

Esto parece increíble. ¿Guiño al amigo, como decía Reyes?» (1266). O tiene un razonamiento menos caritativo: ¿su amigo lo está usando?

Al mismo tiempo, éste es un libro que muestra a Bioy como un amigo leal incluso en la adversidad. Aun en 1980, cuando casi nunca se veían y las anotaciones en el diario son muy escasas, Bioy escribe: «Leo en *La Nación* de hoy un reportaje a Borges sobre Macedonio: lo leo con mucho agrado. Casi diría que la posteridad, si la hay, sabrá cómo hablaba Borges, *at his best*» (1539). Y registra con minuciosidad la forma en que supo de la muerte de Borges en Ginebra, el 14 junio de 1986, por un transeúnte en la calle («[u]n individuo joven, con cara de pájaro» [1591]), y piensa, mientras retoma su camino: «Pasé por el quiosco. Fui a otro de Callao y Quintana, sintiendo que eran mis primeros pasos en un mundo sin Borges. Que a pesar de verlo tan poco últimamente yo no había perdido la costumbre de pensar: «Tengo que contarle esto. Esto le va a gustar. Esto le va a parecer una estupidez»» (1592). Bioy invirtió una gran cantidad de tiempo de sus últimos años, en 1997 y 1998 (12), cuando él mismo no se encontraba nada bien, editando los extractos que fueron publicados por Daniel Martino. Este libro es quizá el más emotivo homenaje en español a una amistad literaria, un trabajo monumental y emocionante que es ya una fuente esencial para los estudios sobre Borges, y hasta podría ser el libro más importante de Bioy.

## El Borges de Piglia

Entre los relatos que el Gaucho Dorda le cuenta a su psiquiatra en *Plata quemada* está éste:

Me dicen que hay una laguna por Carhué, que si uno se tira flota, de tanta sal que tiene el agua, me dicen que ahí murió un cacique, un indio puto, ranquel, murió ahogado, porque le ataron una piedra de molino al cuello, ya que dicen que se había garchado a un gringuito cautivo que tenía atado con una cadena por el tobillo en un poste, en la toltería el indio fue y se lo hizo, este cacique Coliqueo. Y lo ahogaron en un charco. Y a veces el desdichado sale a flote todo emplumado y la corriente lo lleva por los pajonales, entre las tacuaras y el silbo de las totoras, como a un fantasma. (69-70)

Lo que me interesa aquí es el uso o el trabajo de la cita: no sólo la de José Hernández sino la de Borges citando a Hernández. Porque el hecho es que Borges cita muchas veces esta estrofa de *El gaucho Martín Fierro*, la que dice:

Había un gringuito cautivo  
Que siempre hablaba del barco  
Y lo ahogaron en un charco  
Por causante de la peste.  
Tenía los ojos celestes  
Como potrillito zarco.

Borges dice en el ensayo «La poesía gauchesca» que aquí hay «una comunicación total de un destino» (1:196) y añade:

Entre las muchas circunstancias de lástima —atrocidad e inutilidad de esa muerte, recuerdo verosímil del barco, rareza de que venga a ahogarse a la pampa quien atravesó indemne el mar—, la eficacia máxima de la estrofa está en esa posdata o adición patética del recuerdo: *tenta los ojos celestes como potrillo zarco*, tan significativa de quien supone ya contada una cosa, y a quien le restituye la memoria una imagen más. (1:196)

Es decir, en *Plata quemada* Piglia monta el relato del Gaucho Dorda a base de una cita de Hernández citada de modo reiterado por Borges: el trabajo de la citación funciona también en el desvío, en el detalle del «indio puto», que no está en Hernández, y mucho menos en Borges. Dorda traduce la cita erudita —de un poema popular, pero del trozo preferido de Borges—, la hace participar de una erudición de la que tal vez no esté consciente Dorda, pero su psiquiatra sí, y Piglia también, claro. La traducción que hace el gángster homosexual interesa por la manera en que capta otro nivel del lenguaje popular: «había garchado», «se lo hizo», dice el Gaucho Dorda. Sexualiza el relato de Hernández, y también la interpretación de Borges: lee en clave gay el relato canónico.

Piglia ha contado muchas veces que el *Martín Fierro* era un texto predilecto de su padre y es evidente que es el poema que más ha frecuentado el escritor. No es necesaria la alusión a Borges aquí, pero hace más rica la interpretación: establece un diálogo en torno a la estrofa de Hernández, donde uno de los interlocutores principales es Borges. Borges como arquitecto

de un sistema de citas al que Piglia es fiel, tal vez el discípulo más fiel. Un sistema de citas donde son importantes los silencios y los desvíos: como dice Piglia en las tesis sobre el cuento, donde se cuenta otra cosa que no se ha contado. Aquí es la identificación de Dorda con el relato a través del indio puto, de Coliqueo que «se hizo» al gringuito cautivo. O tal vez una identificación con el gringuito cautivo, ya que Dorda parece ser el pasivo (o «la mujer», en algunas de sus fantasías) en la relación con Brignone. Se cita a Borges, o a través de Borges, pero lo fundamental es que es un uso desviado. «Todo emplumado»: Piglia hace que el Gaucho Dorda transvista la cita que Borges le hace a Hernández.

Jorge Fornet ha dicho que la presencia de Borges es muy evidente en la obra de Piglia hasta *Prisión perpetua* (1988), cuando «desaparece toda referencia a «Pierre Menard» y a Borges mismo» (60). Este ejemplo muestra que esto no es totalmente cierto (y en *El último lector* la presencia de Borges es constante, como ha notado Julio Premat [234]). Yo diría más bien que Borges es el interlocutor constante de Piglia y que, de su diálogo implícito, sale gran parte de la obra. La obra de Borges le sirve a Piglia para pensar la literatura en términos de estructura, género, entonación, lenguaje, sintaxis. Y claro está, para pensar la cita: no sólo lo citado, sino la manera en que (en Borges, y también en Piglia) la cita evoca el otro texto, incluso lo no citado, y tiene el poder de desviarlo (como en el caso del gringo cautivo), de transformarlo de repente en otro.

Un ejemplo de otra época, y de otra índole: «Las actas del juicio», un cuento temprano de Piglia que relata el asesinato de Urquiza. Piglia construye el relato alrededor de la declaración de Robustiano Vega ante sus jueces, a quienes llama «ustedes, que son letrados» (*Cuentos morales* 204). Lo que afirma es que él no mató a Urquiza porque Urquiza ya estaba muerto, desde Pavón, cuando su tropa ganó la batalla pero Urquiza decidió retirarse a Entre Ríos de todas maneras, dejando que Mitre ocupara Rosario. Lo que intenta Piglia es narrar la historia desde abajo (desde la tropa), en una voz popular. Le intere-

sa habitar el relato histórico, explorar lo que no se ha dicho de un episodio célebre.<sup>1</sup> Y esto es lo que Borges suele hacer en sus relatos de base histórica (se puede pensar en «El jardín de senderos que se bifurcan», o en «La escritura del dios», o en «El hombre en el umbral»). De hecho, hay un cuento de Borges un poco posterior al de Piglia donde intenta hacer más o menos lo mismo con otro asesinato crucial en la historia rioplatense, el de Idiarte Borda, ocurrido en Montevideo en 1897. Avelino Arredondo, el asesino en el relato de Borges, termina declarando: «Soy colorado y lo digo con todo orgullo. He dado muerte al Presidente, que traicionaba y mancillaba a nuestro partido. Rompí con los amigos y con la novia, para no complicarlos; no miré diarios para que nadie pueda decir que me han incitado. Este acto de justicia me pertenece. Ahora, que me juzguen» (3:65). No estoy diciendo, claro, que Piglia influyó a Borges, ni que su relato de 1964 inspirara el de 1975: es para marcar una estrategia semejante de pensar la historia desde el relato de vida. Tal vez la semejanza entre «Las actas del juicio» y «Avelino Arredondo» sirve para mostrar una diferencia fundamental: este relato de Borges es de un narrador que se aísla para poder actuar (como Hladík, como Emma Zunz, como Tzinacán, incluso como Lönnrot); el narrador de Piglia habla en nombre de una colectividad, de un «nosotros» que es toda la tropa, de quien es portavoz y representante. Si ese «nosotros» (casi de coro griego) suena a Onetti, que utiliza con frecuencia una narración colectiva (en *Para una tumba sin nombre*, por ejemplo), eso no niega que el relato tiene mucho más que ver con Borges que con Onetti (o con Macedonio, o con Arlt, para mencionar otros dioses tutelares de Piglia).

<sup>1</sup> En el coloquio sobre Piglia en la Sorbona, en mayo de 2008, Piglia dijo que cuando escribía esos primeros cuentos leía mucho a Rulfo. Sin duda, la manera de construir la voz popular en «Las actas del juicio» le debe mucho a Rulfo, pero sigo pensando que la idea de interpolar el relato en un famoso episodio histórico le debe más a Borges que al escritor mexicano.

Lo fundamental en «Las actas del juicio» es la búsqueda de una entonación oral, y aquí es central Borges. Si la trama de este relato le debe mucho a «El muerto», la voz del gaucho que usa Piglia es la que inventó Borges para el compadrito en «Hombre de la esquina rosada». Por ejemplo, Vega dice hacia el principio: «En aquel tiempo ya teníamos casi diez años de saber qué cosa es no haber escapado nunca, qué cosa es galopar y galopar como rebotando y sentir la tierra abajo que retumbaba y arremeter a los gritos mientras los otros con una polvareda chiquita, como si uno los corriera con la parada» (198). Lo que organiza este relato es la acumulación de observaciones, una estructura sintáctica que le debe mucho al hablante de «Hombre de la esquina rosada», quien dice:

Parece cuento, pero la historia de esa noche rarísima empezó por un placero insolente de ruedas coloradas, lleno hasta el topo de hombres, que iba a los barquinazos por esos callejones de barro duro, entre los hornos de ladrillos y los huecos, y dos de negro, déle guitarriar y aturdir, y el del pescante que les tiraba un fustazo a los perros sueltos que se le atravesaban al moro, y un emponchado iba silencioso en el medio, y ése era el Corralero de tantas mentas, y el hombre iba a peliar y a matar. (1:331)

La manera en que narra el testigo, que pasará a ser el actor principal del relato, es como si estuviera viendo todo por primera vez, y dándose cuenta calladamente de que tiene que actuar, que debe hacerse cargo. Hay incluso frases del relato de Piglia que recuerdan a frases del primer relato original de Borges: «En ese entonces pelear era casi una fiesta y cuando nos juntábamos era para una fiesta y no para morir» (*Cuentos morales* 329). Esta frase podría aparecer en el relato de Borges (y en esto es diferente de la estrategia de la citación que estudia Nicolás Bratosevich en *Respiración artificial*): el efecto de la frase evoca la voz del narrador de «Hombre de la esquina rosada». Es una frase que finge perfectamente ser de Borges. Y eso podría decirse de todo el relato: la declaración de Robustiano

Vega evoca constantemente la del narrador de «Hombre de la esquina rosada». Otro ejemplo: «Cuando llegamos, el Uruguay estaba en crecida. Debía estar lloviendo lejos, porque ahí el cielo lastimaba de tanto claro mientras nos amontonábamos en la orilla y el río estaba tan ancho que no se alcanzaba a divisar más que la sombra de los sauces al otro lado» (*Cuentos morales* 199). Lejos de mí un deseo de volver a la estilística, que marcó tanto la primera crítica de Borges, pero ese «lastimaba», ese «ahí el cielo lastimaba de tanto claro» es precisamente el uso del lenguaje —un uso nuevo en los treinta— que comentaron Barrenechea, Irby y Alazraki en sus estudios estilísticos del lenguaje de Borges.

Se nota que aquí no estoy de acuerdo con lo que dice Adriana Rodríguez Pérsico, acerca de que hay una separación en los relatos de Piglia entre los que buscan la oralidad y los que se quedan en la biblioteca. Dice Rodríguez Pérsico:

En su conocido ensayo «Ideología y ficción en Borges», Piglia elabora la hipótesis de que la cuentística de Borges distingue dos sistemas de relatos: los que tienen que ver con la voz, la historia, la memoria y el coraje y los que ponen en el centro la lectura, la biblioteca, el saber. Si cedemos por un momento a la atracción irresistible de las analogías y suponemos que uno de los caminos que toma la tradición son las semejanzas estructurales, podemos leer a Piglia desde su interpretación de Borges. Abriríamos así dos líneas con un común denominador armado en la conjunción de historia y política; el entrelazamiento de ambos términos es el soporte narrativo de cada relato. Estos dos tipos de narraciones son modos de responder a la pregunta primera que se formula un escritor: «cómo contar una historia», pregunta que arrastra otra no menos importante: «cómo insertarse en una tradición» o mejor, «en qué tradición me inscribo». Porque la literatura trabaja con la realidad elaborándola en una lengua opaca, el escritor resuelve las cuestiones estéticas planteando problemas de formas. (*Cuentos morales* 13)

Es interesante cómo en este fragmento Rodríguez Pérsico parte de la idea de que son dos tipos de relato —una idea que saca del ensayo de Piglia— para después decir que en el fondo son dos maneras de hablar de un solo problema. «Las actas del juicio» sería una manera de mostrar que ni Piglia estaba de acuerdo con Piglia: es un relato montado «con la voz, la historia, la memoria y el coraje» —que Piglia asocia en ese texto con la oralidad— y a la vez es un texto que pone «en el centro la lectura, la biblioteca, el saber» —un texto escrito por un muchacho que había estudiado historia en la universidad y que era un lector audaz del Borges que trabaja con lo que, en *Out of Context*, llamé «situaciones históricas».² «Las actas del juicio» se narra en contrapunto, o en payada, con Borges, y explora los lados ocultos de la historia del mismo modo que hace Borges en muchos relatos fundamentales: es la biblioteca y la oralidad.

«Homenaje a Roberto Arlt» y *Respiración artificial*, los dos textos que establecieron el papel central que juega Piglia en el sistema literario argentino llevan la marca de Borges como esa rúbrica que «afrenta» (1:494) la cara de John Vincent Moon en «La forma de la espada»: es una marca que es imposible no ver.

«Homenaje a Roberto Arlt», a pesar de estar construido como defensa de Arlt (y por ende, como respuesta a Borges) es un texto que tiene como punto de partida «Pierre Menard, autor del Quijote». Comienza con una bibliografía, reconstruye un proyecto literario fracasado, y termina con un ejemplo de lo que éste era: la antológica frase «la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir» (1:449) como muestra del Quijote de Menard; «Luba» como ejemplo para revelar cómo Arlt trabajaba con materiales ajenos. En los dos, la «identidad» o casi «identidad»

2 Ver también «Historical Situations in Borges», el artículo que propone el núcleo de lo que sería después *Out of Context*.

de los textos muestran su absoluta diferencia, idea heterodoxa que explica las enormes dificultades que han tenido los lectores para atender a sus detalles. Las reminiscencias de la estructura de «Pierre Menard» y de su tesis central en «Homenaje a Roberto Arlt» sirven para afirmar que la autoría es incierta, que cada texto puede considerarse una cámara de ecos («ecos y ecos de ecos», como proponía Robert Louis Stevenson en un ensayo sobre la narración que evoca Borges de vez en cuando [ver Balderston, *El precursor velado* 165]). Es decir, la totalidad del «Homenaje a Roberto Arlt» es una glosa del texto de Borges: un gesto irónico, pero no inesperado en un autor que ha dicho numerosas veces que hacía falta leer a Arlt desde Borges. (Y que tal vez insinúa que hace falta también leer a Borges desde Arlt.)

Y ahora, para citar a Kostia en el «Homenaje»:

Lea *Escritor fracasado*: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire —dijo—, haga una prueba, compare *Escritor fracasado* con ese cuento de Borges, con *Pierre Menard*: son la misma cosa. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino. ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está bien: se escribe desde donde se puede leer. Dostoievski pasado por los traductores gallegos. ¿Sabe por qué era genial Arlt? Porque se dio cuenta que ahí había un estilo. Después los boludos dicen que escribía mal. (*Nombre falso* 132-33)

Kostia habla aquí de Borges con cierto desdén: Pierre Menard es «ese cuento» de Borges, y Borges sin duda es uno de los «boludos» que se increpan al final. Piglia arma el relato un poco como una muñeca rusa, y «Luba» pertenece y no pertenece a Renzi, Kostia y Arlt. La propiedad es un robo y no sabemos si el robado al final no es más Borges que Andreiev: sólo que Borges se hubiera divertido de ser homenajeado de

modo secreto en un «Homenaje a Roberto Arlt», y de volver a ser él también lector (como lo fue en su momento) de esos rusos que, como dice en el prólogo de *La invención de Morel*, «han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencias; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad» (*Ficcionario* 160). Borges dice, hacia el final de «Pierre Menard»: «He reflexionado que es lícito ver en el Quijote [final] una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la [previa] escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas» (1:450). Eso es, claro, lo que hace «Homenaje a Roberto Arlt», sólo que se pierde en las tinieblas, en el corazón de las tinieblas.

Con respecto a *Respiración artificial*, el clímax de la novela es la larga velada en el Club Social de Concordia: la conversación entre Renzi y Tardewski, que esperan a Marcelo Maggi aunque temen y saben que no va a llegar. Ese diálogo se abre cuando Renzi cita del párrafo final de «Pierre Menard»: «enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» (*Respiración* 159, citando con alteraciones a Borges 1:450). Esa cita, reconocida desde la mesa vecina, hace que Marconi entre en la conversación: «Quién está citando a Borges en este increíble recinto? [...] En esta remota provincia del litoral argentino ¿quién está citando de memoria a Jorge Luis Borges?» (159). Y lo que dice Marconi a continuación es un *collage* de citas de Borges, de «La supersticiosa ética del lector», del «Espantoso redentor Lazarus Morell», de «El Aleph». El diálogo siguiente, entre Marconi (discípulo fiel de Borges) y Renzi (defensor de Roberto Arlt), es uno de los más citados de la literatura argentina contemporánea, en parte por la *boutade* de Renzi cuando define a Borges como el mejor escritor del siglo XIX (161). Afirmación, dicho sea de paso, que Piglia cuidadosamente

atribuye a Renzi, y no a sí mismo, en una de las entrevistas en *Crítica y ficción* (83). Lo que Renzi afirma es que Borges quiere cerrar el ciclo gauchesco (sustituyendo a Hernández) y quiere fundar la literatura argentina en una cita falsa o trucha (sustituyendo a Sarmiento): Borges, según Renzi, quiere convertirse en el fundador de una literatura, quiere ser el inventor de una tradición. En cambio, para Renzi, Arlt habla desde otra parte, y por eso no es contemporáneo de Borges, sino de algún modo más moderno. Lo que interesa aquí, para hablar del Borges de Piglia, es cómo todo tiene que ver con una cita, cómo hasta la trama de una novela puede ponerse en acción cuando alguien cita un texto.<sup>3</sup> La conversación en el Club Social, de madrugada, una especie de velorio para alguien que tal vez no se ha muerto todavía, se define como una espera. La conversación es una manera de pasar el tiempo. Y a la vez es la forma que asume la «batalla de las ideas», como Sarlo define el discurso de los sesenta y setenta en la Argentina. La conversación de la segunda mitad de *Respiración artificial* es a la vez biblioteca y oralidad: es, otra vez, una manera de corregir, y de continuar, a Borges.<sup>4</sup>

El *incipit* de la novela también lleva la marca de Borges, no sé si en la frente pero por lo menos en la solapa. Esas páginas que hablan de la novela que Renzi publicó en marzo de 1976, el mes del golpe, lleva un título que es «hoy lo único que me gusta de ese libro» (17): *La prolijidad de lo real*. El último verso del poema de Borges «La noche que en el Sur lo velaron», es otra señal de que el velorio final de la novela está prefigurado:

3 Interesante que una cita recurrente en el volumen de la serie Valoración Múltiple que organizó Jorge Fornet sea una de «Utopía de un hombre que está cansado» donde Borges define «la lengua [como] un sistema de citas» (ver 125, citada por José Sazbón, y 199, citada por Rita de Grandis).

4 Sobre la relación entre «Pierre Menard» y *Respiración artificial*, se puede consultar el libro de Patricia Rei.

¿Y el muerto, el increíble?

Su realidad está bajo las flores diferentes de él  
y su mortal hospitalidad nos dará  
un recuerdo más para el tiempo  
y sentenciosas calles del Sur para merecerlas despacio  
y brisa oscura sobre la frente que vuelve  
y la noche que de la mayor congoja nos libra:  
la prolijidad de lo real. (1:89)

Renzi, Tardewski, Marconi y los demás conversan de Borges y Arlt, de Kafka y Hitler, de Groussac y de Angelis, porque esperan a Maggi, porque saben que no va a llegar. La «situación histórica» en la que se encuentran está definida por la espera, por la «mortal hospitalidad» de los que «ayudaron a conocer la verdad de la historia», como dice la dedicatoria de la novela. La pesadilla de la historia, como dice Stephen Dedalus, de la que nos queremos despertar.

El diálogo con Borges recorre toda la obra de Piglia. Por eso, el primer capítulo de *El último lector* comienza con una imagen de Borges:

Hay una foto donde se ve a Borges que intenta descifrar las letras de un libro que tiene pegado a la cara. Está en una de las galerías altas de la Biblioteca Nacional de la calle México, en cuclillas, la mirada contra la página abierta.

Uno de los lectores más persuasivos que conocemos, del que podemos imaginar que ha perdido la vista leyendo, intenta, a pesar de todo, continuar. Esta podría ser la primera imagen del último lector, el que ha pasado la vida leyendo, el que ha quemado sus ojos en la luz de la lámpara. «Yo soy ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven».

Hay otros casos, y Borges los ha recordado como si fueran sus antepasados (Mármol, Groussac, Milton). Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente. En la clínica del arte de leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor. (19)

Por eso el libro termina con otra cita de Borges, o casi cita: «Mi propia vida de lector está presente y por eso este libro es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito» (190). Homenaje a Jorge Luis Borges, al que dice en el epílogo de *El hacedor*: «De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído» (2:232; ver también Premat 233). Queda claro aquí que lo que estructura la relación es el contrapunto: el tener tan presente la cita previa de Borges que aun en algo aparentemente tan personal como este epílogo, que explica lo que es el libro que tenemos entre manos, no puede repetir la estructura del texto de Borges. Como pasa con la estrofa del *Martín Fierro* que reelabora Piglia en el relato clínico del Gaucho Dorda, como pasa cuando Piglia se apropia de estrategias de Borges (entre otros) para habitar la historia del asesinato de Urquiza, el texto de Piglia es una glosa en el sentido más amplio del término. A la vez glosa como glosaba Borges; el trabajo de citación repite y amplía el del escritor que lo precedió. Reflejos e interpolaciones: así podríamos definir la relación Piglia-Borges.

## Para una edición crítica de la obra de Borges

### EPÍLOGO EN FORMA DE MANIFIESTO

- I. Hay que desarmar los libros, y reconstituir la obra en su forma primordial de fragmentos. Éstos (más de dos mil setecientos) deben aparecer en riguroso orden cronológico, usando de base la primera versión publicada.
- II. Hay que proveer un amplio aparato crítico que tome en cuenta los manuscritos (cuando los hay) y las sucesivas versiones publicadas. En caso de los textos radicalmente alterados desde su primera a su última versión (vgr. *Fervor de Buenos Aires*), deben aparecer las versiones más importantes como poemas de la década del veinte, pero también de los cuarenta o de los sesenta, según los casos. (Ejemplo: el poema «Arrabal»).
- III. La obra necesita de un sistema de notas explicativas que abarque los originales de todas las citas, una explicación de todas las referencias, y un comentario del uso de éstas.
- IV. Estas notas explicativas deben incluir referencias a los textos críticos más importantes cuando éstos arrojen alguna luz sobre la obra en cuestión.