

## “Judería”: de la denuncia al borroneo<sup>1</sup>

### “Judería”: From Denunciation To Blurring

Sebastián Hernáiz<sup>2</sup>

UBA - CONICET

#### Resumen

Este trabajo se inscribe en uno mayor, que parte de la hipótesis de que las reediciones de un libro pueden constituirse en modos activos de intervención en los contextos de reedición y que ameritan un estudio específico de las “innumerables relaciones” (Borges, 1951) en las que se inscriben en cada caso. Para esto, se propone un seguimiento de las variantes textuales de los libros *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) a lo largo de sus sucesivas reediciones (de 1943 a 1978) a los fines de poder elaborar una hipótesis de lectura crítica que inscriba a los libros (a cada poema, a cada verso: las unidades de sentido y las plataformas sobre las que se interviene van variando en cada caso) en sus diferentes contextos, atentos al modo en que esas “innumerables relaciones” modalizan sus sentidos y las relaciones que se establecen con el contexto literario e histórico general de cada reedición. En este trabajo abordamos centralmente el poema “Judería”, incluido en *Fervor de Buenos Aires* hasta la edición de 1954 (desde 1943 bajo el título “Judengasse”), incorporando al análisis no sólo las variantes en las versiones editadas, sino también particularmente el trabajo de variantes que Borges realizara sobre el manuscrito del poema antes de la primera reedición del libro.

#### Palabras clave

Borges; Variantes textuales; *Fervor de Buenos Aires*; “Judería”

#### Abstract

This essay is part of a broader research whose hypothesis is that a book's successive editions may be considered active modes of intervention in the contexts of publishing; they deserve a specific study of the “numberless relations” (Borges, 1951) they establish in each case. We propose a study of the textual variants of the books, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), and *Cuaderno San Martín* (1929) in their successive new editions (1943 through 1978), in order to elaborate a hypothesis of critical

---

<sup>1</sup> El presente artículo fue publicado por primera vez en *Variaciones Borges*, N°38, Universidad de Pittsburgh, diciembre de 2014.

<sup>2</sup> Sebastián Hernaiz es Licenciado en Letras de la Universidad de Buenos Aires y se encuentra desarrollando un doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras. Dicta clases como JTP en "Poesía Argentina y Latinoamericana" en la carrera de Artes de la escritura (UNA) y se desempeña como Ayudante de primera en la materia “Literatura argentina II” en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde dicta clases desde el año 2008. Participa de proyectos de investigación UBACyT radicados en el Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” desde el año 2006.

reading that may inscribe each book (each poem, each line: the units of meaning and the platforms of intervention would vary in each case) into their corresponding contexts, paying attention to the ways these “numberless relations” modalize their meanings and the new relations established with the general literary and historical context of each new edition. Our approach focuses on the poem “Judería,” included in *Fervor de Buenos Aires* (since 1943 its title was “Judengasse”) up to the 1954 edition, incorporating into the analysis not only the variants in the published versions, but also Borges’s own variorum work on the poem’s manuscript before the first new edition of the book came out.

### **Keywords**

Borges; Textual variants; *Fervor de Buenos Aires*; “Judería”

Del primer libro de Jorge Luis Borges, “Judería” es uno de los poemas que menos atención ha concitado en la crítica literaria. En los escasos trabajos que se han ocupado del poema es común que se lo presente a través de un fragmento del epistolario de Borges. Tres años antes de la publicación de *Fervor de Buenos Aires* (1923), el volumen en donde aparecerá “Judería”, el autor escribe a su amigo Jacobo Sureda:

(...) persisto escribiendo. He fabricado dos poemas: el 1º, ‘Gesta Soviética’, muy dinámico, el 2º, ‘Judería’, estilo de salmo bíblico. Actualmente ando con un tercer poema ultraísta (bíblico) rotulado – inevitablemente– ‘Crucifixión’. (24 de octubre de 1920, *Cartas del fervor*, p.170)

En su tesis doctoral, Antonio Cajero anota para introducir un breve comentario sobre “Judería”:

El primer poema mencionado se convirtió en “Rusia”, que apareció en *Grecia*, 1/sep/1920, núm. 48; de “Judería” no se conoce ninguna versión impresa anterior a la de *Fervor*; mientras que, por último, de “Crucifixión”, no se sabe más. (161)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Es curiosa la aseveración de Cajero respecto a “Rusia”: reparando en algunas incongruencias cronológicas, habría que pensar, en todo caso, que es “Gesta maximalista” el poema que tiene como antecedente a “Gesta soviética”. “Rusia” se publica como prosa

Efectivamente, “Judería” no registra publicaciones previas a la edición en libro ni en revistas ni en periódicos, a diferencia de muchos de los poemas que Borges escribe desde 1919 (cf. García, 2000: 63-65). Se conserva, sí, un manuscrito hológrafo que el autor firma dos veces y en el que consigna tres fechas distintas: 1920, 1922, 1943.

Como otros manuscritos de finales de la década del diez y principios de la del veinte, éste lleva una ilustración a pie de página que se puede presumir también corresponde a ese momento de escritura (cf. “Calle desconocida”, también en la misma colección que el manuscrito de “Judería” o los manuscritos de 1918 “Aterrizaje” y “Estandarte” comprados en 1998 por Alejandro Vaccaro y reproducidos en Vaccaro, 2005: 39-40).

---

el 1 de septiembre de 1920 en *Grecia* (Madrid, Año 2, N°48). Según informa Carlos García (2013), el número del 1 de septiembre, además, debiera haber salido el 15 de agosto, con lo que el manuscrito de “Rusia” debe haber sido remitido, al menos, unos tres meses antes de enviada la carta a Sureda, donde pareciera hablar de una escritura recientemente concluida, sino aún en proceso. Por esto, la referencia no podría corresponder a “Gesta soviética” aun cuando “Rusia” termina invocando precisamente la idea de “gesta”.

Como la que hace de “Judería”, la sucinta descripción de “Gesta soviética” (“muy dinámico”) sí se ajusta a “Gesta maximalista” (*Ultra*, Madrid, Año 1, N°3, 20 de febrero de 1921, reproducido en *Textos Recobrados 1919-1929*: 110): basta ver el primer verso de este poema (“Desde los hombros curvos”) para percibir que se comienza con un indicador de movimiento (el *unde* latino), efecto sintáctico acompañado por ciertas elecciones léxicas: “curvos”, pero también “arrojaron” y “viaductos” en el segundo verso o “vibran nervios” en el tercero. García ha escrito que “‘Gesta soviética es, verosímilmente, un avatar previo del poema publicado bajo el título ‘Gesta maximalista’, pero nada lo prueba” (2000: 17). La adecuación a la descripción hecha por Borges en su correspondencia, entendemos, pareciera reforzar esa hipótesis, aunque tampoco se la pueda considerar condición suficiente para afirmar que se tratan del mismo texto. Balderston agrega argumentos a esta hipótesis a partir del “interés de Borges en la lengua rusa (y en sus usos políticos)” (2010: 30).

Respecto a “Crucifixión” no sería incierto anotar que el poema “Guardia Roja”, temáticamente cercano y referido en una carta a Sureda apenas un mes después, termina con la imagen de Cristo crucificado: “y de las cruces pende Jesús-Cristo /como un cartel sobre los mundos /se embozarán los hombres” (*Ultra*, Madrid, año 1, n°5, 17 de marzo de 1921). Respecto a la imagen de la crucifixión y la poesía rusa del momento, ver de Daniel Balderston “Políticas de la vanguardia: Borges en la década del ‘20” (2010: 32).

En su documentado y fundamental *El joven Borges poeta (1919-1930)*, Carlos García comenta el mismo fragmento epistolar: “‘Judería’ podría ser una variación del poema aparecido en *Fervor*, pero ello no pasa de ser una hipótesis plausible” (2000: 17). El trabajo con el manuscrito de “Judería” vuelve dato corroborado esa hipótesis plausible: atendiendo a las fechas de escritura, firma y corrección allí inscriptas, no es difícil sostener que el poema al que hacía Borges referencia en esa carta es la base del que pasa a formar parte de la edición princeps de *Fervor de Buenos Aires* en 1923.

El manuscrito de “Judería” es parte de la colección “Papers of Jorge Luis Borges, 1919-1951”, de la Biblioteca de la Universidad de Virginia. Dada la ubicación del documento, en este trabajo utilizaremos copias fotográficas del mismo<sup>4</sup>. Debido a la baja calidad de las imágenes, no será posible una transcripción diplomática completa –factible de tener la posibilidad de trabajar con el manuscrito a la vista–, pero alcanzará para desarrollar algunas hipótesis sobre el poema y sus distintas instancias de escritura y reescritura.

#### **BREVE HISTORIA DEL TEXTO**

Como con toda su obra, con “Judería” es productivo estudiar el historial de publicaciones, reediciones y correcciones que practica Borges. Ya diversos autores (Scarano 1987, 1993; Louis 1997a, 1997b, 1999, 2007) han señalado la necesidad de “revisar”, por un lado,

la constante relectura y corrección que Borges ha hecho hasta el final de sus propios textos: Revisar, la revisión permanente a la que Borges *somete* sus textos... e insisto en la palabra *somete* porque esos textos de alguna

---

<sup>4</sup> Agradezco a Mariela Blanco y a Daniel Balderston el envío de imágenes del manuscrito y a Ana García Orsi su ayuda en la lectura y transcripción diplomática.

manera están continuamente violentados por ese lector que es Borges.

(Pezzoni, 1999: 37)

y, por otro lado, de estar atentos a las operaciones realizadas en la “fabricación de las *Obras Completas* (que) aparece, desde su primera versión, como un *ejercicio de creación de un corpus*” (Louis, 1999).

Atendiendo a estos criterios, analizaremos en este trabajo el poema “Judería” a partir de sus distintas instancias de escritura y corrección y de las conexiones que se establecen entre esos procesos y los de edición y reedición.

El manuscrito de “Judería” data de finales de 1920, pero se publica por primera vez recién en *Fervor de Buenos Aires*, en agosto de 1923. Sin embargo, sucede lo que con tantos poemas de ese volumen: no se encuentra en las ediciones de *Obras completas* que circulan hoy en día. Formó parte, sí, con leves variantes, de la edición de *Poemas [1922-1943]* de Losada en 1943, y llegó a ser parte, sin nuevas variantes, de la siguiente edición corregida, la publicada por Emecé Editores en 1954. Entre las variantes que se verifican en la edición de 1943 sobresale el cambio de título: desde entonces se titulará “Judengasse”.

Según anota Bioy Casares en la entrada del viernes 19 de junio de 1953 de su *Borges*, ese día “Borges firma el contrato de sus obras completas” (78). La siguiente edición de *Fervor* es nuevamente como parte de la poesía reunida. Constituye ya el segundo volumen del proyecto de edición de las *Obras completas*, al cuidado de José Edmundo Clemente para editorial Emecé. Se publicó en 1954 bajo el título *Poemas 1923-1953*. La siguiente edición, aumentada y corregida (*aumentada, corregida y disminuida*, podría decirse también) se titula *Poemas 1923-1958*, también está “al cuidado” de Clemente como parte del proyecto de edición de *Obras Completas*. Entre los cambios que

presenta el volumen de 1958 respecto del de 1954, encontramos que *Fervor* ya no cuenta con el poema “Judengasse”.

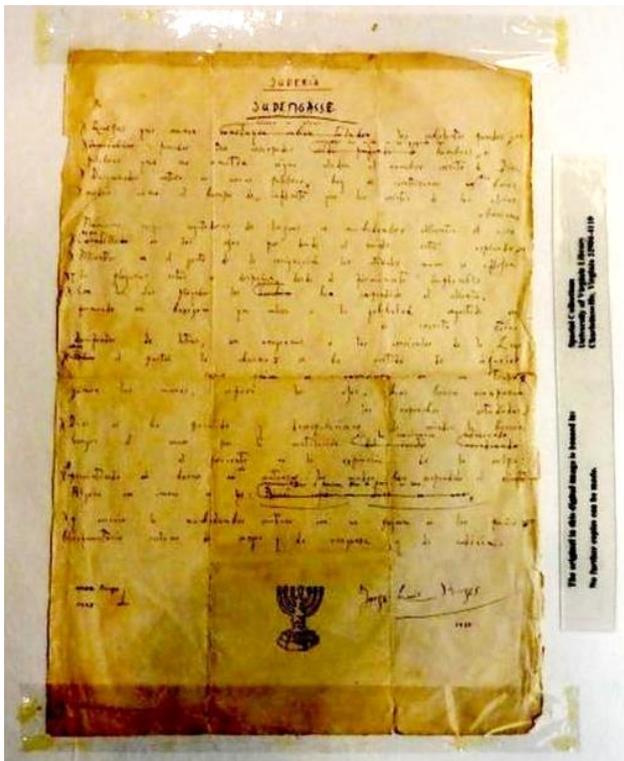
Las variantes éditas no son muchas:

<i>Edición de 1923</i>	<i>Ediciones de 1943 y 1954</i>
JUDERÍA	JUDENGASSE
Quejas que nunca cesan se alzan las anhelantes paredes	paredes,
Paredes tan escarpadas que han caído en lo profundo los hombres.	
Desangradas antaño en vanas palabras hoy se cicatrizaron las bocas	
Mudas como el harapo de infinito que las aristas de los aleros ahorcan	
Y que se arrodilla en los ojos por donde el miedo está espiando,	
Mientras en el gesto de la resignación las otoñales manos se aflojan	
Y las plegarias rotas se despeñan desde el firmamento implacable.	
Con las alas plegadas los kerubim han suspendido el aliento.	querubim
Ante el portón la chusma se ha vestido de injurias como quien se envuelve en un trapo.	
Dios se ha perdido y desesperaciones de miradas lo buscan.	
Presintiendo horror de matanzas los mundos han suspendido el aliento.	
Alguna voz invoca su fé: <<Adonáf iejad>> -- <<Dios es uno>>	Alguna voz proclama su fe:  <i>Dios el Eterno,<sup>5</sup> Dios de dioses, es Uno.</i>
Y arrecia la muchedumbre cristiana con un pogróm en los puños.	pogrom

Como se ve, las variantes entre la edición princeps y las siguientes no son demasiadas: el cambio del título, la traducción al castellano y el cambio de verbo del penúltimo verso y tres modificaciones menores (el agregado de una coma, el cambio en la grafía de “kerubim” y la ausencia de la tilde en “pogróm”). Aunque poco cuantiosas, dedicaremos algunos parágrafos de este trabajo a analizarlas.

<sup>5</sup> Cajero, en su edición crítica de *Fervor de Buenos Aires* señala estas variantes, aunque anota un punto y seguido aquí, cuando en la edición de Losada se verifica el uso de una coma.

## EL MANUSCRITO DE “JUDERÍA”



**Fig. 1.**

Manuscrito de “Judería”. Colección “Papers of Jorge Luis Borges, 1919-1951”. Biblioteca de la Universidad de Virginia, EEUU.

El manuscrito de “Judería” es parte de la colección “Papers of Jorge Luis Borges, 1919-1951”, y se encuentra domiciliado en la Biblioteca de la Universidad de Virginia, en los Estados Unidos. Según se informa en el sitio web de la Colección<sup>6</sup>, fue comprado el 15 de noviembre 1994 a Alfredo Breitfeld, de la Librería del Antaño, en Buenos Aires, junto a una carta manuscrita dirigida al pintor Atillo Rossi (1950) y los manuscritos de los poemas “Ciudad” (1920), “Calle desconocida” (1919) y “La Plaza San Martín” (1951). En el sitio web de la biblioteca se indican las características principales del manuscrito de “Judería”:

"Juderia" 1920

<sup>6</sup> <http://ead.lib.virginia.edu/vivaxtf/view?docId=uva-sc/viu02139.xml;query=>; [visitado por última vez el 31 de julio de 2014]

AMsS, Manuscript page 22 1/2 cm. by 32 1/2 cm. framed by decorative mat 37 cm. by 46 cm. 1 p.

Poem by Jorge Luis Borges, with small drawing of a Menorah at the bottom of the page by the author. Revised and signed Borges in 1922. Re-titled "Judengasse" and revised in 1943 by the author.

La descripción que ofrecen los tenedores del manuscrito sintetiza algunas de las características que a primera vista surgen del mismo. En la parte superior llama inmediatamente la atención la doble titulación: arriba de todo, "JUDERÍA" (que fuera el título en la edición de 1923) y debajo de éste la inscripción, intensamente subrayada, del que desde 1943 pasaría a ser el título del poema, "JUDENGASSE".

En la parte inferior, centrado, sobresale el dibujo de un candelabro de siete brazos, acompañado por una firma de Borges a la izquierda y otra a la derecha. La de la izquierda está acompañada por dos fechas: una tachada que no alcanza a entenderse en la copia que manejamos del manuscrito (debiera ser "1922", según la información que brinda la Virginia Library) y, por debajo, "1943". La firma es sólo el apellido "Borges", escrito en una letra pequeña, una *letra de insecto* que recuerda a la de sus manuscritos de los años treinta, pero que tiene antecedentes ya en los años veinte. Abajo y a la derecha de la firma inscripta, se encuentra una especie de T invertida, que se verifica también en muchas firmas del autor de distintas épocas (cf. los ms. de "La forma de la espada" y "La Biblioteca Total", cercanos a la fecha de la corrección de "Judería", pero también los de los ms. de "AL TAL VEZ LECTOR" o la carta enviada al editor de la revista *Nosotros* en 1926 reproducida en Pauls, 2000: 10).

La firma ubicada en el ángulo inferior derecho de la hoja, a la derecha del dibujo de la Menorá deja leer también una fecha (1920) y es una firma propia de los ejercicios y las variantes que adopta Borges para firmar entre finales de la década del diez y principios

de la década del veinte. Es muy similar (particularmente por la larga raya que suscribe a la firma) a la que se encuentra en el manuscrito del poema “Rusia” enviado a Guillermo de Torre en noviembre de 1920 (cf. García, 2013) y que reproduce Miguel de Torre Borges (1987: 57).

El manuscrito de “Judería”, como se ve con estas primeras aproximaciones, fue escrito en 1920 y presenta al menos dos momentos de correcciones: uno previo a la edición príncipe (1920-1923) y uno previo a la segunda versión edita (1943).

Como ya se dijo, no tuvimos acceso directo al manuscrito sino tan sólo a imágenes fotográficas de baja calidad, por lo que intentaremos un primer esbozo de transcripción diplomática que deberá ser completado –y posiblemente corregido en algunos puntos– a la luz del cotejo directo con el manuscrito. Más allá de ello, presentamos este primer esbozo a los fines de poder analizar algunas de las variantes que presentará el manuscrito y las distintas versiones editas:

JUDERÍA

JUDENGASSE

- 1) [X] Quejas que nunca ~~ilegible ilegible ilegible~~ <cesan se alzan> las anhelantes paredes
- 2) [X] ~~¿individuos?~~ <> paredes tan escarpadas ~~ilegible ¿de profundo?~~ <que han caído en lo profundo los> hombres
- 3) palabras que no ¿omiten? ¿signo dado? al nombre secreto de Dios
- 4) [X] Desangradas antaño en vanas palabras hoy se cicatrizaron ~~ilegible (tiene extensión de preposición o palabra incompleta)~~ <las> bocas
- 5) [X] mudas como el harapo de infinito que las aristas de los aleros ahorcan
- 6) verso ilegible (dice algo de “agitadores de lengua”)
- 7) [X] ~~Arrodillado~~ <Y que se arrodilla> en los ojos por donde el miedo está espiando
- 8) [X] Mientras en el gesto de la resignación las otoñales manos se aflojan
- 9) [X] Y las plegarias rotas se despeñan desde el firmamento implacable.
- 10) [X] Con las alas plegadas los ~~kerubim~~ <querubim> han suspendido el aliento.
- 11) firmado en hexágono que ~~ilegible~~ (es un verbo en tercera) a la gabbalah ~~ilegible~~ el secreto ~~ilegible~~
- 12) descifrador de letras, en anagramas a los versículos de la Ley

- 13) [X] ~~Abre~~ Ante el portón la chusma ~~a~~ se ha vestido de injurias como quien se envuelve en un trapo.[X]
- 14) *ilegible (parece un verbo en tercera singular)* las manos, sufren los ojos. Los brazos acompañan los reproches estudiados
- 15) [X] Dios se ha perdido y desesperaciones de miradas lo buscan.
- 16) Sangra el atado por la *ilegible del ilegible* <ilegible> *ilegible* <ilegible> el *ilegible* en la expiación de la culpa:
- 17) [X] Presintiendo ~~el~~ horror ~~en~~ <de> matanzas los mundos han suspendido el aliento.
- 18) Alguna voz invoca su fé: ~~Adonái iejad — Dios es uno~~ <Dios el Eterno, Dios de dioses, es Uno. >
- 19) [X] Y arrecia la muchedumbre cristiana con un pogróm en los puños.
- 20) blasfematorio ¿reclamo? de sangre, y de venganza, y de codicia.

El manuscrito consta de veinte versos (la numeración de los mismos no pertenece al manuscrito, la hemos agregado para facilitar el cotejo con otras ediciones en lo que sigue del trabajo). De los veinte versos presentes en el manuscrito, la edición princeps contará sólo con trece. Esta diferencia aparece inscripta en el manuscrito mediante el sistema de señalización con el que se inician muchos versos: los que tienen una “X” al comienzo pasarán a la edición de 1923, mientras que los que no llevan la “X”, no serán incluidos. La única excepción a esta regla la constituye el verso 18, que no lleva la “X”, pero que se mantiene, tanto en la edición princeps como, con las variantes ya señaladas en el parágrafo 2 de este trabajo, en las siguientes ediciones.

Una “X” también aparece al final del verso 13. Este verso en el manuscrito ocupa renglón y medio, la indicación pareciera dejar en claro que ese “medio renglón” forma todo parte de la misma unidad que el anterior. No importan los renglones manuscritos, no importarán los límites de la página en las versiones editadas, aunque no entre en un renglón, la marca deja claro que la unidad es un extenso y único verso<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Carlos García (2013) ha señalado la historia de cómo en el número de *Grecia* del 1° de septiembre de 1920 se publica, contra su voluntad, el poema “Rusia” en forma de prosa. Para cuando Borges comienza a trabajar en el manuscrito de “Judería” bien puede ya haber tenido

En el mismo sentido puede interpretarse la posición de la última palabra del verso 5, fuertemente recostada sobre el margen derecho. La forma de anotar “ahorcan” en ese renglón pone en evidencia la forma verso como unidad elegida para la composición del poema.

Es interesante el sistema de inclusión/exclusión que se sostiene sobre estas metódicas cruces, porque se entronca con el estilo mismo de la escritura. En la carta donde Borges informaba a Sureda sobre sus últimas producciones poéticas, y que citáramos al comenzar este trabajo, se leía: “‘Judería’, estilo de salmo bíblico”. Como con los poemas que acompañan la enumeración en esa carta, Borges sintetiza en su descripción estilística algunos elementos que podríamos bien considerar constitutivos del poema “Judería”: a diferencia de otros textos (como “La llama”, en *Grecia*, Sevilla, Año 3, n°41, 29 de febrero de 1920), el manuscrito de “Judería” deja en claro que se trata de un poema, que no es prosa, aun cuando la componen versos que exceden el renglón de extensión. La extensión de estos versos se reafirma en su autonomía respecto de los demás, participando muy poco en una concatenación discursiva que requiera de uno para dar sentido al siguiente. Al respecto, Antonio Cajero anota: “está escrito en versículos sin aparente conexión: se trata de una sucesión de imágenes engarzadas, cuya parte final denuncia la persecución cristiana contra los judíos” (162).

---

acceso al ejemplar de *Grecia* y que el error de sus editores influyera en el énfasis por respetar la forma de los versos en este manuscrito. García refiere correspondencia inédita que mantiene Borges con Guillermo de Torre que, por lo menos, agrega a esta hipótesis su enfado: “En *Grecia* – para que encajara en la plana– habrás visto que lo publicaron como prosa, sin indicar siquiera con rayitas la transición de verso a verso.” (Carta inédita a Guillermo de Torre del 3 de noviembre de 1920, citada en García, 2013)

Si bien es cierto que el final es una denuncia más literal y que el principio postula imágenes sucesivas, el tono “judaico” (la palabra es de Borges<sup>8</sup>) es lo que caracteriza al poema en su totalidad, con su vocación de salmo. Edna Aizemberg ha registrado las referencias mutuas y la relación entre Borges y quien fuera por éste considerado su “maestro”, Rafael Cansinos-Asséns. En su trabajo “Cansinos-Asséns y Borges: en busca del vínculo judaico”, escribe, señalando la influencia de Cansinos a la altura o incluso por encima que la ejercida por Whitman: “Junto a la influencia de los salmos de Cansinos en la temprana poesía borgeana, no se descarta la confluencia de otro modelo literario que a su vez se nutría de la Biblia, el de Whitman” (539). No es menor recordar el hecho de que Cansinos había publicado en 1914 el “libro de salmos hebraicamente titulado *El candelabro de los siete brazos*” (Borges, 1964, citado en Aizemberg, 538), y que el propio Cansinos le reconoce a Borges “cierta melancolía atávica, legado de un probable abolengo semita<sup>9</sup> (...) y acentos dignos del gran cantor de los *Pogroms*, del gran poeta de la raza israelita, Bialik” (Cansinos, 1925, citado en Aizemberg, 541). En 1924, en el

---

<sup>8</sup> En una reseña de los tempranos años treinta, Borges comenta en el periódico de arte y crítica *Argentina* el libro de César Tiempo *Libro para la pausa del sábado*. (Buenos Aires, Año 1, n°3, agosto de 1931). Leemos allí la oposición entre “judaico” y “judaizante”, acorde a su voluntad de difundir el “tema de Israel” o ser escrito en “estilo hebreo”: “sospecho que este judaizante y no judaico libro de Zeitlin, padece una discordia (...) El tema es Israel, la larga sangre de Israel, sus emigraciones, sus días; el estilo movilizadísimo con ese eterno fin, es un dialecto literario de la lengua española, practicado por unos pocos muchachos del distrito central de la prescindible ciudad sudamericana de Buenos Aires. ¿Necesitaré recordar a César —Israel Zeitlin— Tiempo, tan abundoso de eruditos epígrafes y de guturales cursivas, que hay un estilo hebreo, una como respiración natural de la poesía judaica?” (Borges, 2011: 21-22)

<sup>9</sup> En la crítica que ha abordado este poema es habitual encontrar referida una carta del 11 de octubre de 1920 en la que Borges le comenta a su amigo Maurice Abramowicz un posible ascendente sefardí. Si bien es cierto esto, en la misma carta Borges señala que “la obsesión judaica” es algo que precede a ese descubrimiento. Por otro lado, en “Yo, judío”, un texto de 1934, Borges desestima el dato que originalmente había encontrado en Ramos Mejía. Con los años, como ya desde el principio, la relación de Borges con lo judaico recaerá más bien en un criterio que mezcla el deseo de ser judío con una conciencia de historia cultural: “Más allá de las aventuras de la sangre, más allá del casi infinito y ciertamente incalculable azar de los tálamos, toda persona occidental es griega y judía”, escribe en el número de *Sur* dedicado a Israel en 1958 (Cf. “Israel”, en *Borges en Sur*, 1999: 58)

número 1 de la segunda época de la revista *Proa*, Borges publicará tres poemas. Uno de ellos titulado “A Rafael Cansinos Assens”. Los tres se caracterizan por estar compuestos de versos extensos, tal que sobrepasan, en muchos casos, el renglón. Al mismo tiempo, se trata, como en “Judería”, de trazos de imágenes más que poemas narrativos<sup>10</sup>. Los tres aparecen bajo el título general de “Salmos” (49-51).

En la edición princeps el “tono judaico” del poema también está dado por ciertas imágenes (la asociación “paredes escarpadas”/“quejas” podría remitir al Muro de los Lamentos<sup>11</sup>, las “otoñales manos” se conjugan con las “plegarias” otorgando un tono religioso a la secuencia de versos) y selecciones léxicas (la forma de escribir “kerubim” y, sobre todo, la inclusión en caracteres latinos, pero en idioma hebreo, de la tercera parte de una plegaria judía, el “Shemá Israel”<sup>12</sup>).

---

<sup>10</sup> Como es sabido, tras sus inicios de enfático ultraísmo, Borges rápidamente comienza a abandonar ese movimiento. *Fervor* se encuentra a medio camino, conservando algunos giros ultraístas pero escapando en muchos de sus poemas. Comentarios contemporáneos no dejaron de notarlo. El propio Cansinos-Assens señaló que “Judería” escaba tanto a las consignas ultraístas que consistía un “posible anatema de los compañeros sectarios, la santa blasfemia de una poesía humana, fuerte y honda” (*La nueva literatura III. La evolución de la poesía*, 1927, citado en Cajero, 2005: 162). En una revista de “la nueva generación”, en 1923, encontramos, efectivamente, el reproche ultraísta. Roberto A. Ortelli reseña *Fervor* en el número 1 de la revista *Inicial*: “Es realmente lamentable que Borges no haya publicado en este volumen sus admirables versos que responden a esa novísima modalidad estética (...) De no conocer al autor, imposible nos hubiera sido justificar un libro de Borges en que se incluyeran poesías como: *Rozas*, *El truco*, *Las calles*, *Calle desconocida*, etc., que se caracterizan, precisamente, por lo que él repudió siempre, teórica y prácticamente: el anecdotismo, el desarrollo continuado de una ilación ininterrumpida, el prosaísmo (...)” (“Dos poetas de la nueva generación”, en *Inicial*, Buenos Aires, Año 1, n°1, Octubre de 1923).

<sup>11</sup> Tres años antes de que Borges comenzara a escribir “Judería”, a fines de 1917, el ejército de Gran Bretaña, dirigido por Edmund Allenby obtiene una victoria militar en Gaza y en diciembre lleva a cabo la llamada “toma de Jerusalén”, iniciando el Mandato británico en Palestina. No faltan fotos que registren al ejército inglés al pie del Muro de los Lamentos o cruzando la Puerta de Jaffa.

<sup>12</sup> La oración comienza “Escucha, oh Israel, el Señor es nuestro Dios, el Señor es Uno”. En hebreo: שְׁמַע יִשְׂרָאֵל יְהוָה אֱלֹהֵינוּ יְהוָה אֶחָד; *Shemá Yisrael, Adonai Eloeinu, Adonai Ejad*. Según anota también Edna Aizemberg, es una “oración tradicionalmente pronunciada por los mártires judíos antes de expirar” (541).

El manuscrito muestra, además, una serie coherente de versos que no pasaron a la edición princeps y que temáticamente abordan en su mayoría elementos partícipes de la tradición hebrea: “palabras (...) el nombre secreto de Dios” (verso 3), “agitadores de la lengua” (verso 6), “hexágono ... gabbalah ... secreto” (verso 11), “descifrador de letras, en anagramas a los versículos de la Ley” (verso 12). Llamativamente, esta serie textual es la que se conecta más con la tradición de la Cábala, de la que una década después Borges escribiera una vindicación (cf. “Una vindicación de la cábala” en *Discusión*).

La exclusión de los versos más fuertemente ligados a esa tradición llama la atención sobre la operación inversa: los versos que se eligen para perdurar son en la mayor parte de los casos aquellos que plantean escenas de sufrimiento, de queja y de violencia. De este modo, mientras que el texto pierde referencias explícitas a la tradición cabalística, se acerca al poema de denuncia. Y aun cuando mantiene un “tono judaico”, el poema pareciera acercarse también a un protocolo humanista.

Así, métrica, lexical y temáticamente puede justificarse la descripción que hacía Borges en carta a Sureda y que era una fuerte inscripción en una tradición a la que no era ajeno uno de los entonces líderes del movimiento ultraísta español: “‘Judería’, *estilo de salmo bíblico*”.

## VARIANTES

Gran parte de las enmiendas presentes en el manuscrito corresponden al período 1920-1923 y otras a las correcciones realizadas para la edición de *Poemas* de Losada en 1943.

Por un lado, por ejemplo, las enmiendas de los versos 1 y 2, pertenecen a un primer período de corrección, en tanto muestran lecciones que pasarán a formar parte de la edición princeps. Del mismo modo, y a excepción del caso del verso 18, se puede

considerar propio de este momento de corrección el uso del sistema de cruces como forma de señalar la decisión de qué versos incluir y cuáles excluir de la edición princeps.

Por otro lado, las variantes que se verifican en la versión editada de 1943 tienen su correlato en las correcciones del manuscrito. Así, como el cambio del título, la variante en la grafía de “kerubim” por “querubim” en el verso 10 puede asignarse a esa fecha.<sup>13</sup> Del mismo modo aparece inscripta en el verso 18 del manuscrito la traducción a la que se somete el fragmento de plegaria que estaba en hebreo tanto en la primera escritura del manuscrito como en la edición de 1923: la primera versión aparece tachada y se anota la nueva lección por encima del verso: Alguna voz invoca su fé: ~~Adonái iejad — Dios es uno~~ <Dios el Eterno, Dios de dioses, es Uno. >. Por debajo, un subrayado resalta el proceso.

Vale aclarar que, si bien no son muchas más las variantes que se encuentran en la edición de 1943, no todas las efectuadas se encuentran en el manuscrito: en lo que es el verso 18 del manuscrito, y penúltimo de las versiones editadas, encontramos, por ejemplo, la modificación de “invoca su fé” por “proclama su fe”, variante que no registra inscripciones en el manuscrito revisado, haciendo presumible un momento más de corrección, o incluso la existencia de una versión intermedia entre este manuscrito y la edición de 1943.

#### **“VERBALMENTE IDÉNTICOS, PERO EL SEGUNDO ES CASI INFINITAMENTE MÁS RICO”**

Tal vez no haya mejor marco teórico para pensar las múltiples y complejas operaciones que practica Borges en cada reedición de sus libros, y en particular de los tomos de sus

---

<sup>13</sup> Si bien no consideramos que sea factible elaborar hipótesis de lecturas sin forzar demasiado una interpretación en este aspecto, hay que señalar que, a diferencia de la portada de *Fervor* de 1923, que remitía a una típica casa porteña en un grabado de Norah Borges, la portada de la edición de Losada es un querubín que ocupa el centro de la tapa.

*Obra poética y Obras completas*, que algunos de sus propios textos: “Kafka y sus precursores”, “Las versiones homéricas”, “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw” o “Pierre Menard, autor del Quijote” constituyen una reflexión que este último relato acaso pareciera sintetizar: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (*Obras Completas*, 450).

Después de leer “Kafka y sus precursores”, ¿podemos pensar que la lectura de un texto de Borges de 1923, que practicamos habiendo ya leído al Borges de los años cuarenta y al Borges de los años setenta, no sufre el efecto Kafka: se puede evitar leer al Borges posterior como *precursor* del Borges anterior? Después de leer “Las versiones homéricas”, ¿podemos pensar que las variantes existentes entre el manuscrito, el manuscrito corregido, la edición princeps y la edición de 1943 corresponden a una mera “evolución” entre las versiones del texto? Después de leer “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw”, ¿podemos continuar centrando nuestra lectura en un texto más que en sus innumerables relaciones? Si una “literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída” (Borges, 1974: 747) y si dos textos pueden ser “verbalmente idénticos” pero diferir según sus contextos de producción y recepción, ¿qué lecturas debe solicitarnos el itinerario textual del poema “Judería”? ¿Qué nos dice su manuscrito? ¿Qué nos dice su primera edición, qué sus distintas reediciones?

Como ya señalamos, la escritura del manuscrito puede ser fechada en 1920 acorde a la firma y a los elementos paratextuales con los que se cuenta. Debido a la tematización de los pogrom, se ha señalado su inconsistencia temática con un libro “dedicado a Buenos Aires” (García, 2000: 16). Desde este punto de vista, la “denuncia” sería de agresiones a barrios judíos como las sucedidas en la Rusia zarista o en Polonia en años anteriores, o

aún en la misma España<sup>14</sup>. Sin embargo, el propio García anota: “No es imprescindible, sin embargo, mirar tan lejos, ya que en Buenos Aires ocurrían cosas similares. Tal fue el caso de los pogromes antijudíos que tuvieron lugar en 1919, como una de las secuelas de la ‘semana trágica’” (16). Y si bien el poema está escrito antes del regreso de Borges a Buenos Aires, no es arriesgado suponer que estuviera al tanto de los acontecimientos de enero de 1919 en la Argentina (los comentarios sobre la revolución rusa o el antimilitarismo de los jóvenes alemanes, que se encuentran en la correspondencia con Roberto Godel citada por Alejandro Vaccaro en *Georgie*, podrían alimentar esta hipótesis).

De cualquier modo, sea que la escritura encuentre como disparador algún evento político en Medio Oriente, sea algún pogrom en Rusia o los hechos sucedidos en Buenos Aires (o, claro, que no hubiera un disparador concreto que motive un poema de denuncia de la violencia antisemita), sí hay que pensar que al editarse en Buenos Aires cuatro años después de la semana trágica, el poema se entronca (“se enriquece”, diría algún crítico de Nîmes) con los hechos de 1919, todavía vigentes en el imaginario social. Esta vigencia no es difícil verificarla con las menciones a la semana de enero presentes desde el primer número de la revista *Martín Fierro*, en 1924. Aun casi diez años después, Borges mismo actualizará los sucesos de 1919 al mencionarlos: “no quiero omitir (...) que instigar odios me parece una tristísima actividad y que hay proyectos edilicios mejores que la delicada

---

<sup>14</sup> Según Aizenberg, “El poema revela ecos de los escritos de Cansinos. En *Las luminarias de Hanukah* Cansinos recoge el testimonio de un sobreviviente de los *pogroms* rusos de principios de siglo que había encontrado refugio en España” (541). Aunque el dato es interesante (porque el libro de Cansinos puede haber sido conocido por Borges previamente o puede basarse en hechos de público conocimiento o puede haber sido remitido de modo oral a Borges durante su estadía en España), lo cierto es que el libro de Cansinos se edita en 1924, un año después de la publicación de *Fervor de Buenos Aires*, cuatro años después de la primera escritura del manuscrito de “Judería”.

reconstrucción, balazo a balazo, de nuestra Semana de Enero” (Carta de Jorge Luis Borges en *Mundo Israelita*, agosto de 1932).

Decíamos que el poema de Borges es en 1923 una denuncia en tono de salmo bíblico del antisemitismo y la violencia que acarrea. En su momento, el poema de “denuncia” convive con otros que no llegan a ser de propaganda<sup>15</sup>, pero sí se inscriben en la línea de himnos o festejos de hechos históricos como la Revolución Rusa. No es en vano que Borges los pensara en conjunto a su “Judería” y a “Gesta soviética” en la carta que comenzábamos citando en este trabajo. Del mismo modo, no pueden ser en vano otras coincidencias que permiten pensar en serie los textos de temática soviética de Borges y “Judería”. Para empezar, aún teniendo en cuenta la distancia con la que siempre hay que trabajar con los datos que brinda su “Autobiografía”, allí recuerda que su primer libro se iba a llamar “*Los salmos rojos o Los ritmos rojos*”, donde aparecen directamente aunados el estilo de salmo y la marca ideológica y temática que acarrea el “rojo” propuesto para el título.

Tampoco habría que dejar de tener en cuenta un elemento que también los aúna: aunque de modo diferente en cada uno, tanto los “textos rojos” como “Judería” piensan la relación entre las muchedumbres y el individuo. Si “Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres” en “Rusia”, en “Guardia Roja” encontraremos que “de las cruces pende Jesús-Cristo /como un cartel sobre los mundos /se embozarán los hombres”, y si “Judería” deja leer en su último verso “Y arrecia la muchedumbre cristiana con un

---

<sup>15</sup> Sobre la relación entre “arte y realidad”, Borges le escribe en 1920 a su amigo Roberto Godel: “fundar una escuela poética que rime con la realidad y la psicología de nuestro siglo, lleno de tantas y tantas cosas peculiares, de la Revolución Rusa, de los cinematógrafos, de las teorías de Einstein sobre la cuarta dimensión, de los aviones, de los carteles luminosos, de los pianos de manubrio (así, todo revuelto, absurdo y fabulosamente cercano.) Tú me dirás que esa realidad de que te hablo te parece asquerosa, o –al menos– inadecuada para la plasmación lírica. Yo creo que toda realidad es plasmable líricamente” (citado en Vaccaro, 1996: 169).

pogrom en los puños.”, en “Gesta maximalista” leemos “Pájaro rojo vuela un estandarte /sobre la hirsuta muchedumbre estática”.

A su vez, también se pueden encontrar vinculaciones en términos sintácticos y de recursos poéticos. “Rusia”, recordemos, termina “bayonetas que portan en la punta las mañanas”, imagen por demás familiar al citado “con un pogrom en los puños” de “Judería”<sup>16</sup>.

Hace años ya que, lejos del lugar común de la mera expresión de la irrealidad, la obra de Borges viene siendo leída con especial atención a sus contextos de producción. El tipo de trabajo crítico que Daniel Balderston propone en *Fuera de contexto*, que en su momento resultó renovador y hasta provocador, hoy –como ya ha sido señalado (Louis, 1997a; García, 2008)–, es un *modus operandi* habitual en la crítica, de modo que incorporar este tipo de referencias no parece sino continuar en esa escuela que, como advertía ya en 1997 Annick Louis, no consiste en elegir entre “texto” o “contexto” asumiéndolos como términos que se excluyen uno al otro, sino en entenderlos en sus “innumerables relaciones”.

En esa línea, entonces, nos interesa pensar: el poema que en 1920-1923 se recorta sobre “los poemas rojos” y denuncia los pogromes y la violencia sostenida en el antisemitismo de la muchedumbre contra el indefenso, ¿en qué “innumerables relaciones” se inscribirá cuando sea reeditado como parte de *Poemas [1922-1943]*?

Existe un elemento paradójico en la práctica de modificaciones a la que somete Borges a sus textos. Porque si no hay versiones definitivas, si el sentido depende menos

---

<sup>16</sup> Carlos García ha señalado también la familiaridad de los versos 7-8 del poema “Norte” (“Arrecian muchedumbres /con un motín en los brutales puños”) con el verso final de “Judería”. Agregamos a esta comparación, entonces, el final de “Rusia”. (cf. García, 2000:15-16)

de un texto que de las innumerables relaciones en las que se inscribe, si dos fragmentos idénticos difieren entre sí, ¿para qué someter a modificaciones un texto cuando el mero paso del tiempo ya los habrá de modificar? Si dos literaturas difieren menos por los textos que por las maneras en que son leídas, ¿para qué modificar los textos, para qué corregir las ediciones, si lo que cambian son las formas en que esas páginas serán leídas?

Borges resuelve esta paradoja de un modo, si se quiere, también paradójal: por un lado, desarrolla y radicaliza en sus relatos e intervenciones críticas un aparato de pensamiento que renueva las formas de lectura, inventa un lector infinitamente creativo que obliga a un materialismo radical en la interpretación de los textos (¿qué es, si no, la propuesta de leer las “innumerables relaciones”, qué es, si no, el modo en que se cotejan las versiones de Cervantes y de Menard?); por otro lado, no deja nunca de modificar sus libros, de corregir sus textos (manuscritos o los ya editados, lo mismo da), de rearmar sus *Obras Completas*, de incorporar materiales nuevos en libros viejos, de eliminar versos, poemas, frases, artículos o libros enteros. De *confiar* (utilicemos ese término como síntesis del insistente trabajo dedicado a tal tarea) en la potencia del escritor de generar sentidos al hacer que un texto difiera materialmente de otro.

Las dos paradójicas soluciones que encuentra Borges a la paradoja deben ser tenidas en cuenta a la hora de una lectura crítica de su obra: estudiar el sistema de variantes existente que hace que un texto difiera de otro, pero también estar atentos a que dos textos “verbalmente idénticos” no son iguales. De este modo, una lectura crítica se ve obligada a poder estudiar cómo operan las variantes de las ediciones en cada nuevo contexto de edición, pero también cómo operan las invariantes.

En 1943, decíamos antes, Borges reedita por primera vez *Fervor de Buenos Aires*, como parte de sus poemas reunidos. La edición presenta un sinnúmero de variantes

(Scarano, 1987 y 1993; Cajero, 2005), pero el poema “Judería” no se caracteriza por grandes cambios visibles más que la traducción del verso que estaba en hebreo en 1923 y por el cambio de su título, que pasa a ser “Judengasse” desde ese año.

Ahora bien, ¿qué significa ese cambio de título? ¿Por qué nos enfrentamos en este poema a un movimiento contradictorio: mientras traduce al castellano el verso que se encontraba en lengua extranjera, traduce al alemán el título que se encontraba en castellano? ¿En qué difieren los elementos que no cambian?

Si bien Annick Louis (1997a, 2007) no incluye este poema en su documentado estudio de las estrategias textuales en que Borges practica su antinazismo (que exceden en mucho la mera proclama o declaración pública), la traducción del título al alemán no pareciera ser ajena a esa práctica. Así como no es lo mismo para Cervantes en el siglo XVII que para Menard en el XX defender a las Armas por sobre las Letras, no es lo mismo un poema que denuncia un asesinato motivado por el antisemitismo en 1923 que un poema que denuncia un asesinato motivado por el antisemitismo en 1943, en el contexto del nazismo, en el contexto de una sociedad argentina dividida alrededor de las posturas que genera la Segunda Guerra Mundial, en el contexto de la obra de un autor que viene realizando una militancia antinazi con un discurso notablemente original.

Si al contexto que resignifica la lectura poema agregamos la contradictoria política de traducciones que modifica la edición de 1943, encontraremos la hipótesis aún más respaldada. La traducción del Shemá tiende a eliminar la distancia entre la lengua de los lectores (habría que decir de los lectores *in fabula*) y la del personaje que eleva su plegaria. Por su parte, el título, germanizado, como si el mero contexto no fuera suficiente, reubica con claridad lo que en 1923 no era claro. Si en 1923 podía pensarse tanto en un pogrom en una judería de la Rusia de principios de siglo como en la Semana

Trágica de enero de 1919 en Buenos Aires, el título que lleva el poema desde 1943 no deja lugar a mayores dudas: la judería referida será ahora una judería alemana. Se reubica así un poema que denunciaba el antisemitismo como una forma específica de la crítica al nazismo.

En un trabajo presentado en las “Jornadas Internacionales Borges Lector”, Mariela Blanco (2011) ha planteado lúcidas objeciones al estudio de Louis mencionado (y a estudios que la misma Blanco había desarrollado anteriormente). Particularmente, Blanco señala que los estudios suelen subsumir las críticas que Borges hace al antisemitismo a ser una mera parte del arsenal ideológico y discursivo con el que denuncia al nazismo. Así, se ejerce una “reducción considerable de las implicancias ideológicas de la escritura de Borges” (Blanco, 2011: 4) ya que se olvida que antes del nazismo también Borges encuentra un interlocutor en el “nacionalismo vernáculo” (idem). Concluye de esto Blanco: “¿por qué pensar el antisemitismo como una cuestión privativa del nazismo, si ya está más que estudiado que nuestro país estuvo a la vanguardia en cuanto a la xenofobia como estructura de sentimiento?” (5).

Efectivamente, el poema que hemos venido trabajando da cuenta de que la postura crítica ante el antisemitismo e incluso el filosemitismo se encuentran activos en Borges desde finales de la década del diez. Sin embargo, la historia de este poema también puede alertarnos sobre las estrategias textuales practicadas por Borges que han generado en la crítica la lectura que bien obliga a repensar Mariela Blanco.

Efectivamente, en 1923, “Judería” era una denuncia del antisemitismo y de la violencia que se materializaba en los pogroms, pero con el cambio de título y la traducción del verso 18 en el nuevo contexto de edición es reubicado como parte de la campaña antinazi que practica Borges. Lo que es importante de ser señalado es que esta reubicación

se realiza al punto de que se pierde el horizonte histórico original del texto antes llamado “Judería”, pierde su densidad histórica y pareciera ser una mera irrupción antinazi. Como en otro trabajo había ya señalado la propia Annick Louis:

La organización (de su propia obra practicada por Borges) dificulta la tarea de reconstruir la historia de la carrera literaria de Borges, y vuelve casi imposible la historización de temas y textos, ya que, gracias a una serie de cambios, de retoques y de agregados en el interior de cada volumen – generalmente considerados por la crítica como *correcciones*–, Borges logra confundir los rastros que podrían llevar a una historización de los textos (1999: 49)

El “error”, entonces, que señala Blanco bien puede agenciarse a un efecto que las operaciones que realiza Borges de corrección y reorganización de su propia obra: al reeditar en 1943 con el título cambiado su poema, Borges borronea el contexto original y las “innumerables relaciones” en las que se inscribía el texto, fomentando que la crítica lo lea despojado de historicidad, aún cuando haga esfuerzos por leer el texto ligado al nuevo contexto de producción y circulación. No sería exagerado señalar aquí, como ha registrado –con otros fines argumentativos– Cajero en su tesis, que muchos de los más documentados críticos durante muchos años pensaron que el poema “Judería” directamente no existía: “De poemas como “Crucifixión” y “Judería”, que fueron anunciados por carta a su amigo Sureda, no se conoce ninguna versión. Pudieron haber perecido en el conjunto de poemas y prosas que el autor destruyó” (Meneses, Carlos, *Borges en Mallorca*: 55; citado en Cajero, 2005: 239).

De este modo, entonces, Borges sostiene su obra sobre la paradójal resolución que encontraba a la paradoja que antes exponíamos: mediante la reedición, genera condiciones para que un texto opere de diversas formas en contextos diferentes. Y al mismo tiempo, practica modificaciones en los textos que acompañan y potencian los

nuevos modos en que pueden ser leídos. Las modificaciones y operaciones de armado y desarmado y de inclusión y exclusión de textos o fragmentos de textos en ocasión de reeditar sus obras, a su vez, genera un efecto de borramiento que en muchos casos impide, o al menos dificulta, reponer la historia de cada texto.

#### **NAZISMO, PERONISMO Y DESPUÉS**

La edición de Emecé de 1954, como es norma general en Borges, registra también varios cambios. De *Fervor*, por ejemplo, se elimina el poema “Villa Urquiza”. La sección “Otros poemas”, que se había agregado en 1943, pasa a titularse “Otras composiciones”. En esta sección, se modifica el título de “Prose poems for I.J.”, que pasa a llamarse “Two English poems”. A su vez, se agregan allí cuatro nuevas “composiciones”. Sin embargo, el poema “Judengasse” reproduce sin modificaciones el publicado en la edición de Losada de 1943.

Diversos críticos han señalado ya los modos en que Borges traslada su modo de comprender y enfrentar al nazismo a su modo de comprender y enfrentar al peronismo. No será entonces una sorpresa ver que “Judengasse”, idéntico al poema publicado en 1943, se ve inserto en una nueva red de innumerables relaciones. Baste, para pensar en los disímiles efectos de lectura del mismo poema, agregar a la obra de Borges –en colaboración con Bioy Casares, en este caso–, el relato “La fiesta del monstruo”, que desde 1947 hacen circular en copias mimeográficas.

Aunque inscripto, esta vez, en la tradición abierta por “El matadero” de Esteban Echeverría y con la mediación estilística de “La Refalosa” de Hilario Ascasubi que funciona evidenciada al estar como epígrafe del relato, en “La fiesta del monstruo”, como en “Judengasse”, como en “Judería”, el centro del relato lo ocupa la escena del

linchamiento de “un sinagoga”<sup>17</sup>. De este modo, la reedición de 1954 encuentra su nuevo contexto de intervención y significación<sup>18</sup>. Sería su última aparición en libro en vida de Borges.

En 1958, en la siguiente edición de *Poemas*, “Judengasse” deja de formar parte de *Fervor de Buenos Aires*. En esa misma edición, dos nuevos poemas son incluidos en la sección “Otras composiciones”: “Una llave en Salónica” y “El Golem”. Ambos participan de temáticas hebreas y su inclusión podría ser pensada en el contexto de la exclusión de “Judengasse”. Pero, ¿por qué excluye de la nueva edición a “Judengasse”? ¿Podría ser porque los nuevos poemas se superponen? ¿Es por un criterio estético relativo a ese “ritmo de salmo bíblico” del poema?

Los nuevos poemas incluidos no parecen justificar la exclusión. “El Golem”, que se ha convertido en uno de los más famosos poemas de Borges, no parece superponerse.

---

<sup>17</sup> El personaje agredido hasta el asesinato aparece nítidamente caracterizado en el relato: “El pelo era colorado, los libros bajo el brazo y de estudio”. La contraposición entre el sujeto solitario agredido, lector y estudioso y la muchedumbre violenta resulta fundamental. En una nota biográfica publicada en *El Hogar* en 1938, Borges presentaba a Isaac Babel repitiendo la operación. Decía allí: “En los dudosos intervalos de los *pogroms* aprendió no sólo a leer y a escribir, sino a apreciar la literatura y a gustar de la obra de Maupassant, de Flaubert y de Rabelais.” (Biografía sintética, 4 de febrero de 1938). La especificación del sujeto agredido es paralelo al cambio y la especificación del grupo agresor.

<sup>18</sup> Es interesante cotejar el relato firmado por Bustos Domecq con la novela de Pinnie Wald, *Pesadilla. Una novela de la Semana Trágica*. La novela de Wald fue escrita y publicada originalmente en idish en 1929 y recién fue traducida a finales de la década de los ochenta. Rescatamos un fragmento particularmente productivo para pensar en paralelo con “La fiesta del monstruo” cómo la estructura “linchamiento de un judío” funciona diferente en los distintos contextos: “Más salvajes aún resultaron ser las manifestaciones de los *niños bien* traídos por la tormenta. Bajo los gritos de *¡muerte a los judíos! ¡Muerte a los extranjeros maximalistas!*, celebraban orgías y actuaban de una manera refinada, sádica, torturando a los transeúntes. He aquí que detienen a un judío y, después de los primeros golpes, de su boca mana sangre en abundancia. En esta situación, le ordenan cantar el Himno Nacional. No puede hacerlo y lo matan en el mismo lugar.

No eran meticulosos cuando se trataba de ultimar a sus víctimas. Golpeaban y mataban a toda persona con la que se topaban en su camino. He aquí que agarran a uno:

-¡Gritá que sos un maximalista!

-No lo soy –murmuraba la víctima. Un minuto después estaba tendido en el suelo, en un charco de su propia sangre. (Wald, 1998: 22-3)

Baste recordar que retoma ideas propias de la tradición cabalística, esa que era dejada de lado en el paso del manuscrito de 1920 a la edición princeps del poema “Judería” y que nunca iría a retornar al poema. “Una llave en Salónica” es un soneto (con una original estructura de rimas: ABBA-ABBA-CCD-EDE) que podría tener mayor relación temática con el poema “Judería”: es un poema sobre la diáspora de los sefardíes (“Abarbanel, Farías o Pinedo /Arrojados de España por impía /Persecución, conservan todavía /La llave de una casa de Toledo.”<sup>19</sup>). Si bien este último poema podría tener mayor relación, la ausencia del tono de denuncia del linchamiento que las versiones de “Judería” y “Judengasse” tenían y el abandono del ritmo de salmo bíblico que el tipo de versificación otorgaba, impiden ponerlo en una serie demasiado productiva.

Si bien en muchos casos las modificaciones y exclusiones que realiza Borges sobre sus ediciones tiene que ver con el abandono de una estética y el intento de borrar su presencia en su obra, tampoco la voluntad de abandonar ese “estilo de salmo bíblico” que describía al poema en 1920 parece ser la razón de la exclusión de “Judería”/“Judengasse”. Esto se puede verificar al ver que en *Luna de enfrente* continúan en esa edición los tres poemas que en 1924 publicara en *Proa* bajo el título englobador de “Salmos” y que luego fueron incorporados, con escandidas correcciones menores, a todas las ediciones de *Luna de enfrente*, al menos hasta ese 1958 en que “Judería”/ “Judengasse” es excluido.

Después de algunas reediciones más como parte de *Obra poética*, en 1969 se realizará la primera reedición en forma de libro individual de *Fervor de Buenos Aires*. Para esa ocasión Borges escribe un famoso prólogo que comienza significativamente:

---

<sup>19</sup> El poema está en la página 160 del libro. Valga señalar que el índice incluye una errata y se lo consigna como presente en la página 166.

No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente –¿qué significa esencialmente?– el señor que ahora se resigna o corrige.

Contra todo lo dicho en este trabajo respecto a las variantes posibles de verificar al hacer la historia de tan sólo uno de los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, contra lo que la segunda oración del mismo prólogo indica, Borges decide comenzar sentenciando con paradójica contundencia: “No he reescrito el libro”. Esta paradoja ilumina una operación que el autor practica de modos menos evidenciados cada vez que incluye, modifica o excluye textos de sus libros: el repetido borroneo de la historia de los textos, el sutil desacomodo de las fechas que dificultan la reubicación de sus textos en sus distintos contextos de intervención.<sup>20</sup> Por las razones que fuera que se excluye desde la edición de 1958 al poema “Judería”/“Judengasse”, y aunque no fuera esto razón suficiente para su exclusión, un efecto que inevitablemente genera su ausencia es solidario con esa política de borramiento de los itinerarios de su producción.

En 1939, la editorial Gleyzer publicó en español fragmentos de *Talmud*. La edición llevaba un prólogo de Rafael Cansinos-Assens, quien había hecho también la traducción. En ese prólogo, Cansinos escribe:

Difícil y casi imposible asignar una dirección exclusiva y única a un libro como éste (...) este libro ingente, este gran río espiritual ha ido asumiendo y arrastrando en su raudal todas las imágenes cambiantes del alma israelita y todas las sombras de su pensamiento. Como un gran arco tirante, abarca entre sus extremos todas las evoluciones del pensar israelita y los

---

<sup>20</sup> Hemos estudiado anteriormente esta operación de borramiento de las fechas a partir de las modificaciones y reubicaciones de textos en el modo en que corrige y da a la reedición su clásica conferencia “El escritor argentino y la tradición”. (cf. Hernaiz, 2013)

acontecimientos más decisivos de su historia". (Cansinos-Assens, 1989: 11-12)

Tal vez, leídos prestando tanta atención a las presencias como a las ausencias, historizando y contextualizándolos, los libros de Borges no sean ajenos a las palabras que escribiera en ese prólogo quien fuera considerado su maestro desde finales de la lejana década de 1910.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- Aizenberg, Edna (1980), "Cansinos-Assens y Borges: en busca del vínculo judaico". En *Revista Iberoamericana*, 112/113: 533-544, Pittsburgh
- Balderston, Daniel (1996). *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Balderston, Daniel (2010), *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral
- Bioy Casares, Adolfo (2006), *Borges*, Buenos Aires, Destino.
- Blanco, Mariela (2011), "Borges y el nacionalismo", Actas de las Jornadas Borges Lector, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 24 al 26 de agosto de 2011. Disponibles en <http://www.bn.gov.ar/jornadas-internacionales-borges-lector>
- Borges, Jorge Luis (1923), *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, edición del autor en la Imprenta Serrantes.
- Borges, Jorge Luis (1925), *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Editorial Proa
- Borges, Jorge Luis (1943), *Poemas. 1922-1943*, Buenos Aires, Editorial Losada
- Borges, Jorge Luis (1954), *Poemas. 1923-1953*, Buenos Aires, Emecé Editores
- Borges, Jorge Luis (1958), *Poemas. 1923-1958*, Buenos Aires, Emecé Editores
- Borges, Jorge Luis (1969), *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé
- Borges, Jorge Luis (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé
- Borges, Jorge Luis (1999), *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé Editores
- Borges, Jorge Luis (2007), *Textos recobrados (1919-1929)*, Buenos Aires, Emecé
- Borges, Jorge Luis (2007), *Textos recobrados (1931-1955)*, Buenos Aires, Emecé

Borges, Jorge Luis (2011), *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Sudamericana

Borges, Jorge Luis (2011), *Textos cautivos 1 y 2*, Buenos Aires, Sudamericana

Cansinos-Assens, Rafael (1989), *Bellezas del Talmud*. Buenos Aires, Editorial Raíces

Cajero, Antonio (2006), *Estudio y edición crítica de Fervor de Buenos Aires (Tesis para optar por el grado de Doctor en Literatura Hispánica)*, México: El colegio de México (disponible online en

[http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/MRX9TJPHT799V69V3JDXYB3GX8BXNQ.pdf](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/MRX9TJPHT799V69V3JDXYB3GX8BXNQ.pdf)

De Torre Borges, Miguel (1987), *Borges. Fotografías y manuscritos*, Buenos Aires, Ediciones Renglón

García, Carlos, (2000), *El joven Borges, poeta (1919-1930)*, Buenos Aires, Corregidor

García, Carlos (2008), “Religiosidad y conversión en ‘Pierre Menard, autor del Quijote’”, en Olea Franco, Rafael (ed), *El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios*, México, D.F, pp. 101-119

García, Carlos, (2013), “Biografía de un poema de Borges: ‘Rusia’ (1920)”, disponible en: [http://alvarosarco.blogspot.com.ar/2013/02/biografia-de-un-poema-de-borges-rusia\\_28.html](http://alvarosarco.blogspot.com.ar/2013/02/biografia-de-un-poema-de-borges-rusia_28.html) [visitado por última vez el 31 de julio de 2014]

Helft, Nicolás, 1997, *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

Helft, Nicolás y Alan Pauls (2000), *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*, Buenos Aires, Fondo

Hernaiz, Sebastián (2013), “Borges, políticas del libro”, en *Revista La Biblioteca: Cuestión Borges*, Buenos Aires, n°13, Primavera 2013

Lois, Élidea (2001), *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial

Louis, Annick (1997a), *Jorge Luis Borges: Ouvre et manoeuvres*, L'Harmattan, Paris -

Louis, Annick (1999), “Jorge Luis Borges: obras, completas y otras”, en *Boletín* n°7, Rosario, pp. 41-62

Louis, Annick (1997b), “Borges y el nazismo”, en *Variaciones Borges* 4, 1997

Louis, Annick (2001), *Bibliografía cronológica de las obras de Jorge Luis Borges*. The J. L. Borges Center for Studies & Documentation

- Louis, Annick (2007), *Borges ante el fascismo*, Bern, Peter Lang AG
- Pezzoni, Enrique (1999), *Enrique Pezzone lector de Borges: lecciones de literatura 1984-1988* (compilado y prologado por Annick Louis), Buenos Aires, Sudamericana
- Rosato, Laura y Germán Álvarez (2010): *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional de Cultura Económica.
- Olea Franco, Rafael (1993), *El otro Borges, el primer Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ortelli, Roberto A. (1923), “Dos poetas de la nueva generación”, en *Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1927)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes
- Scarano, Tommaso (1987), *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Pisa, Giardini Editori.
- Scarano, Tommaso (1993), “Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLI, 2, México, pp. 505-537
- Sosnowski, Saúl (1986), *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo*, Buenos Aires, Pardés Ediciones
- Vaccaro, Alejandro (1996), *Georgie. 1899-1930. Una vida de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Proa /Alberto Casares
- Vaccaro, Alejandro (2005), *Borges. Una biografía en imágenes*, Buenos Aires, Ediciones B
- Wald, Pinnie (1989) [1929], *Pesadilla. Una novela de la Semana Trágica*, Buenos Aires, Ameghino.