**Ni civilización ni barbarie: *Evaristo Carriego* de Borges**

Joaquín Márquez

UBA

joacomarquez@hotmail.com

Publicado en 1930, *Evaristo Carriego* de Borges es una biografía de Carriego y un examen crítico de su obra,[[1]](#footnote-2) como también una historia arbitraria de Buenos Aires, una reivindicación de su cultura popular y su mitología. El libro es considerado por la crítica como el cierre o la culminación de la etapa criollista de Borges, el Borges de la década de 1920, de la que forman parte sus primeros tres libros de poemas y sus tres libros de ensayos: la mayoría de los poemas serán reescritos, otros serán suprimidos en las reediciones posteriores; los ensayos no serán vueltos a publicar en vida del autor. Además, *Evaristo Carriego* constituye el único libro de crítica de Borges ideado como una totalidad, como libro (Ludmer, 1988), en el que se consolida y adquiere una nueva forma la construcción literaria ideológica de las orillas, que el Borges criollista venía esbozando en sus escritos anteriores (Sarlo, 1995). A la vez, las orillas conforman una concepción de la literatura, concepción que implica un modo de leer y una perspectiva sobre la cultura nacional. Como indica Beatriz Sarlo (1995), desde un espacio geográfico y literario las orillas se ampliarán para entender todo aquello que tiene una condición marginal o desplazada, invirtiendo jerarquías al colocar los márgenes en el centro de la literatura.

Como el objetivo del presente trabajo es reconstruir las categorías de civilización y barbarie en la primera edición del *Evaristo Carriego*, un breve comentario acerca del contenido se vuelve necesario. Luego de la primera publicación en 1930, la obra fue reeditada en 1955 y en la primera edición de las *Obras completas* de Borges en 1974. A los siete capítulos de la primera edición, en la edición de las *Obras completas* se añaden cinco: un prólogo, la "Historia de jinetes", una ficción breve ("El puñal"), un prólogo de 1950 a una edición de las poesías completas de Carriego, una "Historia del tango" y dos cartas de lectores. Además, el texto presenta variantes de contenido (supresiones o reescrituras de algunas oraciones) y notas al pie añadidas.

Es un hecho sabido que las categorías de civilización y de barbarie no son específicas del discurso literario, sino que también son categorías culturales, sociales, históricas y políticas. Entendemos que hay dos tipos de enfoques o perspectivas para encarar su abordaje literario: la primera consiste en partir de la lectura del texto de Borges para ver qué se plantea allí acerca de estas categorías. La otra forma sería comenzar repasando los debates del contexto intelectual argentino de la década de 1920, en los que la dicotomía sarmientina es reformulada. En primer lugar, por ejemplo, en el denominado primer nacionalismo de Rojas, Lugones y Gálvez, quienes presentan, en relación con las concepciones intelectuales hegemónicas hasta ese momento, una visión negativa del proyecto civilizatorio llevado adelante por la Generación del '80, que asociaba la civilización con la idea progreso. En los autores mencionados el progreso deja de ser entendido como una idea puramente positiva y se divide en dos (Svampa, 2006): por un lado, un progreso material (representado por la codicia y la avaricia de los inmigrantes) que es visto como amenaza de disolución de los lazos sociales tradicionales y, por otro, un progreso espiritual, que estos intelectuales juzgan necesario para la cohesión de la nación; además, en este primer nacionalismo la civilización comienza a ser vinculada con un serie de virtudes alojadas en la tradición (su figura arquetípica es el gaucho, caracterizado por el desprendimiento, la generosidad). En segundo lugar, también podría contextualizarse el libro de Borges con el surgimiento del revisionismo histórico a mediados de la década de 1920 y su visión contrapuesta a la historiografía liberal dominante entonces. En pocas palabras, se podrían pensar las categorías de civilización y barbarie desde una perspectiva interna, esto es, que surgiera de la lectura de los textos de Borges, o bien como categorías que están en los debates intelectuales del contexto cultural, histórico y político de la obra, pero con las que esta indudablemente se vincularía. Sin embargo, esta oposición entre un adentro y un afuera del texto se disuelve si consideramos que en el texto estar inscriptas las huellas del contexto.

En un trabajo sobre civilización y barbarie en Borges, Olea Franco (1992) plantea que, en sus textos criollistas, Borges intenta postular nuevos valores y concepciones que superen las concepciones decimonónicas sobre el eje sarmientino: una crítica al progreso civilizador implantado por el liberalismo a la vez que una revalorización de las tradiciones y valores criollos de la que participa la mitologización del criollismo. En ficciones de las décadas de 1940 y 1950 como "El poema conjetural" o "El Sur", donde los polos de la dicotomía se mantienen unidos y en tensión, Borges habría alcanzado, según Olea Franco, una resolución imaginaria para el conflicto entre civilización y barbarie. Esta resolución consiste en la barbarización del personaje que encarna la civilización. Entre el criollismo de los años '20 y las soluciones de sus textos consagrados, la estética de las orillas que se consolida en el *Evaristo Carriego* opera como instancia de pasaje o transición; doble pasaje, pues es también el nexo entre la poesía y la narrativa de Borges.

En *Evaristo Carriego*, puede plantearse que Borges hace una elaboración literaria y cultural de la barbarie representada por las orillas, un espacio de irrealidad e indeterminación, donde las identidades quedan suspendidas.

En primer lugar, a la hora de contar la historia de Palermo, Borges descarta la crónica y resume dos siglos en una enumeración que sigue la técnica del montaje del cine:

un arreo de mulas viñateras, las chúcaras con la cabeza vendada; un agua quieta y larga, en la que están sobrenadando unas hojas de sauce; una vertiginosa alma en pena enhorquetada en zancos, vadeando los torrenciales terceros; el campo abierto sin ninguna cosa que hacer; las huellas del pisoteo porfiado de una hacienda, rumbo a los corrales del Norte; un paisano (contra la madrugada) que se apea del caballo rendido y le degüella el ancho pescuezo; un humo que se desentiende en el aire. Así hasta la fundación de don Juan Manuel; padre ya mitológico de Palermo (Borges, 2006: 114).

El despoblado, la extensión, la ociosidad, el hombre enfrentado a la naturaleza, la ganadería y finalmente Rosas, el padre mitológico de Palermo. Es evidente que los elementos o materiales mencionados son los mismos que otros autores caracterizan como barbarie. Las orillas, precisamente, se nombra por primera vez en el texto y surgen históricamente, según Borges, en las adyacencias del palacio de Rosas; la mitología de las orillas desciende del rosismo: "esa corte ya se desgarraba en orillas: el agachado campamento de adobe crudo de la División Hernández y el rancherío de pelea y pasión de las cuarteleras morenas. El barrio, lo están viendo, fue siempre naipe de dos palos, moneda de dos caras" (Borges, 2006: 114). Son los materiales, y es el escenario de la barbarie, pero no es considerado por Borges bajo esa óptica, no le atribuye ese valor: Palermo está construido sobre el campo elemental y los restos de la quinta de Rosas; luego aparecerán el compadrito o el guapo cultor del coraje, el caudillo en la figura de Nicolás Paredes y la política criolla donde las elecciones se resuelven a cuchillazos y como cierre del capítulo la Tierra del Fuego. Es decir, las orillas se elaboran con aquello que otros llaman barbarie. En términos de Olea Franco: "desde los paradigmas culturales de la época, tanto la figura del compadrito como el espacio de las orillas y la lengua oral de los criollos son manifestaciones de la «barbarie»; están apartadas de la «civilización» en tanto ésta se define como «alta» cultura" (Olea Franco, 1993: 266). Son los materiales o los elementos que Sarmiento, por ejemplo, considera como barbarie, pero en la construcción borgiana de las orillas la categoría de barbarie está ausente y los elementos mencionados están elaborados literariamente. Al mismo tiempo, las figuras de cuchilleros y compraditos de ningún modo están desligadas de sus referencias sociales. Carriego, dice Borges, "no descuidaba la *crónica de su tiempo*:[[2]](#footnote-3) las puñaladas de bailecito y esquina, los relatos de hierro que dejan recaer su valor en quien está contándolos" (Borges, 2006: 124). Al final del primer capítulo, "Palermo de Buenos Aires", aparece una cita de Browning sobre Inglaterra, que Borges traduce no por Palermo, sino por Buenos Aires. Esta sinécdoque indica que la historia y la mitología de Palermo se amplían a la consideración de la ciudad entera.

El comienzo del capítulo dedicado a examinar *La canción del barrio* se sitúa en 1912, año de la muerte de Carriego. Borges contrasta el Palermo tradicional, que se encuentra en retirada debido a las transformaciones urbanas que experimenta Buenos Aires desde fines del siglo XIX, un proceso cuyo punto culminante está en los festejos de los "años enfáticos del centenario" (Borges, 2012: 27). El proceso de modernización de Buenos Aires retrae el barrio antiguo, junto con sus prácticas y costumbres criollas, lo margina y coloca en vías de extinción. Proyecto de modernización criticado por Borges como un embotamiento y una degradación generalizados de la ciudad,[[3]](#footnote-4) cuyo fundamento reside en la idea de progreso, par conceptual asociado a la civilización; como contracara, Borges recupera un barrio que ─como la parte de la obra de Carriego que le interesa─ es ya "casi invisible" (Borges, 2006: 139). Hay allí una críticaa la modernización de Buenos Aires como proyecto basado en el par de conceptos asociados progreso civilización y, en contraposición, una revalorización de los valores y tradiciones criollas, que Borges mitologiza. Si esta crítica a la ideología del progreso civilizador del proyecto modernizador es un punto de coincidencia con los intelectuales nacionalistas del Centenario, Borges se va a diferenciar de ellos en el modo de recuperación de la tradición criolla.

La otra forma en que en el texto aparece la civilización es como "alta" cultura, a través de las citas de literatura inglesa que enmarcan todo el *Evaristo Carriego* y aparecen en instancias clave: el epígrafe de De Quincey, la descripción de las orillas es seguida por una cita de la aparición de las brujas en *Macbeth* de Shakespeare, el primer capítulo se cierra con un estribillo de Browning y el final de la biografía con unas palabras de la biografía de Ben Johnson sobre Shakespeare. Como en el *Facundo*, el texto está enmarcado y organizado por estas citas de la civilización europea, cuya función principal en Borges es trazar puntos de contacto entre una y otra cultura, establecer analogías entre la "alta" literatura inglesa y Carriego o la ciudad de Buenos Aires.

Luego coteja el título de *La canción del barrio*, obra póstuma de Carriego, con el anterior *El alma del suburbio*. A diferencia de suburbio, el término barrio es la denominación utilizada por los habitantes deBuenos Aires y, en consecuencia, es preferible, pues ellos no dicen vivir en un suburbio, sino que la denominación íntima y común (en el sentido de habitual y en el de comunidad) es la de barrio. Suburbio indica una relación de distancia, de lejanía con respecto a la urbe y por ende implica simulación o falsedad; solo dice suburbio quien no vive allí. Interesa que en esta solo aparente disquisición meramente terminológica entre barrio y suburbio, Borges cambia de tono y produce un salto en su argumentación. Dice Borges, en relación a la diferencia entre barrio y suburbio: "la distinción es pertinente: el manejo de palabras de lejanía para elucidar las cosas de esta república, deriva de una propensión a rastrearnos barbarie. Al paisano lo quieren resolver por la pampa; al compadrito por los ranchos de fierro viejo" (Borges, 2006: 140). En una oración, la distinción de barrio y suburbio se enmarca en la discusión del vínculo tradicional que une nación con barbarie; el uso del nombre suburbio recubre una ideología propensa al diagnóstico de barbarie. Y a continuación, y en relación directa con ese rastreo, se plantea entonces una relación determinista entre ambiente e individuo y el trazado de un paralelismo, una homologación entre los medios, la pampa y el suburbio, y las figuras, el gaucho y el compadrito.

Borges pone tres ejemplos de esta propensión a rastrearnos barbarie, tomados de lecturas del *Martín Fierro* y el *Santos Vega*, las obras principales de la gauchesca: el primer ejemplo es el título del libro del español José María Salaverría: *El poema de la pampa. Martín Fierro y el criollismo español*. Además de lo ridículo de criollismo español que Borges se encarga de remarcar, subraya que pampa es el desierto donde merodeaban los indios y, en consecuencia, el *Martín Fierro* es el poema "no de la pampa, sino del hombre desterrado a la pampa, del hombre rechazado por la civilización pastoril centrada en las estancias como pueblos y en el *pago* sociable" (Borges, 2006: 140). Martín Fierro es, según esta concepción, expulsado de su terruño hacia la soledad de la barbarie indígena. En el mismo sentido, el segundo ejemplo es el de Unamuno, quien se refiere a Martín Fierro como el "payador pampero" que entona décimas con la guitarra española. Ni el poema es de la pampa ni el payador pampero. Borges vuelve a repetir la idea principal: "La predisposición a rastrearnos barbarie es muy general" (Borges, 2006: 141). El tercer ejemplo desacraliza una estrofa del *Santos Vega*: "su evidentísima idea (*Si soy tan torpe, renuncio a que me lleven al cementerio*) ha sido festejada como declaración panteísta de hombre que quiere que lo pisen muerto las vacas" (Borges, 2006: 141).

Este rastreo de barbarie en la gauchesca es producto de una supuesta dependencia suya de la naturaleza de la pampa, entendida como un lugar vacío a ser llenado. Borges, en cambio, interpone la civilización pastoril, la sociabilidad del pago y las estancias.

De la pampa pasa a considerar inmediatamente la representación de barbarie que recae sobre las orillas: "las orillas adolecen también de una atribución enconada. El arrabalero y el tango las representan" (Borges, 2006: 142). La idea se repite: aquí la visión de la barbarie es producto de las representaciones altilocuentes y abstractas que exageran, simulan el color local. Así como la gauchesca no era producto de la pampa, sino de la sociabilidad de las estancias y los pueblos rurales, las orillas están representadas en las dos grandes conversaciones de Buenos Aires que son el truco y la milonga. En términos de Ludmer: "Este es el gesto fundamental de la crítica de Borges y quizá de su literatura. La materia de la literatura argentina se encuentra en ciertos momentos conversados de la cultura de los que no tienen literatura" (Ludmer, 1988: 225). Son hablas fuera de la lengua, que irrealizan la vida cotidiana de los sectores populares.

Como se establece una relación de dependencia entre el ambiente y su pretendida figuración humana, el malentendido a propósito del medio se arrastra a la comprensión de la identidad del gaucho, que también es objeto de esta tendencia. Si el gaucho vive en la civilización pastoril, no puede ser, como se pretende, un guerrero nómade del desierto. El gaucho, dice Borges, no se caracteriza ni por lo étnico, ni por lo lingüístico, ni por lo geográfico, sino por una actividad: "el rasgo cabal del gaucho está en el ejercicio cabal de un tipo primitivo de ganadería" (Borges, 2006: 143). En relación análoga, el compadrito u orillero, también es calumniado: "hará bastante más de cien años, los nombraban así a los porteños pobres (...). Eran literalmente el pueblo (...). Las connotaciones desbancaron más tarde la idea principal (...). Compadrito, siempre, es el plebeyo ciudadano que tira a fino" (Borges, 2006: 142).

La gauchesca, el arrabalero y el tango, la barbarie no reside en la cultura popular, sino que esas representaciones y ese lenguaje le suponen barbarie. La homología entre el espacio de la pampa y el del suburbio y entre el gaucho y el compadrito, la explicación de un tipo social (el gaucho, el compadrito) por el medio ambiente (la pampa, el suburbio) es puesta en cuestión por Borges. Así, desarma la conexión típica entre medio e individuo: pampa y suburbio son entonces términos de lejanía que se utilizan como consecuencia de una búsqueda deliberada de barbarie y con las que se pretende dar cuenta de sus pretendidamente correspondientes tipos sociales.

Las operaciones (bastante artificiosas) que Borges realiza sobre los poemas de Carriego corren en paralelo a las que hace sobre la tradición de la gauchesca y sus epígonos (...). Borges lee casi lo mismo en el mejor Carriego de los poemas predilectos y en la "lírica criolla (Sarlo, 1995: 21).

Lee casi lo mismo: porque Borges establece una diferencia entre uno y otro espacio, una y otra figura social, que rompen la homología ya no solo entre medio e individuo, sino entre la representación del espacios de la pampa y las orillas y de las figuras sociales del gaucho y el compadrito. La diferencia puede plantearse en estos términos: las descripciones de la gauchesca no pueden prescindir del color local, están anudadas a una referencia concreta y a una identidad. En cambio, las orillas se caracterizan por su irrealidad, derivada de la precariedad de su espacio entendido como una *atopía* (Pezzoni, 2009), de su conformación como una mezcla entre dos espacios, el campo y la ciudad, y también de la identidad indeterminada, inestable de sus habitantes, de su no pertenencia a un espacio concreto, referencial: "de la propensión de sus hombres a considerarse del campo o de la ciudad, jamás orilleros" (Borges, 2006: 151). Hay continuidad y ruptura: la pampa gravita en las orillas, el compadrito conserva rasgos del gaucho, pero las orillas se constituyen en la mezcla y la indeterminación.

Reemplazo de pampa por pago sociable y civilización pastoril, de suburbio por el barrio y las orillas, el tango y el arrabalero sustituidos por la milonga y el truco, el compadrito, cultor del coraje, distinguido del guarango, cultor de la infamia. Todo este sistema de distinciones apunta a dos objetivos: en primer lugar, a postular una cultura criolla mixta o impura, aunque incontaminada de la inmigración; luego, a quitar el calificativo de barbarie que recae sobre la cultura popular. Allí donde otros solo vieron naturaleza o barbarie a ser suplantada por la civilización, Borges descubrió la posibilidad de una literatura conversada en los relatos orales, una oralidad narrativa en una época en la cual las voces de los sectores populares no eran escuchadas en los debates de la cultura argentina.

**Referencias bibliográficas**

Borges, Jorge Luis. "Evaristo Carriego" *Obras completas*, I, Emecé, 2006, pp. 105-182.

────────. *Evaristo Carriego*. Edición crítico-genética de Juan Pablo Canala para uso interno de los estudiantes del seminario uso interno de los estudiantes del seminario "Borges: los procesos de la escritura", Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

────────. "Carriego y el sentido del arrabal" *El tamaño de mi esperanza / El idioma de los argentinos*, Debolsillo, 2012, pp. 27-30.

────────. "Queja de todo criollo" *Inquisiciones*, Alianza, 1998, pp. 68-71

Ludmer, Josefina. "Los tonos y los códigos en Borges" *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, 1988, pp. 221-236.

Olea Franco, Rafael. "Borges, ¿civilización o barbarie?" *Reflexiones lingüísticas y literarias. II. Literatura*, ed. por Rafael Olea Franco y James Valender, El Colegio de México, 1992, pp. 225-250.

────────. "Hacia una nueva estética" *El otro Borges, el primer Borges*, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 217-287.

Pezzoni, Enrique. "*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato" *El texto y sus voces*, Eterna cadencia, 2009, pp. 79-110-

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel, 1995.

Svampa, Maristella. *El dilema argentino civilización o barbarie*. Taurus, 2006.

1. Para la realización de este trabajo nos hemos servido de la edición crítico genética de Evaristo Carriego elaborada por Juan Pablo Canala, la cual no ha sido publicada. Por tal motivo hemos optado por mantener las citas de la edición publicada por Borges en la edición de las *Obras completas* (2006) en 1974 en los casos en que la cita no presentaba variantes de contenido entre la edición original de 1930 y la de las *Obras completas*. [↑](#footnote-ref-2)
2. El subrayado me pertenece. [↑](#footnote-ref-3)
3. Un diagnóstico similar, adverso al progreso modernizador, había expresado en "Queja de todo criollo" (Borges, 1998). [↑](#footnote-ref-4)