior que acomete Borges: la división tierra adentro vs. litoral, por ejemplo, cargada también de los tintes civilizatorios de Sarmiento. Citamos otra vez a Alberdi: “nuestro hombre de tierra adentro es hábil, astuto, disimulado y frío: el del litoral es más generoso, más franco y más capaz de ser útil al progreso de estos países”.

El habitante de las orillas bonaerenses que devela Borges, el malevo, no es ni lo uno ni lo otro. Tal como el paisaje que esta topografía traza —la orilla desdibuja la frontera entre el campo y la ciudad—, en esta región ambigua habita ese cruce de gaucho y ciudadano que practica el coraje “más allá del odio, del lucro o de la pasión del amor”. La ambigüedad del malevo nos impide juzgarlo como si fuera un personaje transparente, simplemente en términos de bondad o maldad. Por otra parte, la frontera inestable denominada orilla permite una circulación de sentidos que pone en cuestión la barra de separación entre campo y ciudad.

La palabra tango es la que permite la transgresión de un polo a otro y las *lógicas de escritura* de las que habla Bacarreza son lógicas de articulación. El término tango articula términos encontrados, en oposición, como los ya mencionados (civilización vs. barbarie, tierra adentro vs. litoral) y otros que en el paradigma lógico occidental en el que nos movemos no se encuentran: el tiempo de los senderos que se bifurcan, que actúa de bisagra entre pasado y presente; o la muerte como oscilación entre la eternidad y el instante; o la lógica del ser y parecer del compadrito.

Bacarreza subraya el privilegio de tango como palabra y no como práctica cultural, y propone traducir esta palabra, en un gesto “innecesario” para hacer una lectura de Borges. La modestia del gesto así calificado por Bacarreza no merma sino subraya el hecho de que la lógica de lo contingente o del suplemento implícita en esta traducción, aplicada a los textos borgeanos, ilumina éstos en su dimensión política y marca, por ejemplo, la distancia entre un Sabato que sostiene la centralidad del tango y su importancia para el peronismo, y un Borges desconfiado no sólo de éste sino de la posibilidad de que una palabra tenga un sentido único.

La polisemia de la palabra tango la acerca a otros términos ambivalentes como el de “escritura” en terminología platónica. Bacarreza lee detenidamente el ensayo de Derrida “La farmacia de Platón”, para seguir la trayectoria de *pharmakon* o escritura en todas sus múltiples posibilidades y no en tanto un supuesto “sentido último”. Los aportes psicoanalíticos apoyan luego a Bacarreza en sostener la coexistencia de los múltiples y contradictorios significados que términos como tango adquieren en la vasta obra de Borges.

Tango no es crucial para leer a Borges, nos dice una y otra vez Bacarreza, pero su descentramiento y su condición prescindible hacen que la lectura que propone sea una que se sitúe desde el desorden, impuesto por el propio Borges, y que resulta tan difícil de interpretar para la crítica. En este sentido, Bacarreza pone en funcionamiento el término de traducción *tango* para leer otras vertientes de la obra borgeana consideradas alejadas (temáticamente y en el tiempo) de las “mitologías del arrabal”: lo germánico, lo fantástico y lo policial, así como los tigres, los espejos, las espadas y los laberintos.

Finalmente, una vez explicada la lógica escritural borgeana, Bacarreza confronta a Borges, primero, con la tradición argentina, colocándolo en un horizonte de legibilidad y, luego, con la literatura argentina contemporánea para mostrar cómo esta lógica textual dialoga e influye otras lógicas. Como dijo Marcelo Villena a propósito del trabajo de Bacarreza, *Milonga del primer tango* nos ofrece un “protocolo de lectura, es decir, un dispositivo para leer no sólo a Borges sino a otros autores y otras tradiciones”.

Isabel Bastos
La Paz, mayo 2005

Notas a la traducción

El trabajo que aquí se inicia se dedica a la escritura de Borges. Habría que agregar de inmediato que es un trabajo *más* sobre la escritura de Borges. De hecho, sólo hay una diferencia entre esta propuesta y la enorme cantidad de trabajos que la preceden: su ámbito. En las páginas que siguen no se va a discutir la obra completa de Borges, ni una parcialidad de ella (su narrativa, su poesía, sus ensayos), ni un libro en particular, ni un cuento concreto, ni un poema, ni un fragmento, ni una figura. Lo que se va a discutir aquí es, exclusivamente, la escritura de una palabra: *tango*. Como se verá, en ella se pone en juego mucho más que la melodía y el baile que llevan ese nombre. En la palabra *tango*, cuando la escribe Borges, se juegan seducciones y traiciones, límites y desbordes, desafíos, amenazas y muerte.

Las páginas que siguen nacieron del desconcierto provocado por la lectura de esa palabra, pues tan pronto se abre un libro de Borges, se comienza a percibir que *tango* no tiene un significado fijo. A veces, cuando se lee como el nombre de un acontecimiento que se diferencia del pasado, la palabra va acompañada de alabanzas; a veces, cuando ella

misma, convertida en acontecimiento del pasado, roza el presente, da lugar a que se escriba el desprecio, para dirigirlo hacia aquellas formas que usurpan su nombre y sus cualidades hoy. En ambos casos, lo que queda fuera de duda es su carácter de acontecimiento. La palabra *tango* se inscribe para distinguirse, tanto del pasado como del presente, tanto de lo que la prefigura como de aquello que la amenaza.

Su modo de inscribirse, sin embargo, no es el de la diferenciación clara. Más bien ocurre que lo que a primera vista aparece como claridad es engañoso. Por ejemplo, cuando la escritura remite a la milonga en tanto prefiguración del tango, como ocurre en los versos que han dado origen al título de este libro, en lugar de establecer una distinción de momentos, lo que inscribe son devenires: para Borges hay una “Milonga del primer tango”, pero también hay milonga en el primer tango. La misma suerte se corre cuando el tango como individualidad se enfrenta con las formas que usurpan su nombre: en el presente, el tango es y no es, existe y no existe. Existe, en tanto se describen los caracteres de su originalidad; no existe, en tanto aquello que habitualmente se llama tango no responde a estos caracteres, sino a la impostura, a la suplantación de esa originalidad. Para diferenciarse, entonces, esta palabra no elige la confrontación abierta ni con el pasado ni con el presente; por el contrario, se desliza entre los textos de Borges de manera perturbadora, creando incertidumbre en sus lectores.

Este libro se ha propuesto seguir letra a letra este deslizarse de la palabra *tango* en los textos borgeanos. Se ha dado a la tarea de acompañarla y comprender sus modos

contradictorios, desafiantes y subversivos de inscribirse y de desordenar todo intento de clasificación, impidiendo de ese modo la consumación de una Obra con mayúscula, de una unidad con carácter acabado, y permitiendo, en su lugar, el redescubrimiento de la obra con minúscula, el prosaico —no por ello menos arduo— trabajo de la escritura.

Al rastrear esta inscripción, fue tomando forma y luego fue discutiéndose, relanzándose permanentemente, una sospecha: la de que en esas supuestas contradicciones podía estar implicada una lógica de la escritura de Borges que quizá estaba más allá de Borges, es decir, un modo que las palabras habían encontrado para ordenarse, quizá sin que su propio autor se percatase de ello. Pronto quedó claro que la búsqueda no debía dirigirse a saber si el autor que había escrito esta palabra era consciente o no de los distintos sentidos con los que la inscribía, sino de mirar allí donde esos sentidos, a veces opuestos, se encontraban. Esos lugares en los que la palabra *tango* se había escrito y reescrito, de manera tal que obligaba a leer *traduciendo* la palabra por su entorno, y el entorno por la palabra.

De esa sospecha nació la necesidad de traducción, que se convirtió en el procedimiento central de lectura en este trabajo. ¿Por qué se tomó la traducción como estrategia, si en este libro no se encuentra ningún texto de Borges traducido a otro idioma que no sea aquel en el que fue escrito? Por muchas razones. Una de las más importantes tuvo que ver con que, al leer la palabra *tango*, el libro estaba asumiendo una posición contraria a aquella crítica que por mucho tiempo había negado a Borges y a su escritura un carácter nacional, específicamente

argentino, y al ocupar este lugar para emprender la lectura, estaba discutiendo también algunos modos de situar a Borges en la literatura argentina y latinoamericana. En otras palabras, había que retraducir los textos de Jorge Luis Borges a partir de una palabra reencontrada en ellos con el fin de leerlos con otros ojos. El resultado debía ser otro Borges.

Pero, valga la insistencia, ¿tenía sentido traducir una palabra como *tango*, que ya estaba escrita en un idioma que no es extraño, sino el familiar español? ¿Tenía sentido traducir la escritura de Borges a partir de ella? Para responder, hubo que considerar en principio qué tan familiar resultaba para un lector no argentino el español que se habla en el Río de la Plata, y de ese modo, detenerse en la posibilidad de que bastara esa palabra para descubrir la entrada hacia lo que Sigmund Freud llamara *unheimliche*: lo no-familiar de lo familiar. La posibilidad de leer y traducir de este modo se incrementó cuando, al revisar libros que en alguna medida compartían estas sospechas, se encontró un texto con el cual se podía repensar el problema, pues en él estaba planteado en directa relación con Borges como traductor. La reflexión era de Ernesto Sabato:

Orlando traducido por Borges. “El padre de Orlando, o quizá su abuelo, la había cercenado de los hombros de un vasto infiel.” Y más adelante: “Se volvió a Orlando y acto continuo le infirió el borrador de cierto memorable verso”. Este “infirió” me suena a Borges. Busco el trozo correspondiente en inglés y leo, en efecto: “*He turned to Orlando and presented her instantly with the rough draught of a certain famous line*”. Sí: vasto infiel, infirió el borrador, memorable verso, todo eso es borgiano. Pero ¿habría sido descabido evitar el ingrediente borgiano en la traducción? Si para eludirlo se hubiese recurrido a un medio-

cre escritor, sólo se habrían reemplazado los acentos personales de valor por mediocres acentos de valor. Y no se comprende por qué habría de preferirse un sello individual a otro por el solo mérito de ser chato e insignificante.

La verdad es que la única versión fiel de Virginia Woolf podría ser realizada por Virginia Woolf. Del inglés al inglés.¹

Del mismo modo, se podía sostener que la única versión fiel de Borges podría ser realizada por Borges, del argentino al argentino, y que la única familiaridad que la escritura tendría que admitir era aquella que la propia escritura había creado.

¿Por qué, de todas las palabras de Borges, se escogió *tango*? Porque es una palabra sin más historia en Occidente que la que se escribió y se sigue escribiendo en el Río de la Plata. Porque es la palabra cuya historia se inscribe en lo argentino y lo uruguayo, y que no puede entenderse sin un trasfondo de referentes argentinos y uruguayos. Cuando Borges escribe sobre el tiempo, la palabra atraviesa Occidente, cruzando en su recorrido desde los fragmentos de Parménides hasta los manuscritos de Schopenhauer; cuando escribe sobre el infierno, el extremo de la palabra ha sido trazado por Dante y sus rasgos pueden leerse lejos, en una página de Swedenborg; cuando Borges escribe *espada*, la empuñadura se labra en Escandinavia y el filo se fragua en Junín; cuando escribe *laberinto*, Ariadna tiene el extremo del ovillo, pero al final no está el minotauro, sino el deslumbramiento de Foucault. En todos estos casos, la palabra fue escrita en un idioma ajeno y sigue su camino en un idioma ajeno. En cambio, cuando Borges escribe *tango*, la palabra resuena en los arrabales de Buenos

¹ Ernesto Sabato. *Heterodoxia. Obra completa: ensayos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996. p. 206

Aires, circunda las orillas y vuelve. Ni Parménides, ni Schopenhauer, ni Dante, ni Swedenborg, ni los antiguos germanos, ni los mayores de Borges, ni Ariadna ni Foucault tienen la clave. *Tango* es la palabra que vuelve siempre al lugar del que parte, y en ese lugar, en esa ciudad escrita que es Buenos Aires, sus sentidos giran sin detenerse. Y así como el tiempo de Parménides necesitó traducirse para llegar a Schopenhauer, la palabra *tango* necesitaba traducción para que la reescribiera quien quisiera leer a Borges. No porque se tratase de una palabra filosófica o poética. No por prestigio o jerarquía: sólo para que esa palabra se pudiera leer en alguna parte, en algún momento.

Diseñada la primera intención, fue necesario poner nombre a aquello que sólo se había escrito como especulación. Frente al lugar común que reza *traduttore, traditore*, se levantaba la constatación de que las palabras tienen historia, y fue en virtud de ella que la traducción y la traición se hicieron posibles. Por ello, en una tarea que consistía en perseguir la traducción de la palabra *tango* —en otras palabras, escribir la historia de cómo Borges escribió esta palabra—, se hizo una primera escala para escribir la historia de la palabra *traducción*. Para este cometido se recurrió a tres teóricos que no necesariamente concordaban, pero que habían trabajado en torno al modo de operar de la traducción.

El primero de ellos fue James Clifford, que en su libro *Itinerarios transculturales* se había detenido en la estrategia de los “términos de traducción”. En aquel libro, Clifford proponía: “Por ‘término de traducción’, quiero decir una palabra de aplicación aparentemente general, utilizada para la comparación

de un modo estratégico y contingente”.² Con estas palabras, Clifford marcaba de principio los caracteres de la traducción: lo estratégico y lo contingente. En otras palabras, se permitía al *traduttore* ser *traditore* para un momento y un lugar específicos en los cuales se llevara a cabo la traducción.

Aunque en determinado momento de la exposición se volverá a considerar esta propuesta, es necesario detenerse un momento en los dos caracteres mencionados por Clifford. Puesto que se juega en el terreno de las palabras con historia, no se puede olvidar que *strategia* es una palabra de uso militar que designa la toma de una posición ventajosa en el campo de batalla. La estrategia no es neutral: siempre tiene un objetivo preciso, para el caso, una posición cultural, de suerte que la propuesta de lectura no se planteó en su inicio, ni busca ahora, describir sólo un espacio curioso en la escritura de Borges, ni se presenta como un ejercicio de deconstrucción que se detiene en el texto, sino que apuesta por la lectura de ciertas claves que traducen un modo particular de entender el país (que también es un territorio hecho con escrituras) donde se escribe esta palabra. Cabe recordar que antes de que Borges escribiera la palabra *tango*, otras palabras ya habían sido escritas en el mismo horizonte. Aunque el rigor pediría que se regresara a dos momentos de fundación, uno en el que Pedro de Mendoza nombró a Buenos Aires y fracasó, y otro en el que Juan de Garay hizo al fin ciudad con las mismas palabras, este trabajo no se propuso ir tan lejos; quiso detenerse en las orillas en las que Sarmiento escribió civilización y escribió barbarie, sin por ello dejar de lado la

² James Clifford. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999. p. 55

conciencia de que la historia de las palabras es infinita en cuanto una remite a otra, ésta a otra, *and yet, and yet...*

Lo contingente de la palabra que traduce dio lugar a otra reflexión sobre la empresa de este trabajo de lectura. Entrar en el terreno de lo contingente obligaba a reconsiderar los límites de la utilidad del acercamiento, pues una de las maneras de entender lo contingente era como aquello no-necesario, como aquello que puede o no suceder. En este sentido, y considerando el volumen de estudios dedicados a la obra de Borges, se comprendió muy pronto que la traducción del tango sería contingente en ambos sentidos: no sería necesaria para entender la obra de Borges, y sin embargo estaría abierta para repensarla; se podía acceder a las claves borgeanas sin este elemento, pero su acontecimiento, su inclusión en la lógica de la escritura sobre la que se trabajaba, marcaba un giro: el hallazgo de un sentido entre muchos, prescindible pero no silenciabile, y que necesariamente modificaría la atención con la que se leyeron ciertos signos.

Por otro lado, leer el tango como término de traducción hizo posible una aproximación desde dos dimensiones: la de un término de traducción en sí mismo, y la de un término que articulara otros, pero no a la manera de un "diccionario" en el que cada concepto puede usarse con independencia (y en ese orden infinito que se describía antes, el de una palabra que remite a otra, ésta a otra y así sucesivamente), sino de modo tal que una palabra convocara inmediata y necesariamente a las otras para que la traducción fuera completa.

Éstas eran las posibilidades ofrecidas por el “término de traducción” de Clifford. El siguiente movimiento se dirigió hacia atrás en la línea histórica, para encontrar una de las primeras reflexiones sobre la traducción de una palabra por ella misma. Para dar este paso hubo que alejarse por unos instantes de la literatura, pues no era un crítico quien ofrecía nuevos argumentos en favor de la posibilidad de traducir un término implicando sus contrarios, sino un analista de otras instancias del lenguaje: Sigmund Freud, que en su *Introducción al psicoanálisis* anotaba este dato, a propósito de la interpretación de los sueños:

Muchos filólogos afirman que en las lenguas más antiguas las antítesis . . . eran expresadas por el mismo radical . . . Así, en el egipcio primitivo, “ken” significaba fuerte y débil. Para evitar las equivocaciones que podían resultar del empleo de tales palabras ambivalentes se recurría, en el lenguaje oral, a una entonación o un gesto que variaban con el sentido que se quería dar a la palabra, y, en la escritura, se añadía a la misma un *determinativo*, esto es, una imagen no destinada a ser pronunciada . . . Sólo en épocas posteriores llegó a obtenerse, por ligeras modificaciones de la palabra ambivalente primitiva, una designación especial para cada uno de los comentarios que englobaba.³

Freud encontraba restos de este uso primitivo en la elaboración de los sueños de los hombres actuales. Este trabajo partió de la convicción de que el mismo uso sobrevive en ciertas palabras como *tango*; por eso era posible que en la escritura de Borges se elogiara y se denigrara el mismo término. Lo que había que buscar, en términos de Freud,

³ Sigmund Freud. *Introducción al psicoanálisis*. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza, 1997 (1917). p. 186

eran aquellos “determinativos que no se pronuncian” y que hacen que la palabra *tango* se desplace de un lugar a otro y se deslice entre significados múltiples, contradictorios y en permanente circulación. Así, pues, la reflexión freudiana encontró su lugar en esta exposición por la claridad con la que explicaba el mecanismo de la palabra, sin limitarse a señalarlo como contradicción.

El tercer fundamento de esta propuesta de lectura fue lo indecible, carácter de la escritura que Jacques Derrida desarrolló a partir de la palabra *pharmakon*, empleada en la filosofía platónica. En el texto “La farmacia de Platón”,⁴ Derrida mostraba cómo en *Fedro*, uno de los diálogos platónicos, *pharmakon* opera como palabra ambivalente que, refiriéndose a la escritura, implica al mismo tiempo sus dimensiones de medicina, de veneno, de perfume y de rito, entre otras, y ponía a trabajar esta ambivalencia en el proceso de traducción. Derrida llamó a esta lógica *indecible*:

It has been necessary to analyze, to set to work, within the text of the history of philosophy, as well as within the so-called literary text . . . certain marks that by analogy . . . I have called undecidables, that is, unities of simulacrum, “false” verbal properties (nominal or semantic) that can no longer be included within philosophical (binary) opposition, resisting and disorganizing it, without ever constituting a third term, without ever leaving room for a solution in the form of speculative dialectics (the pharmakon is neither remedy nor poison, neither good nor evil, neither the inside nor the outside, neither speech nor writing; the supplement is neither a plus nor a minus, neither an outside nor the complement of an inside, neither accident nor essence, etc.; the hymen is neither confusion nor distinction, neither identity nor difference, neither consummation nor virginity, neither the veil nor

⁴ Jacques Derrida. “Plato’s Pharmacy”. *Dissemination*. Trad. de Barbara Johnson. Chicago: UCP, 1981. p. 61-171

the unveiling, neither the inside nor the outside, etc. . . . Neither/ nor, that is, simultaneously, either/ or . . .)⁵

[Ha sido necesario analizar, poner a trabajar, *en* el texto de la historia de la filosofía, tanto como *en* el así llamado texto literario . . . ciertas marcas que *por analogía* . . . he llamado indecidibles, es decir, unidades de simulacro, “falsas” propiedades verbales (nominales o semánticas) que no pueden ser incluidas más en la oposición filosófica (binaria), resistiéndola y desorganizándola, *sin constituir nunca un tercer término*, sin dejar nunca lugar para una solución bajo la forma de una dialéctica especulativa (*pharmakon* no es ni remedio ni veneno, ni bueno ni malo, ni el “afuera” ni el “adentro”, ni habla ni escritura; el *suplemento* no es ni un “más” ni un “menos”, ni un “afuera” ni el complemento de un “adentro”, ni accidente ni esencia, etcétera; el *hymen* no es ni confusión ni distinción, ni identidad ni diferencia, ni consumación ni virginidad, ni el velo ni lo develado, ni el “adentro” ni el “afuera”, etcétera . . . “ni/ni”, que es, *simultáneamente*, “o bien/o bien” . . .)]

Para la investigación se asumió, pues, que el tango era capaz de hacer legible lo indecidible de la escritura borgeana. Al terminar este libro el lector no habrá encontrado un sentido último para la palabra *tango*, y el texto no habrá respondido a la pregunta: “¿Qué es el tango para Borges?”, porque no es ésa la intención con la que fue pensado y escrito. Lo que el libro habrá (d)escrito será, más bien, la circulación de esta palabra, sus modos de entrar y salir de la escritura.

Hecha la historia de la traducción, sólo quedaba hacer la historia de las palabras críticas que precedían a la que se iba a escribir, y que ahora se da a la lectura. Al respecto hay que decir que, si bien es cierto que una investigación sobre la obra

⁵ Jacques Derrida. *Positions*. cit. Barbara Johnson. “Translator’s Introduction”. *Dissemination*. p. xvii. Traducción propia.

de Borges lleva a enfrentarse con un importante volumen de trabajos críticos dedicados a ella, la cantidad de títulos disminuye cuando se buscan análisis de esta obra desde términos localizados como *tango*. Lo que se encontró en la revisión de bibliografía fue que tal intención era relativamente reciente. Excepto por un par de propuestas aisladas en los años cincuenta y sesenta, la mayoría de las lecturas desde esta perspectiva se iniciaron en la década de los noventa. La lectura más temprana se encontró en un diálogo entre Ángel Rama, Carlos Real de Azúa y Emir Rodríguez Monegal, publicado en la *Revista Nacional* de Montevideo en 1959. En este diálogo, Rama sugería por primera vez que la escritura de Borges se situaba en un lugar marginal de la literatura, identificado con la condición latinoamericana (específicamente argentina) de Borges. Aunque las repercusiones de este debate podían leerse todavía en 1968, cuando Ernesto Sabato propuso una lectura de la argentinidad de Borges y advirtió, quizá por primera vez, que ésta se presentaba *a pesar* de Borges (*Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre*), las consideraciones más significativas con relación a este nuevo modo de leer se hicieron esperar cerca de cuarenta años. Ricardo Piglia lo retomó en los años ochenta, en las reflexiones sobre Borges que forman parte de su novela *Respiración artificial* (1980) y en *Crítica y ficción* (recopilación de entrevistas editada en 1990), y en 1993 se publicaron dos textos que continuaban esta línea: *Borges: un escritor en las orillas*, de Beatriz Sarlo (serie de conferencias publicadas originalmente en inglés como *Jorge Luis Borges: A Writer in the Edge* con el concurso del Centre for Latin American Studies de la Universidad de Cambridge), y la tesis doctoral de Rafael Olea Franco, *El otro Borges: el primer Borges*. El libro de

Sarlo profundizaba en las significaciones de la condición marginal de la escritura borgeana, mientras que la tesis principal de Olea era la de que no se podía entender la producción de Borges sin considerarla en sus relaciones con la cultura argentina, y aun más, que la “universalidad” de Borges sólo era concebible a partir de tales relaciones. A estas propuestas se unió la de Amelia Barili en su libro *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, que retomaba los dos trabajos anteriores, agregando el diálogo entre un Borges restituído a la cultura argentina, y un escritor integrado a la cultura mexicana como Alfonso Reyes.

Este libro busca insertarse en esta línea de lectura a través de una aproximación a aquello que está escrito en los propios textos de Borges acerca del tango, entendido como una de las prácticas culturales más específicamente argentinas; pero, sobre todo, en estas páginas se propone convertir estas percepciones en una manera de releer críticamente los sentidos (y sinsentidos) de la escritura borgeana por medio de las estrategias de la traducción. Dado que en ningún momento es posible ni deseable ignorar esta otra cara de la arqueología de la traducción, son frecuentes en el trabajo los reencuentros con los autores que se acaban de mencionar.

El seguimiento de la palabra *tango* en los sentidos hasta aquí expuestos ha dado como resultado un libro dividido en tres partes: la primera se dedica a leer con detenimiento la articulación de la palabra *tango* como término de traducción (de acuerdo con la propuesta inicial de Clifford), la segunda a explorar las posibilidades del término dentro de la obra de Borges, y la tercera a considerar la traducción respecto de

otros textos. En otras palabras, las partes del trabajo responden a estas tres preguntas: ¿Qué implica la palabra *tango* como término de traducción? ¿Cómo traduce esta palabra la obra de Borges? ¿Cómo traduce otras obras?

En la primera parte, y sobre la base de textos en los cuales se hace referencia explícita a figuras relacionadas con el tango como el poema “El tango”, del libro *El otro, el mismo*; el cuento “Hombre de la esquina rosada”, incluido en *Historia universal de la infamia*; y la “Historia del tango”, que cierra *Evaristo Carriego*, se busca enfocar la palabra *tango* como un término de traducción que articula la escritura de un tiempo y de un espacio ficcionales específicos, los cuales se procura describir con detalle. En cuanto al tiempo, la escritura crea en torno a la palabra elegida una temporalidad alterna que debe leerse con parámetros de tiempo también concebidos desde el interior de la obra. En cuanto al espacio, lo que se establece es una versión particular de Buenos Aires, concentrada sobre todo en sus orillas. En ese ámbito se presenta un habitante cuya figura condensa un nuevo modo de comprender las palabras *coraje* y *muerte*: el “malevo” o “compadrito”.

La segunda parte se orienta a leer la manera en que las lógicas textuales articuladas por el tango alcanzan aquellas zonas de la escritura de Borges que, en una primera lectura, parecerían alejadas de esta concepción. Así, se analizan las traducciones que pueden hacerse con el término *tango*: la traducción de la literatura germánica, de la literatura fantástica, del cuento policial y de las figuras recurrentes en la escritura de Borges, como las espadas, los tigres, los espejos y los laberintos.

La tercera parte busca acercarse a las implicaciones que tiene *tango* como término de traducción frente a la tradición literaria argentina y frente a la literatura argentina contemporánea. La amplitud de estos ámbitos obliga a trabajar por selección, de modo que se ensayan tres diálogos con la tradición (Sarmiento, Lugones, Carriego) y tres con la escritura contemporánea (Bioy Casares, Sabato, Cortázar). Estos contrastes dan lugar a demostrar que la lógica textual hallada en los escritos de Borges no se cierra en su obra sino que dialoga con otras y las influye.

Éste es el desafío: leer el tango que desequilibra, que subvierte, que engaña. El tango que bordonea en la milonga, que se rebela contra el erotismo de exportación y contra la estética de una canallería de lujo. El tango que se exagera y que traiciona. Tal vez la palabra que menos obedece a un escritor consagrado, y que en su rebelión deja leer la obra con minúscula; la palabra capaz, en suma, de traducir, de resignificar y de hacer legibles nuevas lógicas en la escritura. De allí que este libro sea un escrito sobre Borges, pero también un escrito contra Borges. No podía ser otra cosa que un duelo. No podía ser sino una fiesta.