

ÉLIDA LOIS

**GÉNESIS DE ESCRITURA
Y ESTUDIOS CULTURALES**

Introducción a la crítica genética

EDICIAL

Colección EDICIONAL UNIVERSIDAD
dirigida por Elvira Amoux

Corrección y supervisión: MARÍA VALERIA BATTISTA

Diagramación y armado: GLADYS ISABEL ROMERO

Están prohibidas y penadas por la ley la reproducción y la difusión totales o parciales de esta obra, en cualquier forma, por medios mecánicos o electrónicos, incluso por fotocopia, grabación magnetofónica y cualquier otro sistema de almacenamiento de información, sin el previo consentimiento escrito del Editor.

Fotocopiar libros es realizar un uso abusivo y colectivo de la fotocopia sin el consentimiento de los editores. Por ser una práctica ampliamente difundida en escuelas, colegios y universidades, el fotocopiado amenaza el futuro del libro, pues pone en peligro el equilibrio económico de la industria y priva a los autores de una justa remuneración.

PRIMERA EDICIÓN
© EDICIONAL S.A.

Rivadavia 761 (1002) Buenos Aires - Argentina
Tel.: 4342-8481/82/83

E-mail: edicial@edicial.com.ar
<http://www.edicial.com.ar>

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN: 950-506-340-7

IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

I

MARCO TEÓRICO, METODOLOGÍA Y CAMPO DE INVESTIGACIÓN

1. LA CRÍTICA GENÉTICA. OBJETO DE ANÁLISIS Y METODOLOGÍA

La littérature commence avec la rature.

JEAN BELLEMIN-NOËL

La crítica genética se inserta en el campo del estudio de la literatura como una réplica simétrica de la teoría de la recepción. Con su instalación, quedan definidas tres etapas en el proceso de la comunicación literaria: producción, texto y lectura, y simultáneamente, tres abordajes para cada una de esas tres etapas: la crítica genética, las teorías sobre el texto y los estudios acerca de la recepción.¹

Naturalmente, esta presentación —que sólo tiene por objeto acotar los campos específicos de tres disciplinas— no abarca la complejidad del fenómeno literario. Producción, texto y lectura son tres componentes interdependientes —se presuponen mutuamente— y, en consecuencia, ningún entendimiento interpretativo puede eludir esa permanente interacción. Escritura y lectura son dos caras de un mismo fenómeno, y en el caso de la escritura en proceso, el ejecutor no sólo escribe y se lee a la vez, también se plantea —explícita o implícitamente— las posibles derivaciones textuales y la recepción presumible. Por otra parte, así como el texto y la recepción son enfocados

proceso de producción de sentido de la obra, es decir, proyectarse hacia una región desconocida por el lector. En suma, la dialéctica texto-peritexto no es separable de la dialéctica autor-lector así como tampoco suele ser ajena a la dialéctica texto-contexto de situación.

En el caso del material peritextual examinado aquí, pueden advertirse pausas para leer la narrativa de R. G. como un zigzagueante conflicto entre realismo y simbolización que ensaya, para resolverse, procedimientos sincréticos. Ese movimiento pendular, que se asocia al intento de fusionar dos polos de atracción cultural, en las primeras etapas (CMS), conocerá vaivenes pronunciados y tensiones, pero en la última (DSS), se encaminará con persistencia hacia la ilusión de la armonía.

LA DIALÉCTICA CAMBIO-PERMANENCIA EN LA REESCRITURA DE POEMAS DEL PRIMER BORGES*

La obra de Borges ha sido canonizada por la crítica internacional como paradigma de sistema literario autónomo, y a esta altura de los acontecimientos, ha producido una irradiación transtextual y metadiscursiva tan imponente que puede decirse que no hay orientación teórica que no haya acometido sobre él.

La crítica genética no podía estar ausente del festín. Se trata de un escritor que reescribió durante toda su vida, y que por añadidura, teorizó constantemente sobre la reescritura (hasta tal punto que hoy prácticamente ningún crítico toca este tema sin citar "Pierre Menard, autor del Quijote"): reescribió textos propios y ajenos, y vivió —hasta el final de sus días— reorganizándolo y enmendando unas *Obras Completas* llamativamente "incompletas" (ya que no sólo suprimió y podó textos sino que llegó al extremo de excluir libros enteros, como *Inquisiciones* —1925—, *El tamaño de mi esperanza* —1926— y *El idioma de los argentinos* —1928—).

Después del festín, la crítica genética comprueba que un movimiento continuo recorre el universo estético-filosófico de Borges: la reescritura está siempre a punto de lograr la ilusión de autosuficiencia; sin embargo, casi nunca obtiene este triunfo (¿triumfo?), pero tampoco se consuma la derrota. La tensión contingencias-esencias-contingencias jamás se resuelve porque sólo es la cara visible de un proceso histórico subterráneo.

1. Abordajes genéticos

En lo que se refiere a reescritura temática (reiteraciones, autocitas, reacomodación de textos) dentro de la totalidad de la obra borgiana —e incluso dentro de un proceso cultural más abarcador—, es ejemplar el libro de Michel Lafon: *Borges ou la réécriture*.¹⁴⁶ Pero se cuenta además con un trabajo más orientado a un filólogo de la Universidad de Pisa, Tommaso Scarano,¹⁴⁷ sobre la reescritura de los tres primeros libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). Scarano ha realizado un prolijo relevamiento de todo el material édito de esos poemarios: no sólo ha revisado la trayectoria editorial completa de esos tres libros, sino también anticipos periodísticos de algunas composiciones así como su inclusión en antologías para las que el autor entregó expresamente originales. Ha registrado meticolosamente toda la variantística: ha considerado tanto los procesos de reorganización de los poemarios y el movimiento de su peritexto (prólogos, epígrafes, notas, títulos) como la variación textual. En este campo se destaca el aporte de una primera propuesta para la "lectura de génesis" (es decir, de una propuesta de edición genética del material recopilado) dotada de gran valor instrumental, pero cuya disposición lineal no facilita la comprensión de fenómenos que se integran en redes de relaciones.

Por último, Scarano ha esbozado algunas líneas interpretativas en la Introducción del libro citado y en artículos posteriores.¹⁴⁸ Ahora bien, si por una parte se brinda un aporte riguroso y útil para el investigador, por otra resulta también incuestionable que, ante todo, se abre una brecha, una nueva orientación para futuras investigaciones, ya que está en juego la manipulación de un material muy rico y en cierto sentido inagotable.

Otros análisis de las reescrituras de poemas del primer Borges se deben a Gloria Videla de Rivero¹⁴⁹ y a Rafael Olea Franco.¹⁵⁰ Videla observa cuatro objetivos primordiales en los cambios analizados: 1. eliminación de rasgos ultraístas considerados prescindibles; 2. depuración del "criollismo" intencional; 3. reemplazo de expresiones que denotan una captación juvenil de la realidad por otra más madura y decantada; 4. perfección poética en orden a una mayor concentración lírica y de acuerdo con la evolución de las teorías del autor. Olea Franco, por su parte, en una indagación más profunda acerca de esa permanente y obsesiva vuelta de Borges sobre sus textos, distingue tres procedimientos básicos: 1. la modificación de aspectos temáticos o formales que fueron rechazados con posterioridad; 2. la supresión total de las obras que consideró imposibles de adaptar a nuevas concepciones (salvo aspectos parciales, tres de sus primeros volúmenes de ensayos); 3. el intento de ejercer una

manipulación de la lectura añadiendo nuevos prólogos a obras antiguas. Le interesa destacar, además, que el proceso de reescritura no se limita a una dimensión estético-formal (entre las transformaciones más obvias señala la eliminación de elementos criollistas —tanto lingüísticos como temáticos— y re-cursos poéticos netamente ultrafaístas en sus tres primeros poemarios), ya que “con los cambios realizados Borges anula también la significación estético-ideológica de las versiones originales: el hecho de que su presencia había sido motivada por una coyuntura específica dentro de la cultura y la literatura argentinas” (p. 206).

El objeto de análisis de la crítica genética son los documentos escritos que constituyen la huella visible de un proceso creativo. Y dentro de esta línea de investigación, editar e interpretar procesos de escritura son dos actividades complementarias, puesto que editar génesis representa una propuesta de lectura y con una propuesta de lectura ya se está adelantando un primer intento de interpretación.

A título de muestra, ofrecemos un ejemplo de edición genética: el despliegue de las principales versiones documentadas de “La fundación mitológica de Buenos Aires”. Registra cinco momentos de un proceso creativo (siete si se considera el peritexto: la supresión del paréntesis-subtítulo en 1926 y la última modificación del título en 1966), y ofrece a la lectura un abanico de posibilidades. En la génesis del famoso poema ha quedado impreso el movimiento constitutivo de la estética borgiana.¹⁵¹ [Ver figura 13, págs. 280-281 y figura 14, pág. 282.]

2. Reescritura y remitificación en “La fundación mitológica de Buenos Aires”

Las obsesivas reescrituras borgianas —particularmente, las de los tres primeros poemarios— pueden leerse como índices de su permanente debate interior en el marco de la cultura argentina.¹⁵² La pregunta acerca de cómo escribir literatura en un país periférico y la confrontación entre la tradición nacional y el hipertexto de la cultura occidental (cultura que, naturalmente, incluye una construcción de Oriente) subyacen en una tensión que recorre toda la obra y configura racimos de respuestas orgánicas que permiten señalar etapas en el proceso creador. A la etapa en que el criollismo vanguardista se ensaya como respuesta a la problemática de la identidad nacional, seguirá el convencimiento de que el “color local” (tanto en la temática como en el lenguaje) no basta para cumplir el ambicioso propósito de inventar una tradición cultural.

Una profunda desconfianza en la posibilidad de representación de la realidad (el mundo, el hombre, la sociedad, la Historia) se condensa en “La fundación mitológica de Buenos Aires”, una construcción nacional “interior”, atópica y atemporal. La primera versión éditada ya ha vertido esa propuesta en alejandrinos demorados y los grafica con mayúsculas iniciales que solemnizan su musicalidad (se intimizará su tono al desecharlas tres años después). Ya se ha modalizado el poema en dos movimientos: la incertidumbre y el potencial para las referencias que la Historia contabiliza: “¿Y fue por este río [...]?”; “irían”, “supondremos”, “sirenas y endriagos”, “Dicen”, “fantasías”. Y a partir de estas “fantasías” —que posteriormente se incrementarán en “embelecós”—, una rotunda modalización asertiva acomete la mitificación: la fundación de la “patria interior” (“Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo”) y un ostensiblemente arbitrario revisionismo histórico que termina proyectándose fuera del tiempo: “La juzgo tan eterna como el agua y el aire”.

La reescritura no ha alterado ese diseño estructural —que exalta un tema que se hará recurrente: la autonomía de las construcciones intelectuales—, pero permite observar en movimiento cómo se van definiendo componentes básicos del sistema literario borgiano. En primer lugar, se pone en evidencia cómo ya en el lapso que media entre 1926 y 1929 se va consumando el profundo rechazo por la estética de lo sentimental que cristalizará en la lectura transversal de *Evaristo Carriego*.¹⁵³ La sustitución de “Un almacén rosado como rubor de chica” por “Un almacén rosado como revés de naipe”, y la irrupción del “compadre” (“ya patrón de la esquina, ya rensentido y duro”) y del corralón irigoyenista, marcan la opción por lo viril así como el menosprecio por lo “feminizado”, “cotidiano” y “doméstico”, actitud que se afianzará en 1943 con la reescritura de dos versos: “la nochecita nueva, zalamera y agreste” y “No faltaron zaguanes y novias besadoras”.

También la desaparición de *quillango* como término irreal de la metaforización del color del Río de la Plata se relaciona con esa reorganización del campo semántico del poema, ya que esta manta de pieles típica de la artesanía indígena se asociaba a la decoración de las casas de familia criollas (José Luis Cantilo la había cargado de connotaciones despectivas en el título de una novela: *La familia Quillango*). Pero la reescritura del comienzo del poema entra en un juego de resonancias mucho más complejo. El reemplazo de

¿Y fue por este río con traza de quillango
Que doce naos vinieron a fundarme la patria?

por

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?

escenifica el pasaje del criollismo epidérmico (la construcción artificiosa de pintoresquismo acumulando fraseología estridentemente autóctona y arcaísmos) a la "criolledad" profunda. El manejo de términos cargados de sugestión (como "sueñera"), que pertenecen a una colloquialidad entrañable o que se avienen bien con ella, contribuye a expresar con aparente naturalidad el "Ser esa cosa que nadie puede definir: argentino" (cf. "La fama" —*La cifra*, 1981—).

Esa sustitución es también testimonio de un trabajo sobre el "matiz" que atraviesa las reescrituras borgianas de todas las épocas en busca de una poética de concentrada alusión. Y es, sobre todo, un ejemplo de cómo un artefacto definible en términos de 'objeto en condiciones de producir un efecto estético' experimenta uno de esos "desbordes de immanencia" que lo impulsan a "trascender".¹⁵⁴

Hacia 1926, el autor de "La pampa y el suburbio son dioses"¹⁵⁵ buscaba con tenacidad las "orillas" para presenciar el contacto entre los dos paisajes en los que cifraba la argentinidad: "De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenece el arrabal y la pampa" (ibíd., p. 17). Las reescrituras posteriores subrayarán la progresiva dominancia de la ciudad: consecuentemente, desaparecerá del verso 24 el "espacio desnudo". El arrabal de la primera versión perderá tres años después las connotaciones lúgubres de la marmolería y el romanticismo sensiblero de las "novias besadoras"; pero los compadres, los irrogoyenistas del corralón, los pianistas tangueros y el gringo del organito espejearán en el suburbio la pujanza del crecimiento urbano. En 1943, la ciudad zamarreada por las sudestadas perfuma con su cigarrería el desierto: se metaforiza así su avance sobre las construcciones ideológicas de la sociedad ruralista, avance que profundiza la ficcionalización de la Historia (el "pasado ilusorio"). Los cambios vertiginosos que en dos décadas hicieron ver a Buenos Aires como un emporio de la modernidad cultural habían dejado su sello en la reescritura: ahora, el verso recontextualizado —"Sólo faltó una cosa: la vareda de enfrente"— sugiere mucho más que una expansión urbanística.

Hacia 1940, los temas filosóficos (el tiempo, el sujeto, el conocimiento), el hipertexto cultural y los entramados de citas, la erudición y los sistemas clasificatorios, y los símbolos acuñados por un dilatado proceso histórico (los espejos, los laberintos, los dobles) marcarán el universo estético que hoy se define con el adjetivo *borgiano* (o la ultracorrección *borgeano* o el galicismo *borgesiano*). El Borges del 40 reescribe versos de "La fundación mitológica

de Buenos Aires" ahondando la poetización de sus inclinaciones metafísicas e intelectualizando explícitamente el tema de la representación subjetiva de la historia nacional: "La tarde se había ahondado en ayerés, / los hombres compartieron un pasado ilusorio".

En 1966, la última modificación del título ("La fundación mítica de Buenos Aires" —1964— se transforma en "Fundación mítica de Buenos Aires") no es tan sólo una nueva muestra de la búsqueda obsesiva de "sentidos esenciales", es testimonio de que la reescritura de este poema se ha concebido en términos de "remitificación". Por otra parte, los nuevos tópicos de la literatura borgiana establecerán casi siempre algún tipo de tensión con una tradición nacional (o más específicamente, rioplatense); por eso Borges no desdeña incorporar en 1969 a *Fervor de Buenos Aires*¹⁵⁶ un poema titulado "Líneas que puere de haber escrito y perdido hacia 1922", en el que una enumeración caótica entretreva con las "Silenciosas batallas del ocaso / en arrabales últimos" las librecas configuraciones ulteriores.

3. Dialéctica cambio-permanencia y virtualidad textual

De ningún modo se puede dar por concluida la tarea de hacer leer génesis, es decir, de hallar un dispositivo editorial que, además de adecuarse descriptivamente al proceso de reescritura de Borges, facilite su interpretación. Así como tampoco se puede considerar agotado el intento de esbozar algunas hipótesis interpretativas fundándose en el intertexto borgiano.

El propio Borges, en una de las infinitas vueltas de tuerca en las que intentó encasillar su labor de escritor, la redujo a dos gestos ("La fama", en *La cifra*, *OPT7*, 157 p. 605):

Haber vuelto a contar antiguas historias.

Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis metáforas.

En esta aprehensión tan ceñida de la recursividad de los procesos culturales se concentra, sin embargo, también, su tensión: en el recontar y en el traducir se produce un tironeo entre la permanencia y el cambio que permite asignar a cada producto su peculiaridad. La escritura —el mecanismo creado para transmitir las elaboraciones más complejas de la producción cultural— no podía dejar de reproducir esa recursividad esencial. En la vuelta obstinada sobre sus textos juveniles para aceptar, rechazar o matizar la propia producción,

Borges entabló durante toda su vida una tensa dialéctica entre lo acabado y lo inacabado, las esencias y las contingencias, la unidad y la multiplicidad, el orden y el caos, las "precisas leyes" y el "vago azar".

No obstante, el análisis de sus reescrituras revela también que algunas tensiones se fueron resolviendo: las oposiciones del tipo dispersión versus condensación, aprehensión sensorial versus intelectualización, lujo verbal versus riqueza conceptual, proyección emocional versus recato —muy patentes en los primeros poemarios— se fueron decidiendo claramente en favor del segundo término. Por otra parte, a pesar de que una especial superstición de la crítica —a la que él contribuyó sobre todo con algunas de sus diatribas contingentes— tendió a ver en él a un prototipo de escritor ascético en las antípodas del intelectual "engagé" en el sentido sartriano, también conflictos de tipo ideológico imprimieron un sello sobre sus concepciones lingüísticas y estéticas. Se observa particularmente en la modulación de sociolectos: el progresivo abandono de las formas coloquiales, por ejemplo, guarda relación con el rechazo visceral que generó en Borges la estética populista impuesta por la impronta cultural del peronismo.

Borges arriesgó también, en más de una oportunidad, una valoración de la literatura en función de su capacidad para transmitir esas tensiones del vivir, del pensar y del producir de las que hablábamos. Escribió en "La supersticiosa ética del lector" —OC74, 158 pp. 203-204—:

La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página "perfecta" es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba.

Sobre esta base, se pueden barruntar dos móviles para una reescritura: 1. auxiliar a las páginas "perfectas" para remontar esa precariedad que se revela con el paso del tiempo (precariedad que no sólo afecta al lenguaje sino también a su referente y al sujeto de la enunciación); 2. seguir buscando la página que tiene "vocación de inmortalidad".

En un texto acerca de las reescrituras flaubertianas ("Flaubert y su destino ejemplar", OC74, pp. 263-266), Borges exhibe su preferencia por la segunda dirección; sin embargo, también ha practicado la reescritura-readaptación. Y en última instancia, se trata de dos caras de la misma moneda: remontar la

irremontable paradoja del juego cambio-permanencia. En el Prólogo agregado en 1953 a *Historia de la eternidad*, se define la "inmovilidad" como "ocupación de un mismo lugar en momentos distintos" (OC74, p. 351). La escritura que se define por su "vocación de inmortalidad" sólo puede ser reconocida por el paso del tiempo, en tanto que la escritura "perfecta" está compeliada a moverse junto con la idea de la "perfección", que el tiempo socava continuamente.

Pero el texto de "La supersticiosa ética del lector" que se citaba (que es de 1932) continúa con una notable prefiguración de lo que va a ser, en un futuro mediato, no sólo una medida de valor estético sino una orientación epistemológica que hermanará a las ciencias "duras" con las ciencias del hombre y de la sociedad:

La preferida equivocación de la literatura de hoy es el énfasis. Palabras definitivas, palabras que postulan sabidurías adivinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza —único, nunca, siempre, todo, perfección, acabado— son del comercio habitual de todo escritor.

Hoy, las ciencias sociales y los estudios humanísticos focalizan el fragmentarismo, las discontinuidades, las rupturas, los vaivenes, las contradicciones, en suma, la heterogeneidad y el conflicto, y en consonancia con esta óptica, la literatura ha elaborado una retórica de la ambigüedad y de la paradoja que es algo así como el *ars poetica* del mundo en que vivimos. En este contexto, el repertorio léxico satirizado por Borges tiene sabor a colección de museo; no caben dudas acerca de que la vigencia de este escritor está íntimamente ligada a su capacidad para integrarse en la marcha de la historia cultural.

Se podría agregar que, tratándose de alguien que se comunicó con el mundo fundamentalmente a través del proceso lectura-escritura, analizar los ejemplos concretos de reapropiación intelectual implica acercarse a los mecanismos esenciales de la producción de sentido de su obra.

Por último, cabe decir algo más sobre la concepción borgiana del trabajo de escritura, y particularmente, sobre la confesada vuelta sobre sus primeros poemarios.

Una peculiar concepción de la escritura tenía que imponerse como corrolato de su noción de "texto". En "Las versiones homéricas" (*Discusión*, 1932, p. 239), Borges se anticipaba en más de 30 años a esa noción de "virtualidad textual" que emerge de las teorizaciones de Kristeva y de Barthes pero que pasará a ser el caballito de batalla de la crítica genética:

Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones.

E inmediatamente asocia la idea de que los mecanismos de la traducción funcionan también dentro de una misma lengua:

(No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura.) Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. (El resaltado es mío.)

Sintomáticamente, las reescrituras ejercidas sobre sus primeros poemas asumen a menudo el aspecto de una “traducción”. Se trata aquí de una traducción intragléfica que se ejerce en dos niveles: dentro del sistema de modalización primaria (traducción de un dialecto o de un sociolecto a otro, o de un registro a otro) o dentro de un sistema de modalización secundaria (traducción de una poética a otra). Ya María Teresa Gramuglio había señalado esta característica: “En muchos casos, Borges corrige como si tradujera, y las sucesivas versiones producen el efecto de ser distintas traducciones de un texto original en otra lengua”;¹⁵⁹ pero lo que le interesaba a Gramuglio era destacar el empaldecimiento —e incluso la función destructora— que tradicionalmente se atribuye a la traducción. No obstante, Borges nos había puesto en guardia, en el texto citado (p. 239), acerca del prejuicio sobre las traducciones:

La superstición de la inferioridad de las traducciones —amonedada en el cansabido adagio italiano— procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces. [...] propendemos a tomar por necesidades las que no son más que repeticiones.

También nos dejó una pista acerca de la perplejidad frente a la propia escritura en una de sus reiteradas poematizaciones sobre Heráclito (OP77, p. 496):

Heráclito camina por la tarde
De Éfeso. La tarde lo ha dejado,
Sin que su voluntad lo decidiera,
En la margen de un río silencioso
Cuyo destino y cuyo nombre ignora.
[...]

Y descubre y trabaja la sentencia
Que las generaciones de los hombres
No dejarán caer. Su voz declara:
Nadie baja dos veces a las aguas
Del mismo río. Se detiene. Siente
Con el asombro de un horror sagrado
Que él también es un río y una fuga.
Quiere recuperar esa mañana
Y su noche y la vispera. No puede.

Aquí, es fundamentalmente el sujeto de la enunciación junto con su experiencia vital lo que se ha perdido en una sentencia que pasa a ser de todos los hombres y todos los tiempos. En esta línea, lo que se sigue buscando es la captura de la sentencia. En “Flaubert y su destino ejemplar”, en una de esas observaciones que llevan a un escritor a buscarse a sí mismo indagando sobre otro escritor (*Discusión*, OC74, p. 265), escribe Borges:

Flaubert [...] no quiso repetir o superar un modelo anterior. Pensó que cada cosa sólo puede decirse de un modo y que es obligación del escritor dar con ese modo. [...] Creyó en una armonía preestablecida de lo eufónico y de lo exacto y se maravilló de la “relación necesaria entre la palabra justa y la palabra musical”. [...] Con larga probidad persiguió el “mot juste”, que por cierto no excluye el lugar común y que degeneraría, después, en el vanidoso “mot rare” de los cenáculos simbolistas. (El resaltado es mío.)

Con respecto a las reescrituras de sus primeros poemas, el propio Borges nos dejó claves interpretativas en un peritexto que se movió junto con ellos: prólogos, notas, epígrafes, títulos. El Prólogo que agregó a *Fervor* en 1969 comienza así:

No he reescrito el libro.

Y Scarano —no diferenciándose en esto de otros críticos— no vacila en calificarlo de “mendaz” (1993, p. 505). Por otra parte, el mismo Scarano aporta tes-

timonios que avalan su juicio: "La nueva versión es, en efecto, el resultado de una refundición que afecta aproximadamente al 45 % de los versos y que constituye además la sexta transformación del libro a lo largo de veintisiete años." Sin embargo, el discurso continúa con una *contradictio in adiecto* que aporta elementos para deducir qué podría significar para Borges reescribir un 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. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después. [...] En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.

Como es habitual en él, recae en la paradoja para atrapar la problemática de su creación literaria. Asevera que el libro conserva esa matriz que las traducciones no alcanzan a desdibujar, pero al mismo tiempo descreo de la posibilidad de hallar una definición de lo "esencial". Hay (en relación con los modelos atesorados) una mentalización del mundo apasionada y lúcida, pero esas matrices filosóficas y estéticas imponen, también, una permanente tensión entre dualidades (el conflicto cambio-permanencia es una más) que nunca puede considerarse concluida. La reescritura aparece entonces como la ineludible proyección de la temporalidad sobre el referente externo y el referente recordado, sobre el sujeto, sobre su enunciado y sobre las modalidades de enunciación.

La crítica ha señalado con asombro que el introductor del ultraísmo ya en su primer libro se apartara visiblemente del programa estético proclamado, particularmente, en el abandono de la metáfora estrambótica y lúdica. Si bien emplea un lenguaje innovador, ya es marcada su preferencia por la precisión en detrimento de la novedad. Aparece así una de las constantes de la obra borgiana: un trabajo crítico permanente sobre los cánones literarios. Si sus primeros escritos marcaban una oposición declarada o tácita frente a la sensible-ría de cuño romántico, a los artificios y al empaque modernistas y a las simplificaciones del realismo, le basta un breve lapso para cuestionar, de hecho, los alardes ultraísta. Esta autorreferencialidad —que constituye una de las características unánimemente reconocidas en la obra borgiana— aparece, entonces, prefigurada en *Fervor de Buenos Aires*.

Están también temas que atravesarán su poesía, su narrativa y sus ensayos de punta a punta, las mitologías urbanas (el arrabal, las calles, los patios, los ocasos, el compadrito), la vecindad de la llanura, los antepasados y el fluir del tiempo. Pero está sobre todo el esfuerzo por encontrar un tono y modular una voz, y sobre este punto volverán constantemente las reescrituras. Se busca una voz argentina y el tono de la conversación (si bien, con el tiempo, Borges considerará demasiado ostentosos el criollismo y la coloquialidad de los primeros libros). Se desliza, además, la intencionalidad metafísica,¹⁶⁰ aunque todavía no tenga la preeminencia que terminará por alcanzar.

En la mayor parte de los poemas de *Fervor*, un yo poético en movimiento (se desplaza por los las calles de los barrios, por las plazas, los cementerios) contempla jardines, patios, ocasos, inscripciones sepulcrales, e intuye a través de esas contemplaciones misterios metafísicos. El movimiento de la mirada se asemeja al movimiento de la lectura, particularmente al de una lectura "en el sentido ingenuo de la palabra" (como la que en "La supersticiosa ética del lector" se opone a una lectura crítica —OC74, p. 202—). La mirada se expande en una apropiación de las cosas que se traduce en lo que él llama en el Prólogo suprimido "enflamamiento de imágenes" ("Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma"); pero si la contemplación de los sepulcros —por ejemplo— introduce la temática del fluir temporal y de la muerte —y en este sentido "prefigura todo lo que haría después"—, estamos lejos del verso que se vuelve "lectura crítica de la realidad".

Se puede multiplicar citas que marquen las distancias: desde el primer final de "Las calles" ("Hacia los cuatro puntos cardinales / se van desplegando como banderas las calles") hasta ese interrogarse sobre la nación que se vuelve disquisición metafísica en "Oda compuesta en 1960" (OP77, 143-144) se recorre el camino que va desde nombrar la realidad hasta el intento de desentrañar su sentido, desde la lectura-escritura ingenua hasta la lectura-escritura crítica. La recurrencia posterior de poemas titulados "Buenos Aires" es otra muestra palpable del cambio que se ha operado: la ciudad contemplada y nombrada se ha vuelto interiorización ("Antes, yo te buscaba en tus confines / Que lindan con la tarde y la llanura" [...]) "Ahora estás en mí. Eres mi vaga / Suerte, esas cosas que la muerte apaga." —OP77, p. 272—). Hasta que el último "Buenos Aires", de 1981 (el que comienza "He nacido en otra ciudad que también se llamaba Buenos Aires" (OC87, pp. 576-577), sólo enhebra recuerdos —y recuerdos de recuerdos— propios y ajenos: "Recuerdo los jazmines y el aljibe, cosas de la nostalgia", "Recuerdo lo que he visto y lo que me contaron mis padres", "Recuerdo un tercer patio, que no alcancé, que era el patio de los esclavos", y culmina en un entrecruzamiento de múltiples temporalidades: "En aquel Buenos Aires, que me dejó, yo sería un extraño".

Una muestra adicional sobre las distancias recorridas se despliega sobre el eje de las permanencias: se trata de la proclividad autorreferencial. Leamos esta módica *ars poetica* suprimida en "Arrabal", después del verso "y sentí Buenos Aires":

y literaturicé en la hondura del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado.

Y confrontémosla con esa propuesta de imágenes que no sean otra cosa que desnudos símbolos, la del poema de 1960 titulado precisamenate "Arte poética" (OP77, pp. 155-156):

Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.

Claro que tiene que haber algo más que simbolización: "Convertir el traje de los años / En una música, un rumor y un símbolo" se nos dice una poco más abajo. En tanto que en un Prólogo agregado en 1974 a *Cuaderno San Martín* se define la tensión lirismo-intelectualización como certificado de admisión de la alta poesía:

He hablado mucho, he hablado demasiado, sobre la poesía como brusco don del Espíritu, sobre el pensamiento como una actividad de la mente; he visto en Verlaine el ejemplo de puro poeta lírico; en Emerson, de poeta intelectual. Creo ahora que en todos los poetas que merecen ser releídos ambos elementos coexisten. [...] En lo que se refiere a los ejercicios de este volumen, es notorio que aspiran a la segunda categoría.

Es indudable que esa tensión atraviesa toda la poesía (y toda la obra) borgiana, pero conoció grados y modalidades que se movieron con las reescrituras.

Consustanciado con la índole esencialmente recursiva y multidireccional de la escritura (la escritura va acompañada de lectura casi simultánea, y retrocede y fluctúa por esos dos carriles), Borges —el libresco Borges, que lee fundamentalmente desde los libros y desde la vivencia de sus plurales lecturas—

intentó en sus primeros poemas leer en la realidad. Así, cuando somete estos textos a revisión, Borges relea experiencias vitales y experiencias estéticas así como las experiencias mediatizadoras del uso lingüístico, las que intentan traducir las otras. En medio de esta recontextualización, Borges reescribe. Y las reescrituras nos remiten a una evolución histórica en la que van cambiando el referente (Buenos Aires), el sujeto de la enunciación, y los códigos estéticos y lingüísticos (que no sólo se transforman en la percepción del hombre: cambian *per se* —aunque en este caso, cambiar *per se* significa cambiar en interacción con un proceso social—).

La reescritura en Borges es un programa estético que atraviesa toda su obra. No obstante, sobre sus vaivenes más íntimos no se poseen muchos testimonios, ya que los escasos manuscritos conservados ("escasos" en comparación con la presumible magnitud de la totalidad) no suelen ser los borradores primigenios. Una de estas pocas páginas preciadas es un pre-texto de "La doctrina de los ciclos" (*Historia de la eternidad*) y pertenece a la colección de Francisco Gil [ver figura 15, pág. 283]. Sorprende aquí la absoluta ausencia de tachaduras en un manuscrito de trabajo donde el obsesivo releer y reescribir se expande en interlineados, en columna opciones en los márgenes y multiplica signos de remisión. Los "senderos que se bifurcan", los trayectos múltiples, el regodeo en plantear alternativas expresan la empecinada resistencia a reconocer otra posibilidad que la de continuar incansablemente la marcha. Esta palpable encarnación de la virtualidad textual deviene una condensación de la obra borgiana: un entramado laberíntico que teje y desteje sistemas abiertos con centros y direcciones perpetuamente cambiantes ("El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio").

GÉNESIS DE GENDER Y GÉNESIS DE GENE EN LOS PRE-TEXTOS DE LA TRAIÇÃO DE RITA HAYWORTH DE MANUEL PUIG.

A propósito de *Materiales para La traición de Rita Hayworth* (compilados por José Amicola), La Plata, UNLP (Publicación Especial Nro. 1 de la Revista Orbis Tertius, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria), 1996.*

* Presentación del libro en el Congreso *Fin(es) de Siglo y Modernismo* (UBA-UNLP, 6 al 10-8-96), en FFYL, UBA, 8-8-96.

LA DIALÉCTICA CAMBIO-PERMANENCIA EN LA REESCRITURA DE POEMAS DEL PRIMER BORGES

* Un versión abreviada de este trabajo ("Dialéctica cambio-permanencia y virtualidad textual en la reescritura de poemas del primer Borges") se presentó en el *VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito: FRONTEIRAS DA CRIAÇÃO*, Universidade de São Paulo, 30-8 al 3-9-99. El artículo que se publica aquí integró el *Homenaje a Borges* publicado por la Biblioteca del Honorable Congreso de la Nación Argentina, Buenos Aires, 1999, pp. 101-118.

146. Paris, Seuil, 1990.
147. *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1987.
148. Véase "Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges", en *NRFH* XL1, 2 (1993), pp. 505-537.
149. "El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de J. L. Borges", en *Revista Chilena de Literatura* 23 (abril de 1984), pp. 67-68.
150. "Las modificaciones textuales", en *El otro Borges. El primer Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 205-211.
151. Se conservan dos manuscritos holográfos de esta pieza. Se trata de dos copias en limpio: una, asociada a la primera publicación (1926), conservada en la Colección Lowenstein (Virginia); la otra cercana al texto publicado en 1929 y hoy perteneciente a la Colección Helft (Buenos Aires). Versiones editas con variantes: *Nosotros* 20, 204 (mayo de 1926), pp. 52-53; *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Buenos Aires, Editorial Minerva, 1927; *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Proa, 1929; *Antología de la poesía moderna (1896-1930)*, compilada por Julio Noé, Buenos Aires, Ed. "Nosotros", 1931, pp. 470-476; *Poemas (1922-1943)*, Buenos Aires, Losada, 1943; *Poemas (1923-1953)*, Buenos Aires, Emecé, 1954; *Obra poética (1923-1964)*, Buenos Aires, Emecé, 1964; *Obra poética (1923-1966)*, Buenos Aires, Emecé, 1966; *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Se transcribe con negrita la última versión; así, siguiendo de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo la transcripción en negrita, se lee la última versión, en tanto que incorporando la lectura de los versos registrados a la izquierda, se pueden leer en cada columna las versiones sucesivas. La numeración de versos que se agrega toma en cuenta la última extensión y tiene por objeto facilitar la lectura genética.
152. Sostiene Beatriz Sarlo: "No existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de Occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica?" Cf. *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, p. 12.

153. En su personal lectura de Carriego, Borges reconoce los dos "tonos" de la literatura gauchesca ("La literatura gauchesca dio dos tonos: el desafío de la lengua violenta y la guerra, y también el lamento por el despojo, la injusticia y la desigualdad ante la ley"; cf. Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p.224). Pero rechaza la vertiente sentimental: "su exigencia de conmover lo condujo a una lacrimosa estética socialista" (*Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Gleizer, 1930, p. 98).
154. Véase Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, pp. 7-33.
155. *Proa* 2, 15 (enero de 1926), pp. 14-17 (incluido en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, pp. 18-24).
156. *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
157. *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1977. Se cita *OP77*.
158. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974. Se cita *OC74*.
159. "Jorge Luis Borges", en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979, p. 343.
160. Como en el final de "El truco", reescrito en prosa en *Evaristo Carriego*: "desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas" (ed. cit. en nota 153, p. 110).

LA FUNDACIÓN MITOLÓGICA DE BUENOS AIRES
(IMAGINADA CON NINGUNA IMAGINACIÓN POR J.L. BORGES) (¿1926?)
LA FUNDACIÓN MITOLÓGICA DE BUENOS AIRES (1926)

Manuscrito Lowenstein (¿1926?)	1929
<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Y fue por este río con traza de quillango 2. Que doce naos vinieron a fundarme la patria? 3. Irian a los tumbos los barquitos pintados 4. Entre los camalotes de la corriente zaina. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Y fue por este río de suënera y de barro 2. que las proas vinieron a fundarme la patria? 4. entre los camalotes de la corriente zaina.
<ol style="list-style-type: none"> 5. Pensando bien la cosa supondremos que el río 6. Era azulajo entonces como oriundo del cielo 7. Con su estrellita roja para marcar el sitio 8. En que ayunó Juan Díaz y los indios comieron. 	<ol style="list-style-type: none"> 6. era azulajo entonces como oriundo del cielo 7. con su estrellita roja para marcar el sitio 8. en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.
<ol style="list-style-type: none"> 9. Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron 10. Por un mar que tenía cinco lunas de anchura 11. Y aun estaba repleto de sirenas y endriagos 12. Y de piedras imanes que enloquecen la brújula. 	<ol style="list-style-type: none"> 10. por un mar que tenía cinco lunas de anchura 11. y aun estaba repleto de sirenas y endriagos 12. y de piedras imanes que enloquecen la brújula.
<ol style="list-style-type: none"> 13. Cavarón un zanjón. Dicen que fue en Barracas 14. Pero son fantasías de los gringos de Boedo 15. Lo de los cuatro ranchos no es más que una guayaba. 16. Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo. 	<ol style="list-style-type: none"> 13. Prendieron unos ranchos trémulos en la costa, 14. durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo 15. pero son embelecos fraguados en la Boca.
<ol style="list-style-type: none"> 17. Una manzana entera pero en mitá del campo 18. Zamarreada de auroras y lluvias y suestadas. 19. La manzana pareja que persiste en mi barrio: 20. Guatemala Serrano Paraguay Gurruchaga. 	<ol style="list-style-type: none"> 18. presenciada de auroras y lluvias y suestadas. 20. Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.
<ol style="list-style-type: none"> 21. Un almacén rosado como rubor de chica 22. Brilló y en la trastienda lo inventaron al truco 23. Y a la vuelta pusieron una marmolería 24. Para surtir de lunas al espacio desnudo. 	<ol style="list-style-type: none"> 21. Un almacén rosado como revés de naipe 22. brilló y en la trastienda conversaron un truco; 23. el almacén rosado floreció en un compadre 24. ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.
<ol style="list-style-type: none"> 29. Una cigarrería sahumó como una rosa 30. La nochecita nueva, zalamera y agreste. 31. No faltaron zaguanes y novias besadoras. 32. Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente. 	<ol style="list-style-type: none"> 25. El primer organito salvaba el horizonte 26. con su achacoso porte, su habanera y su gringo. 27. El corralón seguro ya opinaba IRIGOYEN, 28. algún piano mandaba tangos de Saborido.
<ol style="list-style-type: none"> 33. A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: 34. La juzgo tan eterna como el agua y el aire. 	<ol style="list-style-type: none"> 30. el desierto. La tarde se había ahondado en ayeres, 31. los hombres compartieron un pasado ilusorio.

Figura 13

Edición genética de un poema de Borges.

LA FUNDACIÓN MÍTICA DE BUENOS AIRES (1964)
FUNDACIÓN MÍTICA DE BUENOS AIRES (1966)

1943	1964 / 1974
<ol style="list-style-type: none"> 27. El corralón seguro ya opinaba YRIGROYEN, (*) 30. el desierto. La tarde se había ahondado en ayeres, 31. los hombres compartieron un pasado ilusorio. 	<ol style="list-style-type: none"> 5. Pensando bien la cosa, supondremos que el río (*) 11. y aun estaba poblado de sirenas y endriagos (*) 14. durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo, 18. expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.

(*) Variante ortográfica desde 1954.

(*) Variantes desde 1964.

