



Daniel Balderston
How Borges Wrote
 Charlottesville
 University of Virginia Press
 2018
 380 páginas

Borges lector, Borges escritor

Pablo Martínez Gramuglia¹

Daniel Balderston es uno de los grandes eruditos en la obra Jorge Luis Borges: profesor en la Universidad de Pittsburgh, dirige el Borges Center de esa institución, así como su prestigiosa revista *Variaciones Borges*, y ha escrito cuatro libros sobre el tema (amén de numerosos artículos y conferencias): *El precursor velado* (1981, en castellano en 1985, basado en su tesis doctoral), *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la irrealidad en Borges* (1993, en castellano en 1996), *Borges, realidades y simulacros* (2000) e *Innumerables relaciones* (2010). Leer entonces un libro cuyo título es

“Cómo escribía Borges” y que el autor define como el trabajo más importante de su carrera (2018: 5), en el que trabajó desde 2009 hasta 2018, resultará acaso intimidatorio². Balderston cuenta en la presentación que cuando empezó a estudiar manuscritos (en un sentido amplio) de Borges, que es el material privilegiado en este estudio, era un problema la escasez de fuentes; al finalizar, el problema era su abundancia. La pregunta central del texto es cómo, en la escritura del “mejor lector en toda la literatura mundial”, fue usada la lectura y cómo la escritura en sí misma evolucionó a través de la lectura y la relectura (2018:3). Para ello, recurre a la técnica de la crítica genética, buscando captar la

¹Docente de Pensamiento Argentino y Latinoamericano y de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana en la misma casa.

Contacto: pmgram@gmail.com.

²Ya escrita esta reseña, la editorial Ampersand informó que publicará la versión en castellano en agosto de este año con el título “El método Borges”.

naturaleza del proceso creativo, a partir de los testimonios concretos que ese proceso ha dejado: notas al margen en textos ajenos, bosquejos, borradores, correcciones, listas. Y, como el propio autor admite, pese a los más de ciento ochenta manuscritos estudiados, si reconstruir el proceso creativo en relación con la escritura es difícil, más aun lo es en relación con una actividad que rara vez deja rastros: la lectura. Por eso, el libro que más cita Balderston y con el que establece un diálogo inevitable es el de Laura Rosato y Germán Álvarez *Borges, libros y lectura* (2010), dedicado al rastreo sistemático de las anotaciones en algunos de los libros de la donación realizada por el exdirector a la Biblioteca Nacional de la República Argentina³. El método de la crítica genética implica aumentar hasta el vértigo los materiales de estudio, incluyendo esa marginalia, lo cual confirma la sospecha previa de que, para Borges, leer y escribir son casi lo mismo.

El estudio minucioso de todos los textos autógrafos a los que Balderston pudo acceder (y aún de algunos a los que no lo hizo de manera directa, usando fuentes tan originales como catálogos de subastas o reproducciones fotográficas incluidas en otros libros) le permite hallar el hilo conductor de los márgenes en los que Borges anotaba sus lecturas a los márgenes en los que daba cuenta del origen de las citas cuando escribía. Remiso a la mecánica académica de la nota al pie, difuminaba sus fuentes, rara vez daba precisiones, usaba traducciones propias, glosaba o reformulaba, pero, como recuerda Balderston, su obsesión por verificar las citas exasperaba a Adolfo

Bioy Casares en los proyectos en común. De ahí una segunda certeza: la “erudición inventada” tantas veces atribuida al escritor argentino no es tal, sino que esas oscuras referencias a autores de la Antigüedad, de Oriente o el Medievo son arduas de rastrear por la variedad y profundidad de sus lecturas. Por fortuna, en los manuscritos de sus ensayos, y en bastante menor medida en los cuentos, quedan las referencias, en muchas ocasiones cuatro o cinco para el mismo dato; es decir Borges no solo leía anotando y pensando en su futura creación, sino que investigaba luego para constatar la fuente a la que había llegado de modo tal vez azaroso. Y un tercer aporte que Balderston desprende de esto: sin negar la gozosa mezcla y contaminación de géneros borgeana, con cuentos que parecen ensayos como “El inmortal” y ensayos que parecen ficciones como “El idioma analítico de John Wilkins”, revisar el método de trabajo en cada caso permite establecer una “regla general” de distinción, pues Borges poblaba los márgenes de los ensayos y las conferencias con anotaciones bibliográficas, mientras que se permitía menor rigor en los cuentos (y en los poemas, que también tienen fuentes indicadas) (212-213). Por supuesto, la regla general tiene excepciones, pero demuestra la utilidad de estudiar los manuscritos para distinguir el modo en que Borges concebía su propio trabajo y sus aspiraciones a una reflexión filosófica si no académica sí especializada.

En estas intuiciones, de las cuales hay muchas en el libro, se revela la enorme ventaja de que el estudio genético -a veces decepcionante al limitarse a la

³El libro tuvo una reedición en 2017, con cambios menores, y los autores, investigadores de la Biblioteca Nacional, han prometido publicar un

segundo tomo que lo complementa cuando terminen su investigación.

constatación- haya sido realizado por un experto en la obra de Borges de la talla de Balderston, quien usa las conclusiones de ese estudio para verificar hipótesis de gran vuelo crítico. Surgen así renovadas lecturas específicas de textos ya estudiados una y otra vez por varios investigadores (entre ellos el propio Balderston), en los que hay un “ida y vuelta” enriquecedor de las hipótesis sobre el proceso creativo y las interpretaciones existentes del corpus borgeano, como ocurre con “El escritor argentino y la tradición”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” u “Hombre de la esquina rosada”. Si “el proceso de composición implicaba una constante consulta de fuentes, lecturas, e incluso una relectura de sus propios escritos” (40), las listas de temas, citas, títulos (como índices en borrador) y breves oraciones clave anotadas en las tapas de un cuaderno o en la portada de un libro son leídas como una técnica de *brainstorming*, que a la vez se materializa luego no en uno sino en varios textos (50); hablan también de una pulsión escrituraria que no permitía al joven Borges -de letra confusa pero habitualmente prolijo- esperar hasta tener a mano papel en blanco cuando las ideas iban surgiendo, ¡aunque fuera un libro de 1773!⁴. La práctica de anotar ideas o copiar citas en las tapas y páginas en blanco de los libros muestran una

biblioteca que es central para el escritor, “mina constante de citas e ideas, pero también repositorio de ideas importantes para la escritura futura” (74).

Si tales son las conclusiones a las que llega Balderston en relación con el origen de los textos de Borges, presenta otras referidas al modo en que el autor argentino los corregía, de modo obsesivo e incesante, desde la primera versión hasta su publicación en libro, y aún después. El sistema de correcciones desarrollado se basaba en una acumulación de variantes (a veces una palabra en una oración está acompañada de hasta cinco o seis opciones anotadas arriba y abajo de la original) que no se descartan de modo sucesivo sino que se acumulan hasta último momento. Quien acuñó la frase “el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” escribía en paradigmas, considerando opciones sin desecharlas (212), y en efecto, en algunos casos no se decidió hasta el momento de la publicación; faltaría la resignación entre las correspondencias del texto definitivo. Nuevamente, el análisis genético en relación con cómo corregía le permite a Balderston construir hipótesis de lectura particulares más sugerentes. Así, comprueba que “El escritor argentino y la tradición”, probablemente el ensayo más leído de Borges (por lo menos en los

⁴Balderston evita con elegancia las remanidas críticas a herederos, coleccionistas e instituciones por la falta de acceso a originales, pero más de una vez lamenta la mutilación de materiales para su venta, sacando tal o cual texto famoso del cuaderno en el que fue compuesto originalmente para llevarlo a remate. Se pierden así los datos relativos al orden de composición y la convivencia de textos en un mismo soporte material, que darían lugar a construir hipótesis de lectura. El cuento “Hombre de esquina rosada”, por ejemplo, primero que Borges publica en libro, cuya eficacia,

según Balderston, descansa en el uso de la elipsis, está en un cuaderno; en su tapa, figuran las notas de dos ensayos sobre el uso de la elipsis y el detalle como indicador de verosimilitud: “La postulación de la realidad” y “El arte narrativo y la magia”. Hojas del cuaderno han sido arrancadas para vender el manuscrito de “Hombre de esquina rosada” como objeto de colección, pero es muy posible que contuviese los ensayos, y queda la duda de si esto ocurrió antes o después de la “puesta en práctica” en una ficción (63-90).

últimos cuarenta años), que no fue pensado como ensayo sino como conferencia - circunstancia detallada en las ediciones posteriores y visible en algunas características argumentativas: excesiva autorreferencia, subjetividad marcada en un “yo” enunciador fuerte, reiteraciones argumentativas y léxicas-, tuvo sin embargo al menos dos borradores que muestran cautelosa preparación. La admiración de Daniel Balderston por el autor estudiado lo lleva a postular que pudo prever (no pudo no maliciar) el incesante diálogo crítico que el ensayo generaría.

Al estudiar los originales de “El aleph”, para dar otro ejemplo de un texto hartamente leído, Balderston se concentra en el “problema de la representación”, que produce la “desesperación de escritor” del personaje Borges (narrador en primera persona del cuento): ¿cómo representar lo infinito al describir el punto en el que se ven todos los puntos del universo? La solución de Borges (el escritor) fue, lo sabemos, la acumulación heterogénea de suboraciones a partir de un anafórico “vi”, que representa el vértigo de esa visión. Balderston estudia las tres copias manuscritas sucesivas y la versión impresa para demostrar que esa descripción es cada vez más larga e incluye más elementos hasta formar la oración más larga de toda la obra de Borges. Pone el énfasis en que el aleph visto en el aleph está ausente del último manuscrito conservado para aparecer solo en la versión publicada, como muestra de la corrección hasta último momento (en alguna versión manuscrita perdida, o tal vez sobre las

mismas galeras) en la que incluye nada menos que lo que el crítico norteamericano considera el clímax del cuento; curiosamente, así como ese clímax diríamos “filosófico” solo figura en la última versión, el clímax “dramático” del cuento (las cartas obscenas de Beatriz Viterbo) es incluido en la tercera versión (última manuscrita): Borges tenía tal vez una idea general del “objeto imposible” que quería representar y de los ajustes de cuentas que podía permitirse con rivales literarios y amores contrariados, pero solo tardíamente llega a la solución genial de la trama y aun más tarde al problema estético que el cuento viene a plantear.

Hay muchos otros textos para los que el análisis de los manuscritos ilumina hipótesis críticas renovadoras. Pero en términos de operaciones frecuentes, se destaca también el modo en que Borges reemplaza algunos términos por otros si no contrarios sí antitéticos: el “sentimiento de poder” de Emma Zunz en el cuento homónimo podía ser “íntimo” o “ínfimo”, mientras que los labios de Loewenthal podían ser “obscuros” u “obscenos” (186-187); palabras con distinto significado pero muy cercanas en sonido (anafóricas, misma cantidad de sílabas): en prosa, Borges escribe como componiendo un poema. En ese cuento también Balderston señala cómo Borges deliberadamente desordena el texto, dejando marcas de su carácter de construcción. Analizando la versión dactilografiada (único ejemplo entre los más de ciento ochenta originales relevados⁵) junto con la manuscrita, un error en el “crimen perfecto” narrado allí, ya señalado por Bernard McGuirk, es que

⁵Borges le regala la copia dactilografiada a Cecilia Ingenieros, a quien le dedica el cuento. Me permito señalar cierta correlación entre el “universo moderno” representado (la fábrica, las obreras, la

calles, los policías, el puerto, la pileta pública a la que concurre Emma), inusual en la obra de Borges, y el medio de registro también “moderno” y también inusual, la máquina de escribir.

Emma mueve los quevedos “salpicados” luego de matar a Loewenthal, alterando la escena del crimen; ese error -al estar “salpicados” podrían mostrar en una investigación policial futura el carácter de montaje de esa escena-, sin embargo, está agregado tanto en el manuscrito como en la versión dactilografiada, de modo que “la brillante 'especulación' de McGuirk está ahora justificada por un detalle textual que él ignoraba [cuando escribió su ensayo en 1990]” (189). Repongo esta lectura porque es ejemplar respecto de la sutileza del “ida y vuelta” ya señalado de la crítica genética a la biblioteca crítica sobre la obra de Borges.

Ese trabajo interpretativo solo fue posible por una investigación previa, que incluyó el rastreo de todos los manuscritos conocidos. En un gesto de inusual generosidad, los apéndices del libro incluyen no solo la ubicación precisa de cada uno, ordenado por año y por libro en el que finalmente fue incluido, sino también transcripciones diplomáticas y reproducciones facsimilares de muchos de ellos. De ese modo, el trabajo más importante de una vida académica dedicada a Borges, lejos de ser intimidatorio, invita a la continuación y a la conversación, característica que de seguro habría agradado al escritor argentino. Amén de las nuevas lecturas propuestas por Balderston, muchas de las que otros críticos y lectores puedan llevar a cabo tendrán origen en esta obra.

Bibliografía

- ROSATO, Laura y Germán Álvarez (2010). *Borges, libros y lectura*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- MC GUIRK, Bernard (1997). “Z/Z: On Midrash and écriture feminine in Jorge Luis Borges' 'Emma Zunz'”, *Latin American Literature: Symptoms, Risks & Strategies of Post-Structuralist Criticism*, London, Routledge 185-206.