

Borges y el tango, una revisión*

Fecha de recepción: 31 de marzo de 2020

Fecha de aprobación: 25 de junio de 2020

Resumen

En Borges hay una la relación estrecha con el tango. Su visión de esta música se relaciona con las experiencias que tuvo en medio del auge y la difusión inicial de este género de la música argentina. Este artículo propone una revisión sobre la relación de Borges y el tango. La finalidad y el propósito con la que se hace esta revisión es la de entender la colaboración entre Borges y Piazzolla en el álbum de 1965, titulado *El tango*. Se hace, por tanto, una revisión bibliográfica y documental de fuentes críticas acerca de la obra del escritor argentino y el tango. Así, el último apartado condensa lo que se ha escrito acerca de la relación entre Borges y Piazzolla. Así, el tango se entiende como obra mítica y la milonga como formadora del tango en la versión del tango canción y la visión de Borges al respecto. Borges tiene una visión conservadora del tango. Borges preserva la visión mítica del tango, los análisis de las fuentes muestran que no compartía las nuevas formas de hacer la música argentina. Esto fue lo que lo llevó a discrepar con Piazzolla, no solo con la visión que cada uno tenía del tango, sino con el resultado de su álbum de 1965.

Palabras clave: Borges, literatura argentina, milonga, música argentina, Piazzolla, tango.

Citar: Becerra, W. & Espitia, N. (julio- septiembre de 2020). Borges y el tango, una revisión. *La Palabra*, (38), 91-105. <https://doi.org/10.19053/01218530.n38.2020.11291>

Witton Becerra Mayorga

Profesor Asociado Escuela de Idiomas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Correo electrónico: witton@gmail.com

 <https://0000-0002-7304-5125>

Néstor Espitia Cabrejo

Licenciado en Idiomas. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Profesor de Idiomas de la Universidad de Boyacá. Correo electrónico: nestor.felipe.espitia@gmail.com

 <https://0000-0003-3948-6012>

* Artículo de revisión.

A Borges Review on Tango

Abstract

The bond between Borges and tango is very close. His vision about this music is related to the experiences he lived while tango started to spread and succeed in Argentina. This paper is a literature review of Borges' relationship with tango. The main purpose of this revision is to understand the collaboration between Borges and Astor Piazzolla (1921-1992) in 1965. The last section of the paper is preceded by an analysis of Borges' tango mythical vision. The approach to this literature review is shaped by the bibliography that focuses on Borges and tango, as well as the works which study the relationship between Borges and Piazzolla. Borges' idea of tango is attached to the tradition which creates milonga as a rural music style. This music when it arrived in Buenos Aires was enriched with oral tradition and popular culture. This literature review reveals that Borges preferred the mythical vision of tango instead the innovation. The connection between tango and Borges presented here is the basis to reconsider the result of Borges and Piazzolla's collaboration. It also contributes to the study between music and literature by the Argentinian author. Moreover, it is the foundation to elaborate a new approach with respect to tango.

Key words: Borges, Piazzolla, Tango, Milonga, Argentinean Literature, Argentinean Music.

Borges e o tango, uma revisão

Resumo

Em Borges há uma relação direta com o tango. Sua visão desse gênero musical se relaciona com as experiências que teve no meio do auge e da difusão inicial desse gênero musical argentino. Este artigo propõe uma revisão sobre a relação de Borges e o tango. A finalidade e o propósito da revisão é entender a colaboração entre Borges e Piazzolla no álbum de 1965, intitulado O tango. Desenvolve-se, portanto, uma revisão bibliográfica e documental de fontes críticas acerca da obra do escritor argentino e do tango. A última seção condensa o que tem sido escrito sobre a relação entre Borges e Piazzolla. Assim, o tango é entendido como obra mítica e a milonga como formadora do tango na versão canção e a visão de Borges a respeito. Borges tem uma visão conservadora do tango. Borges preserva a visão mítica do tango, as análises das fontes mostram que ele não compartilhava as novas formas de fazer música argentina. Esse foi o motivo pelo qual não concordou com Piazzolla, não só com a visão que cada um tinha do tango, mas com o resultado de seu álbum de 1965.

Palavras-chave: Borges, literatura argentina, milonga, música argentina, Piazzolla, tango.

Introducción

La imagen del Borges paseador, del Borges caminante que quedó inmortalizada en “Borges y yo”, tiene mucho que ver con la relación que el célebre autor argentino estableció con el género musical más popular de su país: el tango. La figura del anciano taciturno que recorre las calles de Buenos Aires, abandonado a la suerte de sus propios pasos, es la misma del joven de buena familia, que, sin razón aparente, se dedicaba a explorar la periferia hostil de una ciudad a la que el aluvión de las migraciones y la sociedad industrial aún no había alcanzado del todo.

El Borges que es percibido como un escritor plenamente dedicado a su labor literaria, bibliográfica e intelectual se contrasta con el Borges que, antes de sus años formativos en Europa, le dedicaba buena parte de su tiempo a explorar los arrabales, las esquinas, los tugurios y los lupanares de su barrio natal de Palermo. Allí, se familiarizó con la figura del compadrito: el gaucho aguerrido que, tras un éxodo de varias décadas, llegó de la pampa a vivir a las ciudades. Pero el compadre no venía solo, pues con él llegaron los payadores y la milonga (género musical de corte rural, rústico y plenamente confrontativo), que a finales del siglo xix

migrarían a las nacientes urbes porteñas, expresiones musicales que se asociarían con el entorno marginal del burdel y de la violencia. Borges estuvo en este momento de la historia argentina y el hecho de que el tango, una música tan vilipendiada en alguna época, haya sido elevada a emblema cultural de toda una nación tiene mucho que ver con él. De Majo hace una crónica muy completa de este proceso de aceptación por el que pasó la sociedad argentina de principios de siglo xx en cuanto al tango, que se desplazó de los burdeles y la periferia al centro de Buenos Aires, y de allí a Europa y Norteamérica (1998, pp. 135-137). De esta manera, el tango pasa de las calles de una ciudad latinoamericana a escenarios muy diversos tanto a dentro como a fuera del continente.

Las narraciones en las que Borges empleaba la figura del compadrito para evocar imágenes homéricas de manera mítica, llenas de un heroísmo y valor perdidos en el tiempo, fueron sin duda bastiones sobre los que se edificó la cultura del tango, tanto en el imaginario de los argentinos como en el de todos los países que leyeron a Borges. Pero hubo un problema, y es que la milonga de Borges, esa música sin dueños y sin pasado, ya se había convertido en

otra cosa para cuando Borges empezó a escribir sobre ella. El tango-canción, con Carlos Gardel a la cabeza, era totalmente contrario al tango criollo, que deriva en milonga, en torno al cual Borges construyó muchas de sus más célebres historias.

El tango seguiría su curso natural hacia formas más vanguardistas, tránsito que alcanzaría su punto álgido con Astor Piazzolla, y es precisamente en la colaboración entre ambos autores, en la década de 1960, que quedó una señal indeleble del vínculo conflictivo y discordante que se estableció entre Borges y el tango. El presente trabajo hace una revisión de algunos de los esfuerzos teóricos que se han hecho para explicar dicho vínculo en la literatura académica reciente en tres ejes: Borges y la milonga, la milonga y el tango-canción y Borges y Piazzolla.

Buena parte de los estudios, realizados alrededor de este tema, tienen que ver con la relación que se estableció entre Borges como autor literario y Borges como figura pública, con las formas musicales del tango que fueron populares en la época en la cual este autor argentino escribió y publicó sus famosas historias de cuchilleros. En estos trabajos, se pueden apreciar fracciones significativas de la

¹ Los conceptos de compadre y compadrito son definidos de manera diferente por algunas fuentes. Romano (2017, p. 56) habla del compadrito como una caricatura del compadre, que es quien en realidad encarna los valores y cualidades que enaltece Borges en su obra. En otras fuentes tal distinción no existe. Para este trabajo, ambos términos se usarán indistintamente.

historia del tango, que a su vez, es la historia de una nación, la nación de Argentina, que a principios del siglo xx empezaba un proceso de urbanización muy acelerado, dejando atrás su pasado rural y aborígen. El contraste entre las primeras manifestaciones del tango con su florecimiento comercial y mediático, expresado a través de la milonga del compadrito y el tango canción, sirve para iniciar esta revisión.

Borges y la milonga: el tango como obra mítica

Tanto la milonga como el tango, dentro de sus relaciones de origen y de la evolución de este último como género independiente, hacen parte fundamental de la historia de la música popular argentina. La historia del tango corresponde, en parte, a la historia de Argentina. Así se puede ver en el estudio realizado por la autora norteamericana Michelle McKay Aynesworth (2012): “Borges and tango: imagining Argentina”. La autora hace una distinción entre tres grandes épocas en la historia del tango: “tango de vieja guardia o tango criollo²”, “tango de nueva guardia (tango-milonga, tango-canción)” y “el nuevo tango”. El tango que Borges idealiza es el de la primera etapa y, con ello, la imagen del compadrito, el

cuchillero y del macho porteño. De ahí surgen historias como “Hombre de la esquina rosada”, “Juan Muraña”, “La intrusa”, “El encuentro”, “El condenado”, entre otras. Estas historias fueron escritas por Borges después de su regreso a Argentina, en el decenio de 1920, tras su estancia en Suiza.

La relación literaria y afectiva de Borges con la milonga, el compadrito y el arrabal, temas que se vinculan directamente con la historia misma del tango, han sido estudiados también de manera significativa por algunos autores. Los trabajos de Carullo (1988) y Romano (2017) son muestra de ello. Sobre los orígenes del tango hay opiniones encontradas y estudios que se oponen entre sí. Hay quienes afirman que el tango tiene raíces afro-uruguayas y se oponen a quienes, como Borges, afirman que el tango, sencillamente, nació en las calles de Buenos Aires. Carullo al respecto afirma lo siguiente:

As regards its birth, and contrary to what has been said by several researchers on the topic, Borges states that the tango has its origins in some neighborhood of Buenos Aires. In holding this point of view he contradicts the Argentinian historian Rossi who affirms that the tango has Afro- Uruguayan roots.

Borges refutes this statement, by bestowing on the tango a specifically porteño origin, saying that “puede haberse originado en cualquier lugar de la ciudad,” and he emphasizes that “su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios...; su ambiente el Bajo. (Carullo, 1988, p. 95)

Y es en las “esquinas rosaditas” que Borges tiene sus primeros contactos con el malevo y el compadrito. El espacio urbano es esencial para la idea de tango en Borges, quien diferencia entre dos suburbios: “el criollo, donde se fusionaron lo aborígen y lo hispánico, aunque no haga demasiado hincapié en tales formantes, y el que le desagrada porque incluye a los *gringos*” (Romano, 2017, p. 55). Esta dicotomía de la ciudad se extrapola con facilidad a las preferencias musicales de Borges y también a su obra. Al espacio criollo y remoto de la ciudad de sus recuerdos le atribuye la recurrencia de lo eterno, aquello que persiste en la identidad real de su raza. La contraparte europea le resulta coyuntural y, ciertamente, digna de análisis, pero no sagrada.

Antes de constituirse dentro de los espacios urbanos, la milonga fue payada: poesía oral improvisada, ejercida en duelos o *contrapuntos*, análogos a

² El tango de vieja guardia, como lo denomina Michelle McKay Aynesworth, y la milonga que afecta a Borges, se pueden entender cómo lo mismo. La precisión se hace porque la denominación milonga, dentro de la evolución de esta música, hace referencia a la payada que al llegar a la ciudad se convierte en música urbana; este es el tango de vieja guardia.

los duelos de cuchilleros que colmaban las narraciones de la época. Se relaciona con el auge de la décima espinela en Hispanoamérica, esa poesía culta del siglo xvii que luego se convirtió en poesía popular en América (Armistead, p. 16; Trapero, pp. 46-49). A finales del siglo xix, el payador era conocido en toda la pampa argentina y, aún hoy en día, es considerado como una figura central del folclor de todos los países del cono sur. El estudio de los vínculos de la payada con otras formas del verso de la literatura oral mundial, como el bertso vasco, la regueifa gallega, el repentismo cubano, el verseo del vallenato colombiano o, inclusive, versiones más modernas de ese mismo formato de confrontación verbal en verso, como la expresada en el hiphop, es, por sí solo, un tema digno de profundo análisis y estudio. El caso de la payada como antecedente de la milonga y, por lo tanto, del tango es crucial en esta revisión, por dos razones: en primer término, porque es a través de la payada que se pueden establecer paralelos entre el tango y la literatura, esto es gracias a una de las obras fundacionales de la literatura argentina: *Martín Fierro*. En segundo término, permite una comprensión más amplia de uno de los factores

clave que incidieron en la discordia entre Borges y Piazzolla en los años 1960, esto es: el carácter dialógico de la milonga, herencia directa del payador al compadrito.

Susti señala que a Borges le interesaba exaltar y, de alguna manera, recuperar y reincorporar el tango criollo para el canon literario y musical del siglo xx, puesto que consideraba que la payada y la milonga constituían el origen de un *poema cívico*, una epopeya que en torno a las figuras originarias del tango, fuera un sustento mítico de la cultura argentina del nuevo siglo (2014, p. 62). Así como la *Iliada* fue una serie de canciones y narraciones orales antes de convertirse en una obra épica, Borges creía que las letras del tango podían constituir un producto similar. Borges no pretende ser el autor de dicho proyecto, aunque sus frecuentes incursiones en el mundo de los compadritos pueden ser tomadas como intentos de constituir esa épica.

Las bases en las que Borges edifica su noción de poema cívico están en la tradición oral de la payada de finales del siglo xix. Teóricamente hablando, el origen de la payada y la milonga

para Borges tiene mucho que ver con África aunque como ya se advirtió en otra parte de este trabajo, Borges situaba el origen del tango propiamente dicho en las calles de Buenos Aires. Dicha visión se sustenta en la lectura que presenta Sustí, en la cual es de importante relevancia la obra de Vicente Rossi³:

The sources on which Borges bases this judgment are, as he himself points out, works on the origins of the tango by Vicente Rossi, Carlos Vega, and Carlos Muzzio Sáenz. However, the methods these authors use to treat the subject differ considerably from each other. (2014, p. 67).

Para Borges, el tango como *poema cívico* empieza con *Martín Fierro* y termina con el tango-canción. Pooson lo entiende de la siguiente manera: “The poesía gauchesca or la payada, is normally associated with the wandering gaucho of the pampas. Before being popularized by José Hernández’ *Martín Fierro*, the payada was heard all over the territory” (2004, p. 345). La relación que hay entre la obra de José Hernández y el tango no es evidente, a menos, claro está, que se consideren los lazos estrechos que existen entre la poesía gauchesca o pa-

³ Cosas de negros, escrito en 1926 por Rossi, es un precedente esencial para entender los posibles orígenes africanos de los ritmos y tradiciones que dieron origen al tango, tales como la payada y el candombe. Esto vincula la tradición tanguística no solo con África, sino también con Uruguay, cosa por la que Rossi fue muy criticado en su tiempo. Borges decía estar de acuerdo con Rossi, aunque no se suscribe por completo a su visión. Como se señalaba anteriormente, en el debate acerca del origen del tango, Borges sostiene una posición contraria a la de Rossi, al afirmar que el tango nació en las calles de Buenos Aires, aunque concuerda con él en cuanto a los orígenes africanos de la payada, musicalmente hablando.

yada y la milonga, entre el gaucho y el compadrito. El gaucho payador fue a la pampa lo que fue el compadrito a la ciudad, esto es: una figura central que, a través de la palabra, estableció una leyenda musical. Estos dos personajes, en un principio distanciados, terminaron siendo asimilados en el milonguero, engullidos por la urbanización, la industrialización y la inmigración de la Buenos Aires de principios del siglo xx. Rossi al respecto indica: “In the tension of this transition the milonga flourished. The payador gradually vanished into the milonguero, that is why the milonga is citified payada” (citado por Cara-Walker, 1986, p. 282). El tango como baile y ritmo emblemático de la Argentina es una evolución de una de las variantes de la milonga, la milongaailable, que era una escenificación del duelo a cuchillo, una forma coreográfica de la narrativa sangrienta del compadrito.

Así, se entiende el tránsito que hubo a principios de siglo xx de payada a milonga, de gaucho a compadrito, de lo rural a lo urbano, de lo oral a lo escrito, del poema a la canción. Allí se ubican las figuras míticas que Borges trataría de inmortalizar en su *poema cívico*, los compadritos y el culto al coraje, la idea de que la pelea puede ser una fiesta como lo presenta Lucero:

Además de la gratuita violencia, la orgiástica diablura y la vana elegancia orillera, a Borges parece haberlo seducido también la idea de Vicente Rossi de la milonga como el nombre y la forma que asumieron algunas transiciones de la música popular; por un lado, la milonga como payada pueblera, de los “fogones pastoriles” a los “fogones milicos” y “los tugurios ciudadanos”. (2011, p. 44)

A nivel lírico y performático, la milonga tiene las cualidades dialógicas de la payada, pues más que ser una letra cantada que acompaña la melodía de una guitarra, en palabras de Rossi, era “a tone which, associated with the guitar, gives the imagination time and a rest for inspiration” (Rossi, citado por Sust, 2014, p. 70). Ese es el discurso que Borges trata de rescatar en sus narraciones y más tarde en su carrera, también en su libro de milongas. El cambio de siglo representó un vuelco en las tradiciones argentinas y el compadrito es resultado de todo ello. A nivel musical, en Hispanoamérica, acontecen casos similares de convergencia entre estilos y herencias culturales que se mezclan con el desarrollo de la sociedad urbana a finales del siglo xix. En varios países, los ritmos que eran rurales viajan a la ciudad con la migración de los habitantes que, sabiendo de la aglomeración urbana, deciden ser parte de ella. En el viaje del

campo a la ciudad, la música se lleva como un elemento constitutivo de la vida. Al respecto, De Majo indica lo siguiente:

Existen tres tipos de música en este período de transformación: piezas autóctonas de perfil criollo, con raíz hispana, como la habanera, que nos llega de Cuba, o nuestra milonga campestre, que no era otra cosa que el canto de los payadores y que, al evolucionar, se convierte en predecesora del tango; música propia del “orillero”, producto del elemento híbrido imperante en estos tiempos: el inmigrante melancólico que extraña su tierra y el gaucho que dejó su caballo y su campo y se vino a los suburbios de la ciudad (al que se llama “compadre” o “compadrito”). (1998, p. 135)

El proceso histórico de esta migración aparece en los escritos de Borges. Carullo hace una revisión y análisis de los cuentos y poesías de Borges en los que aparecen los compadritos, quienes son figuras importantes en esta migración. De esta manera, se destaca la idea del coraje y el valor como constituyentes de la idiosincrasia argentina de principios de siglo xx. El tango le permite al argentino sentirse corajudo y valiente, igual que a Borges, a quien le inquietaba de gran manera el pasado militar de sus abuelos y bisabuelos, todos ellos perfilados en su mente como hombres de honor que murieron con coraje y valentía,

ideal que él mismo nunca pudo cumplir y que, de una u otra manera, canalizaba por medio de su obra y también, claro, a través de su idealización del compadrito (Aynesworth, 2006, p. 58). La idea del honor está representada en Borges por esos sujetos que no le temen a la muerte y que no rechazan una confrontación, de estos personajes se podrían señalar varias tipificaciones del compadrito.

Otro aporte interesante del trabajo de Carullo a esta última idea es el de ubicar la preferencia de Borges en el compadrito “Guapo”, definido por el mismo Borges (1998) como: “un cultor del coraje, un estoico, un profesional del barullo, un especialista en la intimidación progresiva, un veterano del ganar sin pelear” (p. 98). La mitificación de los hábitos violentos del compadrito es una constante en el discurso de Borges, que busca allí un ideal con el cual identificarse a sí mismo y con el que, cree, deberían identificarse los argentinos. La misión del tango, en palabras de Borges (1985), es la de “dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido con las exigencias del valor y el honor” (p. 149). Tal afirmación eleva su perspectiva personal sobre el tango con el fin de vincularla directamente con la identidad nacional de sus contemporáneos. Ahora bien, esa misión del tango se sostiene, más bien, en el tango criollo

que en las corrientes posteriores.

The author’s fascination for the shore area and its inhabitants allows us to appreciate his importance as a social writer as well as his admiration for “los hombres del hampa,” as he calls the shore-dwellers. His interest in this social group is based on its cult of bravery to which the author subscribes, influenced, as he says, by his heroic ancestors and his military roots. (Carullo, 1988, p. 93)

Así, entendemos la visión general de Borges en cuanto a la figura central del tango criollo. Su fijación con el compadrito se remonta a su niñez y adolescencia por cuanto se asocia con su visión de mundo, como señala García-Brunelli y Stratta:

Los comentarios de Borges sobre el tango están muy asociados con su poética personal —el enfoque mitológico de la historia de Buenos Aires centrado en el compadre y el culto al coraje— y es en ese contexto en el que deben comprenderse. (2015, p. 1)

La experiencia del Borges “ciudadano argentino” se combina con la del escritor, ya que las obras en las que aparece el compadrito, el cuchillero, el corajudo y las esquinas de los barrios de Buenos Aires, que se forman también en las periferias, se nutren de la misma manera que la música popular argentina, de

las calles de la ciudad porteña de finales del siglo XIX, en una nueva experiencia de vida para el argentino de la pampa. En este sentido, la obra de Borges es una manifestación mítica de ese pasado. Desde pequeño, el autor conoció las vivencias de ese mundo que encarnaba la milonga. Señala Aynesworth:

For young Borges, the early Tango—that naughty dance he saw performed by men on street corners, that dance that originated in houses of ill repute and whose obscene lyrics, he explained, were really just memory aids—must have seemed like *Playboy* magazine to a generation or two of American boys. (2006, pág. 55)

La comparación que hace la autora parece apresurada e imprecisa, además, de descontextualizada, no aporta nada para entender el sentido original que logra este aspecto en la obra de Borges. Si bien muestra que la aparición del tema en la obra del autor es temprana, más allá de eso, es pertinente destacar la construcción mítica de ese mundo misterioso y constitutivo de la experiencia vital, pero también de la experiencia literaria.

La milonga, Borges y el tango-canción: una epopeya fallida

Cuando Borges empezó a escribir sobre tango, milonga, com-

padritos, arrabales y duelos a cuchillo, la ciudad de Buenos Aires ya se había transformado en una urbe vibrante en la que gentes y culturas de diversas latitudes se encontraban. En ese escenario, el tango dejaría de ser un fenómeno marginal para convertirse en un producto cultural de exportación (De Majo, 1998, pp. 135-137). Las cualidades míticas de la milonga que Borges quería instituir en ese poema cívico del tango, así como los valores del compadrito, se verían desdibujados con la llegada de la cultura global de consumo que hizo del tango-canción un fenómeno sin precedentes en la Argentina de la época.

Borges se va de Argentina a los catorce años. Cuando regresa, en 1921, encuentra una ciudad cosmopolita, pluricultural y llena de inmigrantes italianos, una urbe completamente distinta a la ciudad que conociera en su infancia y adolescencia. Los cuentos que escribe en esta época tratan de recuperar esa ciudad de su imaginación, la Buenos Aires perdida en la memoria de sus antepasados. Esa Buenos Aires escuchaba milonga, en sus arrabales y sus tugurios se blandían los cuchillos por honor o simple arrojo. El tango de la década de 1920, sin embargo, presentaba una imagen mucho más pulcra del intérprete. Con Carlos Gardel como figura central, el tango-canción ya no giraba alrededor de las temáticas

marginales del coraje, la provocación y la pelea. Esta nueva ola del tango estaba marcada por la melancolía extrema de un tipo bien vestido, que cantaba sobre sus amores perdidos. Borges aborrecía por completo esta nueva tendencia, consideraba que carecía de autenticidad y de valor (Cara-Walker, 1986, pp. 284-285). Su oposición a ella, desde lo literario, estuvo en el enaltecimiento de la figura contrastante y confrontativa del compadrito en sus cuentos.

El acervo criollo hereda la milonga, como lo señala Romano es

una composición a veces acompañada de letra pero siempre de ritmo vivaz, juguetón, que desde el interior había llegado a los suburbios. El tango, por lo contrario, era una suma de formantes externos: retazos del tango español, del cuplé, de la habanera cubana. (2017, p. 56)

En este comentario de Romano existe una distinción clara a nivel instrumental, rítmico y lírico. Mientras que el tango-canción requiere del bandoneón, un instrumento europeo de difícil adquisición para el habitante del arrabal, el corazón de la milonga está en la guitarra, a cuyos rasgueos Borges hizo incontables menciones en verso y prosa. Asimismo, a nivel lírico, no podrían ser más distintos. El tono conversador de la milonga, que Borges también elogió en

repetidas ocasiones, contrasta con el tono tanguero que abunda en exclamaciones, en ampulosidad, de sintaxis inapropiada para el verso, en el que se repite una y otra vez el tema del hombre que resulta víctima de una insensible mujer.

El lunfardo es una señal de quiebre entre el tango criollo que Borges admiraba y el nuevo tango-canción, en este sentido indica De Majo:

Si el tango fue una manera de bailar, de vestir, de caminar, también fue una manera de hablar. En el Río de la plata, la delincuencia de origen aluvional crea un lenguaje propio, mezcla de idiomas europeos, lenguas indígenas y neologismos de invención propia, al que genéricamente se lo llamará lunfardo. Su centro de emisión será la cárcel [...]. Pero esta jerga saltará los muros de la prisión y se generalizará por toda la orilla primero, y por toda la ciudad después, gracias al tango, que la adopta como su idioma y le provee el escenario artístico para su difusión. (1998, p. 137)

Con la masificación del lunfardo empieza el proceso de comercialización del tango que iba en contra del proyecto mitificador de Borges. El tango se convirtió en propiedad de casas disqueras, se bailaba en París y Nueva York y había inclusive intérpretes japoneses, tales como Ikuo Abo, de la orquesta Sakamoto,

o Ranko Fujisawa, quienes cantaban tangos como cualquier porteño aún sin hablar español. El lunfardo era una mezcla de elementos lingüísticos globales, principalmente europeos, con los dialectos criollos; estos últimos a finales del siglo XIX constituían el ideal que Borges enaltecía. Para Borges, el lunfardo y el tango-canción eran una intromisión, un elemento contaminante que iba en contra de los valores del compadrito. Para Borges, el nuevo cantante de tango cantaba por fama y reconocimiento, el compadrito cantaba por honor:

Una cosa es el tango actual, hecho a fuerza de pintoresquismo y de trabajosa jerga lunfarda, y otra fueron los tangos viejos, hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor. Aquéllos fueron la voz genuina del compadrito: éstos (música y letra) son la ficción de los incrédulos de la compadrada. (Borges, 1998, p. 14)

Es así como se movía la sociedad argentina hacia unas latitudes que eran opuestas al proyecto borgiano de identidad nacional en torno a la milonga. La relación entre Borges y el tango moderno se torna aquí antagónica. El poema cívico que pretendía Borges, una construcción colectiva, mucho más grande que cualquier nombre, fue detenido por la sociedad global e industrializada. El tan-

go se convirtió en una marca, un producto nacional argentino, un estereotipo, inclusive, que se alejaba cada vez más de lo que Borges escribía. Sus narraciones alrededor del tango se tornan anacrónicas; en un escenario cultural dominado por el tango-canción ya no tenían cabida las historias de compadritos. Esto no significa que los lectores de Borges las rechazaran, pero, ciertamente, eran percibidas como historias de un pasado remoto, irrecuperable. El arrabal de las historias de Borges, con todos sus personajes y sus duelos, pasa a ser parte de la mitología del tango. No se convierte en canon, ni en rasgo distintivo del argentino, que era lo que Borges buscaba, indudablemente, con unas motivaciones muy personales.

El tango-canción, permeado por el lunfardo y por la cultura global de consumo, adopta unos valores distintos a los de la milonga, valores que se diseminan con rapidez en la sociedad argentina de la época. Sobre esto, Goldoni citando a Zlotchew apunta a que:

El tango y el lunfardo les permitieron a los letristas lunfardezos abordar magistralmente tanto los temas del suburbio como varios motivos y contenidos más elevados y cultos, como son: los amores frustrados, la infidelidad, la venganza y el castigo ineluctable, el coraje como esencia de la condición viril,

la indiferencia y el orgullo frente al crimen, y el amor puro e incondicional, el de la madre, colmada de santidad. De esta manera el lunfardo se extendió desde la clase más baja a todos los niveles sociales. Hoy en día sigue formando parte de la oralidad en el Río de la Plata y es el habla de la gente de todas las edades y los diversos niveles educativos y sociales. (Goldoni, 2017, p. 5)

Toda esa nueva cultura tanguera estuvo encarnada en Carlos Gardel, quien al día de hoy es, sin duda, mucho más reconocido y asociado con el tango a nivel mundial que el compadrito. Sobre el disgusto que Borges sentía hacia el tango-canción y hacia Gardel, escribió su sobrino, Miguel de Torres Borges:

Se dice que a Tío no le gustaba Gardel. No fue así, le gustaba su manera de frasear, que a juzgar por su arrobamiento cuando yo, por ejemplo, le hacía oír nada más que los versos *Rechiflado en mi tristeza / hoy te evoco y veo que has sido*, le llegaba bien hondo. Lo que le desagradaba de él eran su endiosamiento póstumo, su aspecto físico —lo veía parecido a Perón—, la tontería de muchas de las letras de sus canciones, *la sensiblería del inconsolable tango-canción*. (2004, pp. 241-242)

Una vez Borges se empieza a quedar ciego, hay un giro temático en cuanto a la naturaleza de

sus narraciones. En este período, surgen libros como *Ficciones* que dejan a Buenos Aires, a la milonga y al arrabal de lado, para dedicarse a la construcción de espacios fantásticos, alejados de la realidad agreste de sus primeras obras narrativas. Con esto, también viene su derogación del cargo de director de la Biblioteca Nacional, por un cargo de menor relevancia, durante el gobierno de Juan Perón, de 1946 a 1955. El ultranacionalismo de Perón contrasta con la visión política de Borges en la época, y su perspectiva del tango cambia con ello. Aynsworth contextualiza este asunto:

A turning point in his views on Tango came with the first presidency of Juan Perón [...] Borges realized that his own idealization of the *compadrito*, and of the classic Tango before it had become “italianized”, meshed too nearly with Peron’s extreme xenophobia and manipulation of low-class thugs. (2006, p. 55)

La idealización del *compadrito*, en la que Borges insistió tanto, ciertamente fue debilitándose con los años. Sobre este asunto es especialmente interesante el análisis del cuento “Historia de Rosendo Juárez”, una suerte de continuación para su relato clásico de “Hombre en la esquina rosada”. Allí, el personaje que fuera humillado por un foráneo se encuentra años después con el mismo Borges para contar-

le su versión de la historia. El coraje y la violencia sin sentido, sin propósito, lo hastiaron al punto de perder su honor de *compadrito* en un momento crítico de la narración. “Historia de Rosendo Juárez” muestra al *compadrito* devenido en un *bo-nairense* suburbano, alejado ya de sus años de retas y peleas a cuchillo, haciendo, además, hincapié de su carácter maniqueo, en cuanto a lo político se refiere. Este, es un claro contraste a la idealización de sus primeros relatos, de cierta manera, es un aterrizaje a la realidad argentina, en la que la figura del *compadrito* ya había prácticamente desaparecido.

A pesar de todo esto y de su posición un tanto más alejada de lo local, la colaboración que hace con Astor Piazzolla, en los años de 1960, resultó ser un tanto infortunada. Lo que hay detrás de ello está, de nuevo, mediado por la preferencia de Borges por la milonga y el tango criollo, que ya muy poco tenía que ver con la versión altamente refinada y vanguardista que Piazzolla tenía del tango. Dicha colaboración coincidió con la publicación del libro *Para las seis cuerdas*, en el que Borges escribió milongas al mejor estilo de sus admiradísimo *compadritos* de inicio del siglo xx. Los siguientes estudios por revisar tienen que ver con el mencionado libro y el brusco contraste que hay entre las milongas de Borges y la música vanguardista, de corte

jazzístico de Piazzolla, ambas corrientes adversas, que contra todo pronóstico de naturalidad o lógica, se iban a encontrar en 1965.

Borges y Piazzolla

Hay dos textos de Borges que requieren especial atención, si de explicar el fracaso de la colaboración Borges/Piazzolla se trata: el libro *Evaristo Carriego* (1930), biografía de un *compadrito* hecha a manera de homenaje, y *Para las seis cuerdas* (1965), el libro de milongas de Borges. En los 35 años que transcurrieron entre la publicación de ambas obras, las convicciones musicales de Borges se cimentaron en un afán francamente anacrónico de rescatar una era que, a todas luces, ya había terminado.

Entre la memoria de la música que Borges escuchó en su infancia y juventud, y sus letras *Para las seis cuerdas* media, una vez más, su lectura de los gauchescos: el saber decir que se juega en la sintaxis y el tono, en la fluida sencillez de los versos, en la convicción de que la violencia puede ser una fiesta. (Lucero, 2011, p. 43)

La cosmovisión musical borgiana, expresada en estas dos obras, choca con el tango-canción, y de manera aún más brusca, también con el nuevo tango de Piazzolla. Para revisar más a fondo la manera en la que dicho

choque se desarrolló se puede acudir al trabajo de Turci-Escobar (2017). Allí, el autor parte de la narración de Óscar López Ruíz, guitarrista de jazz y músico habitual de la banda de Astor Piazzolla, para contrastar la visión de los músicos que trabajaron en las sesiones de grabación de *El Tango*, de 1965, con la visión de Borges.

El disco fue grabado entre el 15 junio y el 6 de julio de 1965. Los textos de Borges que fueron musicalizados en este álbum fueron las milongas: “Jacinto Chiclana”, “El títere”, “A Don Nicanor Paredes” y “Alguien le dice al tango”, todas ellas reunidas ese mismo año en el libro de milongas de Borges, *Para las seis cuerdas*. El disco se completa con una suite para recitante, canto y doce instrumentos, realizada sobre el tema “Hombre de la esquina rosada”. La colaboración fue idea de Piazzolla, con un claro motivante comercial tanto para el sello Polydor como para la editorial Emecé, que entendían el gran rédito que podían tener con una colaboración entre dos de los artistas argentinos más prestigiosos.

López Ruiz cuenta que Borges asistió a todas las cuatro sesiones de grabación que se realizaron, siempre asumiendo un rol silencioso y pasivo, sin intervenir de ninguna manera, al margen de lo que Piazzolla y su banda hacían. A Piazzolla, que

fue conocido por ser un artista particularmente irritable y muy controlador, esta actitud ausente de Borges le molestaba. Se entendía, sin embargo, que la avanzada ceguera del anciano escritor era un factor determinante, más allá de que el mismo Borges también fuera siempre conocido por su actitud apática y tajante. Esto se cita en Romano (2017, p. 54). También, se cuenta cómo Borges recordaba una ocasión en la que un profesor de Texas lo invitó a escuchar su colección de discos de tango: “Yo me decía qué vergüenza, esto no son tangos, qué horror es esto. Y mientras yo estaba juzgándolos intelectualmente, sentí las lágrimas que estaba llorando, yo, de emoción” (Ostuni, 2004, p 38). Bien puede uno imaginar que fue una actitud similar la que Borges asumió durante esas sesiones de grabación.

La creciente tensión entre los dos artistas se vio liberada con una sonora carcajada por parte de los músicos de Piazzolla, quienes de esa manera reaccionaron ante el hecho de que Borges prefiriera la voz de Dedé Wolff, la esposa de Piazzolla, por encima de la voz de Edmundo Riveros en la milonga “A Don Nicanor Paredes”, y musicalizada por Piazzolla. Dedé Wolff, sin mayores pretensiones, le prestaría su voz a dicha milonga con el solo fin de hacerle a Borges una demostración de lo que se planeaba

hacer en el disco. Esto sucedió durante alguno de los primeros encuentros entre Piazzolla y Borges, digamos, en una fase de exploración y negociación más que de grabación propiamente dicha. Cuando Piazzolla le muestra el producto final a Borges: un tango de corte dramático, con arreglos orquestales y la voz de Edmundo Rivero, el intérprete de tango más renombrado de la época, Borges expresa su desagrado y dice preferir la primera versión, cantada por Dedé Wolff, por sobre la definitiva. Aquí es donde López Ruiz trata de demostrar que Borges no tenía oído ni sensibilidad musical, pues preferir la interpretación descuidada de una persona sin ningún entrenamiento musical no puede ser sino señal de una profunda ignorancia, en cuanto a lo meramente musical se refiere.

For López-Ruiz and the other musicians assembled in the recording studio, the fact that Borges preferred *la chica* over Rivero not only proved that Borges knew absolutely nothing about music, that he was deaf, but it also betrayed a complete disregard for professional musicians. (Turci-Escobar, 2017, p. 71)

De esta manera, queda planteada una de las confrontaciones de Borges - Piazzolla respecto al resultado del disco. El artículo de Turci-Escobar, entonces, busca una explicación para lo que sucedió esa noche. Se habla

de nuevo de payadores y milongueros, del mismo Paredes sobre quien habla la canción. El artículo favorece la posición de Borges ya que demuestra que Borges sí tenía sensibilidad musical, y le pide al lector considerar la posición de Borges. Se sugiere, más bien, que fue Piazzolla quien no supo interpretar de manera correcta las milongas que Borges escribiera en su libro.

Según Turci-Escobar, el desdén de Borges hacia la musicalización de su poema se puede explicar de varias formas. El autor ofrece tres posibilidades. La primera, tal vez Dedé Wolff, quien se mantuvo siempre a la sombra de músicos profesionales de la más alta calidad, era mejor de lo que se pensaba, cosa que el oído de Borges pudo captar. Bioy Casares ofrece una segunda explicación, de índole muy crítica, al afirmar que la música que compuso Piazzolla era demasiado triste como para equipararse a la letra de una milonga, que fue siempre un ritmo más bien alegre:

La música de la milonga que Piazzolla hizo para Paredes, como este es un difunto, es tristísima. Comprenderás que si Paredes murió en el veintitantos, yo no puedo estar muy apenado por su muerte. Además lo vi siempre a Paredes como un personaje genérico. Yo imaginé una milonga casi alegre, por cierto épica: ésta es quejumbrosa. Dijo

Piazzolla que por primera vez se llevan los cantos gregorianos a una milonga. Así salió. También tiene final de cante jondo. Es una porquería. (Turci-Escobar, 2017, p. 72)

La tercera explicación que se ofrece en el artículo en cuestión, y la que se desarrolla de manera más amplia, es la más interesante de las tres, pues tiene en cuenta la intención inicial con la que Borges escribió sus milongas en *Para las seis cuerdas*. El problema de Borges con la versión final de las milongas que aterrizaron en su colaboración con Piazzolla no estuvo en quién las cantaba, sino en cómo fueron cantadas. La milonga, igual que muchos otros ritmos tradicionales de vieja data alrededor del mundo, es un género ligado a la tradición oral primero que al canto. En este sentido, se puede afirmar que para cantar una milonga, más importante que el timbre, el registro o la calidad vocal del intérprete, es más significativo la entonación, específicamente, la entonación orillera que los primeros milongueros usaban para convertir sus relatos en canciones. Este fue el propósito que Borges siempre se planteó en cuanto a sus ficciones relacionadas con el tango, también con su libro de milongas. Y fue este, precisamente, el detalle que Piazzolla no pudo incorporar a la musicalización de la obra, en la voz de un cantante profesional como Riveros.

Borges señala que los payadores y milongueros cantan fuera de tono. También señala el contraste entre el contenido sangriento de las letras y la aparente indiferencia o desgano de la interpretación vocal. Desde su perspectiva, la combinación de ambos aspectos constituye la esencia de la manera criolla de cantar. Dicho contraste se le puede atribuir al hecho de que los primeros intérpretes de milonga no eran, de ninguna forma, cantantes profesionales. Los intérpretes cantaban así como quien hablaba, como quien le contaba a alguien una historia, sin darle mucha importancia al acompañamiento musical que, por sus cualidades rítmicas bailables, bien podía ser desligado de la letra, en una extraña amalgama de canto y oralidad que Borges consideraba un rasgo distintivo fundamental de la milonga. Allí, no había lugar para el dramatismo y la expresividad rampante que un cantante, como Rivero, podía imprimirle a una canción.

Para Borges, el hecho de que Dedé Wolff no fuera una cantante profesional estaba lejos de ser un problema. El carácter casual y desprevenido de la interpretación que hiciera de su milonga se acomodaba mejor a lo que él pensaba, era la forma ideal de cantar milonga. Detrás de esa preferencia, no había animosidades ocultas hacia los músicos profesionales en general, como señala López Ruiz, tampoco

ignorancia musical. Borges entiende la naturaleza dialógica de la milonga, tendiente además hacia el anonimato, aquello que el mismo Borges denominaría como *la nadería de la personalidad*. El intérprete de milongas quiere ser nadie, las historias que cuenta en sus canciones son a menudo de hazañas ajenas y la palabra que elucida es tan suya como de quien la escucha. El ejercicio musical de Piazzolla es refrescante para el escucha que no tenga filiaciones, afectos o vínculos muy estrechos con esa tradición milonguera, y el carácter profesional y refinado que propone se percibe así como un disruptivo, un elemento contaminante que le quita a la milonga sus cualidades esenciales. Al respecto señala Susti:

Apparently, Borges didn't like Piazzolla's musicalizations because of his use of instruments such as the bandoneon, the piano, and the violin to interpret some of the writer's milongas, a use that for him presented an imbalance with what he hoped to represent textually and in the interpretation of those texts musically. (2014, p 69)

Se puede debatir la posición de Borges, en tanto que se desentiende de la evolución que cualquier género musical sufre y que, en el marco del siglo xx, estuvo marcada por la hibridación y la convergencia de culturas muy diversas en una sociedad global y de consumo. Sin

embargo, si se tiene en cuenta el ejercicio que Borges hizo con sus milongas, este estaba claramente ligado al pasado del género, el hecho de que se haya molestado tanto con Piazzolla cobra sentido.

Una colaboración inviable: consideraciones finales

Muchos libros y mucha gente, ciudades eternas y algunas mujeres, tendrían que suceder para que el Borges paseador de arrabales llegara a convertirse en el Borges arqueólogo de milongas: un Pierre Menard gauchesco que en un vano intento de borrar su nombre de la portada del libro, intentó escribir, en plena mitad de siglo veinte, una serie de milongas tal como las habría escrito un forajido de la pampa, aquel personaje de leyenda, sin nombre y sin pasado, que fuera temido y respetado por propios y extraños. Pero a esas alturas, Borges ya era Borges: el académico, el metafísico. Incontables páginas se han escrito sobre sus ficciones eternas, sus ensayos filosóficos y sus versos místicos. La atención que la crítica le ha dedicado a sus milongas es, en comparación, menor.

Para las seis cuerdas marcó el final de un proyecto que Borges, con muchos aplazamientos e intermitencias, inició con sus cuentos de compadritos y sus poemas a la Buenos Aires que él conoció en su juventud. La colaboración con Piazzolla fue, a

su vez, la clara evidencia de que dicho proyecto no había terminado como el escritor pretendía. Esas milongas que Borges, sugería, debían ser leídas como al son de una guitarra pretérita y remota, pero fueron sepultadas por la orquesta de cuerdas angustiosas, coros gregorianos y bandoneón, y el quinteto Nuevo Tango de Piazzolla. La guitarra apenas aparece en la segunda canción del álbum: "Jacinto Chiclana", muy a pesar de las repetidas menciones y evocaciones que Borges incluyó en los versos de sus milongas. La algarabía de la pelea, que en la milonga es una fiesta, estuvo ensombrecida por la melancolía magistral del nuevo tango.

En su obra, Borges quiso encontrar al compadrito, recuperarlo como figura fundacional de su nación, y así clamaba:

¿Dónde estarán? pregunta la elegía

de quienes ya no son, como si hubiera

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 del coraje? (Borges, 1984, p. 888)

No hay respuesta. Ese malevaje no estaba al lado de Piazzolla, y si acaso se conservaba intacto en sus propias letras, y en su memoria y en la de sus antepasados. El largo poema cívico que Borges pretendía se convirtió en *mitología de puñales que lentamente, se ahoga en el olvido*.

¿Habría que culpar a Piazzolla por tal discordancia?, ¿podríamos señalar que fue él quien no supo comprender el propósito de las milongas que Borges escribió?, ¿qué era la milonga para Piazzolla? En septiembre de 1986, para abrir su concierto en el festival de Montreaux, Piazzolla interpreta por primera vez la pieza titulada “Milonga is coming”, junto con el vibrafonista de jazz Gary Burton. La pieza en cuestión es de una tristeza profunda, y en medio de unas cuerdas que se desinflan en llanto y el sonido melancólico del piano y el vibráfono, pasan doce minutos sin que ni por

un segundo, quien escucha se le pase por la mente la imagen del compadrito o el rasgueo de una guitarra. Los puristas dijeron que eso no era tango, ni milonga. Borges, quien murió pocos meses antes de ese concierto, sin duda habría sido uno de esos. Borges jamás habría imaginado una milonga con vibráfono, una milonga acongojada, una milonga sin compadritos. Piazzolla sí, y es en la osadía y arrojo de su propuesta disruptiva que se cifra su aporte mayúsculo a la música del siglo xx. Borges y Piazzolla se ubicaron en dos extremos opuestos de la evolución del tango. La vanguardia musical de Piazzolla no podía comprenderse a través del anacronismo literario de Borges. La colaboración entre ambos fue, evidentemente, accidentada, y es el hecho de que a pesar de todo, haya sucedido, lo que suscita todo tipo de preguntas de alto valor investigativo, y que serán resueltas posteriormente, en otro artículo.

Referencias

- Armistead, S G. (1996). Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la décima. En M. Trapero (ed.), *El libro de la décima: la poesía improvisada en el Mundo Hispánico* (pp. 15-34). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Aynesworth, M. M. (2006). Borges and tango: imagining Argentina. *West Virginia University Philological Papers*, 52, 55-60.
- Borges, J. L. (1984). *Obras Completas Vol. I*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1985). *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1998). *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, M. d. (2004). Jorge Luis Borges. *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, (18), 229-252.
- Cara-Walker, A. (1986). Borges' milongas: the chords of Argentine verbal art. En C. Cortínez (ed.), *Borges the poet*, (pp. 280-295). Fayetteville, Arkansas: The University of Arkansas Press.

- Carullo, S. G. (1988). Honor among Malevos and Compadritos in some short stories by Borges. *Hispanic Journal*, 10(1), 93-103.
- De Majo, O. (1998). La evolución del Tango y la identidad ciudadana. *Signos Universitarios*, 18(34), 135-156. Recuperado de <https://p3.usal.edu.ar/index.php/signos/article/view/2463/3061>
- Goldoni, F. (2017). Los italianos, el lunfardo y el tango. *The Coastal Review: an online peer-reviewed journal*, 9(1), 1-29. <https://doi.org/10.20429/cr.2017.090101>
- Lucero, N. (2011). Las milongas de Borges. *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 31, 31-56.
- García-Brunelli, O. y Stratta, I. (marzo, 2015). *Borges y Piazzola: un desencuentro por milonga*. xxvii Jornadas de Investigación, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de https://www.academia.edu/33595506/Borges_y_Piazzola_un_desencuentro_por_milonga
- Ostuni, R. (2004). *Borges y el tango* (2.a ed.). Buenos Aires: Ediciones Proa.
- Pooson, S. B. (2004). Entre Tango y Payada: the expression of blacks in nineteenth-century Argentina. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 20(1), 87-99.
- Romano, E. (2017). El papel del tango en el criollismo de Borges. *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 43, 53-66.
- Susti, A. (2014). Borges, Tango and Milonga. En M. G. Miller (ed.), *Tango lessons* (pp. 60-82). Durham, Carolina del Norte: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822377238-003>
- Trapero, M. (1996) *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, Unelco.
- Turci-Escobar, J. (2011). Rescatando el tango para una nueva música. reconsidering the collaboration between Borges and Piazzolla. *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 31, 3-30.
- Turci-Escobar, J. (2017). ‘Era de lo más pobre y lindo’: Reconsidering Borges’s Views on Tango. *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 43, 67-86.