



Jorge Luis Borges

*Poemas & Prosas breves*

Daniel Balderston y María Celeste Martín (Edición,  
transcripción y notas)

Pittsburgh

Borges Center

2018

141 páginas

### ***Borderline* Borges**

Daniel Fitzgerald<sup>1</sup>

Hace cuarenta años ya Juan José Saer pidió que “un poco de olvido” nos restituyera la obra de Borges, enterrada como estaba “bajo una avalancha de tesis americanas que se desviven por revelarnos lo obvio” (2013: 136). Esta nueva incorporación a la bibliografía le habría despertado más curiosidad que hastío, me parece, dada la astuta decisión de los editores de dejar escuchar la voz del autor.

O quizás debería decir las “voces” del autor, porque en esta compilación la variedad prima por sobre cualquier aspiración a la totalidad o monologismo epocal. En efecto, este novedoso texto ofrece una selección de manuscritos que dan cuenta de distintos momentos de la escritura de Borges: desde 1919, cuando desde España se

imagina a Buenos Aires (“Calle desconocida”), hasta 1965, cuando dicta un soneto shakespeariano en el despacho de la Biblioteca Nacional de la calle México (“Susana Soca”). Algunos textos son inéditos; otros han circulado tan poco, o en fotocopias clandestinas o publicados en artículos de poca difusión, que son calificados de “semi-inéditos” (Borges 2018: 7). Para aclarar el historial de publicación y/o la procedencia del manuscrito, cada entrada tiene una breve introducción; luego sigue una reproducción facsimilar y, *en face*, una transcripción del manuscrito; y por último se abre la discusión crítica con una nota que comenta los rasgos sobresalientes de cada manuscrito. Los que tienen más revisiones reciben un tratamiento más extenso, aunque siempre de forma concisa, y -en algunos casos- los editores se limitan a indicar un artículo de crítica genética que ya abordó su estudio con anterioridad. En sintonía con este proceder, si bien los textos están en orden cronológico, los editores

<sup>1</sup> Estudiante de la Maestría en Letras Hispánicas, UNMDP. Mail de contacto: [dannyfitzgerald@gmail.com](mailto:dannyfitzgerald@gmail.com)

privilegian las variantes materiales de los manuscritos; así el complejo mundo del proceso de composición se revela entre tachaduras, reescrituras, autocríticas y dibujos.

Dado el énfasis en las variaciones, entonces, la verdadera protagonista de este volumen es la letra. En los primeros manuscritos, es expansiva, clara; en el último hecho a mano, “se trata de una conmovedora serie de gestos ineficaces”, según María Celeste Martín (2018: 131). La edición de lujo que la acompaña se debe menos al culto de la figura del autor que a un fin práctico. En otros estudios de crítica genética, como los *Papeles de trabajo* de Saer o la edición de “Tlön” y “El sur” de Michel Lafon, se observa una disyunción entre la disposición original del manuscrito o la legibilidad, optando el editor por una u otra opción, con la consiguiente pérdida del otro polo de la ecuación. Este volumen negocia el camino entre estos dos extremos de manera feliz en tanto los manuscritos aparecen *en face* con una reproducción facsimilar (normalmente a 90% del tamaño original) a la izquierda, y a la derecha una “transcripción tipográfica” (129) que evoca el ritmo de la caligrafía. Para ello, Martín tomó como punto de partida los “facsimilares tipográficos” que se elaboraron en base a manuscritos de Emily Dickinson por Marta Werner en 1995 y Radical Scatters en 1999. Estas versiones tienen más en común con una transcripción diplomática regular a las que se les suma “congruencia espacial” (133); es decir que mantienen la disposición de las palabras en la hoja, pero al reproducir la letra con una máquina de escribir, se pierde el “ritmo específico” de la composición (134). En cambio, TextLab, un programa desarrollado por John Bryant de Hofstra University, Nueva York, le permitió a Martín

librarse de la grilla de ángulos rectos y “usar el espacio de la página como un lienzo” (133). Así, su novedosa transcripción tipográfica se vuelve una traducción estéticamente autónoma que suaviza el trazo personal en un formato más legible.

En la letra también se cifra una historia de lecturas y preocupaciones estéticas. En el manuscrito de “Calle desconocida”, por ejemplo, hay una serie de intervenciones llamativas de distintas épocas. Primero, notamos que antes de llegar a los conocidos primeros versos del poema (“Penumbra de la paloma / los judíos le dicen a la iniciación de la tarde”, 16-17), en elegante letra expresiva se lee una estrofa entera que después se omitiría. Luego, al pie de la segunda hoja, figura el detallado dibujo de la misma calle frondosa que el poema propone “retratar”. Su nitidez respondería a la “solitaria penitencia” de la caminata como “remedio”, como dice otro verso tachado, donde la “límpidez de lágrima” de “esa hora única” hace “real [la calle] como una leyenda o un verso” (16-17). Cabe conjeturar que la fuerza de la visión haya sido tal que, a pesar de las múltiples variantes, la efusión se complementaría con otro medio de expresión. Figuran varias fechas en el manuscrito, sin embargo, desde 1919 hasta 1943, y en una revisión posterior, Borges le agrega una nota en la áspera “letra de insecto” de la madurez, que le atribuiría memorablemente a Pierre Menard (1974: 450).<sup>2</sup> Al pie de la página, con referencia a De Quincey, se lee: “según la nomenclatura judía, la

<sup>2</sup> El pasaje completo del cuento, en nota al pie, se lee así: “Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nimes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata.”

penumbra del alba tiene el nombre de penumbra de la paloma; la del atardecer, del cuervo” (18-19). No cambia el verso pero incorpora la acotación a posteriores impresiones del poema en un juego de autorrefutación. En la hoja manuscrita, entonces, conviven los dos momentos, la ironía y el fervor.

Otro manuscrito con una larga historia y un dibujo es el de “Judería”, donde -centrada al pie de la hoja- se ve una ménora. Fechado en 1920, el poema habría sido motivado por alguno de los *pogroms* que sufría la comunidad judía en Rusia, o según Carlos García, en Buenos Aires después de la Semana Trágica (2000: 16). Figura el año de composición pero, por otra parte, lo corrobora la letra, influenciada por la tipografía de los poetas expresionistas alemanes, a quienes Borges leyó y tradujo extensivamente, como muestra *Textos recobrados 1919-1929*. Luego, en 1943, para *Poemas*, lo reescribe en la misma hoja, y aunque no sean tantas las variantes, son interesantes: la ortografía se regulariza al sustituir “querubim” por “kerubim”; la plegaria hebrea se enfatiza a la vez que pierde exotismo al pasarse “Adonai” a ser “Dios es uno”; además, el manuscrito revela que los versos no incluidos en ninguno de las dos versiones publicadas tienen que ver con la cábala. Más importante, como señala Balderston en el comentario, dado el contexto de la segunda guerra mundial, el título cambia a “Jüdeengasse”, el cual está escrito en la misma tipografía expresionista de la posguerra (31). No obstante, ninguna versión del poema sería incorporada a las reediciones posteriores de *Fervor de Buenos Aires*.

Numerosos estudios de las reescrituras para aquellas proteicas e inconclusas *Obras completas* observan, con justicia, que la operación no sólo fue a nivel formal sino que también

logró anular la “coyuntura específica” de su aparición inicial (Olea 1993: 206). Las piezas reproducidas aquí marcan la profunda inquietud que caracterizó los experimentos del autor a lo largo de los años, incluyendo curiosos poemas de amor, ensayos de formas tradicionales en lenguaje coloquial, una pesadilla en prosa, entre otros. Como dijo Enrique Pezzoni, el “fervor voraz” es tanto “por” como “en contra” (1986: 68), lo cual resulta, según otro ensayo de Balderston, no en una sola ruptura sino “una serie bastante vertiginosa de ellas” (2008: 19). Los giros bruscos se ven incluso dentro de un mismo texto. Las sucesivas versiones de “La fundación mitológica de Buenos Aires” entre 1926 y 1929, por ejemplo, incluyen revisiones del registro, del tono y de índole política. El famoso “río de sueñera y de barro” alguna vez fue “con traza y quillango”, mientras que en la primera versión “las proas” son “doce naos” (2018: 60-61). La estrofa sobre Irigoyen, que se perdería después de 1929, se infiltró recién en la tercera versión. Aun así, entre la arenga (“clamaremos”) de Rusia y los alejandrinos de “La fundación mitológica”, los cambios son más que los políticos.

El manuscrito de “Ciudad” es elocuente al respecto. Tiene dos fechas de redacción, la primera de 1920 y la segunda de 1923, seguramente correspondiente a la revisión de sus papeles para publicar *Fervor de Buenos Aires*. Porque también en la juventud sensiblerías se tachan y asperezas se liman, Borges se autodirige una nota desdeñosa: “no a las metáforas de contenido melindroso” (2018: 38-39). Entre otros, tacha los versos donde “Los árboles a la luna le gritan con sus ramas”, y “Los balcones mudos desdeñan un destino que no alcanzan a comprender”. No faltan metáforas en la

versión de *Fervor*, sin embargo; más bien se regula y se desvía su fuerza. De ahí que el título pase de “Nostalgia inescrutable” a “Ciudad”, con lo cual la emoción y la agencia, se desplazan del sujeto poético al lugar. Si bien en su primer poemario no sobran figuras humanas, no escasea energía, y el dibujo de una llama al pie de esta hoja atestigua otro tipo de visión:

y es tu recuerdo un ascua  
viva  
que nunca suelto  
aunque me quema las  
manos. (40)

El dibujo de la llama también tiene forma de mano y esta metáfora da una idea de por qué el fantasma del “ultraísta muerto [... seguiría] siempre habitándome”, como apunta en “Los Kenningar” (1974: 380). El trabajo sobre la síntesis y la comprensión apunta a un máximo o de expresión o de movimiento en una figura estática; de ahí también la predilección por el uso del oxímoron y la hipálage. Los primeros versos tachados de “Ciudad” detallan esta busca de la precisión: “Los monótonos anuncios luminosos llaman con su espíritu”, empieza, se queda trunco y recomienza:

Luces incansables<sup>infatigables</sup>  
llaman<sup>en</sup> con su espíritu  
monótono a la claridad de  
la  
/ alborada  
y los anuncios luminosos  
tironean el cansancio. (39)

Ronda una imagen y en la versión final los dos versos se convierten en uno solo: “Anuncios luminosos tironeando el cansancio” (40). El movimiento repetitivo y el juego entre las luces artificiales de la noche y del alba se reducen al gerundio, que a su vez anima

el tenso equilibrio de la rima.

Otro ejercicio de comprensión que intriga en esta colección es el tercer poema en inglés. Es el único inédito, cuya fecha de escritura sería 1934, el mismo año que los otros dos, que sí fueron publicados, primero en *Poemas* (1943) y después en *El otro, el mismo* (1964). Estos “Prose poems for I.J.” han recibido bastante atención crítica, si bien “with more smoke than light”, según Balderston en el último número de *Variaciones Borges* 45 (2018: 142). Entre otras curiosidades, la dedicatoria cambió varias veces, y la última persona así honrada fue Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich, el personaje desopilante del diario de Adolfo Bioy Casares. Al igual que los primeros dos poemas en inglés, y que otros textos inéditos recogidos en este libro, el tercero es de un amor marcado por la frustración y la resignación. Termina con la pregunta abrupta: “when may I tell you the real things a dead man may say to a dead woman?” la cual, entre otras cosas, sugiere que el amor no prosperaría fuera de los libros (Borges 2018: 74-75). Lejos de los “streetcorners” del primer poema en inglés, éste evoca la frontera (“the borderline”) entre Uruguay y Brasil. Borges la recorrió con Enrique Amorim en esta época. Como señala Balderston (76), es un lugar de contrabando y violencia en “Historia del guerrero y de la cautiva” y “La forma de la espada”, entre otros relatos. Aquí “the downflung shadow of a hawk” sobrevuela la mano que anota sus impresiones de un ambiente sensual y onírico donde se escuchan “spirituals” de Harlem en la BBC mientras que un gaucho destripa una oveja, dejando a la vista “the seagreen entrails, evilsmelling and delicate” (72-73). Más allá de la violencia, que, en las palabras del editor, constituyen “uno de los

elementos más estrafalarios que se pueden imaginar en un poema de tema amoroso” (76), se lo ve a Borges cultivar las formas compuestas que tanto elogiaba en idiomas como el alemán, el inglés y el griego antiguo. Además, las maneras de dar cuenta de la comprensión sin limitarse a la paráfrasis o la literalidad informaron varios de sus escritos sobre la traducción.

De hecho, a partir de las transcripciones tipográficas de María Celeste Martín, este volumen apuesta a las virtudes de una buena traducción en cuanto nos invita a volver a ver el lenguaje. A veces le atribuimos cierta mala fe a las reescrituras de Borges. Tomamos cera por piedra, los versos tachados o enmendados como un rechazo o una supresión definitiva. Al poner sobre la mesa el proceso de composición, este libro nos recuerda las contingencias del acto creativo. Desde estas líneas acompañamos el entusiasmo del anuncio del segundo tomo de esta serie, que será un volumen de ensayos que saldrá a la luz este mismo año con el auspicio del Borges Center y que seguramente constituirá otro aporte elegante y valioso al estudio de la obra de Borges.

### Bibliografía:

- Balderston, Daniel. “Borges, las sucesivas rupturas”. En: *In Memoriam Jorge Luis Borges*. Mexico DF: Colegio de México, 2008, pp. 19-35
- ↯. “Borges in Love”. *Variaciones Borges 45*. Pittsburgh: Borges Center, 2018, pp. 131-151
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires* (edición facsimilar). Mimeo, ejemplar N° 143. Buenos Aires: Emecé, 1993 [1923]
- ↯. *Poemas (1922-1943)*. Buenos Aires: Losada, 1943
- ↯. *Obras completas (1923-1972)*.

Buenos Aires: Emecé, 1974

- ↯. *Textos recobrados 1919-1929*. Ed. Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: Emecé, 1997
- ↯. *Deux fictions: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» et «El Sur»*. Édition, introduction et traduction de Michel Lafon. Paris/Genève: PUF/Fondation Martin Bodmer, 2010
- Dickinson, Emily. *The Gorgeous Nothings: Emily Dickinson's Envelope Poems*. Ed. John Bervin y Marta Werner. New York: New Directions, 2013
- García, Carlos. *El joven Borges poeta (1919-1930)*. Buenos Aires: Corregidor, 2000
- Lois, Élica. *Génesis de escritura y estudios culturales: Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001
- Olea, Rafael. “Las modificaciones textuales”. En: *El otro Borges, el primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 205-211
- Pezzoni, Enrique. “Fervor de Buenos Aires: autobiografía y retrato”. En: *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Sudamericana, 1986
- Saer, Juan José. *Papeles de trabajo II*. Ed. Julio Prémat. Buenos Aires: Seix Barral, 2013