

BORGES, JORGE LUIS, *Poemas y prosas breves*. Edición, transcripción y notas de DANIEL BALDERSTON y MARÍA CELESTE MARTÍN, University of Pittsburgh, Borges Center, 2018, 164 pp.

BORGES, JORGE LUIS, *Ensayos*. Edición, transcripción y notas de DANIEL BALDERSTON y MARÍA CELESTE MARTÍN, University of Pittsburgh, Borges Center, 2019, 141 pp.

La dificultad de reseñar ediciones de crítica genética radica, a simple vista, en transmitir correctamente el aspecto visual que pesa en ellas. Un libro de arte al fin y al cabo estará hablando sobre obras que el lector, en estos tiempos, puede ir a corroborar por su cuenta, y otro tanto el lector de una reseña sobre dicho libro. Los manuscritos de escritores, en cambio, no circulan de la misma forma. Además, aun cuando sepamos cómo era la letra de Borges por haber visto una página suelta alguna vez, esa página no ha de equivaler a muchas otras ni en la forma ni en el contenido. A eso se suma la valoración de la edición en sí, que debe cubrir tanto la pertinencia de los manuscritos publicados como la pericia con la que estos hayan sido editados. Sin embargo, la tarea se facilita bastante cuando se trata de la calidad superlativa con la que han sido hechas las dos ediciones que nos ocupan.

A estas alturas no se puede ponderar lo suficiente la aparición de ediciones genéticas de textos de Borges, a falta, como dice Daniel Balderston en el prólogo a *Ensayos* (7), de no contar todavía con una “verdadera” edición completa y crítica, lo cual, dicho sea de paso, deja fuera un intento más o menos reciente que no estuvo a la altura de las expectativas. Si bien son múltiples las razones por las que considerar valiosas estas ediciones, enumeraremos en principio las más obvias:

- La pertinencia de publicar inéditos o manuscritos puede analizarse a la luz de la importancia exponencial que cobró la “otra” obra de Borges después de su muerte: no solo la tríada de ensayos por él proscriptos, sino el alud de prólogos, reseñas, conferencias, clases, hasta llegar al polémico *Borges* de Bioy, que reconfiguraron de forma póstuma su imagen de autor amplificando aún más, si cabe, la influencia y el alcance de su manera de leer y de pensar la literatura.
- Borges fue un escritor de manuscritos en el sentido literal de la palabra: no sabía mecanografiar y cada ensayo, poema o cuento revela, en particular en sus primeras versiones o borradores, una asombrosa cantidad de variantes no solo de palabras sino de sintaxis, a lo que se suma el uso de signos a veces tomados de la lógica formal, a veces de cuño propio, que apuntan a una síntesis y a una simultaneidad en la página que nos remite a la tantas veces abordada o buscada espacialidad en desmedro de la sucesión. A eso hay que agregar el hecho no menos significativo de que la letra de Borges fue cambiando con los años. Estas ediciones presentan copias facsimilares de calidad de los manuscritos entre los

que se intercala página a página la transcripción tipográfica que sigue la distribución del texto en la página original. Los diversos textos son introducidos por una breve presentación sobre los aspectos materiales, históricos y de ubicación, así como su relación con el texto finalmente publicado, y epilogados por un comentario más extenso, por lo general de carácter interpretativo, de las líneas básicas y la significación en el contexto general de la obra borgeana, por parte del editor.

- En el caso de los textos seleccionados, tenemos asimismo una serie de dibujos del propio Borges que asombran y desconciertan por su calidad, por su precisión, y que permiten establecer una reflexión entre lo concreto y lo abstracto, que ha sido otro de los temas recurrentes en muchas de sus disquisiciones ensayísticas tanto como de la puesta en obra.
- Los manuscritos de poemas y ensayos presentan relaciones cruzadas e interferencias de unos en otros, pero también permiten analizar los muy distintos procesos de elaboración en cada caso. A las dos publicaciones que comentamos aquí se suma un reciente tercer volumen de cuentos, todo lo cual permite tener “una muestra representativa de manuscritos de distintas épocas y de diversos tipos” (*Poemas* 8).
- Del lado de la edición, Daniel Balderston viene llevando a cabo hace años una labor exhaustiva y de referencia no solo a través de la dirección del Borges Center ahora establecido en Pittsburgh, así como la publicación de la revista *Variaciones Borges*, sino también como estudioso de los manuscritos asequibles en distintas bibliotecas de los Estados Unidos y de lo que da cuenta su publicación en 2018 de *How Borges Wrote*. En torno a su trabajo se reúnen siempre especialistas destacados, como en este caso María Celeste Martín, para las arduas transcripciones, y Mariana Di Ció para la elaboración crítica del complejo manuscrito sobre Flaubert.

Dicho esto, podemos abordar ahora las particularidades de cada edición.

Poemas y prosas breves, el primero en aparecer, comprende veinte textos. Entre ellos, el más antiguo data de 1919, si bien DB aclara que hay poemas manuscritos de 1916 todavía inéditos. Del primer poema publicado por Borges, “Himno al mar”, no hay manuscrito conocido. Borges solía conservar manuscritos de sus primeros años, que fue reescribiendo a lo largo del tiempo. La selección llega hasta 1965, el año en que publica Borges *Los conjurados*, poemas dictados, de acuerdo con la modalidad de sus últimos años. Este arco permite seguir las diversas etapas y las distintas evoluciones de los poemas, cuyos manuscritos revelan particularmente las posibilidades para sustantivos y adjetivos que planteaba Borges. Algunos poemas aparecen en manuscritos de ensayos, como “Elegía” (“Milonga de Jacinto Chiclana”) en el manuscrito de Flaubert, con letra de Leonor Acevedo, o un fragmento de soneto en “Viejo hábito argentino” (“Nuestro pobre individualismo”). Poemas como “Calle desconocida”, “Judería”, “Ciudad” o “A mi padre” van acompañados de dibujos que en un primer momento hacen dudar sobre su autoría por la perfección de su factura. Sin embargo son de Borges. Según DB, Borges era un excelente dibujante, pero no quiso publicar ninguno de sus dibujos para

no competir con su hermana Norah. La presencia de estos dibujos, empero, perturba nuestras nociones sobre un Borges progresivamente abstracto y nos devuelve a la importancia que tuvo para sus comienzos la nitidez de una imagen reveladora, el impacto cinematográfico de una escena sintetizada en un gesto, en suma, el detalle circunstancial. A su vez, las dedicatorias de copias en limpio permiten deducir que Borges regalaba manuscritos a sus amigos. Ya entre los años cincuenta y sesenta Borges paulatinamente dicta los poemas a su madre, y en el caso de aparecer su propia letra, esta es grande y temblorosa.

Para “Calle desconocida”, DB ha contado con el equipo de la Universidad de Virginia a cargo de Nora Benedict, que permitió revelar sus tachaduras con el sistema de multispectral imaging. Lo más significativo de este poema es que se deduce de él que el famoso redescubrimiento de Buenos Aires ocurrió en 1919. “Trincheras” (1920/1923), por su parte, aborda el tema de la Primera Guerra tal como muchos de los poemas expresionistas alemanes que tradujo por esos años. Borges lo tildará en 1923 de “cautelosa atarjía”, o sea, una cloaca. “Rusia” (1920) habría pertenecido a *Ritmos rojos*, y sería uno de los pocos en sobrevivir de este poemario junto con “Guardia roja” y “Gesta maximalista”. Las elaboraciones de “Judería/Judengasse” (1920, 1922 y 1943) dan cuenta del interés de Borges por un tema de penosa reiteración histórica: la primera versión atañe a los pogroms de las guerras civiles en Rusia después de 1917, en tanto que la última alude ya a la persecución nazi. Para “Nostalgia inescrutable”, que será el poema “Ciudad” de *Fervor*, poda los toques de sentimentalismo (las “metáforas melindrosas”) de la primera versión, además de verificarse un cambio de letra hacia lo que será la característica “letra de insecto” (según la fórmula de “Pierre Menard”) de su madurez. La “Intentona de soneto” de 1923 ostenta una tendencia arcaizante en el vocabulario y la sintaxis, se centra en caminatas por barrios marginales que constituyen así parte de la famosa *flânerie* que sería tan estudiada a propósito de *Fervor de Buenos Aires* a la luz de Walter Benjamin, y tiene el interés agregado de ser uno de sus primeros sonetos. A eso hay que sumar la transcripción de una carta con la que fue enviado este soneto, a un destinatario desconocido. “Villa Mazzini / Villa Urquiza” (1926) presenta una historia extraliteraria bien interesante, a la manera de *Los papeles de Aspern*. El soneto fue publicado en *Alfar* en 1926 y no sería recogido hasta los *Textos recuperados 1919-1929*. Detrás de este texto se desarrolla la historia del idilio de Borges con Norah Lange (que vivía en el barrio del título con su familia, y cuyas famosas veladas serían vívidamente retratadas en el *Adán Buenosayres*) hasta que llegó el despecho cuando Lange optó por Gironde. Sin embargo, hay quienes suponen que, en realidad, en el salón de los Lange Borges conoció a Concepción Guerrero, una novia que tuvo a principios de los años veinte, de la que hay numerosas dedicatorias, muy desaprobada por la familia de Borges a causa de la condición humilde de la chica. Borges, que solía conservar manuscritos de estas épocas juveniles, tuvo escondido este en la estructura de hierro de su cama y de allí lo sacó para regalárselo a Jared Lowenstein cuando vivía en la calle Maipú con su madre. Se trata de un soneto de forma tradicional, con rima (recurso poco usual en él en esa época, aunque a juzgar por el resultado se comprende que privilegiara el verso libre) y de impronta fuertemente sensorial. Con respecto a la

prosa “Boletín de una noche” (1926), que debía figurar en una sección “Patria y metafísica” del *Idioma de los argentinos* y fue sustituido por “Sentirse en muerte”, es uno de los textos más interesantes de la selección, precisamente por la manera en que se presenta lo corporal, tema como es bien sabido muy conflictivo y denso en la vida y obra de nuestro autor. Como es de esperar, hay una abundancia, diríamos una saturación del color negro y una asociación directa con la melancolía. Sin pretender establecer relaciones no demostrables, es un texto que recuerda bastante a “The Outsider” de Lovecraft, publicado en *Weird Tales* ese mismo año de 1926. Otro momento importante de esta edición es sin duda “La fundación mitológica de Buenos Aires” (1926, 1929), poema con un complejo historial de publicaciones y de cambios aun en el título, que explica las habituales confusiones entre “mítica”, “mitológica”, etc. Es también hartamente interesante la inclusión del “Third English Poem”, inédito y sin fecha aunque se deduce que de 1934, año de los “Two English Poems”, ya que es una muestra de composición en inglés, y porque mezcla de manera curiosa elementos de un ruralismo primitivo a veces brutal con el delicado tema del amor, un poco a la manera en que lo hace Hudson en *The Purple Land*, aunque aquí, como apunta DB, se destaca la manera extraña que tiene Borges de presentar el amor, así como el elemento casi siempre asociado a una relación sentimental: la imposibilidad. El soneto de construcción shakespeariana “A mi padre” fue escrito el año de la muerte de este, 1938, aunque solo recuperará unos pocos versos para el poema del mismo título publicado en *La moneda de hierro* en 1976. A partir de aquí siguen manuscritos en limpio con ilustraciones de Attilio Rossi para un proyectado volumen que terminó acompañando versos de Rafael Alberti, varios con la letra de Leonor Acevedo (entre ellos la famosa “Milonga de Jacinto Chiclana”) y también uno a máquina en ocasión de la muerte de la poeta uruguaya Susana Soca, recordada editora de los *Cahiers de la Licorne*. Cierra el volumen, de manera pertinente, la conclusión de María Celeste Martín sobre los desafíos de transcribir la letra de Borges con el sistema ya comentado de transcripción tipográfica que mantiene relación espacial con el original, la evolución de los distintos estilos de Borges (en los que merece mención aparte la particular estructura de la letra **t**) y cómo le sirvió de guía para su trabajo la edición modélica de los facsímiles de los “poemas-sobre” de Emily Dickinson por Marta Werner.

Los originales de los *Ensayos* difieren bastante de los manuscritos de poesía y de cuentos. Aquí se observa una atención obsesiva a las fuentes y a las alternativas de formulación de una idea, junto con la incertidumbre sobre la forma final. Es curioso que, como señala DB, a veces lo tachado reaparezca en el segundo borrador o incluso en la versión publicada. Hay además reordenamientos de párrafos, de modo que lo que estaba pensado para el final vaya al principio o al revés. Es decir que Borges no confiaba en las versiones definitivas, reescribe siempre y en ese sentido su escritura es abierta y siempre tentativa, algo que se respira particularmente en los manuscritos de ensayos. Esta apertura se extiende a la fluidez con que circula por un mismo manuscrito de ensayo o bien un dibujo, o bien un fragmento poético, algo que pone permanentemente en primer plano el funcionamiento de la imaginación borgeana a través de lo visual y lo

poético (9). En la introducción a este volumen DB subraya la dificultad de reunir dossiers genéticos completos por el hecho de estar muchos manuscritos en manos de coleccionistas privados. Los cinco textos seleccionados pertenecen a bibliotecas estadounidenses. La intención general es poner en circulación manuscritos que puedan estudiarse en sí mismos, en relación con sus fuentes y versiones publicadas, y que sirvan de muestra de los métodos de redacción de Borges, cuyos apuntes en este caso demuestran una variedad de lecturas para la preparación de sus clases (con las referencias bibliográficas anotadas en los márgenes izquierdos) que a esta altura acaso no sorprenda, pero sí confirma que su fama de gran lector no fue en absoluto exagerada.

El primer ensayo de la serie, “Viejo hábito argentino”, es una versión primeriza de “Nuestro pobre individualismo”, de 1946, e incluye numerosos dibujos y fragmentos poéticos, uno de estos últimos publicado en la introducción del arriba comentado *Poemas y prosas breves*. La estructura de presentación de los manuscritos aquí también sigue el mismo criterio de introducción: copia facsimilar intercalada con la transcripción tipográfica y conclusiones de carácter interpretativo. Este primer texto es significativo por varios motivos y sienta el paradigma de las sorpresas que le esperan al lector. Se trata de un texto político, escrito y publicado a comienzos del primer peronismo, y dialoga por ello con “Nuestras imposibilidades”, publicado ya en épocas del golpe de Uriburu. “Viejo hábito argentino” sería retocado en numerosas ocasiones hasta 1955 y en tal sentido se presenta como un texto dinámico muy en sintonía con el clima político mutante y presenta por ello puntos de contacto con otros textos importantes como “El pudor de la historia” y “El escritor argentino y la tradición”, es decir, una mirada escéptica, cuando no abiertamente cuestionadora, de la política como espectáculo, como drama o como exotismo de lo nacional. Mención aparte merecen los dibujos, más abundantes aquí que en los otros manuscritos: los candelabros con velas encendidas que enmarcan el encabezamiento, el tintero y las hebillas de recado de montar con la inicial de su apellido que lo clausuran, remiten, en la deducción de DB, a un tiempo anterior al de la escritura, acaso a un fin de siglo inocente de electricidad, máquinas de escribir y automóviles, un imaginario rural y criollo (y reaccionario) que comenta con sutileza apacible los argumentos expuestos. Pero es sin duda el dibujo por él mismo titulado *Die Hydra der Diktator* el más chocante e impresionante del conjunto, no solo por su significación, por su tamaño y por su idea (una alegoría política pura y dura que toma de base la figura clásica de la hidra y cuyas cabezas son “dictadores” más o menos contemporáneos: Perón, Eva Duarte, Rosas, Hitler, Marx, Mussolini y una cabeza de atribución difícil) sino por la perfección de su técnica, en este caso llevada a una estructura muy compleja que además se destaca en la imitación aceptablemente fiel y apenas caricaturesca de sus modelos. Esta fascinante combinación de “copia de la realidad” y despliegue fantástico (la hidra remite a la ubicación en un paradigma clásico que se haría progresivamente visible en su obra) resulta reveladora de mucho de lo escrito por Borges, desde sus fructíferas disquisiciones sobre la alegoría, el realismo, lo general y lo particular, así como también de un desahogo personal que escasas veces dejó traslucir en lo que publicaba, seguramente por considerarlo poco sutil. A esto hay que sumar unos peculiares símbolos tipográficos del estilo que menciona en “Pierre

Menard” (triángulos, diamantes, signos astrológicos), que sirven para marcar inserciones y que indirectamente confirman la teoría de la identidad de este personaje con Borges. Hay también ángulos, paréntesis, corchetes: posibilidades dentro de posibilidades que remiten a los símbolos de la lógica matemática y que podrían provenir de Leibniz, Lewis Carroll o Russell. Los fragmentos poéticos incluidos en este manuscrito giran en torno a la rebelión de Cruz contra la partida policial junto con las falacias del nacionalismo de 1946, algo que se relaciona con la mención de Herbert Spencer en el ensayo mismo y que remite al anarquismo que profesaban tanto su padre como Macedonio Fernández.

“La muralla y los libros” fue publicado en *La Nación* en 1950 y algo más tarde en *Otras inquisiciones*, de 1952, donde abre el impresionante volumen, para cuya selección contó con el experimentado criterio de José Bianco. El manuscrito es en apariencia un segundo borrador con pasajes sin corrección y otros en cambio con abundantes reescrituras, en particular al final, en la defensa crucial del hecho estético como “inminencia de una revelación que no se produce”, y en la que DB detecta un trasfondo kantiano. Al tratarse de un segundo borrador no hay referencias bibliográficas aunque se deduce que la fuente para la historia del emperador chino que mandó construir la muralla y destruir todos los libros anteriores a su gobierno sería la transitada onceava edición de la *Enciclopedia Británica*, pero Borges solía confrontar información y por lo tanto hay razones para pensar que pudo haberla verificado con una segunda fuente: *Short History of China*, de Edward Thomas Williams, pero tanto de la lectura de Kant como de la de esta segunda fuente no hay constatación sino que se trata de deducciones. “El pudor de la historia”, de 1952 es otro ensayo que habla de la organización de la política como espectáculo y al igual que el ensayo anterior pasó primero por *La Nación* para ocupar meses después la penúltima posición de *Otras inquisiciones*. El título original de este ensayo en el manuscrito de tres hojas es “Dos fechas”: la primera refiere el momento en que Esquilo incorpora un segundo actor en el teatro griego y la segunda cuando Sturluson escribe en su saga un capítulo sobre la heroicidad del antagonista inglés, es decir, dos momentos casi secretos de la historia que no obstante tienen una importante dimensión no solo literaria sino política: la posibilidad del diálogo, la apreciación objetiva del enemigo. Es un ensayo que despliega numerosas fuentes, y como tal sirve de excelente transición al que puede considerarse el ensayo estelar de la edición: “La obra de Flaubert”, de 1952, que a las pautas ya señaladas (facsímil, transcripción tipográfica) agrega una propuesta de edición crítica, vale decir que se reproduce el ensayo con abundantes notas que abordan principalmente las fuentes, numerosísimas, en un trabajo de erudición no menos impresionante que su objeto, y para la cual DB contó con la colaboración de Mariana Di Ció. Este texto proviene del curso del mismo título que Borges diera ese año en el Colegio Libre de Estudios Superiores, planeado en cinco clases que terminaron siendo seis, con un cronograma que desarrollaría *Madame Bovary*, *Salammbô*, *La educación sentimental* y los *Tres cuentos*, *La tentación de San Antonio* y *Bouvard y Pécuchet* respectivamente, y de las cuales el material para la primera y la última clase sería reelaborado en los dos artículos sobre Flaubert publicados en *Discusión* en orden inverso al del curso. El manuscrito

revela sobre todo el monumental trabajo de documentación de Borges para estas conferencias, con algunas sorpresas, como el volumen utilizado para la correspondencia, una edición de circulación masiva de menos de cien páginas, pero a los que se suman unos setenta críticos académicos, libros de historia, filosofía, religión, en francés, inglés, italiano y alemán. Interesa mucho para quienes trabajan el tema de la traducción en Borges las variantes borgeanas de traducción de Flaubert que suelen aparecer junto a frases originales (que a veces cita de memoria y que implican una familiaridad inesperada con este corpus). En suma, este material resulta de gran valor para armar una constelación cercana al universo Borges pasado y futuro (96) más allá de Flaubert. En cuanto a Flaubert en sí, resulta también curiosa la forma en que Borges intenta pensarlo como paradigma universal de un tipo de escritor, y lo saca limpiamente de la historia y el contexto de la literatura francesa, vinculándolo con Goethe, con Spencer, hasta con Spinoza, pero poco o casi nada con los franceses, de quienes utiliza, eso sí, los juicios críticos de Rémy de Gourmont, Marcel Proust y sobre todo ese gran crítico que fue Albert Thibaudet. Ante este trabajo exhaustivo, trasfondo de lo que apenas se podía intuir en los artículos publicados en *Discusión*, el lector no puede dejar de preguntarse ¿por qué Flaubert? Y una respuesta posible es la identificación no especificada pero intuitiva: ¿acaso la acumulación perfeccionista para este curso no es una puesta en abismo de las famosas y dolorosas documentaciones flaubertianas? Hay, como bien dicen Balderston y Di Ció, más allá de una desmentida de la francofobia que le atribuyó Saer, una compleja operación de proyección, apropiación y desvío (97).

Cierra el volumen un manuscrito breve, “Destino escandinavo”, que reescribe parte de lo que publicara junto con Delia Ingenieros en *Antiguas literaturas germánicas* en 1951 (este libro volvería a publicarse en 1966 en coautoría con María Esther Vázquez). Este texto presenta también un atractivo inesperado: la época en que lo redacta coincide con la escritura del cuento “El fin” y un pasaje de este cuento parece inspirado en un episodio de la *Grettis saga*. Como algunos de los ensayos comentados, también aquí se aborda una crítica al nacionalismo.

Se trata, para terminar, de dos ediciones de valor incuestionable para la crítica borgeana, pero del mismo modo para la crítica genética, de la que pone en evidencia los alcances y las posibilidades. En un contexto global en el que resulta cada vez más difícil la publicación de ediciones académicas de producción compleja, estos *Poemas y prosas breves* y *Ensayos* no pueden sino ser saludados como verdaderos acontecimientos.

MARIANO GARCÍA
Universidad Católica Argentina / CONICET