



Estudio y edición crítica de *Fervor de Buenos Aires*

TESIS

que para optar por el grado de Doctor en Literatura Hispánica

presenta:

Antonio Cajero Vázquez

Asesor: doctor Rafael Olea Franco

México, D. F.

Septiembre de 2006



# Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1. una poética, varios estilos de <i>Fervor de Buenos Aires</i> .....	25
1. 1. “A quien leyere”: la poética de <i>Fervor</i> .....	27
1. 1. 1. El prólogo en la poética bogeana.....	31
1. 1. 2. Fervor por el espacio geográfico.....	43
1. 1. 3. El joven Borges, poeta, y los poetas de Buenos Aires.....	47
1. 1. 4. En defensa de la poesía confesional.....	61
1. 1. 5. Disquisición sobre la forma y el lenguaje.....	63
1. 1. 6. Medusa de la metáfora.....	71
1. 1. 7. El lector como autor.....	77
1. 2. Los estilos de un poeta en busca de estilo.....	79
1. 2. 1. El estilo barroco de la “perplejidad filosófica”.....	85
1. 2. 2. Estilo epistolar de un enamorado.....	109
1. 2. 3. El parco homenaje a los mayores.....	125
1. 2. 4. Un poeta en busca de la patria perdida.....	135
1. 2. 5. El paisaje crepuscular en <i>Fervor</i> .....	147
1. 2. 6. Metapoética de un incipiente poeta.....	153
1. 2. 7. Poemas misceláneos de un libro misceláneo.....	159
Capítulo 2. Arqueología textual de <i>Fervor de Buenos Aires</i> .....	167
2. 1. Las huellas de la reescritura.....	173
2. 1. 1. “Sala vacía”.....	175
2. 1. 2. “Arrabal”.....	179
2. 1. 3. “Llamarada”.....	187
2. 1. 4. “La noche de San Juan”.....	193
2. 1. 5. “Sábados”.....	197
2. 1. 6. “Forjadura”.....	211
2. 1. 7. “Atardeceres”.....	213
2. 1. 8. “Campos atardecidos”.....	219
2. 2. De la prosa al verso o los borradores en prosa de <i>Fervor de Buenos Aires</i> .....	227
2. 3. Virtudes de una edición crítica de <i>Fervor</i> .....	237
Edición crítica de <i>Fervor de Buenos Aires</i> .....	255
A quien leyere.....	265
Las calles.....	271
La Recoleta.....	275
Calle desconocida.....	279
El Jardín Botánico.....	283
Música patria.....	287
La plaza San Martín.....	289
El truco.....	293
Final de año.....	297
Ciudad.....	299
Hallazgo.....	301

Un patio.....	303
Barrio reconquistado.....	305
Vanilocuencia.....	307
Villa Urquiza.....	309
Sala vacía.....	311
Inscripción sepulcral.....	315
Rosas.....	317
Arrabal.....	323
Remordimiento por cualquier defunción.....	327
Jardín.....	329
Inscripción en cualquier sepulcro.....	331
Dictamen.....	333
La vuelta.....	335
La guitarra.....	337
Resplandor.....	341
Amanecer.....	343
El sur.....	349
Carnicería.....	351
Alquimia.....	353
Benarés.....	355
Alba desdibujada.....	359
Judería.....	361
Ausencia.....	363
Llaneza.....	365
Llamarada.....	367
Caminata.....	371
La noche de San Juan.....	375
Sábados.....	377
Cercanías.....	383
Caña de ámbar.....	385
Inscripción sepulcral.....	387
Trofeo.....	389
Forjadura.....	391
Atardeceres.....	393
Campos atardecidos.....	395
Despedida.....	397
Bibliografía.....	399
Anexos.....	417

## Introducción

Después del centenario de Jorge Luis Borges abundaron los estudiosos de su vida y obra; fueron reeditados textos no compilados en las *Obras completas* y algunos epistolarios publicados en ediciones decorosas. Actualmente parece que todo está dicho al respecto; sin embargo, en lugar de reducirse, el campo de la crítica borgeana se ha ensanchado durante la última década. Con esta labor de rescate también se ha creado la ilusión de que, ahora sí, está disponible la obra completa de Borges; pero falta una rigurosa depuración de los textos recobrados que, en ocasiones, se repiten o han sido adjudicados a Borges de manera arbitraria.

Además de esa especie de fervor por la obra borgeana, debe destacarse que ésta se ha convertido en un "clásico" de la literatura hispanoamericana:

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960, p. 260. El carácter de clásico, además, no es inmanente a tal o cual obra, sino que depende "de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de las bibliotecas", por ello es peligroso afirmar que "existen obras clásicas y que lo serán para siempre"; en resumen: "Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las

Acaso Borges no cumple con el requisito del "largo tiempo", por lo cual podría decirse que es un clásico precoz; pero resulta innegable que su obra ha sido considerada "capaz de interpretaciones sin término".

En 1999, salvo excepciones, la crítica borgeana se dedicó a citar o a refundir investigaciones previas. Uno de los periodos menos trabajados durante las celebraciones del centenario fue la década 1920-1930. Resultaron más fascinantes los laberintos, la filosofía, los espejos y la erudición, que los experimentos poéticos y ensayísticos del primer Borges.<sup>2</sup> Aunado a esto, es preciso señalar que la reedición de la obra borgeana apenas si mejoró, como Julio Ortega y Elena del Río lo enuncian:

Nuevos y valiosos libros fueron dedicados al análisis renovado de su obra y, en otras lenguas, nuevas traducciones y estudios. Notablemente, sin embargo, no se publicó ninguna edición crítica de esos textos, sino que continuó la reproducción de las mismas ediciones que, en el peor de los casos, han perpetuado erratas; aparecieron además nuevas compilaciones, si bien desprovistas de aparato crítico.<sup>3</sup>

Ahora bien, no obstante que los tres primeros libros de ensayos de Borges han recibido cierta atención, hasta donde sé, no hay una sola investigación que analice, de manera integral, alguno de los libros de poesía publicados en los años veinte. Por tal razón, considero necesario el estudio exhaustivo de *Fervor de Buenos Aires*. Esta labor casi arqueológica

---

generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con misteriosa lealtad" (pp. 261-262).

<sup>2</sup> Utilizo esta denominación para referirme al Borges anterior a 1940; así lo emplean Rafael Olea Franco, Carlos Meneses y Carlos García.

<sup>3</sup> En el "Prólogo" de su edición crítica de Jorge Luis Borges, *El Aleph*, El Colegio de México, México, 2001, p. 9.

permitirá, por una parte, situar el primer poemario de Borges en su contexto histórico, cultural y literario y, por otra, reconsiderar, y posiblemente reconstruir, la imagen que de sí mismo promovió Borges: según él, entre su obra primera y la de madurez habría una suerte de continuidad sólo separada por los años, como puede corroborarse en varios escritos y entrevistas, por ejemplo en el “Prólogo” de la segunda edición de *Fervor de Buenos Aires*:

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.<sup>4</sup>

Y en su autobiografía comenta:

mirándolo ahora en perspectiva, creo que nunca me aparté mucho de [*Fervor de Buenos Aires*]. Siento que todos mis textos siguientes simplemente han desarrollado temas que estaban inicialmente allí; siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese único libro.<sup>5</sup>

Esta imagen de un Borges que “[ha] estado a punto de escribir lo que escribiría treinta o cuarenta años después”,<sup>6</sup> sin embargo, se halla muy

---

<sup>4</sup> Emecé, Buenos Aires, 1969, p. 9.

<sup>5</sup> *Un ensayo autobiográfico*, pról. y trad. de Aníbal González y epíl. de María Kodama, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999, p. 57.

<sup>6</sup> Así se expresaba en una entrevista con Rita Guibert: “creo que estoy en ese libro, y que todo lo que he hecho después está entre líneas en él. Me reconozco más que en otros libros, aunque no creo que el lector pueda reconocerme. Pienso que ahí he estado a punto de escribir lo que escribiría treinta o cuarenta años después” (“Entrevista con Borges”, en *Jorge Luis Borges*, ed. de Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1987, p. 338).

lejos de aquel joven radical que negaba la existencia de un yo de conjunto y, por lo tanto, de la individualidad personal.<sup>7</sup>

Borges dijo en diversas ocasiones que se sonrojaba cuando hablaba de sus primeros libros,<sup>8</sup> y defendía su actitud de corrector obsesivo como un "derecho a modificar" que todo escritor puede ejercer:

Hay cosas que yo no puedo firmar ahora porque me daría vergüenza hacerlo. Como decía Lane de algunos cuentos de *Las mil y una noches*: ciertos cuentos muy indecentes no podrían ser modificados sin destrucción. Pero si acaso pueden ser purificados sin destrucción, si puede mejorarse un epíteto, ¿por qué no hacerlo?<sup>9</sup>

Tales declaraciones, por un lado, han influido en los críticos, quienes han seguido las palabras de Borges al pie de la letra y, por otro, sirven de velo entre el *Fervor* de 1923 y el de la *Obra poética* de 1977. Eduardo García de Enterría es un ejemplo paradigmático al respecto, pues niega el valor de la poesía juvenil de Borges y exalta la obra de madurez sin más argumentos que la descalificación: "la bochornosa flaqueza de sus

---

<sup>7</sup> Véase, por ejemplo, "El cielo azul, es cielo y es azul" (*Cosmópolis*, 1922, núm. 44): "no hay en la vida continuidades algunas. Ni el tiempo es un torrente donde se bañan todos los fenómenos, ni es el yo un tronco que ciñen con intorsión pertinaz las sensaciones e ideas" (*cf. Textos recobrados*, ed. de Sara Luisa del Carril, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 157); o bien "La nadería de la personalidad" (*Proa*, 1ª ép., 1922, núm. 1): "No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos" (*cf. Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, p. 85).

<sup>8</sup> Así lo expresa en su *Antología personal*, Sur, Buenos Aires, 1961: "Mis preferencias han dictado este libro. Quiero ser juzgado por él, justificado o reprobado por él, no por determinados ejercicios de excesivo y apócrifo color local que andan por las antologías y que no puedo recordar sin rubor", en clara alusión a sus primeros textos (p. 7).

<sup>9</sup> Jorge Ruffinelli, *Crítica en marcha*, 2ª ed., Premià, México, 1982, p. 12.

primeros versos", y contrasta: "en este nuevo Borges no hay delirios, ni alucinaciones, ni ebriedad, como no fue infrecuente que ocurriese en su juventud ultraísta"; o bien: "La nueva poesía con que rompe a andar el viejo Borges, desdeñando el camino de gloria que ha consolidado en su prosa, es preferible en absoluto a su juvenil actividad poética".<sup>10</sup>

Mi percepción es distinta, porque en *Fervor* es posible rastrear lo que ulteriormente será Borges, no tanto en una relación de causa-efecto o como si entre sus primeros versos y los últimos apenas hubiera un sesgo estilístico que se pudiera uniformar con las sucesivas correcciones. Es preciso hacer un corte sincrónico en 1923 para situar el quehacer poético del primer Borges en su justa dimensión; de esta manera se descubrirán los artificios que el Borges maduro empleó para modificar la imagen de sus inicios, además de que puede estudiarse cada uno de sus primeros libros de poesía de manera independiente (pues las concepciones estéticas entre uno y otro saltan a la vista) y no como parte de una obra más vasta a la que se le quiere encontrar la unidad a toda costa. Lo que hoy debe entenderse es que cuando alguien se acerca a *Fervor* en alguna de las ediciones de *Poemas* o de *Obra poética*, apenas si lee fragmentos de la edición de 1923, junto con las de 1943, 1954, 1958, 1964, 1966, 1969, 1972, 1974 ó 1977 de manera simultánea.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> *La poesía de Borges y otros ensayos*, Mondadori, Madrid, 1992, pp. 19, 25 y 26.

<sup>11</sup> Michel Lafon advierte, con agudeza, cómo los artilugios borgeanos ponen un velo entre su poesía de los años veinte y los lectores modernos, ya que aquél autorizó la reedición de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de*

Borges era consciente de que al modificar su obra también modificaba su propia imagen, por ello cuando decía que quien escribió *Fervor* fue otro Borges sin duda tenía razón; pero asimismo respresentaba una manera de ocultar la reactualización de su poesía mediante la reescritura, para volverla cada vez más homogénea y, paradójicamente diversa, de acuerdo con sus principios estéticos del momento:

El gran poeta William Butler Yeats hacía lo mismo [corregir sus poemas]. Por eso sus amigos le dijeron que no tenía derecho a modificar sus *older poems*, y él les respondió: *It is myself that I remake*, es decir, al modificarlos yo mismo me estoy rehaciendo.<sup>12</sup>

Guillermo Sucre comenta que "lo que asombra en estos textos iniciales no es, por supuesto, el estilo con frecuencia pintoresco; ni siquiera el humor. Lo que asombra es la inexorable correspondencia que tendrán sus ideas con la obra escrita luego",<sup>13</sup> porque la mayor parte de los cambios que Borges practicó en los poemarios de la década del veinte tienen que ver más con la forma que con el contenido: por una parte, ahí están ya las preocupaciones metafísicas heredadas de Berkeley y

---

*enfrente y Cuaderno San Martín* "con un impresionante acompañamiento de modificaciones, selecciones, correcciones –hasta tal extremo que, por ejemplo, el *Fervor de Buenos Aires* que se publica hoy en la *Obra poética* acompañado de la fecha <<1923>> data, en realidad, de los años cuarenta-cincuenta-sesenta en los que tuvo lugar este trabajo de reelaboración. De modo que, para el lector de hoy, para el lector que frecuenta la *Obra completa* edificada según la voluntad de su autor, se puede decir que, directa o indirectamente, *toda* la producción borgeana de los años veinte ha desaparecido" ("Borges, años veinte: desaparición de una producción", *Río de la Plata*, 1986, núms. 4-6, pp. 105-106).

<sup>12</sup> Reina Roffé, "Entrevista a Jorge Luis Borges", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1999, núm. 585, p. 11.

<sup>13</sup> *La máscara, la transparencia*, 2ª ed., FCE, México, 1985, p. 141.

Schopenhauer, los héroes familiares, los sitios preferidos como el arrabal y la pampa, los patios y la inclinación por los hechos pasados; pero, por otra, según las estadísticas de Tommaso Scarano, Borges suprime casi el 40 por ciento de los versos de la edición de 1923, y eso no es todo: el 46 por ciento de los versos que se conservaron fueron objeto de correcciones sustanciales, es decir, sólo ha llegado a la *Obra poética* el 24 por ciento de los versos de la primera edición; con *Luna de enfrente* (en adelante *Luna*) ocurre algo semejante, porque elimina cerca del 60 por ciento de los versos de 1925 y de los que sobrevivieron al escrutinio el 45 por ciento sufrió algún cambio, esto es, sólo mantiene el 23 por ciento de la edición original; por último, *Cuaderno San Martín* (*Cuaderno*) es el que menos alteraciones presenta, pues conserva el 65 por ciento de sus versos en la lección original de 1929.<sup>14</sup>

Ante tal cantidad de modificaciones, que en ocasiones consisten en suprimir poemas completos, puede decirse que varios adquieren el estatuto de casi desconocidos; esto también se debe a las tiradas tan reducidas de las primeras ediciones, pues ninguna rebasó los trescientos ejemplares. El caso de *Fervor* es muy particular porque, como refiere a Jacobo Sureda en carta del 29 de mayo de 1922, Borges pensaba darlo a la imprenta en Alemania:

Sigo escribiendo el libro metafísico-lírico-gualicheante-confesional, que pienso imprimir allá en la tierra de don Arturo,

---

<sup>14</sup> Para una información detallada al respecto véase: *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardiani, Pisa, 1987, pp. 12-16.

*alias* Schopenhauer. La idea de verte me reconcilia con la vuelta a Europa.<sup>15</sup>

En otra misiva del 29 de marzo, Borges había expresado las razones que lo llevaron a proyectar la edición de *Fervor* en Alemania; según él, “con el rebajamiento del marco casi no costará nada hacer imprimir un libro allí, que luego se pondría a la venta (?) en España” (*Cartas*, 215). Hasta en el lugar de distribución había pensado. El plan, sin embargo, tuvo un desenlace distinto, porque debió imprimirlo unos días antes de partir nuevamente para Europa. Borges hace un recuento de esta publicación en

*Un ensayo autobiográfico:*

Escribí esos poemas en 1921 y 1922, y el volumen apareció a comienzos de 1923. El libro, de hecho, se imprimió en cinco días. Hubo que apresurar la impresión, pues tuvimos que regresar a Europa, ya que mi padre quería consultar a su médico de Ginebra acerca de su vista. Yo había previsto sesenta y cuatro páginas, pero el manuscrito resultó ser muy largo y en el último momento debieron dejarse fuera cinco poemas, afortunadamente. No puedo recordar nada sobre ellos. El libro se hizo con cierto espíritu infantil. No hubo corrección de pruebas, ni se hizo sumario, y las páginas iban sin numerar. Mi hermana hizo un grabado en madera para la portada y se imprimieron trescientos ejemplares.<sup>16</sup>

Líneas adelante, comenta los métodos de distribución que, sin duda, buscan borrar la urgencia de fama de quien se convertiría en el escritor más influyente de la literatura argentina del siglo XX:

---

<sup>15</sup> *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, pról. de Joaquín Marco y not. de Carlos García, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores- Emecé, Barcelona, 1999, p. 221.

<sup>16</sup> Además, agrega: "en aquellos tiempos, publicar un libro era una suerte de empresa personal", acaso para justificar la edición de autor financiada por su padre (p. 57).

Nunca se me ocurrió, por ejemplo, mandar ejemplares a los librereros o a los reseñistas. La mayor parte los regalé. Recuerdo uno de mis métodos de distribución: habiendo notado que muchas personas que iban a la oficina de *Nosotros* [...] llevé cincuenta o cien ejemplares a Alfredo Bianchi. Bianchi me miró con asombro y dijo: "¿Espera que venda estos libros?". "No", contesté, "aunque los he escrito, no estoy enteramente loco. Pensé que podía pedirle que deslizara algunos en los bolsillos de esos abrigos que están colgados allí". Generosamente, lo hizo (*Un ensayo*, 57).

Acaso por la distancia temporal entre estas declaraciones y los hechos referidos o por una intención deliberada, Borges incurre en imprecisiones que, de alguna manera, pueden determinar la recepción del poemario; hace parecer que éste fue resultado de un trabajo unitario; pero no es así: como muchos de sus libros, *Fervor* reúne materiales heterogéneos de diversas épocas, y no sólo de 1921-1922, pues en 1999 Alejandro Vaccaro publicó una nota en la que comenta la existencia de un manuscrito de 1914 con sucesivas reelaboraciones hasta 1919: se trata de "Montaña de gloria", un tríptico constituido por "Inscripción sepulcral I", "Inscripción en cualquier sepulcro" e "Inscripción sepulcral II", poemas que pasaron a formar parte de *Fervor* (*vid. infra*, Capítulo 1); además, "Llamarada" tiene inscrito al pie la fecha 1919 y fue publicado originalmente en 1920 con el nombre de "La llama" (*Grecia*, 1920, núm. 41). Podría decirse, entonces, que entre 1921 y 1922 Borges redactó la versión definitiva de varios poemas para la primera edición de *Fervor*; pero no que hubiera escrito *todos* los textos durante esos dos años.

También mezcla poemas ya publicados en revistas, aunque con variantes, con otros totalmente inéditos; entre aquellos que vieron la luz

antes de la edición de *Fervor* se encuentran: "Sala vacía" (*Ultra*, 1922, núm. 22); "Arrabal" (*Cosmópolis*, 1921, núm. 32); "Llamarada" (*Grecia*, 1920, núm. 41: "La llama"); "La noche de San Juan" (*Proa*, 1922, núm. 1: "Noche de San Juan"); tres estrofas de "Sábados": "Sábado" (*Nosotros*, 1922, núm. 160 y en *Manomètre*, 1922, núm. 2), "Atardecer" (*Manomètre*, 1923, núm. 4) y un poema que, curiosamente, ninguno de los estudiosos y editores del primer Borges había señalado como parte de *Fervor*, "Tarde lacia" (*Tableros*, 1922, núm. 28);<sup>17</sup> además, "Forjadura" (*Proa*, 1922, núm. 2); "Atardeceres" (primera estrofa: *Prisma*, 1922, núm. 2; segunda estrofa: *Ultra*, 1921, núm. 14) y la primera estancia de "Campos atardecidos" (*Prisma*, 1921, núm. 1: "Aldea").

Como se observa, de los cuarenta y seis poemas que forman parte de *Fervor*, al menos ocho tienen su antecedente en revistas de la época y, puede decirse, no fueron escritos *ex profeso* para el poemario, además de los tres que constituyen "Montaña de gloria", cuya fecha de composición se remonta a 1914-1919.

La publicación de este primer libro de Borges no fue "a comienzos de 1923", sino en julio de 1923, según pesquisa de Carlos García,<sup>18</sup> pocos días antes de zarpar hacia Europa (el 21 del mismo mes).<sup>19</sup> Ahora bien,

---

<sup>17</sup> Cf. Antonio Cajero, "Un poema olvidado de *Fervor de Buenos Aires*: "Tarde lacia", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2004, núm. 52, 509-514.

<sup>18</sup> *El joven Borges, poeta (1919-1930)*, Corregidor, Buenos Aires, 2000, p. 3.

<sup>19</sup> Aunque no todos están de acuerdo con la fecha, porque Sara Luisa del Carril propone un mes antes: en junio de 1923 (*Textos*

respecto de los medios de autopropaganda, Borges se aplicó para hacer llegar ejemplares a sus amigos de Europa, Argentina, Chile y Uruguay, y hubo hasta un anuncio de venta de *Fervor* en la revista *Inicial*; el Borges maduro, por el contrario, muestra cierta despreocupación cuando habla de las reseñas que se habían escrito sobre *Fervor* a su regreso de Europa: "Cuando volví después de un año de ausencia, encontré que algunos de los dueños de los abrigos habían leído mis poemas y que unos pocos incluso habían escrito algo sobre ellos. De hecho, así fue como me labré una modesta reputación de poeta" (*Un ensayo*, p. 57). La difusión de su obra hizo efecto, ya mediante la intervención de Bianchi, ya mediante el envío de ejemplares a escritores conocidos, pues entre 1923 y 1924 apareció una docena de reseñas sobre *Fervor*: Juan Torrendell, Rafael Ortelli, Rafael de Diego, V. Llorens y un reseñista desconocido escribieron desde Buenos Aires; Julio J. Casal, desde La Coruña; Pillement, desde París; Salvador Reyes, desde Santiago de Chile; Pedro Leandro Ipuche, desde Uruguay y

---

*recobrados*, p. 440); Carlos Alberto Andreola propone como fecha de publicación la primera quincena de agosto (cf. Carlos Meneses, *Borges en Mallorca*, Aitana, Madrid, 1996, p. 66). Y para abonar más el terreno de las conjeturas, me gustaría traer a colación un dato distinto que Borges ofrece a García Venturini: "Y luego, un momento, yo no sé, me parece vanidoso decirlo, sin embargo lo voy a decir: cuando en la imprenta Balcarce, en el mes de mayo, me entregaron los primeros ejemplares de mi primer libro *Fervor de Buenos Aires*, en el año 23" (Alejandro García Venturini, *Borges por Borges*, Ediciones Cooperativas, Buenos Aires, 2001, p. 23). Sin embargo, es sabido que Borges publicó *Fervor* en la imprenta Serantes (aunque algunos escriban "Serrantes"), por el dato que aparece en la sección de libros publicados por Borges en la primera edición de *Cuaderno San Martín* (1929). El hecho de que se hubiera publicado "en el mes de mayo" me parece más sobresaliente, porque resulta verosímil"; pero contradictorio respecto de la prisa con que fue confeccionado: sin paginación, sin índice ni pie de imprenta.

desde España Ramón Gómez de la Serna, Enrique Díez-Canedo, Rafael Cansinos-Assens y Manuel Abril. Aunque podría argüirse que envió el libro en un plano amistoso, pues casi todos ellos eran sus amigos, la intención de Borges es clara porque también esas amistades son escritores o críticos literarios: trascender geográficamente y "labrarse" una fama a partir de firmas autorizadas como la Gómez de la Serna o la de Díez-Canedo, cuya reseña envió Borges a *Nosotros*, después de haber aparecido en Madrid, para su reproducción.

Hasta hace pocos años casi nadie acudía a las primeras ediciones de los tres poemarios publicados entre 1923 y 1929, debido principalmente a su inaccesibilidad. Además no se había hecho énfasis en los cambios que Borges introdujo en las diversas ediciones de *Poemas*, *Obra poética* y *Obras completas* a partir de 1943, lo que ha impedido ver el estado original de los textos; pero como Borges ha dejado múltiples huellas, los estudiosos recurren a las ediciones *princeps* con mayor frecuencia, aun en contra de la decisión de su autor, y han dado cuenta de un Borges otro, del otro Borges.

Entre quienes se han dedicado al análisis de la poesía borgeana están Paul Chelseka, en *The poetry and poetics of Jorge Luis Borges* (1987); Graciela Esther Tissera, en *"El hilo de la fábula": la poesía de Jorge Luis Borges* (1992) y Vicente Cervera Salinas, en *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad* (1992); pero quizá porque Borges los disuadió de que sólo "había limado asperezas" o porque no les interesaba

tanto mostrar la evolución de la poesía borgeana cuanto su unidad emplearon las ediciones de 1964, 1954 y 1977, respectivamente, de manera que las sucesivas correcciones, supresiones y hasta anexos de que fueron objeto *Fervor*, *Luna* y *Cuaderno* desde 1943 son sacrificados en pos de una revisión diacrónica y totalizadora.

Ulyses Petit de Murat también parte de una edición demasiado depurada, la de 1969, con lo cual hace decir a Borges cosas que no había escrito más de cuarenta años antes (*Borges*, Buenos Aires, 1980); esto, en alguna medida, redundante en una imagen falsa del joven Borges, porque si bien cada crítico puede emplear la edición que mejor le parezca o la más a la mano, es preciso que el lector de su trabajo sepa que se trata de una versión muy distinta de la original; aunque en algunos casos se justifica esta omisión, debido a que no es sino hasta 1987 cuando Tommaso Scarano publica *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, con lo que ofrece al público especializado el estado primigenio de la poesía que tantas modificaciones sufrió durante casi seis décadas. Después de esta publicación, me parece, al menos debe justificarse el empleo de una u otra edición.

Aunque su trabajo ha cambiado la percepción sobre la poesía inicial de Borges, Scarano no es el primero que ha incursionado en el rescate y edición de los escritos juveniles de Borges, sino Carlos Meneses, quien en 1978 publicó *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*; después, también editó las *Cartas de juventud (1921-1922)*, 1987; en la década de los noventa

continuó su preocupación por el tema en *Borges en Mallorca (1919-1921)*, 1996, y en *El primer Borges*, 1999, además de diversos artículos en revistas.

Por su parte, Rafael Olea Franco contribuye en este rescate del joven Borges con *El otro Borges. El primer Borges*, que a decir del autor "[replantea] la lectura y ubicación de la obra de Borges dentro [de] y desde un contexto hispanoamericano", pues sólo desde el ámbito de la realidad argentina "puede empezar a comprenderse la textualidad borgeana; es decir, considero equivocado desligar un corpus textual de la realidad específica con la que éste interactúa porque eso produce una imagen fragmentaria y a veces desviada".<sup>20</sup> El trabajo abarca los primeros veinte años de la producción borgeana y en él debe destacarse, entre muchas otras cosas, el manejo de las primeras ediciones de los libros analizados.

En *El joven Borges, poeta (1919-1930)*, Carlos García lleva a cabo lo que él llama las "biografías" de *Fervor*, *Luna* y *Cuaderno*; asimismo, estudia aspectos biográficos y bibliográficos relacionados con el Borges de ese periodo, y aun llega a proponer una "Bibliografía virtual, 1906-1930", que "aspira a listar la mayor cantidad posible de textos escritos o comenzados por Borges durante ese periodo en cuestión. Su fin es alentar la búsqueda de manuscritos y publicaciones aún ignotas. Incluye también alguna carta de importancia, así como planes sobre libros no realizados" (327).

---

<sup>20</sup> *El otro Borges. EL primer Borges*, FCE-El Colegio de México, Buenos Aires, 1993, pp. 16-17.

La relación de Borges con la vanguardia también ha sido objeto de la crítica, como lo muestran los trabajos de Guillermo de Torre: "Para la prehistoria ultraísta de Borges" (1964),<sup>21</sup> además de que ya en 1925 había hecho un somero balance de la trayectoria vanguardista de Borges.<sup>22</sup> Running Thorpe también intenta cubrir esta faceta en *Borges' ultraist movement and its poets* (1981), libro en el que identifica la vena ultraísta del primer Borges; cuando cita *Fervor*, *Luna* y *Cuaderno* toma como referencia las primeras ediciones. En *Borges and the european avant-garde* (1996), Linda S. Maier se dedica a desentrañar los componentes vanguardistas en la prosa y la poesía de Borges: ultraístas, cubistas, futuristas, creacionistas y expresionistas, si bien en ocasiones me parece que fuerza su interpretación, porque no encuentra más que una muestra, por ejemplo, de la influencia cubista o futurista en la producción borgeana. Los trabajos de René de Costa y Enriqueta Morillas también son ilustrativos en este sentido: "Militancia vanguardista del primer Borges (1920-1925)" y "Borges y la marea expresionista".<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> En *Al pie de las letras*, Losada, Buenos Aires, 1967, pp. 171-185, también puede verse del mismo autor *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 114-119. Cabe, asimismo, recordar que Gloria Videla ha contribuido en el estudio de la vanguardia española, de la cual Borges formó parte: *Ultraísmo*, Gredos, Madrid, 1963.

<sup>22</sup> *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925, pp. 62-65.

<sup>23</sup> Véase *Borges: entre la tradición y la vanguardia*, coord. de Sonia Mattalia, Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, pp. 65-74 y 75-98, respectivamente.

Sobre los tres primeros libros de ensayo, puede afirmarse que los estudios se hallan en ciernes,<sup>24</sup> pues los únicos trabajos *in extenso* son los de Víctor Farías: *La metafísica del arrabal* (1992), sobre *El tamaño de mi esperanza*, y *Las actas secretas* (1994), sobre *Inquisiciones* y *El idioma de los argentinos*.

Uno de los más completos estudios sobre la vida y la obra del joven Borges es el de Alejandro Vaccaro, que en 1996 publicó *Georgie (1899-1930). Una vida de Jorge Luis Borges*, si bien como precursor de los estudios biográficos sobre el escritor argentino merece reconocimiento especial Emir Rodríguez Monegal, autor de *Borges por él mismo* (1970, en francés) y *Borges. Una biografía literaria* (cuya primera edición en inglés se remonta a 1978).

Como anexo de esta sucinta revisión bibliográfica, debe reconocerse que los estudios borgeanos se han enriquecido cuantitativa y cualitativamente por la reciente compilación de las colaboraciones de Borges en *El Hogar* (1986), *Sur* (1999) y *Crítica* (1995), así como de sus escritos de juventud, entre los que se encuentran aquellos que fue desechando de las reediciones de su poesía: los tres tomos de *Textos recobrados*, entre 1997 y 2002; también se reeditaron los tres libros de ensayos de la década del veinte: *Inquisiciones* (1995), *El tamaño de mi*

---

<sup>24</sup> Por su parte, Carlos García promete dedicarse a los tres libros de ensayos que Borges publicó entre 1925 y 1928: "He dejado para otra ocasión el también imprescindible estudio de los tres primeros libros de ensayos (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*)", *op. cit.*, p. v.

*esperanza* (1994) y *El idioma de los argentinos* (1995); asimismo, vieron la luz cartas que Borges envió a dos de sus amigos de juventud, Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda: *Cartas del fervor* (1999); también se ha dado a conocer nuevas pesquisas acerca de manuscritos, datación de obras y bibliografías más o menos completas como la de Nicolás Helft (1997); por último, destaca la edición de las *Œuvres complètes* (1993-1997).

Como se puede deducir de esta sucinta revisión, hay dos hechos que de alguna manera justifican el estudio del primer Borges: 1) el escaso trabajo de análisis al respecto y 2) la reciente publicación de materiales que obliga a replantear la imagen del joven Borges; por estas razones, considero pertinente, y hasta necesario, el estudio exhaustivo de *Fervor de Buenos Aires*, así como una edición crítica que considere como *codice optimus* la primera edición del poemario.

En el primer capítulo de esta tesis, “La poética y los estilos de *Fervor de Buenos Aires*”, analizo de manera pormenorizada el prefacio de *Fervor*, “A quien leyere”, donde pueden hallarse los esbozos de una poética de juventud. En un segundo apartado, hago una lectura textual de *Fervor* para identificar los temas y estilos, así como los nexos de Borges con las diferentes tradiciones que convergen en el poemario.

En el Capítulo 2, “Arqueología textual de *Fervor de Buenos Aires*”, estudio los cambios que sufrieron once poemas que Borges publicó en revistas antes de incluirlos en *Fervor*; asimismo, hago un seguimiento de

algunos fragmentos en prosa que con el tiempo, en verso, pasaron a formar parte del poemario en cuestión.

En la tercera parte, se halla el trabajo medular de la tesis: la edición crítica y anotada de *Fervor*.

Como anexos, ofrezco el prólogo y los poemas que Borges incluyó en *Fervor* de manera extemporánea, en 1969: “El Sur”, “La rosa” y “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, con sus respectivas variantes; también incluyo el prólogo que Borges escribió en 1969 para la segunda edición del poemario y los índices de *Fervor* para mostrar los agregados y omisiones que sufrió entre 1923 y 1977.

Más con el ánimo de resaltar la modestia de los aportes de esta investigación y en descarga de quienes carecían de las fuentes que hoy cualquiera puede tener a su alcance con sólo ir a la librería más surtida de la ciudad, me gustaría decir que la reciente crítica borgeana se encuentra en una situación privilegiada, a la vez que enfrenta un reto mayor que la del siglo pasado: fundamentalmente porque hoy la precisión en fechas, títulos, ediciones, seudónimos, entre muchos otros datos, resulta imprescindible; tiene, además, la tarea de renovar los estudios sobre la vida y la obra de Borges a partir de los textos que siguen saliendo a la luz, trátase de cartas, entrevistas, textos inéditos o desconocidos, apuntes de clase.

Muchas de las observaciones vertidas a lo largo del presente trabajo tienen como origen un dato impreciso o vago, no porque intente poner en

evidencia los errores de mis colegas, sino con el ánimo de enmendarlo, como exige una labor de la magnitud que aquí me propongo. A final de cuentas, mi edición crítica es resultado de la lectura cuidadosa de *Fervor*, de los materiales bibliográficos que aparecieron con motivo del centenario y de estudios críticos que me revelaron la poesía del joven Borges. Es éste, entonces, producto de su tiempo y, como tal, espera ser pionero en la edición crítica de la poesía borgeana, con el carácter provisional de los estudios literarios. Intento, con ello, aligerar el reclamo de Robin Lefere, quien con justicia escribió hace unos meses: “hay que denunciar una vez más la ausencia escandalosa de una edición científica de [*Fervor de Buenos Aires*] propiamente fundamental”.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> “*Fervor de Buenos Aires en contextos*”, *Variaciones Borges*, 2005, núm. 19, p. 209.



## Capítulo 1

Una poética, varios estilos de *Fervor de  
Buenos Aires*



### 1. 1. “A quien leyere”: la poética de *Fervor de Buenos Aires*

A la manera de los escritores del Siglo de Oro, el joven Borges aprovechó el prólogo de sus primeros libros de poesía para expresar sus juicios sobre la literatura en general, los escritores de su época, sus temas preferidos, su concepción del lenguaje (y, por lo tanto, de la poesía), su inserción en una tradición, en fin, teorizó acerca de su propia poética con la intención de defender su credo del momento.<sup>26</sup> En los prólogos de obras propias y ajenas, como señala David Lagmanovich, Borges ha dejado sus impresiones sobre la poesía y el poetizar, por lo que aquéllos deben considerarse “gérmenes de una poética nunca desarrollada en forma sistemática, tales textos viven una existencia penumbral y periférica, en los márgenes de los grandes textos borgeanos con los cuales, a veces, tienen grandes consecuencias”.<sup>27</sup> En el caso de “A quien leyere”, el texto prologal de *Fervor de Buenos Aires*, esta última afirmación resulta

---

<sup>26</sup> Véase al respecto Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo en el Renacimiento español*, C. S. I. C., Madrid, 1965 y *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, C. S. I. C., Madrid, 1968.

<sup>27</sup> “Los prólogos de Borges, raíces de una poética”, *Sur*, 1982, núms. 350-351, p. 101.

contundente, pues al eliminarlo desde la edición de *Poemas (1922-1943)* Borges lo condenó a la marginalidad.

Además cabe destacarse el carácter excepcional de “A quien leyere”, porque no es común que un libro de poesía inicie con un prólogo, y menos autógrafo. Más que una preceptiva, en “A quien leyere” Borges explica la hechura de su poemario, con la intención de informar y formar a sus lectores, al tiempo que apela a su benevolencia.

Hoy, ese elemento “periférico” deviene un documento esencial; revela, entre la maraña de una prosa “verbosa y retorcida”, los resortes de una poética en formación, pues mira hacia atrás cuando alude a los latinos, Góngora, Quevedo, Browne y Heine; hacia su alrededor presente con las referencias encubiertas a sencillistas y modernistas (a quienes usan las “palabras sin paladear el escondido asombro que albergan”, por un lado; por otro, a quienes “[abarrotan] su escritura de oro y de joyas”); asimismo, menciona a sus colegas de Europa y América: Rivas Panedas, Sureda y Lange; por último, Borges también lanza su primer libro al futuro ante “muchos compañeros sectarios” que, junto con los lectores desinteresados del libro, acudirán al prólogo ya en descargo del poeta, ya para recriminarlo. Es igualmente esencial por su inestimable valor literario, porque deja entrever el barroquizante estilo de *Inquisiciones*.

La poética de *Fervor* responde a diversas fuentes que enseguida pongo a consideración mediante un análisis exhaustivo de “A quien leyere”, para lo cual recurro a la teoría genettiana del “paratexto”, primero;

luego, desmenuzo el texto borgeano al tiempo que lo relaciono con su contexto.



### 1.1.1. El prólogo en la poética borgeana

Acostumbrada a su presencia, a menudo la crítica pasa por alto aquello que no sólo es un caracterizador del texto, sino uno de sus elementos constitutivos, el paratexto.<sup>28</sup> Pocas veces el texto aparece desprovisto de marcas paratextuales como nombre del autor, título, dedicatorias, epígrafes, prefacio, posfacio o ilustraciones. ¿Qué sería un texto sin paratexto? Según Genette nada, porque entre uno y otro se establece una suerte de complementariedad, aunque no necesariamente recíproca, pues "sin duda se puede afirmar que no existe, y jamás ha existido, un texto sin paratexto. Paradójicamente, existen en cambio, aunque sea por accidente, paratextos sin texto".<sup>29</sup> Como ilustración de esta aseveración, puede mencionarse una obra en que el paratexto sustituye al texto: los 51 prólogos que Macedonio Fernández acumuló en *Museo de la novela de la eterna*.<sup>30</sup>

La función del paratexto está siempre subordinada a su texto; pero, en sentido inverso, también determina su lectura, porque no es lo mismo

---

<sup>28</sup> En *Palimpsestos*, Genette decía que el paratexto constituía un tipo de intertextualidad ("la presencia de un texto efectivo en otro"), con el sentido de lo que se halla "al lado del texto" y expresaba su inquietud al respecto: "No es mi intención iniciar o desflorar aquí el estudio, quizá a futuro, [sobre] uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector [...] la paratextualidad es, sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta" (trad. de Celia Fernández, Taurus, Madrid, 1989, pp. 11-12).

<sup>29</sup> Gérard Genette, *Umbrales*, trad. de Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001, p. 9.

<sup>30</sup> Véase la edición establecida por Ana María Comblong y Adolfo de Obieta, ALLCA-FCE, Madrid, 1996.

leer un libro con epígrafe y prefacio que leer otro sin estos elementos paratextuales; asimismo, la lectura tendrá diferentes efectos según se trate de un prefacio autógrafo o alógrafo. El paratexto prepara, de alguna forma, el ánimo del lector frente al texto: es el primer punto de encuentro entre ellos, aunque por sus hábitos el lector bien puede pasarlo por alto.

Texto y paratexto se interpenetran tanto que forman un espacio indefinido, una franja de límites imprecisos. En este sentido, Borges recuerda el prefacio de Wordsworth a la segunda edición de *Lyrical ballads* y el que presenta los *Ensayos* de Montaigne y muchos otros que el tiempo no ha querido olvidar —acaso como los que él mismo escribió—, porque son "parte inseparable del texto".<sup>31</sup> Así, aunque el prefacio se halla en los bordes, influye determinadamente en la recepción y aun en la interpretación del texto:

El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un "vestíbulo", que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. "Zona indecisa" entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso... (*Umbrales*, 7)

Esta imagen del dinamismo paratextual permite suponer, por una parte, que el paratexto funciona como enlace entre el texto y el lector y, por otra, representa la búsqueda de eficacia por parte del autor que no se conforma con ofrecer un texto, sino que incluye diversos elementos paratextuales con una intención bien definida:

---

<sup>31</sup> *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Alianza, Madrid, 1999, p. 7.

Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición, sino de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente —más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados (*Umbrales*, 8).

Por el grado de relación con el texto, Genette clasifica el paratexto en *peritexto* y *epitexto*: el primero correspondería al título, prefacio, notas, títulos de capítulos, posfacio; el segundo, a entrevistas, correspondencias, conversaciones, diarios, prólogos, reseñas, manifiestos (*Umbrales*, 10). Ambos se hallan en torno del texto y sólo se diferencian por el grado de cercanía respecto de él. Aquí, sin embargo, solamente destacaré uno de los elementos del peritexto, el prefacio.<sup>32</sup> Debido a que el *Tesoro* de Covarrubias y el *Diccionario de autoridades* toman como sinónimos prefacio y prólogo,<sup>33</sup> emplearé ambos términos para referirme a ese momento del libro en que el lector "recibe" las instrucciones de lectura.

---

<sup>32</sup> Existen otras maneras de designar el discurso liminar de un texto, según la época, la moda o la preferencia léxica del autor (introducción, prólogo, nota, noticia, aviso, presentación, examen, preámbulo, advertencia, preludio, discurso preliminar, exordio, proemio), todos estos términos coinciden en una cosa: aparecen al inicio de una obra.

<sup>33</sup> Para Covarrubias prólogo es "la prefación o introducción del libro, para dar claridad de su argumento" (*Tesoro de la lengua castellana*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Castalia, Madrid, 2ª ed., 1995, s. v. "Prólogo"); mientras el *Diccionario de autoridades* dice del prólogo que es "el exórdio ú prefación, que se pone y coloca al principio de los libros ò tratados, para dar noticia al lectór del fin de la obra, ò para advertirle de alguna otra cosa" (t. 3, Gredos, Madrid, 1990, s. v. "Prólogo").

En este sentido, Borges fue un prolífico escritor de prefacios propios y ajenos,<sup>34</sup> así como uno de los autores más innovadores del espacio paratextual: pocas obras borgeanas carecen, por ejemplo, de prefacio, notas aclaratorias (a pie de página y al final del texto) o epílogo. Escritos todos estos en los que Borges ejerció los mismos derechos que en la poesía y la prosa: eliminó, enmendó, agregó, corrigió apreciaciones que no se llevaban bien con su credo estético de madurez. "A quien leyere", el prefacio con que iniciaba *Fervor*, desapareció casi en su totalidad desde la edición de 1943.<sup>35</sup> Hoy, me parece, es necesario leer el poemario con el prefacio que acompañó la primera edición, pues representa un estadio particular de la estética borgeana.

En el "Prólogo" de *Inquisiciones*, Borges señala que "la prefación es aquel rato en que el autor es menos autor. Es ya casi un leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio. La prefación está en la entrada del libro, pero su tiempo es de posdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirles adiós" (*Inquisiciones*, 5). En este caso Borges parece despojar al escritor de toda intención autoral, y hasta autoritaria, porque lo coloca en el otro lado, como "leyente" de su propia obra: este intento de deslindarse del poemario, sin embargo, resulta una abstracción

---

<sup>34</sup> Son ilustrativos los cuantiosos prólogos que escribió para colecciones como la *Biblioteca de Babel* y la *Biblioteca Personal*; también editó un libro hecho de puros prólogos: *Prólogos con un prólogo de prólogos*. En sus *Textos recobrados* aparece algún prólogo casi desconocido, como el de *La calle de la tarde* de Norah Lange (1924) o el del *Índice de la nueva poesía americana* (1926).

<sup>35</sup> Al respecto puede consultarse *Poemas (1922-1943)*, Losada, Buenos Aires, 1943, p. 9.

imposible, porque no puede postergarse al autor a un segundo plano y menos en un espacio de su exclusividad; puede restarse su influencia pragmática; pero la presencia del autor es decisiva en un prefacio autógrafo:

La más importante, quizás, de las funciones del prefacio original consiste en una interpretación del texto por el autor o, si se prefiere, en una declaración de intención [...] consiste en imponer al lector una teoría vernácula definida por la *intención* del autor, presentada como la más segura clave interpretativa, y desde este punto de vista el prefacio es uno de los instrumentos del dominio autoral (*Umbrales*, 189).

Hasta cuando Borges quiere ser modesto, como cuando declara que en el prefacio "el autor es menos autor", manifiesta una clara intención de influir en el lector, de *dirigir* la lectura; en este caso no comenta un libro ajeno, sino uno propio, del cual no puede deshacerse sino en el momento en que pasa a manos del público y aun después de eso todavía puede intervenir en ediciones subsiguientes. Con esta aseveración, Borges pretendía persuadir al lector de que sus prefacios, más que justificaciones o explicaciones, eran sólo ejercicios de un lector —por llamarlo de alguna forma— ya distanciado de su obra, fuera del texto; pero la práctica demuestra lo contrario: Borges sabe muy bien qué función cumple y qué lugar ocupa ese "zaguán" por el que se accede al libro:

¿Quién se anima a entrar en un libro? El hombre en predisposición de lector se anima a comprarlo —vale decir, compra el compromiso de leerlo— y entra por el lado del prólogo, que por ser el más conversado y el menos escrito es el lado fácil. El prólogo debe continuar las persuasiones de la vidriera, de la carátula, de la faja, y arrepentir cualquier deserción. Si el libro es ilegible y famoso, se le exige aún más. Se esperan de él un resumen práctico de la obra y una lista de sus frases rumbosas para citar y una o dos opiniones

autorizadas para opinar y la nómina de sus páginas más llevaderas, si es que las tiene.<sup>36</sup>

La preocupación de Borges por este elemento del paratexto se mantuvo vigente hasta 1975, por lo menos, cuando señaló la falta de una teoría sobre el prólogo, así como su postura al respecto, acaso depurada por los años: "Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo. La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables que la lectura incrédula acepta como convenciones del género" (*Prólogos*, 7).

Borges aprovecha, entonces, la superficialidad y la irresponsabilidad que caracteriza a la mayoría de prólogos y prefacios, y la ignorancia de los lectores "incrédulos" sobre la función cardinal de esta instancia, porque él tiene bien claro que "el prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica" (*Prólogos*, 10); asimismo, saca ventaja de los lectores no avezados (que piensan que

---

<sup>36</sup> "Palabras finales (Prólogo breve y discutidor)", en *Antología de la moderna poesía uruguaya* (1926), recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 330. Nótese la semejanza entre los argumentos de Borges y los de Genette sobre este punto, principalmente sobre la cualidad persuasiva del prefacio: "No se trata aquí [en el prefacio] de llamar la atención del lector, quien ya hizo el esfuerzo de procurarse el libro por compra, préstamo o por robo, sino de retenerlo con un aparato típico de persuasión. Este aparato detecta lo que la retórica latina llamaba *captatio benevolentiae*, y del cual no desconocía la dificultad puesto que se trataba aproximadamente, en términos más modernos, de *valorar el texto* sin indisponer al lector por una valoración demasiado inmodesta o demasiado visible, de su autor" (G. Genette, *Umbrables*, pp. 168-169).

el prólogo es el "lado más fácil" o una "convención del género"): guía y determina su lectura de manera imperceptible y hasta *traicionera*, ya que el lector se confía al buen consejo del autor y éste termina por imponerle una manera de leer y, más aún, *elige* a quien desea como lector de su texto.<sup>37</sup>

La inclusión de un prefacio autógrafo, al parecer, viene del *Lunario sentimental* (1909), de Lugones, y Borges lo consideró como una puerta de salida para exponer el andamiaje de su quehacer poético.<sup>38</sup>

En este sentido, "A quien leyere" contiene una serie de informaciones y de disquisiciones críticas y estéticas que no pueden soslayarse, pues sin duda influyeron en su recepción; es más: puede considerarse como un intento de *crear* a sus lectores. Por esta razón considero necesario analizar exhaustivamente, al mismo tiempo que ilustrar en la medida de lo posible, las diversas líneas de discusión que se desprenden de "A quien leyere". Además el prefacio sirve como eslabón entre el texto y sus predecesores, entre el autor y el texto o entre el texto y el lector, de ahí la trascendencia

---

<sup>37</sup> "Guiar al lector es también ubicarlo y, por lo tanto, determinarlo. Los autores tienen a menudo una idea muy precisa del tipo de lector que desean, o que pueden alcanzar; pero también de aquel que desean evitar..." (G. Genette, *Umbrales*, p. 181).

<sup>38</sup> Sólo en un prefacio pudo desglosar "el andamiaje de los argumentos edificados a posteriori para legitimar los juicios que hace nuestra intuición sobre las manifestaciones de arte" ("Anatomía de mi Ultra", *Ultra*, 1921, núm. 11. Cito por la edición facsimilar de José Antonio Sarmiento y José María Barrera, Visor, Madrid, 1993).

de elegir la manera más eficaz de iniciar un libro, con "pararrayos" o sin él.<sup>39</sup>

Every writer knows that the choice of a beginning for what he will write is crucial not only because it determines much of what follows but also because a work's beginning is, practically speaking, the main entrance to what it offers. Moreover, in retrospect we can regard a beginning as the point at which, in a given work, the writer departs from all other works; a beginning immediately establishes relationships with works already existing, relationships of either continuity or antagonism or some mixture of both.<sup>40</sup>

Si bien Said habla del principio de una obra en el más amplio sentido y no del prefacio, sus palabras pueden aplicarse a este elemento paratextual, porque se encuentra indefectiblemente en el umbral. Este comienzo se convierte en el espacio por excelencia del diálogo entre los actores de una determinada tradición literaria;<sup>41</sup> aun cuando se escriba para negarla, la tradición se halla en la base de la discusión, porque el nuevo modelo se nutre necesariamente del modelo que se critica:

Un escritor no puede inventar una lengua completamente desconocida para sus oyentes y lectores. Del mismo modo, no

---

<sup>39</sup> Genette comenta que en la retórica clásica el orador se quejaba de su incapacidad para presentar un tema con el talento necesario: "Ésa era, sobre todo, la manera más segura de prevenir las críticas, es decir, neutralizarlas, incluso de impedir las tomándoles las delanteras. Lichtenberg expresa a su manera esta función paradójicamente valorizante: 'Un prefacio podría ser titulado: pararrayos'" (*Umbrales*, p. 177).

<sup>40</sup> Edward W. Said. *Beginnings. Intention and method*, 2ª ed., Columbia University Press, New York, 1985, p. 3. La función del principio-prefacio sería, en palabras de Said, "the first step in the intentional production of meaning" (p. 5).

<sup>41</sup> Me refiero a ese espacio que Pedro Salinas llamara "la habitación natural del poeta", porque en "ella nace, poéticamente, en ella encuentra el aire donde alentar, y por sus ámbitos avanza para cumplir su destino creador" (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 102).

puede prescindir de los géneros y formas vigentes: puede modificarlos, invertirlos, contaminarlos, fundirlos. Y esto depende sólo de las necesidades comunicativas: el propio autor forma parte de una sociedad cultural y razona con sus códigos.<sup>42</sup>

El prefacio, entonces, deviene escenario de múltiples tensiones: entre el autor y sus contemporáneos, entre presente y pasado o, en el caso extremo, entre la teoría que se pregona y la práctica poética. En "A quien leyere", por su tono polémico, la tensión funciona como rasgo estructurador. Borges avanza en sus discusiones estéticas por medio de oposiciones. No sólo es capaz de ir en contra de la lírica vigente, sino de sus propias convicciones del pasado inmediato. Este hecho certifica el carácter contradictorio de la personalidad borgeana; también la incansable búsqueda de la expresión poética más eficaz; de ahí que el prefacio estudiado represente un corte sincrónico bien delimitado de la cambiante estética del joven Borges.

Las tensiones en "A quien leyere" son más evidentes por su parentesco con los manifiestos ultraístas que lo preceden, y porque

Prólogos y manifiestos tienen, sin embargo, su punto de partida precisamente en una toma de conciencia que considera que el modelo del mundo vigente es obsoleto y demasiado restrictivo; los nuevos avances que, en tono unas veces apologético, otras profético, se promueven, están orientados, frecuentemente, hacia

---

<sup>42</sup> Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, trad. de María Pardo de Santayana, Crítica, Barcelona, 1985, p. 332. Por su parte Salinas expresa que ni siquiera los adversarios de la tradición escapan a su influencia: "A esos hijos pródigos, que la huyen, a esos enemigos que la hostilizan, ella los espera con paciencia; sabe que en cuanto alcancen la grandeza de su obra, una especie de ley natural los traerá a su seno" (*op. cit.*, p. 117).

las técnicas, el lenguaje, etc. (y ahora, cada vez más, hacia los contenidos)...<sup>43</sup>

Consciente de que los prefacios autógrafos son mal vistos, y más aún a la luz de su militancia vanguardista, Borges intenta llegar a su auditorio con una especie de *captatio benevolentiae* que contrastará con el tono a veces violento del resto del prefacio: "Suelen ser las prefaciones de autor una componenda mal pergeñada, entre la primordial jactancia de quien ampara obra que es propiamente facción suya, y la humildad que aconsejan la mundología y el uso. A tal costumbre esta advertencia no desmentirá interrupción".<sup>44</sup> El laconismo con que se presenta establece, de entrada, una relación ambigua con sus receptores, porque apela antes a la reflexión que a la reacción sentimental que aconsejaban los antiguos; además sólo reconoce el defecto frecuente de "las prefaciones de autor", pues por su naturaleza oscilan entre "la primordial jactancia" y "la humildad que aconsejan la mundología y el uso"; pero en ningún momento se propone incidir en el lector mediante fórmulas emotivas o de modestia<sup>45</sup> sino que, por el contrario, impone una distancia crítica respecto de su interlocutor.

---

<sup>43</sup> Cesare Segre, *Op. cit.*, p. 332. En este orden de cosas, toda nueva propuesta se nutre del modelo que critica, pues no parte de la nada, sino de la negación de algo existente que necesita ser "renovado".

<sup>44</sup> Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*. Debido a que esta edición carece de número de páginas, puede consultarse "A quien leyere" en la edición crítica del poemario; además, afortunadamente ha sido reeditado al menos en dos ocasiones: Tommaso Scarano, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, pp. 67-69 y *Textos recobrados*, pp. 162-164.

<sup>45</sup> Sobre las fórmulas clásicas para ganarse la voluntad del auditorio puede verse Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, t. 1, trad. de José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1990, pp. 242-254, principalmente.

Así, Borges no sólo demarca "la tradición literaria dentro de la cual debe leérselo",<sup>46</sup> sino que también selecciona a su público e, incluso, intenta formarlo.

---

<sup>46</sup> Cf. Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, p. 125. El prefacio —agrega— impide "que la propia lectura sea la instancia que inscriba sus poemas dentro de una tendencia particular".



## 1. 1. 2. Fervor por el espacio geográfico

La primera oposición se presenta en el segundo párrafo de "A quien leyere", entre la patria que los otros cantan y la patria que Borges reclama para su poesía:

Empiezo declarando que mis poemas, pese al fácil equívoco, que es motivable por su nombre, no son ni se abatieron en instante alguno a ser un aprovechamiento de las diversidades numerosas de ámbitos y parajes que hay en la patria. Mi patria —Buenos Aires— no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas.

En primer lugar, Borges justifica la unidad del poemario mediante un tema más o menos acotado: no poetizará el Buenos Aires de "las diversidades numerosas de ámbitos y parajes", sino "mi patria", la patria íntima hecha de los espacios familiares y de las experiencias que en ellos vivió el poeta. Lo extraño es que, por antonomasia, el término patria excluye el individualismo, porque es la imagen que una colectividad se forma a partir de elementos que los identifican como integrantes de una patria bien delimitada geográfica, política y culturalmente. Este gesto provocador trae a la mesa de discusión un tema polémico que, en el aire del postcentenario, sigue irresuelto. Mediante este recurso Borges intenta unificar los materiales heterogéneos que constituyen *Fervor*.<sup>47</sup> Igual que

---

<sup>47</sup> Frecuentemente, los prefacios tienen como función justificar la unidad de un libro que, en esencia, está hecho de textos heterogéneos: "Un tema de valoración en los prefacios de recopilaciones (de poemas, de novelas, de ensayos) consiste en mostrar la unidad, formal o temática, de

otros de sus libros, éste es resultado de la compilación de poemas de diferentes épocas, algunos de ellos sometidos a la reescritura, al cambio de nombre y hasta integrados a poemas de mayor extensión (*vid supra*, "Introducción").

Por lo visto, difícilmente puede sostenerse que poemas como "Judería" o "Llamarada" hayan sido motivados por la fascinación que le produjo su nueva residencia. De la misma manera, poemas como "Ausencia", "Sábados", "Caña de ámbar", "Trofeo" y "Despedida" apenas habrían cabido en *Fervor* si no hubiera agregado "lo que en ellas supe de amor". Otros poemas hay que indudablemente encajan en la poetización de Buenos Aires: "Las calles", "Calle desconocida", "Ciudad", "Barrio reconquistado", "Villa Urquiza", por citar algunos.

Sobre el espacio preferido por Borges, también puede establecerse un contraste entre un antes y un después en la concepción del poeta: cuando recibe el anuncio paterno de que volverán a Argentina, inmediatamente comunica su desacuerdo a Jacobo Sureda. El tono de las alusiones a Buenos Aires es más que despreciativo. Por ejemplo, el 3 de marzo de 1921, unos días antes de tomar el vapor de regreso, Borges escribe:

¡Hermano! —Zarpo mañana hacia la tierra de los presidentes averiados, de las ciudades geométricas y de los poetas que no acogieron aún en sus hangares el avión estrambótico del ULTRA...  
(*Cartas*, 193)

---

lo que a priori corre el riesgo de aparecer como un revoltijo ficticio y contingente, determinado por la necesidad natural y el deseo legítimo de vaciar en un cajón" (*Umbrales*, p. 171).

A bordo del barco, el 7 del mismo mes:

Escribe, hombre Jacobo, y escribe largamente. No me abandones en el destierro de la ciudad cuadrículada y de los jovencitos que hablan de la argentinidad y del civismo y de lo que significa el general Bartolomé Mitre para los siglos venideros. ¡Horror! (194)

Y, por último, el 22 de junio emite una manifestación de desagrado al instalarse en su nuevo hogar:

Nos hemos anclado en Buenos Aires en un barrio geometral, serio y sosegado [...] Esto no nos entusiasma gran cosa y, en cuanto hayamos ultimado una serie de asuntos que nos molestan, volveremos al viejo continente, más nuevo que éste, que esta América donde todo parece flojo y marchito [...] Contéstame: no me abandones en este destierro abarrotado de arribistas, de jóvenes correctos sin armazón mental y de niñas decorativas (198-200).

Con Abramowicz, Borges se muestra más moderado, aun cuando un tono de inconformidad aflora a primera vista: "Mi partida para Buenos Aires [...] me preocupa vagamente" (117, sept/1920). O bien: "La vuelta a Buenos Aires me entristece —¡y cuánto! Voy juntando por aquí y por allá informaciones sobre ese extraño país" (135, ene/1921).

¿Cómo se operó el cambio entre esta visión negativa de los barrios de "niñas decorativas" y el fervor por su ciudad natal, más aún, por qué eligió como parte del título el nombre de una ciudad que tanto descontento le había producido? Pienso que, por lo menos hasta la publicación de *Fervor*, Borges no dejó de sentir cierto repudio por la ciudad en general, y que la mitificación de los espacios por donde se movieron personajes como Carriego y Almafuerte le permitió tomar distancia y, a la postre,

reconciliarse con "los barrios amigables" y las "calles y retiros" que sus supuestas caminatas le revelaron. A su vez, de los barrios, calles y retiros prefirió sólo su imagen del pasado, estática en el tiempo e intocada por la modernidad.

De tal suerte, Borges desde el primer poema de *Fervor* acota los espacios que merecen ser privilegiados:

Las calles de Buenos Aires  
ya son la entraña de mi alma.  
No las calles enérgicas  
molestadas de prisas y ajetreos,  
sino la calle dulce de arrabal  
enternecida de árboles y ocasos  
y aquellas más afuera  
ajenas de piadosos arbolados...  
("Las calles", *vv.* 1-8)

Al contrario de algunos de sus contemporáneos, Borges desdeña la imagen de la ciudad moderna, por ejemplo cuando reseña *Andamios interiores* de Maples Arce.<sup>48</sup> De esta manera, Borges opone la belleza de lo marginal ante la fascinación de Maples Arce por la ciudad moderna: "Siento íntegra toda la instalación estética / lateral a las calles alambradas de ruido, / que quiebran sobre el piano sus manos antisépticas, / y luego se recogen en un libro mullido".<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> "Manuel Maples Arce. *Andamios interiores*" (*Proa*, 1922, núm. 1), en *Inquisiciones*, pp. 120-121. En el espacio dedicado a las relaciones entre prosa y verso en *Fervor*, en el Capítulo II de esta tesis, puede verse un estudio más detallado.

<sup>49</sup> *Andamios interiores*, en *Las semillas del tiempo*, est. prel. de Rubén Bonifaz Nuño, FCE, México, 1981, p. 39. Hasta la fecha, considero que se ha dado poca relevancia al papel que jugó la obra de Maples Arce en la formación estética de Borges, aunque sea, como he dicho, por contraste.

### 1. 1. 3. El joven Borges, poeta, y los poetas de Buenos Aires

El mismo procedimiento que Borges emplea para definir la poesía de Maples Arce, y por lo tanto para definir la suya propia, le sirve para establecer distancias con Guillermo de Torre; específicamente sobre *Hélices* comenta a Sureda: "Ya te imaginarás la numerosidad de cachivaches: aviones, trolleys, hidroplanos, arcoíris, ascensores, signos del zodiaco, semáforos... Yo me siento viejo, académico, apolillado, cuando me sucede un libro así" (*Cartas*, 227, mar/1923). Años más tarde, en una reseña de *Calcomanías* de Gironde, persistirá en sus apreciaciones:

Es innegable que la eficacia de Gironde me asusta. Desde los arrabales de mi verso he llegado a su obra, desde ese verso largo mío donde hay puestas de sol y vereditas y una vaga niña que es clara junto a una balaustradita celeste. Lo he mirado tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de klaxon y un apartarse de transeúntes, que me he sentido un provinciano junto a él.<sup>50</sup>

Y frente a *Días como flechas* de Marechal: "Mis versos son un quedarme para siempre en Buenos Aires; los suyos son un continuado partir. Mis conceptos de la técnica literaria, mis preconceptos son antagónicos a los practicados por él".<sup>51</sup> No obstante las diferencias expresadas, Borges reconoció en éstos y otros poetas de su generación (Ipuche o Tallon) su calidad de poetas, así como un parentesco entre las distintas obras:

---

<sup>50</sup> "Acotaciones: Oliverio Gironde-*Calcomanías*", *Martín Fierro*, 1926, núm., en *El tamaño de mi esperanza*, Gleizer, Buenos Aires, 1926, p. 92.

<sup>51</sup> "*Días como flechas*", *Martín Fierro*, 1926, núm. 36, en *Textos recobrados*, p. 274.

Estorba en *Hélices* de Guillermo de Torre la travesura de su léxico huraño, en *Andamios interiores* de Maples Arce la burlería, en *Barco ebrio* de Reyes la prepotencia del motivo del mar, en la compleja limpidez de *Imagen* de Diego la devoción exacerbada a Huidobro, en *Kindergarten* de Bernárdez la brevedad pueril de emoción, en la bravía y noble agua del tiempo la primacía de sujetos gauchescos y en mi *Fervor de Buenos Aires* la duradera inquietación metafísica.<sup>52</sup>

Estos sucesivos intentos de Borges por definir su poesía tienen su correspondencia en el prefacio de *Fervor*, donde rechaza sin ambages "los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjerizo: la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de la población criolla" ("A quien leyere"). De lo dicho se deriva una serie de oposiciones que permiten a Borges amparar su postura estética y hasta cierto punto ideológica:<sup>53</sup> por un lado, se hallan los poetas del centro, lo extranjerizo (incluida su "universal chusma dolorosa") y de la estridencia citadina; por otro, los poetas de lo marginal, lo "nacional" y los barrios suburbanos.<sup>54</sup> En este

---

<sup>52</sup> "E. González Lanuza. *Prismas*", *Proa*, 2ª ép., 1924, núm. 1, en *Inquisiciones*, pp. 98-99. Una postura semejante adopta cuando compara el *Lunario sentimental* con algunas obras de sus contemporáneos, incluida *Fervor*, los mete en un solo cajón: "Examine el incrédulo lector el *Lunario sentimental*, examine después *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* o mi *Fervor de Buenos Aires* o *Alcándara*, y no percibirá la transición de un clima a otro clima" (*Textos cautivos. Ensayos y reseñas en <<El Hogar>> (1936-1939)*, ed. de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona, 2ª ed., Madrid, 1990, p. 99).

<sup>53</sup> Al respecto puede consultarse un extenso estudio sobre la polémica nacionalista del Centenario, en la que de alguna manera intervino el joven Borges: R. Olea Franco, *op. cit.*, pp. 23-116.

<sup>54</sup> Aunque es preciso anotar que esta recuperación del suburbio como motivo literario en Argentina no es una empresa individual, porque

caso, sin embargo, Borges opone la ciudad real, en constante ebullición, a un espacio mitificado, estático, porque para las fechas en que publica *Fervor* no hay sitio de Buenos Aires que no haya sido refugio de inmigrantes ni puede hablarse de una dicotomía tan radical, sólo posible como abstracción; después de todo, como refiere Cansinos Assens sobre el arrabal: "todo está en él";<sup>55</sup> por qué no habría de dar cabida al casi millón de extranjeros que arribaron a Buenos Aires entre 1869 y 1914, como lo han hecho notar diversos investigadores.<sup>56</sup>

El Buenos Aires de Borges, entonces, resulta en buena medida de la reconstrucción de los restos de una ciudad que le llega mediante las crónicas familiares, los recuerdos infantiles, las lecturas de Carriego y Eduardo Gutiérrez: es una idea de la ciudad que opone a la ciudad concreta. Y en otro orden de cosas, ¿a quién se puede achacar la extranjerización de la ciudad? Al criollo, a "la dejadez de una población criolla", como confirmará años más tarde en "Queja de todo criollo": "Ya la república se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo [ese "extranjero en su patria"], pero se altiva y se insolenta la patria" (*Inquisiciones*, 138).

---

"lo primero que debe entenderse es que en los años veinte, el suburbio se había convertido en centro de la polémica política, urbana y cultural" en la que Borges era apenas "uno más de los participantes" ["El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte", *Variaciones Borges*, 8 (1999), p. 38.]

<sup>55</sup> "El arrabal en la literatura", *Variaciones Borges*, 8 (1999), p. 34.

<sup>56</sup> Francisco Javier Mora, "El conventillo como imagen de la modernidad de Buenos Aires", en *Escrituras de la ciudad*, ed. de José Carlos Rovira, Palas Atenea, Madrid, 1999, p. 115. Cf. también: Adrián Gorelik, "El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte", *Variaciones Borges*, 1999, núm. 8, p. 40.

Después, el mismo Borges desmentirá aseveraciones como "mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas" ("A quien leyere"): la actualidad a la que alude pasaba frente a él en forma de cables eléctricos y telefónicos, de trolebuses y ruidosas fábricas; él prefirió, sin embargo, no verla sino recrear "los barrios en que no estuve nunca, [pues] la fantasía puede rellenar de torres de colores, de novias, de compadritos que caminan bailando, de puestas de sol que nunca se apagan, de ángeles".<sup>57</sup>

Algunos de sus críticos más acérrimos tomaron este empeño por una ciudad ya inexistente como pretexto para atacar a Borges, sin considerar que se trataba de la apropiación de un espacio poético y, por ello, de una construcción estética, como el caso de Scalabrini Ortiz:

Muchos paisajes ha visto sin que se adentraran en su pupila. Con su tranco decidido ha recorrido muchas calles, buscando siempre la realidad semejante a la ciudad de su recuerdo, donde él vive y aspira a vivir siempre: una tapia tranquila limitando el cielo, un almacén color de guindado, una novia de crenchas largas y una total ausencia de renovación.<sup>58</sup>

El crítico resulta atinado cuando expresa que Borges "aspira a vivir siempre" de la memoria, pues de esa manera la escritura se desarrolla con

---

<sup>57</sup> "La presencia de Buenos Aires en la poesía", *La Prensa*, 11/jul/1926, en *Textos recobrados*, p. 250. En 1945 reiterará: "Así, durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses" ("Agradecimiento a la Sociedad Argentina de Escritores", en *Borges en "Sur"*, ed. de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 301).

<sup>58</sup> "Jorge Luis Borges", en Martín Laforgue, *Antiborges*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1999, p. 23.

mayor libertad;<sup>59</sup> pero me parece que reduce su crítica a cuestiones de orden puramente temático que no le permiten ver el logro estético del joven Borges. Luego Roberto Giusti, en una evaluación de la literatura argentina escrita en 1941, no desprecia la oportunidad para agredir a la generación de Borges:

Abusaron un poco los nuevos poetas de su asombrado descubrimiento de Buenos Aires, la cosmópolis gigantesca, multiforme, noctívaga, sentimental y viciosa. Carriego había expresado líricamente los sentimientos primarios de Buenos Aires, el amor y el sentido de la muerte tal como se viven descarnada y simplemente en el arrabal; tras él la nueva poesía porteña extremó esa identificación del alma con la ciudad natal, reviviendo particularmente las impresiones de la infancia, hasta caer en una manera sentimental, cuando no sensiblería de tango, que cristalizó en una retórica construida con imágenes de juguetería, cuyo horizonte no va más allá del patio, la esquinita, el almacén y la luna familiares.<sup>60</sup>

Scalabrini Ortiz y Giusti apenas se percataron de que Borges buscaba conquistar un espacio en la tradición literaria argentina, en particular, e hispánica, en general. Que el Buenos Aires de *Fervor* no

---

<sup>59</sup> En una entrevista con M. P. Montecchia, Borges acepta su pasatismo: "Yo diría que además de distancia en el espacio puede haber en el tiempo. Creo que eso es útil al escribir" (*Reportaje a Borges*, Crisol, Buenos Aires, 1977, p. 106). Con Jean de Milleret argumenta más abundantemente su posición: "Si se toma un tema contemporáneo, los lectores siempre buscan y encuentran errores; mientras que si usted dice que tal cosa pasó en tal barrio lejano hace cincuenta años, nadie vendrá a contradecir ni a afirmar sus palabras [...] cuando se trata de temas actuales, el lector de estas latitudes busca sobre todo la exactitud de los detalles (o más bien su inexactitud) para basar el meollo de su crítica" (*Entrevistas con Jorge Luis Borges*, trad. de Gabriel Rodríguez, Monte Ávila, Caracas, 1971, p. 93).

<sup>60</sup> Roberto Giusti, "Panorama de la literatura argentina contemporánea", en Rodolfo A. Borello (ant.), *La crítica moderna*, CEAL, Buenos Aires, 1968, p. 30.

coincidiera con la visión de sus contemporáneos, era algo que Borges prevenía en "A quien leyere": "habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo". De esta manera, la supuesta "actual visión porteña" se disuelve en el tiempo inasible de la esperanza o del recuerdo. Así Borges renuncia a poetizar la imagen de una ciudad que lo desalma:

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.  
Charras algarabías  
entran a saco en la quietud del alma.  
Colores impetuosos  
5 escalan las atónitas fachadas.  
De las plazas hendidas  
rebosan ampliamente las distancias.  
El ocaso arrasado  
que se acurruca tras los arrabales  
10 es escarnio de sombras despeñadas.  
Yo atravieso las calles desalmado  
por la insolencia de las luces falsas  
y es tu recuerdo como un ascua viva  
que nunca suelto  
15 aunque me quemara las manos.  
("Ciudad")

La violencia del paisaje que desencanta al *flâneur* contrasta con la quietud de "la dulce calle de arrabal" que, "para el codicioso de almas / [es] una promesa de ventura" ("Las calles", vv. 5 y 14-15): ésta se convierte en "entraña de mi alma" ("Las calles") y se adentra "en el corazón anhelante" ("Calle desconocida", v. 16); aquélla "tironea", "entra a saco" y "desalma": "Yo atravieso las calles desalmado / por la insolencia de las luces falsas". El fuerte contraste entre una calle y otra parece, sin embargo, sólo el ardid de un plan estético bien definido, porque Borges

establece claramente los límites de la creación verbal frente a la mutable realidad concreta:

La ciudad está en mí como un poema  
que aún no he logrado detener en palabras.  
A un lado hay la excepción de algunos versos  
y al otro, arrinconándolos,  
5 la vida se adelanta sobre el tiempo  
.....  
¿Para qué esta porfía  
de clavar con dolor un claro verso  
de pie como una lanza sobre el tiempo  
si mi calle, mi casa,  
15 desdeñosas de plácemes verbales,  
me gritarán su novedad mañana?  
("Vanilocuencia")

Borges no sólo toma distancia de quienes comparten su gusto por la ciudad, si bien con las acotaciones pertinentes, sino de quienes dominan la escena literaria del momento:

esta época, cuya lírica suele desleírse en casi-músicas de ritmo o rebajarse a pila de baratijas vistosas. No hay odio en lo que asevero, sino rencor justificado. Cómo no malquerer a ese escritor que reza atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que albergan, y a ese otro que, abillantador de endebles, abarrota su escritura de oro y de joyas, abatiendo con tanta luminaria nuestros pobres versos opacos, sólo alumbrados por el resplandor indigente de los ocasos de suburbio ("A quien leyere").

Nuevamente por oposición, Borges se autodefine mientras declara su "rencor justificado" contra las tendencias dominantes en la lírica argentina: la que suele "desleírse en casi-músicas de ritmo" y la que se rebaja "a pila de baratijas vistosas"; una correspondería al "escritor que reza atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que

albergan" y otra al "abrillantador de endebles, [que] abarrota su escritura de oro y joyas". La idea de construir una estética por medio de tensiones entre lo que él hace y lo que hacen los demás recuerda el tono de sus andanzas ultraístas, de donde precisamente Borges retoma el blanco de sus ataques en *Fervor*: sencillismo (o anecdotismo) y modernismo (o rubenianismo).

Aunque algunos críticos sólo han visto en esta cita una declaración de principios frente a la estética modernista,<sup>61</sup> pienso que los sencillistas también se hallan aludidos por las siguientes razones: porque a pesar de que no hay una referencia directa a una ni a otra tendencia, es claro que son dos sus blancos y no uno, como lo confirma el paralelismo entre dos tipos de lírica y dos tipos de escritores en el fragmento citado; también porque en varias ocasiones Borges pone a sencillistas y rubenianos en el mismo cajón: "Mientras tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubeniano, ejercen un anecdotismo gárrulo, i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas venderán después con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista".<sup>62</sup> Y en otro texto igualmente combativo: "Antes de comenzar la

---

<sup>61</sup> Como el caso de Rafael Olea Franco, quien por cierto analiza abundantemente las observaciones de Borges sobre Darío, en particular, y los modernistas, en general (*op. cit.*, p. 126). Coincido con él en que esta declaración es esencial en la estética del primer Borges, pues constituye "la simiente de una poética distinta".

<sup>62</sup> "Proclama", *Prisma*, 1921, núm. 1, en *Textos recobrados*, p. 122. Cabe destacar que este manifiesto fue firmado colectivamente, pero la coherencia con las ideas borgeanas al respecto permiten descubrir a su principal ejecutor.

explicación de la novísima estética, conviene desentrañar la hechura del rubenianismo y anecdotismo vigentes, que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir".<sup>63</sup> Esta pareja de contrincantes en la disputa por el espacio literario aparece mejor delineada en el primer artículo que Borges publicó a su regreso de Europa; del rubenianismo expresa:

El rubenianismo se ha estancado en una especie de juego de palabras que baraja las sempiternas naderías ornamentales del cisne, la fronda, la lira y los pajes, o, cuando es helénico en vez de versallesco, reemplaza a estos últimos con las hamadriadas o con el dios bicorne. Otros lo hacen orientalista y entretejen los crisoberilos, las palmeras, las alcatifas y las cimitarras; sin olvidarse por supuesto de los siete pecados capitales y del socorridísimo adjetivo "azul". Muy característico de la peculiar impotencia de esta casta es su afán mitológico...<sup>64</sup>

La crítica dirigida contra los sencillistas no puede ser más despectiva:

¿Y los demás, los susodichos poetas sencillistas que han despreciado los retablos del novecientos? Éstos tienen también sus trampantojos y han ahorcado la lírica en un confesionalismo indecoroso y gesticulante, o en una serie de pueriles anécdotas. Ellos son los que injertan conscientemente sus frases más ingenuas justo al final de sus poemas y creen ayudar a la creación de una poesía recta y verídica cuando escriben. "Negrita es una criatura / de veinte años argentina". Semejante lenguaje es el de la conversación, y es sabido que en ella hilvanamos los vocablos de cualquier modo y empleamos con generosa vaguedad los guarismos verbales...

Y en novecentistas y sencillistas, la música del verso —ese aglutinante que valoriza con tanta exorbitancia Manuel Machado— es el beleño que amodorra al lector y, en su vaivén de hamaca, le venda los ojos ante el absoluto nihilismo, ante la vaciedad plenaria de las zarandajas con que engaritan su intelecto (*ibid.*, p. 110).

---

<sup>63</sup> "Ultraísmo", *Nosotros*, 1921, núm. 151, p. 466.

<sup>64</sup> "Ultraísmo", *El Diario Español*, 23/oct/1921, en *Textos recobrados*, pp. 109-110.

Quise reproducir estas largas citas porque permiten ver cómo Borges sitúa en un mismo plano a rubenianos y sencillistas. El principal motivo de sendos ataques radica en el lenguaje: en ambos casos denuncia el retoricismo,<sup>65</sup> y más aún los procedimientos gastados del modernismo, la “automatización”, como la llamaban los formalistas rusos:

La belleza rubeniana es ya cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada. *Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfia desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba.*<sup>66</sup>

En este caso sorprende la agudeza de Borges respecto de un tema que por esos años preocupa a los teóricos de la literatura: la desautomatización como eje poético. Aunque no aparecen mencionados, los verdaderos objetivos de Borges eran Baldomero Fernández Moreno y Leopoldo Lugones, con quienes estableció una relación ambigua durante la década del veinte: por ejemplo, en 1921 marca una distancia insalvable

---

<sup>65</sup> Por ejemplo, de los sencillistas señala que su miedo a la retórica los empuja "a otra clase de retórica vergonzante, tan postiza y deliberada como la jerigonza académica, o las palabrejas en lunfardo que desparraman por cualquier obra nacional, para crear el ambiente" ("Ultraísmo", *Nosotros*, 1921, núm. 151, p. 467). Éste será el mismo pecado que en 1924 imputará a los ultraístas: "he comprendido que sin quererlo hemos incurrido en otra retórica, tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal" (*Inquisiciones*, p. 97).

<sup>66</sup> *Inquisiciones*, p. 126, subrayado mío. En otro texto de la misma época propone "desanquilosar el arte" y "erradicar las flacas ñoñerías i trampas antiquísimas. Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre y descubrir facetas insospechadas al mundo" ("Proclama", en *Textos recobrados*, p. 123).

con Fernández Moreno:<sup>67</sup> "Sencillez, ingenuidad, naturalidad, dulcedumbre: he aquí el vocabulario en el cual invariablemente reinciden los definidores de la obra de Fernández Moreno", y denuncia su "confesionalismo anecdótico y gesticulante o una reedificación trabajosa de estados de alma pretéritos".<sup>68</sup> Años más tarde, Borges encomiará la obra de Fernández Moreno y lo colocará sobre el mismo Carriego.<sup>69</sup>

Lugones resulta un personaje medular en la vida literaria del primer Borges. Con él también mantiene una filiación ambivalente: en un principio, Borges cita continuamente a Lugones en su correspondencia, donde relata a Sureda la manera en que Lugones aprueba *Prisma* (cf. *Cartas*, 214). Por supuesto que hay una suerte de ironía, pues se trata del "mayor taita literario", no del mejor poeta u hombre de letras. Y en una entrevista de mayo de 1923 cuenta a Lugones entre "los santos de [su]

---

<sup>67</sup> Por cierto, una de las primeras noticias que Borges da a conocer a Jacobo Sureda después de su regreso a Buenos Aires tiene que ver con el sencillismo: "Los poetas argentinos son pésimos, les da por el sencillismo y hacen unos versitos mansos sobre los niños y las vacas y el lago Nahuel-Huapi..." (*Cartas del fervor*, abr/1921, p. 196). Esto quiere decir que sólo después de marzo de 1921 Borges perfiló una nueva posición estética en contraste con la lírica vigente en su país.

<sup>68</sup> "La lírica argentina contemporánea", *Cosmópolis*, 1921, núm. 36, en *Textos recobrados*, p. 138.

<sup>69</sup> "El diez y siete, Fernández Moreno publicó <<Ciudad>>: íntegra posesión de Buenos Aires en la poesía. Un Buenos Aires padecido y sentido vive en sus lacónicos versos, un Buenos Aires que le pesa al poeta con incausabilidad derecha de rumbos, un Buenos Aires en que hasta el cielo está amenazado. Su visión no está vinculada a lo tradicional como la de Carriego: es realidad de vida, hecha directamente realidad de arte. Su libro es íntegra conquista. Es libro desgano, varonil, orgulloso, tal vez perfecto" ("La presencia de Buenos Aires en la poesía", *La Prensa*, 11/jul/1926, en *Textos recobrados*, p. 253).

devoción".<sup>70</sup> Pero luego vendrá una serie de agresiones de manera explícita: lo llamará autor del *Nulario sentimental*<sup>71</sup> y en un romance paródico, "Don Leogoldo Lupones".<sup>72</sup>

Otra dura referencia contra Lugones aparece en *El tamaño de mi esperanza*, cuando Borges reseña el *Romancero* (1924), cuyo recuento ofrezco enseguida: "Muy casi nadie, muy frangollón, muy ripioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro, pero eso último es lo de menos". En este momento Borges se percata de que el modernismo tan vilipendiado sigue vigente todavía, si bien pronosticaba su acabamiento en 1921: "La tribu de Rubén Darío aún está vivita y coleando como luna nueva en pileta y este *Romancero* es la prueba de ello. Prueba irreparable y penosa". No es todo, sin embargo, ya que Borges cierra su reseña lapidariamente:

Hoy, ya bien arrimado a la gloria y ya en el descanso del tesonero ejercicio de ser un genio permanente, ha querido hablar en voz propia y se la hemos escuchado en el *Romancero* y nos ha dicho su nadería. ¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación!<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> "Encuesta sobre la nueva generación argentina", *Nosotros*, 17 (1923), núm. 168, p. 16.

<sup>71</sup> "De la dirección de *Proa*", *Nosotros*, 1925, núm. 191, en *Textos recobrados*, p. 207.

<sup>72</sup> Se trata de un poema escrito colectivamente, firmado Mar-Bor-Vall-Men, cuyos últimos versos rezan: "Dijo el Caballero a Borges: / —¡Qué malo es el <<Roman-Cero>>/De Don Leogoldo Lupones" ("Romancillo, cuasi romance del <<Roman-Cero>> a la izquierda", *Martín Fierro*, 1926, núms. 30-31).

<sup>73</sup> J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, pp. 102-106. Ocurre, sin duda, lo que menciona Olea Franco acerca de la contradictoria relación Borges-Lugones, que no se queda únicamente en el plano literario: "Por un lado, Lugones simboliza al maestro y padre de la poesía argentina a quien se admira, pero, por otro, a quien se debe denostar y tirar del trono para poder escribir en forma libre y autónoma; en otras palabras, es el rey a

Esta posición contrasta con la que Borges expresaría en 1937, donde confiesa la influencia de Lugones sobre su generación, y con la dedicatoria de *El hacedor* (1960), un verdadero homenaje al otrora vilipendiado maestro.<sup>74</sup>

La oscilación del gusto borgeano responde, me parece, a dos motivos: primero a que Borges es un agudo lector cuya perspicacia puede reconocer un verso logrado, pero también las deficiencias del libro que lo contiene ("Un verso puede ser muy bello, pero nunca un libro de versos"),<sup>75</sup> como lo muestran las diversas reseñas de los años veinte; luego a que se halla buscando una expresión eficaz y la mejor manera de formarse un juicio acorde con sus aspiraciones estéticas. De esta sucinta revisión, puede deducirse que Borges no siempre se refiere a Lugones como poeta, pues en ocasiones critica el papel que el autor del *Lunario* ocupa en el *establishment* literario; mediante este recurso, Borges asume una doble perspectiva respecto de un literato, como lo hará con Cervantes, Joyce o Shakespeare, cuyo mayor mérito consistiría no en haber escrito obras maestras, sino en representar un modo particular de hacer literatura.

---

quien hay que derrocar para obtener el poder —poder intelectual en este caso" (*op. cit.*, p. 122).

<sup>74</sup> Véase "Las nuevas generaciones literarias", *El Hogar*, 26/feb/1937, en *Textos cautivos*, pp. 97-100.

<sup>75</sup> "Crítica del paisaje", *Cosmópolis*, oct/1921, núm. 34, en *Textos recobrados*, p. 101.



#### 1. 1. 4. En defensa de la poesía *confesional*

Sorprende que, en "A quien leyere", Borges oponga a la lírica modernista el confesionalismo (tan criticado por él durante su militancia ultraísta) como rasgo característico de su poesía: "A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por medio de su albacea Rubén, quise oponer otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales".<sup>76</sup> La "lirastenia" antes calificada negativamente adquiere el estatuto de "profesión de fe" en *Fervor*.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Borges expresa en diferentes momentos la familiaridad entre gongorismo y modernismo, como en la "Proclama": "Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora" (*Textos recobrados*, p. 122). Además, Luis de Góngora es, junto con Rubén Darío, el blanco preferido del joven Borges; entre las críticas más notables está la de "Menoscabo y grandeza de Quevedo", donde dedica unas líneas a Góngora (*Inquisiciones*, p. 48); en *El tamaño de mi esperanza* incluye "Examen de un soneto de Góngora" (pp. 111-116) y en *El idioma de los argentinos*, "Para el centenario de Góngora" (pp. 109-110); en este último texto dice que Góngora es símbolo "de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre". Para 1972, Borges corregirá sus apreciaciones tanto respecto de Góngora cuanto de Darío: "Es curioso: en aquella época, yo creía que Lugones era superior a Darío, y que Quevedo era superior a Góngora. Y ahora Góngora y Darío me parecen muy superiores a Quevedo y Lugones" (véase: Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, El Ateneo, Buenos Aires, 1996, p. 194).

<sup>77</sup> Pueden traerse a colación las negativas declaraciones de Borges al respecto: "Lo bello es lo espontáneo, lo que carece de últimos planos declamatorios o egocéntricos" ("Crítica del paisaje", en *Textos recobrados*, p. 121); "El ultraísmo viene a conjurar toda esa lirastenia. No es autobiográfico. No es individualista. Es un arte aquilatado, sobrio, esquemático, que allende las martingalas mezquinas de preparar efectos y las baratas victorias conseguidas mediante el despilfarro de palabras aureoladas o extrañas tiende a enunciar, sencilla y fácilmente, las intuiciones líricas" ("Ultraísmo", *El Diario Español*, en *Textos recobrados*, p. 110); "Todos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad,

Sir Thomas Browne<sup>78</sup> aporta las razones de este cambio que, al final, contribuirá a definir una nueva posición estética: "Mi vida es un milagro que antes avecíndase a la poesía que a la historia" ("A quien leyere"). Profesión de fe que alcanza su clímax en *El tamaño de mi esperanza*: "Éste es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da un vislumbre de él".<sup>79</sup> De esta manera el confesionalismo biográfico toma carta de aceptación en la estética borgeana.

---

esa mescolanza de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i puntiaguda lirastenia. Todos tienden a la enciclopedia, a los aniversarios i a los volúmenes tupidos" ("Proclama", en *Textos recobrados*, p. 123).

<sup>78</sup> Sobre Browne, Borges comentará al final de su vida: "Cuando empecé a escribir [...] intenté ser un escritor español del siglo XVII con cierto conocimiento del latín [...] Yo me considero un escritor español del siglo XVII, y mi intento de ser Sir Thomas Browne en español fracasó por completo" (*Arte poética*, p. 234). En *Inquisiciones* incluye "Sir Thomas Browne" (pp. 33-41). Además en "Tlön Uqbar Orbis Tertius", hay un personaje que traduce el *Urn Burial* de Browne.

<sup>79</sup> *El tamaño de mi esperanza*, p. 146. Páginas adelante confirmará su posición: "He declarado ya que toda poesía es plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana" (p. 152).

### 1. 1. 5. Disquisiciones sobre la forma y el lenguaje

Enseguida, Borges declara su preferencia por el verso libre practicado por Heine,<sup>80</sup> aunque con "algunas diferencias formales": "la inequívocabilidad y certeza de la pronunciación española, junto con su caterva de vocales, no sufren se haga en ella verso absolutamente libre y exigen el empleo de asonancias. La tradición oral, además que posee en nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida" ("A quien leyere"). Sobre la monotonía a que orillan las vocales del español, Borges reitera su opinión en 1928: "Esa su misma sonoridad (vale decir: ese predominio molesto de las vocales, que por ser pocas, cansan) lo hace [al español] sermonero y enfático" (*El idioma*, 183). Es más, el endecasílabo resulta tan abundante que no sólo se encuentra combinado con versos de otras medidas, sino que hay tiradas completas en la edición *princeps* de *Fervor*, como se muestra en los siguientes ejemplos:

En combinación con otros tipos de verso:

- 25 íntimo y entrañable  
era el milagro de la calle clara  
y sólo después  
entendí que aquel lugar era extraño,  
que es toda casa un candelabro  
30 donde arden con aislada llama las vidas,  
que todo inmeditado paso nuestro  
camina sobre Gólgotas ajenos.  
("Calle desconocida")

---

<sup>80</sup> En su autobiografía, el poeta argentino dice que se procuró un ejemplar de *Lyrishes Intermezzo* (1822-1823) después de fracasar en la lectura de Kant. Sin embargo, *Die Nordsee* es el que más se relaciona con *Fervor*, porque está escrito en verso libre; aquél sigue un verso regular.

Serie de endecasílabos:

El ocaso arrasado  
que se acurruca tras los arrabales  
10 es escarnio de sombras despeñadas.  
Yo atravieso las calles desalmado  
por la insolencia de las luces falsas  
y es tu recuerdo como un ascua viva  
("Ciudad")

Después de revisado el poemario para la edición de *Obra poética*, en 1954, casi un 24 por ciento de los versos conservados eran endecasílabos, y entre éstos y los de siete y doce sílabas hacían casi un 50 por ciento de los 850 versos a los que se redujeron los más de mil de la edición de 1923.<sup>81</sup>

Respecto del verso libre en *Fervor*, puede decirse que se trata de un resabio vanguardista, pero también de una convicción sobre el carácter "clásico" del verso libre que Borges defiende años después: "Debo aclarar, sin embargo, que el verso libre me parece menos extravagante, menos inexplicable, más virtualmente clásico, que los estrafalarios rigores numéricos del soneto".<sup>82</sup> En la defensa del verso libre, sin embargo, ya se le había adelantado Leopoldo Lugones en el prefacio del *Lunario*

---

<sup>81</sup> Cf. Eduardo López Morales, art. cit., pp. 63-64.

<sup>82</sup> "Página sobre la lírica de hoy", *Nosotros*, 1927, núms. 219-220, en *Textos recobrados*, p. 314. Sin embargo la percepción de Borges cambiará al final de su vida: "Por ejemplo, yo empecé, como la mayoría de los jóvenes, creyendo que el verso libre era más fácil que las formas sujetas a reglas. Hoy estoy casi seguro de que el verso libre es mucho más difícil que las formas medidas y clásicas". Las formas clásicas tienen sobre el verso libre varias ventajas porque, según Borges, es más fácil seguir un modelo de rimas, asonancias, aliteraciones, sílabas largas y breves, y después "sólo repetirlo" (*Arte poética*, pp. 132-133).

*sentimental* (1909): "Debo también una palabra a los literatos, con motivo del verso libre que uso aquí en abundancia. El verso libre quiere decir, como su nombre lo indica, una cosa sencilla y grande: la conquista de una libertad".<sup>83</sup> Hay composiciones en *Fervor* que no están hechas en verso libre, sino que asemejan una serie de versículos ("Judería") o se emparentan con el poema en prosa ("La llama").

Además, lo que extraña a primera vista es que Borges incluya el endecasílabo en la "tradición oral", hecho que uno de sus primeros críticos no advirtió, sino que justificó:

Su verso tiene algo clásico también [...] Relacionando las poesías del *Fervor de Buenos Aires* con la versificación tradicional española [...] veremos que, efectivamente, el endecasílabo aparece informando estas poesías, no sólo de manera ocasional sino de manera más íntima.

El problema del verso libre en castellano es distinto del que se plantea, por ejemplo, en francés. El endecasílabo lo rige.<sup>84</sup>

No es lo mismo "tradición oral" que "versificación tradicional", porque si bien el endecasílabo fue asimilado en la tradición hispánica desde el Siglo de Oro, el pie básico de aquélla es el octosílabo.<sup>85</sup>

A mi juicio, este pasaje puede leerse como un guiño irónico del joven Borges, pues no hay otra época en que sus lecturas sobre la literatura

---

<sup>83</sup> Gleizer, Buenos Aires, 2ª ed., 1926, p. 9.

<sup>84</sup> Enrique Díez Canedo, "*Fervor de Buenos Aires*", en *Jorge Luis Borges*, ed. de Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1987, p. 22. Tampoco Cansinos Assens se percató de la incongruencia de esta afirmación, a pesar de que reproduce el pasaje comentado ("Jorge Luis Borges", en *ibid.*, p. 36).

<sup>85</sup> En el *Lunario*, Lugones también hace referencia al endecasílabo y el octosílabo y los denomina "nuestros versos clásicos", pero no establece diferencia alguna entre tradición "oral" y tradición "cultura" (p. 11).

hispánica fueran tan agudas e informadas (si bien regidas por la iconoclasia), como lo confirman diversos ensayos sobre autores del Siglo de Oro, además de comentarios como el siguiente: "La famosa disputa entre los petrarquistas y los partidarios del octosílabo rige aún entre nosotros y, pese a los historiadores, el verdadero triunfador es Cristóbal del Castillejo y no Garcilaso. Aludo a la lírica popular, cuyos profundos predios no ha devuelto hasta hoy eco alguno de la metrificacón de Boscán" (*El tamaño*, 71). Ésta, en un caso extremo, bien puede considerarse una justificacón retrospectiva de la equivocacón deliberada de "A quien leyere".<sup>86</sup> No obstante los datos de López Morales, considero que el predominio del endecasílabo en *Fervor* apenas es perceptible, porque alterna con versos de medidas semejantes o compatibles con él, como se observa en "La vuelta":

Después de muchos años de ausencia  
busqué la casa primordial de la infancia  
y aún persevera forastero su ámbito.  
Mis manos han tanteado los árboles  
5 como quien besa a un durmiente  
y he copiado andanzas de antaño  
como quien practica un verso olvidado  
y advertí al desparramarse la tarde  
la frágil luna nueva  
10 que se arrimó al amparo benigno  
de la palmera pródiga de hojas excelsas,  
como avecilla que a la nidada se acoge.

¡Qué caterva de cielos

---

<sup>86</sup> Además, por una carta dirigida a Abramowicz en marzo de 1920, se deduce que Borges conocía bien las formas clásicas de versificación y hasta se atreve a escribir un soneto en alejandrinos, aun antes de la publicación de *Fervor*: "Te adjunto un soneto clásico perpetrado —¡oh crimen inconfesable!— por mí a modo de ejercicio y que requiere ciertas explicaciones" (*Cartas del fervor*, p. 77). El soneto adjunto a la misiva es "Pedro-Luis en Martigny".

vinculará entre sus paredes el patio,  
15 cuánto heroico poniente  
militará en la hondura de la calle  
y cuánta quebradiza luna nueva  
infundirá al jardín su dulcedumbre  
antes que llegue a reconocerme la casa  
20 y torne a ser una provincia de mi alma!

Acerca del idioma empleado en *Fervor*, Borges acude a la etimología, práctica heredada de Quevedo, y a un reducido número de voces que se avienen con sus necesidades expresivas:

Acerca del idioma poco habré de asentar. *Siempre fue perseverancia en mi pluma —no sé si venturosa o infausta— usar de los vocablos según su primordial acepción*, disciplina más ardua de lo que suponen quienes sin lograr imágenes nuevas, fian su pensamiento a la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable con flojedad... *Mi sensualidad verbal sólo abarca determinadas palabras*, lacra imputable a cuantos escritores conozco y cuya excepción única fue don Francisco de Quevedo, que vivió en la cuantiosa plenitud y millonaria entereza de nuestra lengua castellana ("A quien leyere", subrayado mío).

El idioma español, como medio expresivo, fue una de las preocupaciones más recurrentes del joven Borges, por lo que se ensañó contra el inmenso caudal de voces registradas por el diccionario y el reducido número de representaciones.<sup>87</sup> Ahora bien, entre los medios para "amillonar" el idioma propuso el uso de la etimología, ese "alarde ocasional de escritores" (*El idioma*, 67):

Un goce honesto y justiciero, un poquito de asombro y un mucho de lucidez, hay en la recta instauración de voces antiguas. Aconsejado por los clásicos y singularmente por algunos ingleses

---

<sup>87</sup> En *El idioma de los argentinos* expresa que "la numerosidad de representaciones es lo que importa no la de los signos" (p. 170), y más adelante: "La gramática se alaba, creo que sin demasiada razón, de ese surtido de desaires tan cómodo, sin reparar en que las palabras son muchas, pero la representación es una y variable" (p. 75).

(en quienes fue piadosa y conmovedora el ansia de abrazar la latinidad) me he remontado al uso primordial de muchas palabras. Así yo he escrito perfección del sufrir, sin atenerme a la connotación favorable que prestigia esa voz, y desalmar por quitar alma y otras aventuritas por el estilo.<sup>88</sup>

No obstante las "aventuritas", Borges acepta subordinarse a la gramática: "Yo he procurado, en los pormenores verbales, siempre atenerme a la gramática (arte ilusoria que no es sino la autorizada costumbre) y en lo esencial del léxico he imaginado algunas trazas que tienden a ensanchar infinitamente el número de voces posibles".<sup>89</sup> Sobre este punto puede decirse que la restitución del sentido etimológico de las palabras no incrementa el número de representaciones, como quería Borges, sino lo que consideraba como el mayor problema del español: las voces sinónimas, pues de alguna forma el significado etimológico de alguna palabra corresponderá al de otra ya existente en el vocabulario.

Respecto del léxico limitado a "determinadas palabras", Borges consideraba que cada generación lleva a cabo esta conquista, sujeta al desgaste del abuso y el paso del tiempo:

Es cosa averiguada que cada generación literaria tiene sus palabras dilectas: palabras con gualicho, palabras que encajonan inmensidad y cuyo empleo, al escribir es un grandioso alivio para

---

<sup>88</sup> *El tamaño de mi esperanza*, p. 41. Los otros procedimientos son la derivación de adjetivos, verbos y adverbios de sustantivos; la separabilidad de las preposiciones inseparables y la traslación de verbos neutros en transitivos y a la inversa.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 39. Por esta razón, Borges señala como principal función de los escritores la de enriquecer el idioma: "Lo que persigo es despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo. Toda consciente generación literaria lo ha comprendido así" (p. 42).

las imaginaciones chambonas. Enseguida se gastan y el escritor que las ha frecuentado (el hombre avanzado, el muy contemporáneo, el moderno) corre el albur de pasar después por un simulador o un maniático. Eso suele convenirle: toda perfección, hasta la perfección del mal gusto, puede ubicar a un hombre en la fama.<sup>90</sup>

Aunque sólo se trata de un catálogo de voces al que no puede reducirse la obra poética del joven Borges, de manera específica destacan en *Fervor*, entre otras palabras que colman la "sensualidad verbal" del poeta: "alma" (y derivados como "desalmar" o "desalmado"), los adverbios terminados en mente ("conmovedoramente", "taciturnamente", "familiarmente", "famosamente", "laciamente" y otros), determinados adjetivos ("primordial", "charro", "gárrulo"), "anhelo" (y sus derivados "anhelante" y "anhelar"), "pena", "bandera", "vihuela", "guitarra", "arrabal", "ocaso", "altivecer", "luna", "calle". Un léxico que Borges sólo abandonará, poco a poco, después de la publicación de *Cuaderno San Martín*.

---

<sup>90</sup> "Las dos maneras de traducir", *La Prensa*, 1/ag/1926, en *Textos recobrados*, p. 257.



### 1. 1. 6. Mesura de la metáfora

En cuanto a la metáfora, Borges mantiene una relación hasta cierto punto contradictoria: como "banderizador del ultraísmo" privilegió la metáfora sobre otros recursos poéticos,<sup>91</sup> como lo expone en "A quien leyere": "Siempre fui novelero de metáforas".<sup>92</sup> Esta afición, según Borges, tiene un origen "clásico", porque "la tendencia a escribir en sucesión de imágenes [...] campea en nuestros clásicos, y no sólo en poetas conscientemente marginales y banderizos como don Luis de Góngora, sino en Calderón, en Baltasar Gracián, y con principalísimo relieve, en Quevedo".<sup>93</sup>

El parentesco que Borges halla entre el ultraísmo y la tradición hispánica responde a la incriminación de Manuel Machado, quien tachaba a los ultraístas de "tendencia forastera e importada, sin raigambre española"; poco antes, Borges pensaba precisamente lo contrario, como refiere a Sureda el 15 de diciembre de 1920: "La metáfora clásica fue ante

---

<sup>91</sup> El primer postulado de la estética ultraísta según Borges propone la "reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora" ("Ultraísmo", *Nosotros*, 1921, núm. 151, p. 468). Y en la "Proclama" (*Prisma*, 1921, núm. 1) del mismo año: "Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia" (en *Textos recobrados*, p. 123).

<sup>92</sup> Éste es otro nexo claro con Lugones, quien más de diez años antes había expresado que "el verso vive de la metáfora", por lo que "hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez" (*op. cit.*, p. 8).

<sup>93</sup> "Ultraísmo", *El Diario Español*, en *Textos recobrados*, p. 108. Además añade: "Por paradójico que parezca, es lícito afirmar que el ultraísmo, al instaurar la imagen como centro nuclear del organismo lírico y devolverle su primordial preeminencia se ve animado por un espíritu netamente castizo. (Y hasta escribiría <<clásico>> si no fuera por la ambigüedad que tal vocablo acarrea)" (p. 109).

todo romántica o meramente visual (<<el sol poniente: cadáver de oro en ataúd de sombras>>, Quevedo...). La metáfora expresionista debe ser dinámica, en consonancia con el supuesto ritmo occidentalista o *yankee* que nos empuja. (<<Ya grita el sol>>-J. L. B.)" (*Cartas*, 184).

En *Fervor*, varios poemas están hechos por enfilamiento de imágenes, como "Alba desdibujada":

Se apagaron los barcos  
en el agua cuadrada de la dársena.  
Las periódicas grúas relajan sus tendones.  
Los mástiles se embotan en el cielo playo.  
5 Una sirena ahogada pulsa en vano  
las cuerdas de la distancia.  
La ceniza de adioses aventados  
va agostando el paraje  
y es un pañuelo en despedida  
10 la gaviota que pasa  
rozando con las alas  
las hachas de las proas que talan la foresta de los mares.  
En previsto milagro  
la aurora despeñada  
15 rodará de alma en alma.

En "Sala vacía" la serie de metáforas es tan profusa que resulta casi imposible reconstruir una imagen con claridad:

La actualidad constante  
convinciente y sanguínea  
aplaude en el trajín de la calle  
su plenitud irrecusable  
20 de apoteosis presente  
mientras la luz a puñetazos  
abre un boquete en los cristales  
y humilla las seniles butacas  
y arrincona y ahorca  
25 la voz lacia  
de los antepasados.

Al final, Borges abjurará de este privilegio injustificado, pues "la metáfora es una de tantas habilidades retóricas para conseguir énfasis. No sé por qué razón ha de ser puesta sobre las otras"; en el mismo sitio niega el carácter poético de la metáfora ("creo que la metáfora no es poética; es más bien *pospoética*") y finca su valor en la eficacia lograda (que la "hace funcionar o fallar") antes que en la invención de metáforas inéditas.<sup>94</sup>

La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Desde luego confieso mi culpabilidad en la difusión de ese error. No quiero dragonear de hijo pródigo [...] Ayer he manejado los argumentos que la privilegian, he sido encantado por ellos; hoy quiero manifestar su inseguridad, su alma de *tal vez* y *quien sabe*.<sup>95</sup>

Lo que puede derivarse de este pasaje de "A quien leyere" es el tránsito entre el privilegio exacerbado de la metáfora y la renuncia a este recurso como único método para hacer poesía. El debilitamiento de una estética basada en la metáfora desembocará, años más tarde, no sólo en el descrédito del recurso, sino en la autonegación. Borges, sin duda, es consciente de que no puede seguir por los caminos del ultra y se anticipa a sus posibles detractores: "Esto —que ha de parecer axioma desabrido al lector— será blasfemia para muchos compañeros sectarios".

---

<sup>94</sup> Borges confirmará estas ideas en otro ensayo: "Yo insinuaría — contra los contemporáneos, contra los antiguos, contra mis certidumbres de ayer— que la cuestión no es de orden estético [...] la metáfora no es poética por ser metáfora, sino por la expresión alcanzada" ("El culteranismo", *La Prensa*, 17/ene/1927, en *El idioma de los argentinos*, p. 69).

<sup>95</sup> "La metáfora", *La Prensa*, 31/oct/1926, en *El idioma de los argentinos*, pp. 55-59. Cambia de nombre: "Otra vez la metáfora".

Aquí solamente he tratado de hacer una lectura textual del prólogo de *Fervor*, pero considero pertinente acercarse a los estudiosos que me precedieron en el estudio de la teoría y la práctica de la retórica borgeana a lo largo de su vida, pues fue ésta una preocupación que manifiesta como ultraísta, *sui generis* si se quiere, y cruza sus escritos de madurez. Entre ellos destaca Allen Phillips, quien lleva a cabo el primer intento por sistematizar los papeles dispersos que Borges publicó entre 1921 y 1960, desde los manifiestos ultraístas hasta la *Antología personal*,<sup>96</sup> luego vienen Zunilda Gertel y Saúl Yurkievich con sendos estudios sobre la metáfora y Borges, donde escudriñan no sólo los textos borgeanos, sino la lógica interna entre los materiales estudiados;<sup>97</sup> finalmente, Martha Lilia Tenorio ha dedicado dos trabajos a dilucidar el carácter epistemológico, más que retórico, de la metáfora en la estética borgeana, en sus palabras: “la metáfora en Borges, además de ser un artificio estilístico, es un instrumento de conocimiento”.<sup>98</sup> Interpretación esta última, sin duda, reveladora, pues más que parafrasear los textos borgeanos, Tenorio

---

<sup>96</sup> Phillips, Allen W., “Borges y su concepto de la metáfora”, *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, Universidad de Texas, 1965, pp. 41-51.

<sup>97</sup> “La metáfora en la estética de Borges”, en *Jorge Luis Borges*, ed. de Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1987, pp. 92-100 y “Metaforicé con fervor”, *Río de La Plata*, 1986, núms. 4-6, pp. 89-104, respectivamente.

<sup>98</sup> “Primeras inquisiciones. Teoría y práctica de la metáfora en el primer Borges”, en *Reflexiones lingüísticas y literarias*, t. 2, ed. de Rafael Olea Franco y James Valender, El Colegio de México, México, 1992, pp. 207-224; “Más inquisiciones. Borges y su concepto de la metáfora”, *Iberoamericana*, 1993, núms. 51-52, pp. 21-37.

descubre el motor de la metáfora borgeana, en la teoría y en la práctica de una vida dedicada a la literatura.



### 1. 1. 7. El autor como lector

A modo de colofón, Borges incluye una reflexión que podría considerarse fundamental en su poética de madurez:

Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, permíname el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escritor —el desconfiado y fervoroso escritor— de mis versos ("A quien leyere").

Se trata del único fragmento que Borges conservó, aunque reescrito, en las subsecuentes ediciones de *Fervor*, quizá porque es la parte menos polémica del prefacio y la que guarda menos relación con el contexto de la producción del poemario. Por el contrario, el resto de "A quien leyere" está plenamente enmarcado dentro de la evolución estética de Borges.



## 1. 2. Los estilos de un poeta en busca de estilo

Respecto del primer libro de Jorge Luis Borges, la crítica parece haber tomado una doble vertiente interpretativa: hay quienes, por una parte, buscan reducir *Fervor de Buenos Aires* a un común denominador y quienes, por otra, ven lo heterogéneo del volumen. El hecho de que no todos los poemas tengan como referencia inmediata la ciudad natal, Buenos Aires, además de que es posible identificar temas, formas y estilos varios, obliga a un análisis textual que permita ver los matices de un libro que, desde su propia concepción, tuvo fuentes de índole diversa: hay poemas hechos con versos recortados de poemas publicados previamente (la primera estrofa de “Campos atardecidos”), poemas publicados y reescritos para la edición de *Fervor* (entre otros, “Sala vacía” y “Llamarada”), poemas que se aglutinan para formar uno nuevo (“Campos atardecidos” y “Atardeceres”), poemas con versos entresacados de una prosa previa (“Las calles” y “Cercanías”), poemas cuyo manuscrito se remonta a la adolescencia del poeta (“Remordimiento por cualquier defunción” e “Inscripción en cualquier sepulcro”) y, por último, poemas

escritos *ex profeso* para este libro inaugural (v. g. “La Recoleta” o “El Jardín Botánico”).<sup>99</sup>

Cuando en literatura se parte de una visión uniformadora, con la intención de hacer tabla rasa de un material en esencia polisémico, generalmente se llega a callejones sin salida; lo que urge en estos casos es la demostración de una tesis y, en ese afán, se pierde el detalle o, bien, se ajusta el texto a una camisa de fuerza de la que siempre quedarán cintas sin anudar; por ejemplo, Rodolfo A. Borello aplica una fórmula para explicar *Fervor*; según él, el criollismo que Borges defenderá abiertamente desde *El tamaño de mi esperanza* (1926) y luego en *El idioma de los argentinos* (1928) puede identificarse en buena parte de *Fervor*. Además pierde de vista que en Borges el criollismo es una construcción paulatina que abarca temas, formas, lenguaje, entre otras cosas.

Borello avanza en su trabajo por dicotomías, entre las que destaca la del localismo *vs.* el cosmopolitismo: “El libro constaba de 38 poemas en los que no aparecía para nada el cosmopolitismo típico de los poemas vanguardistas”.<sup>100</sup> Extraña la ambigua precisión con que Borello se

---

<sup>99</sup> Para un recuento más detallado de este entramado de textos en *Fervor* puede verse la “Introducción” y, por supuesto, el análisis pormenorizado de las variantes y las relaciones inter e intratextuales de la temprana producción borgeana en el Capítulo 2 de esta tesis.

<sup>100</sup> “El anacrónico Borges de *Fervor de Buenos Aires* (1923)”, *Río de La Plata*, 1986, núms. 4-6, p. 113. El título del artículo sugiere la preferencia de Borges por un Buenos Aires en plena desaparición, pero no revela, por ejemplo, que al menos once textos de la *etapa ultraísta* de Borges se hallan distribuidos en ocho poemas de *Fervor*, por señalar mínimamente cómo la generalización impide dar la justa dimensión al

expresa, porque nunca dice qué poemas representan el “cosmopolitismo típico” que, por cierto, Borges no parece haber privilegiado, hasta donde he leído, en ninguno de sus manifiestos ultraístas. Si puede notarse una lectura retrospectiva de *Fervor*: se deja llevar por lo que, *a posteriori*, Borges comentará de su primer libro (*vid. supra*).

La dicotomía local/cosmopolita que rige el trabajo de Borello lo induce a tildar de “costumbrista” este libro primerizo de Borges, y sus conclusiones tampoco escapan a la visión reductora de la tesis general:

Cuatro aspectos entonces deben ser señalados en este libro: rechazo absoluto de las fórmulas ultraístas; adelanto —ya definitivo— de temas que se ampliarán y reiterarán en la obra futura; valor biográfico de ciertos poemas; la estructura y la reiteración anecdótica de varios poemas adelantan la forma y hasta los motivos que darán origen a cuentos más tarde famosos del mismo Borges.<sup>101</sup>

El anacronismo que Borello achaca al Borges de *Fervor* deja fuera, como mostraré más adelante, el barroquismo del poemario que puede notarse desde la factura del prefacio, la preferencia por la etimología (como Quevedo y Lugones), los poemas hechos por “enfilamiento de imágenes” y las estridentes metáforas que se cuelan por momentos en este libro *criollista* y *costumbrista*.

Otro crítico que, por ver el árbol, pierde la perspectiva del bosque es Rodrigo Zuleta; éste comenta que en *Fervor* se hallan los atisbos de una

---

objeto de estudio. Borello también habla de 38 poemas, pero *Fervor* sólo se redujo a esa cantidad en 1943, porque en 1923 constaba de 46.

<sup>101</sup> Art. cit., pp. 118-119. Más contundente resulta la afirmación de Borello en el penúltimo párrafo de su estudio: “En 1923 nuestro escritor ha decidido agotar las posibilidades del criollismo, pero a la vez ha cortado toda relación íntima con el propio ruidoso comienzo vanguardista” (p. 119).

poética de la humildad; pero sus argumentaciones caen por su propio peso, pues utiliza una edición del poemario demasiado depurada, la de las *Obras completas* de 1989, redición de la de 1974. Desde esta perspectiva, Zuleta observa atinadamente la poética de “la humildad” de los sucesivos Borges durante más de cincuenta años y, al menos, ocho intervenciones en *Fervor*. Según Zuleta, “El Sur” representa la primera definición de la “poética humilde” de Borges.<sup>102</sup> sin embargo, se trata de un poema anacrónico agregado a *Fervor* 46 años después de la primera edición, en 1969, lo mismo que “La rosa” y “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, como Borges comenta a Antonio Carrizo, “para levantar un poco este volumen”.<sup>103</sup>

Entre quienes han preferido ver la heterogeneidad de *Fervor* se encuentra Luis Martínez Cuitiño. A juicio de este autor, en el libro inaugural de Borges puede seguirse “un yo *flâneur* que prefiere para su deambular la hora del atardecer, un yo filosófico que reflexiona sobre los

---

<sup>102</sup> Cf. “*Fervor de Buenos Aires* o la poética de la humildad”, *Romanische Forschungen*, 1994, núm. 106, p. 261. Después de citar “El Sur”, Zuleta señala que lo esencial en “el poema, pues, no es lo extraordinario ni lo novedoso, por el contrario, lo habitual que parece haber estado siempre ahí y que ya ha sido repetido muchas veces. No se trata de buscar lo absolutamente inédito y presuntamente auténtico sino de ver cómo, infinitamente, se repiten muchas cosas”. El Borges maduro no podía ya caer, por su natural pudor, en las excentricidades cuya ausencia hace notar Zuleta.

<sup>103</sup> Sobre “Líneas. . .” Borges expresa: “Ese poema no está en la primera edición. Yo quise hacer un poema a la manera antigua; es un arcaísmo deliberado. Se escribió cincuenta años después. Pero yo quise escribir un poema a la manera antigua, para levantar un poco este volumen. De modo que hice esa trampa. Y se lo confío a usted; ya que nadie nos oye podemos hablar” (*Borges el memorioso*, FCE, México, 1997, p. 161).

problemas de la metafísica, un yo histórico y mitificante que remonta el pasado y puebla el ámbito vacío con héroes y tiranos, el yo de un poeta que medita sobre su tarea, con un resto de ultraísmo evidente en el ‘enfilamiento de imágenes’ o en la forma y abundancia de las metáforas”.<sup>104</sup> Esta interpretación menos generalizante ofrece una visión más fidedigna de *Fervor*, de sus múltiples planos estilísticos, ya que se trata del análisis de “la pluralidad de egos del sujeto textual” (“Los ‘Borges’ del *Fervor*”, 68) y, por ello, de la heterogeneidad de la materia textual y temática.

Me parece que el mismo Borges sugiere esta convivencia de diversos planos estilísticos y temáticos en *Fervor* cuando escribe a su amigo Jacobo Sureda, el 29 de mayo de 1922, que sigue “escribiendo el libro metafísico-lírico-gualicheante-confesional” (*Cartas*, 221).

La misiva, sin embargo, sólo permite entrever una franja del espectro temático de *Fervor*, es decir, algunos poemas tenían un tinte más filosófico o amoroso o personal; también permite fijar las fechas en que el primer libro de Borges se hallaba en gestación.

En su autobiografía, que data de 1971, Borges también recordaría de *Fervor*:

era esencialmente romántico, aunque estaba escrito con un estilo escueto y abundaba en metáforas lacónicas. Celebraba los atardeceres, los sitios solitarios, los rincones desconocidos; se aventuraba hasta la metafísica de Berkeley y hasta la historia familiar; registraba primeros amores [...] Me temo que el libro fuera un budín de pasas: había demasiadas cosas allí (*Un ensayo*, 57).

---

<sup>104</sup> “Los ‘Borges’ del *Fervor*”, *Letras*, 1988, núms. 19-20, p. 52.

Además de los temas referidos, agrega el de la celebración de los atardeceres, los espacios preferidos en sus caminatas y el de la historia familiar. También en una entrevista con Sorrentino, Borges dirá que "en cuanto a los temas, creo no haber cambiado [...] los temas de la perplejidad filosófica, la idea del tiempo, la idea del carácter onírico del mundo ya están en *Fervor de Buenos Aires* y están también en *Elogio de la sombra*, por ejemplo" (*Siete conversaciones*, 69); Borges está siempre dispuesto a aceptar la diversidad temática en *Fervor*, como se observa en sus declaraciones; al mismo tiempo hace más énfasis en unos temas que en otros, según la intención del momento.

Ahora bien, la lectura textual de *Fervor* permite sugerir una serie de temas que, desde mi perspectiva, se hallan acordes con estilos específicos. Si bien propondré una clasificación de los poemas que constituyen el poemario, considero que no existe la mínima intención de encerrarlos en un cajón de sastre, porque algunos pueden formar parte de dos o más grupos temáticos. Con el análisis siguiente quiero evidenciar la pluralidad temática, y la diversidad formal y estilística de *Fervor*. Así, los poemas de este libro inaugural pueden agruparse de la manera siguiente: metafísicos, amorosos, elegiacos, ciudadanos, paisajísticos, metapoéticos y misceláneos.

### 1. 2. 1. El estilo barroco de “la perplejidad filosófica”

Como dije, el mismo Borges adjetiva su primer poemario como “metafísico”. En este caso, la influencia del padre es más que evidente, quizá como un homenaje del joven poeta a las enseñanzas paternas o, bien, con el afán de desautomatizar la percepción de los lectores. Los poemas de carácter abiertamente metafísico son “La Recoleta”, “El Jardín Botánico”, “El truco”, “Final de año”, “Remordimiento por cualquier defunción”, “Amanecer”, “Benarés”, “Caminata” y “Alquimia”. Son tantos y tan extensos los poemas en que la metafísica deviene el tema primordial, que en una reseña sobre González Lanuza, de 1924, Borges lo señala como un estigma de su primer libro: “estorba [...] en mi *Fervor de Buenos Aires* la duradera inquietación metafísica”.<sup>105</sup>

La mayoría de estos poemas tiene una extensión considerable: en este grupo se hallan los más largos del poemario, como “Amanecer” y “Caminata”, que constan de 55 y 48 versos, respectivamente, sólo comparables con los 52 de “Sábados”. Hay, entre estos poemas de cuño metafísico, dos que no rebasan los 15 versos (“Final de año” y

---

<sup>105</sup> "E. González Lanuza. *Prismas*", en *Inquisiciones*, pp. 98-99. Esta manera de proceder, indudablemente va a contracorriente de lo que Borges defendía en “Anatomía de mi ultra”: “Yo —y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas— anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. Un arte que rehuyese lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o mordaces” (*Ultra*, 1921, núm. 11).

“Remordimiento por cualquier defunción”); los demás oscilan entre los 21 y los 43 versos.

El juicio de Adolfo Prieto revela cuánto ruido produjo la particular manera de asumir la filosofía como tema poético, aun en los lectores especializados; según él, Borges sería un “pensador a mitad de camino de poeta, [al que] le ha faltado el fuego interior que lo quemase en el logro total de un poema” (*Borges y la nueva*, 66).<sup>106</sup> A lo largo del capítulo dedicado a la poesía de Borges, que en ese momento se limitaba a los tres poemarios de los años veinte, Prieto señala los extremos en que se ubica la temprana producción borgeana: por un lado, la abundancia de imágenes desarticuladas (aunque considera algunas rescatables) y, por el otro, el carácter reflexivo de algunos poemas,<sup>107</sup> entre los que destacan “La Recoleta”: “una difusa reflexión de reflexiones” y “Remordimiento por cualquier defunción”: “El poema es una reflexión aguda comentada de imágenes” (51-52).

Los ejemplos que el crítico utiliza para ilustrar las limitaciones del desmañado poeta coinciden con los poemas que aquí he llamado “metafísicos”. Acaso el énfasis en el proceso argumentativo que se aprecia en los recursos estilísticos y en la necesidad de *mostrar* una idea por medio del verso motivan esta declaración objetable, porque se enfoca sólo

---

<sup>106</sup> *Borges y la nueva generación*, Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954, p. 66.

<sup>107</sup> Dice Prieto: “Señalando la dicotomía de procedimientos seguidos por el autor, notamos que aquellos poemas que no fueron redactados según un conciso esquema mental, no son más que un rosario de presuntas metáforas y laboriosas imágenes” (*Ibid.*, p. 60).

en algunos aspectos y deja otros de lado, que bien podrían sugerir el esfuerzo del poeta por dar una envoltura poética a sus disquisiciones filosóficas:

Los versos de Borges ofrecen en buena parte los caracteres de la prosa, condición desfavorable que se acrece con el hábito de introducir en los poemas, giros que pertenecen por completo al dominio de la prosa, como la formulación de definiciones, el corolario de algún pensamiento, la explicación de un proceso; el discurso estrictamente lógico, en suma (58).

Me parece que el análisis de Prieto atina a entrever los resortes de uno de los estilos del joven Borges, pero carece de ecuanimidad: si bien tiene razón en que es más común hallar definiciones, corolarios y explicaciones en la prosa, no veo la razón para que éstos sean censurados en la poesía; más abajo traeré a colación contraejemplos en que Borges parece buscar un estilo acorde con su asunto; la misma extensión de los poemas permite *desarrollar* una idea de manera profusa.

Por lo demás, esta característica fue manifestada por los primeros comentaristas de *Fervor*; por ejemplo, Rafael de Diego apuntaba que no se trataba de “una obra maestra” en sentido alguno, sino de una obra poética a secas; luego agrega: “respetamos el nombre de poemas aunque debemos declarar que tal designación no les conviene en general aunque fuere con el agregado de poemas en prosa; gran parte son poesías traducidas en prosa”.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> “Letras argentinas. Verso. *Fervor de Buenos Aires*”, *Nosotros*, 173 (1923), p. 220. Al final, parece que De Diego se siente estafado: “Y esa es en verdad la equivocación del señor Borjes [sic] y de muchos escritores

Por su parte, Antonio Aíta sostiene también una opinión negativa sobre la poesía de temprana de Borges: “La poesía de Borges parece la poesía de un licenciado de filosofía en trance de escribir versos por puro ejercicio retórico. Carece de emoción lírica toda la obra poética de este espíritu tan valioso”.<sup>109</sup> Estas primeras críticas, coincidentes en algún modo, estigmatizaron al joven poeta. Prieto, así, resulta el extremo más lejano de la cadena.

Los estudiosos de Borges han pasado por alto que *Fervor* contiene poemas deliberadamente barrocos, no obstante que Ramón Gómez de la Serna hiciera notar esta característica en su reseña de *Fervor*: “un Góngora más situado en las cosas que en la retórica retiembla en la copa de Borges. El mundo extraño, que trepida un poco, se refleja en ese fino cristal removido en al aparador de fino alerce”.<sup>110</sup>

El mismo Cansinos Assens apunta la tendencia barroquizante en *Fervor*: “[incurre] en gongorismos de una gracia arcaica y barroca. La modernidad exprésase en él por medio de un vehículo anticuado” (*La nueva literatura*, 290). Ahora bien, para comprobar, en principio, esta

---

nuestros que pretenden hacernos pasar por versos algo que no debe ser considerado bajo este carácter” (p. 221).

<sup>109</sup> “La literatura de vanguardia”, *Nosotros*, 1930, núm. 251, p. 27. Aunque no adopta la misma actitud de Aíta, Cansinos Assens definía a Borges como “un poeta con algo de profesor y de filósofo” (*La nueva literatura*, t. 3, Páez, Madrid, 1927, p. 287).

<sup>110</sup> *Revista de Occidente*, 1924, núm. 10, p. 125. Gómez de la Serna exime a Borges de un retoricismo exacerbado, pero enseguida se verá que hay un concienzudo trabajo retórico en los poemas borgeanos de corte metafísico.

afirmación nada más hay que leer unas líneas de “A quien leyere”, el prefacio de *Fervor*.

Los arcaísmos léxicos y la torcida sintaxis, cuya principal característica consiste en postergar la relación entre los constituyentes de la oración, o el carácter amplificatorio de la subordinación de subordinadas delatan la cercanía del joven Borges con los escritores de los siglos XVI y XVII: la mención de fray Luis de León, Quevedo, Góngora y Browne en “A quien leyere” no resulta en absoluto gratuita.<sup>111</sup>

En diversas oportunidades, Borges ha señalado este rasgo distintivo de su primer libro; por ejemplo, en 1966 escribió:

En 1923 publiqué un libro injustamente famoso, llamado *Fervor de Buenos Aires*. En ese libro hay una evidente discordia entre el tema, o uno de los temas, o el fondo del libro que es la ciudad de Buenos Aires, sobre todo algunos barrios, y *el lenguaje en que yo escribí, un español que quería parecerse al español latino de Quevedo y de Saavedra Fajardo*. Hay una discordia evidente entre la imagen de Buenos Aires y *el español latinizante de los grandes prosistas españoles de mil seiscientos y tantos*, de modo que ese libro, para mí, es un libro que entraña un fracaso esencial.<sup>112</sup>

Y en la segunda edición de *Fervor*, en 1969:

*He mitigado sus excesos barrocos [...]* Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines: remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, *ser un escritor español del siglo diecisiete*, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto, cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o hacia el sur, de quintas con verjas.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> La mención explícita de estos autores barrocos por excelencia, así como la de Jorge Manrique y fray Luis de Granada en “La Recoleta”, de alguna manera, obliga a establecer un nexo estilístico o temático entre el incipiente poeta y sus *precursores*, en el sentido borgeano.

<sup>112</sup> “Poetas de Buenos Aires”, *Testigo*, 1966, núm. 1, en J. L. Borges, *Textos recobrados III*, p. 125.

<sup>113</sup> *Fervor de Buenos Aires*, 2ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1969, p. 9.

A mi juicio, el barroquismo de *Fervor* resulta más explícito en los poemas de tono metafísico, porque este estilo se adecua al espacio que exige la argumentación filosófica.<sup>114</sup>

En un primer momento, analizaré los *incipit* de los poemas metafísicos para desarticular un estilo que, antes que ocultar, revela la preocupación por las “tecniquerías” que tanto fustigó Borges en los poetas modernistas. Después, haré una lectura minuciosa de “La Recoleta” y “Amanecer”, con el ánimo de mostrar los resortes de su reflexión poética.

En los versos iniciales de “La Recoleta” se lee:

Convencidos de caducidad  
vuelos un poco irreales por el morir altivado en tanto sepulcro  
irrealizados por tanta grave certidumbre de muerte,  
nos demoramos en las veredas  
(*vv.* 1-4)

Las construcciones nominales de los tres primeros versos, que además cumplen una función anafórica, mantienen en suspenso al sujeto gramatical que modifican: éste sólo se deduce del verbo principal, “nosotros”. Además, el sentido intensificador de estos versos pasa por tres momentos: primero hay un convencimiento de la caducidad, luego un desvanecimiento del sujeto, “vuelos un poco irreales” ante “el morir

---

<sup>114</sup> Concuero, por ello, con Laura Milano y Rosa María Ravera, quienes en un abigarrado ensayo sobre “El barroquismo borgeano” comentan: Borges funda buena parte de su narrativa en un estilo barroco que sólo define “en superficie pero lo utiliza en profundidad”. Se trata, según las estudiosas, de un barroquismo no sólo de formas, sino esencial que coincide con, por ejemplo, la semiosis ilimitada de Peirce y otras modernas corrientes de pensamiento (en Fernando de Toro y Alfonso de Toro, *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Vervuert, Frankfurt, 1999, pp. 321-345).

altivado” y, finalmente, una transformación: ocurre un despojo definitivo del yo lírico, “irrealizados”, frente a la “certidumbre de muerte”.

Estos primeros versos de “La Recoleta” pueden considerarse como un ejemplo de correlación o, como lo denomina Dámaso Alonso, “de pluralidad”;<sup>115</sup> la estructura paralelística *adjetivo + modificador con preposición* hace énfasis no sólo en la relación horizontal entre los versos comentados, sino también en la vertical, es decir, se trata de un tipo especial de pluralidad, de “hibridismo progresivo-reiterativo” (*Seis calas*, 53-57); además de que se nota una progresión gradual en esta reflexión sobre la muerte, también es perceptible un solo patrón en la estructura gramatical.

Esta acumulación de elementos que impide la aparición inmediata del sujeto también puede observarse en el *incipit* de otros poemas como “El Jardín Botánico”:

Muy lejos de nosotros  
por más que nuestras manos atestigüen los troncos  
los árboles que balbucean apenas el ser  
sueltan en pos de lo desconocido  
5 su vana lumbrerada de hojas ciegas  
que en piadosa ficción arriba se abrazan  
como dobladas por la combadura celeste.

---

<sup>115</sup> El teórico español señala que “lo plural, en el despliegue de sus miembros, es una de las inclinaciones constantes de la expresión literaria de todos los pueblos y todas las épocas”, por ello propone el estudio de “pluralidades cuyos miembros sean (o puedan ser considerados) ‘semejantes’ entre sí” (“Introducción”, en D. Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, 4ª ed., Gredos, Madrid, 1979, pp. 14-15).

Mediante el hipérbaton, el sujeto gramatical aparece desplazado hasta el tercer verso; mientras que la subordinada adjetiva que modifica al sujeto envía el verbo principal hasta el cuarto verso.

También en los primeros versos de “Remordimiento por cualquier defunción” se aprecia una aglutinación inicial que posterga al sujeto:

Inconmensurable, abstracto, casi divino,  
desbaratadas las trabaduras del ser,  
el muerto ya no es un muerto: es la muerte.  
(vv. 1-3)

En “Amanecer”, también un giro sintáctico desplaza al sujeto hasta el tercer verso y el verbo al cuarto:

En la honda noche universal  
que apenas contradicen los macilentos faroles  
una racha perdida  
ha ofendido las calles taciturnas  
(vv.1-4)

El sujeto lírico prepara el escenario de su experiencia poético-filosófica y, de esa manera, influye en la recepción del poema: primero para atraer la atención del lector y luego, ya con la lectura en marcha, exponer sus argumentos acerca de la muerte, el tiempo o la inconsistencia de la realidad.

Como puede apreciarse en los primeros versos de los poemas metafísicos, no sólo se intenta crear una expectativa en el lector, sino introducirlo en una materia no poética mediante recursos exclusivamente literarios, esto es, el sujeto lírico reviste los temas del tiempo o la muerte de un lenguaje poético de la manera más *natural* posible; si bien esta

apariencia de naturalidad no demuestra más que un gran esfuerzo de artificialidad retórica.<sup>116</sup>

El barroquismo de estos poemas, además de basarse en el retorcimiento sintáctico que he esbozado, funciona por acumulación, principalmente, como se deduce del uso reiterativo de las anáforas, de las subordinadas y de los múltiples modificadores del sujeto: estos recursos estilísticos tienen como principal objetivo preparar la recepción del poema, al tiempo que revelan el tema.

#### El poeta y la muerte

“La Recoleta” remite de manera inmediata al panteón más famoso de Buenos Aires y, por lo tanto, a la muerte. Este poema, por ello, resulta paradigmático: en él se crea una tensión entre vida y muerte que el sujeto lírico intenta resolver mediante la argumentación que, al final, lo lleva a pensar en su propia condición de mortal.

Por los testimonios epistolares hoy se sabe que Borges fue un lector fervoroso de literatura española de todos los tiempos; en sus cartas a Abramowicz y Sureda aparecen referidos los romances medievales, San Juan de la Cruz, Cervantes, Quevedo, Góngora, Baroja, Unamuno, Xenius

---

<sup>116</sup> Hay que reconocer que “muchas veces sucede que lo que parece más natural, más espontáneo, es lo más artificioso” (Alonso, “Introducción”, p. 18).

y Pérez de Ayala, entre otros.<sup>117</sup> Es más: varios textos incluidos en sus tres primeros libros de ensayos están dedicados a Cervantes, Góngora, Quevedo, Torres Villarroel, Unamuno, Cansinos Assens y Jorge Manrique; asimismo, dedica un agudo análisis del culteranismo.

Destaca entre dichos ensayos “Las *Coplas* de Jorge Manrique”, por dos cosas: por una parte, porque Manrique es mencionado en el v. 9 de “La Recoleta”, lo que sugiere una línea de lectura del poema y, por otra, porque Borges aprovecha este ejercicio de análisis literario para filosofar sobre diferentes formas de concebir la muerte. El ensayo inicia con una afirmación contundente: “La más escuchada voz que verso habló de la muerte, es la de Manrique” (*El idioma*, 93). Asimismo, Borges halla en las *Coplas* una entonación que coincide con la de “La Recoleta”, es decir, ni en unas ni en otro aflora el patetismo que la muerte provoca, ni dramatismo ni sorpresa: al igual que en el poema borgeano se expresa “la forzosidad del morir, pero nunca lo disparatado de ese acto ni el azoramiento metafísico a que nos invita ni un esperanzarse curioso en la inmortalidad” (*El idioma*, 96). Difiere, sin embargo, en una cosa: mientras para Manrique y cualquier español la “perdurabilidad es la única forma del ser”, para Borges “el esqueleto sobrevive a su portador, luego el esqueleto es más real que el hombre”.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> *Cartas del fervor, passim*. Lecturas estas que el joven Borges combinaba con las de los expresionistas alemanes, Whitman, Nietzsche, Schopenhauer, Kant y, en menor medida, de autores franceses.

<sup>118</sup> Y para seguir con la paradoja de la muerte, agrega Borges: “Yo no entiendo de estas divisiones jerárquicas de la realidad y no sé por qué

Enseguida reproduzco los versos iniciales de “La Recoleta”, con el ánimo de ofrecer una lectura pormenorizada de este que resulta un poema ejemplar, más que por su calidad estética, por el estilo barroco mediante el cual Borges llega a la metafísica:

Convencidos de caducidad  
vueltos un poco irreales por el morir altivado en tanto sepulcro  
irrealizados por tanta grave certidumbre de muerte,  
nos demoramos en las veredas  
5 que apartan los panteones enfilados  
cuya vanilocuencia  
hecha de mármol, de rectitud y sombra interior  
equivale a sentencias axiomáticas y severas  
de Manrique o de Fray Luis de Granada.

Las coincidencias que presentan los *incipit* de los poemas de corte metafísico, tanto en su forma cuanto en su función, también pueden apreciarse en su desarrollo o, en otras palabras, en el proceso de la reflexión poética. En “La Recoleta”, por ejemplo en los vv. 4-9 se nota los rasgos estilísticos que Borges imprimió en los tres primeros versos del poema y, más todavía, parece obstinado en *literaturizar* para dar un ropaje lírico a su reflexión sobre la muerte: las “veredas” son modificadas por la subordinada “que...” y “panteones”, a su vez, por “cuya...” y, por último, “vanilocuencia” por “[que está] hecha...”, con lo cual el lector entra en una especie de *mise en abîme* a tono con el tema del poema: la complejidad de la reflexión metafísica tiene su reflejo en su representación formal.

---

razón la hora de la muerte ha de ser más verdadera que las de vivir y el viernes y el lunes. Si todo es ilusorio, también la muerte lo es y muere su muerte” (*El idioma*, pp. 97-98).

Asimismo, el *v.* 7 se trifurca: “de mármol, de rectitud y sombra interior”; mientras los *vv.* 8 y 9 presentan sendas bimetraciones: “axiomáticas y severas”, “de Manrique o de Fray Luis de Granada”. Arcaísmo deliberado, este par de bimetraciones emparenta formalmente el poema de Borges con la escritura barroca, al mismo tiempo que la mención explícita de dos poetas españoles lo sitúa dentro de una tradición lírica y dentro de un campo temático; al aludir a Jorge Manrique y fray Luis de Granada, Borges establece un nexo explícito con la herencia literaria hispánica: las *Coplas a la muerte de su padre* y la *Guía de pecadores* (principalmente el capítulo II) son libros de sentencias, pues su principal objetivo consiste en hacer consciente al hombre, primero, de su perennidad y, luego, de la necesidad de vivir ejemplarmente para morir en la gracia de Dios y, después de muerto, ser digno de emulación.

Luego viene lo que podría llamarse propiamente el encuentro del sujeto lírico con la viva realidad de los muertos y la revelación de su propia condición de mortal:

- 10    Hermosa es la serena decisión de las tumbas,  
      su arquitectura sin rodeos  
      y las plazuelas donde hay frescura de patio  
      y el aislamiento y la individuación eternas;  
      cada cual fue contemplador de su muerte  
15    única y personal como un recuerdo.  
      Nos place la quietud,  
      equivocamos tal paz de vida con el morir  
      y mientras creemos anhelar el no-ser  
      lanzamos jaculatorias a la vida apacible.  
20    Vehemente en las batallas y remansado en las losas  
      sólo el vivir existe.  
      Son aledaños suyos tiempo y espacio,  
      son arrabales de alma

son las herramientas y son las manos del alma  
25 y en desbaratándose ésta,  
juntamente caducan el espacio, el tiempo, el morir,  
como al cesar la luz  
se acalla el simulacro de los espejos  
que ya la tarde fue entristeciendo.

Es notable un esquema retórico que abunda en el uso de pluralidades, como en los vv. 10-12 en que un predicativo (“Hermosa”) modifica triplemente, mediante el hipérbaton, “la serena decisión”, “su arquitectura” y “las plazuelas”, que a la postre funcionan como un sujeto compuesto cuyo tercer miembro también se trifurca con la subordinada adjetiva “donde hay”: “frescura de patio (1) / y el aislamiento (2) y la frescura eternas” (3); por si fuera poco, el polisíndeton confirma esta especie de árbol lingüístico en constante crecimiento. Y para subrayar el barroquismo, otra bimetración se halla en los vv. 14-15: “muerte / única y personal”.

Este proceso acumulativo o expansivo, así como el tono pensativo del sujeto lírico, hacen ver el tema de la muerte como algo neutro, descargado de toda connotación negativa: Borges, se diría, va más allá del dramatismo y se inclina antes por la argumentación racional que por la efusión sentimental; es más, halla cierto encanto en la contemplación de la muerte, como se lee en los vv. 15-35, donde el yo lírico razona la vida y la muerte al tiempo que disfruta la placidez del cementerio; “Nos place la quietud”, dice, y en ese estado de gozo, vida y muerte se confunden:

“equivocamos tal paz de vida con el morir”. El escenario lo invita a pensar en su propia muerte, entonces:

- 30 Sombra sonora de los árboles,  
viento rico en pájaros que sobre las ramas ondea,  
alma mía que se desparrama por corazones y calles,  
fuera milagro que alguna vez dejaran de ser,  
milagro incomprensible, inaudito  
35 aunque su presunta repetición abarque con grave horror la existencia.

La presunta repetición que abarca “con grave horror la existencia” resulta ambigua, porque bien puede referirse a la pluralidad de los vv. 30-32: “sombra sonora”, “viento rico” y “alma mía”; pero también a “milagro incomprensible”; el posesivo “su”, por ello, también multiplica los significados. Además, es pertinente anotar cómo en estos seis versos todos los sustantivos se hallan modificados, ya por un adjetivo a secas (como en las cuatro estructuras nominales citadas arriba), ya por una subordinada adjetiva (como “que sobre las ramas ondea” o “que se desparrama por corazones y calles”), hecho que Borges no vio con buenos ojos en la poesía gongorina ni en la poesía modernista encabezada por Darío.<sup>119</sup> Este (ab)uso de la adjetivación en varios poemas de *Fervor* representa la

---

<sup>119</sup> Siempre atento al artefacto retórico que es el poema, Borges expresó en varias ocasiones su opinión al respecto, como en la reseña que escribió sobre *Andamios interiores*, en 1922, donde acusa a Darío de explotar una adjetivación puramente ornamental mientras exalta la innovadora adjetivación de Maples Arce: “Generoso en imágenes preclaras, el estilo de Maples Arce lo es también de adjetivos, cosa que no debemos confundir con el charro despliegue de epítetos gesteros que usan los de la tribu de Rubén. Ya que es a todas luces evidente que una adjetivación laudable no ha de atenerse al prestigio de los vocablos aislados sino a la conjunción feliz de ambas voces” (*Inquisiciones*, p. 122).

intención expresa de ramificar el pensamiento mediante la ramificación de la sintaxis.

Sobre el desarrollo expositivo del poema, *vv.* 10-35, debe decirse que despliega recursos heterogéneos que revelan una tensión constante entre forma y contenido: *v. g.* los *vv.* 15-19, cuya deuda con el discurso en prosa es evidente; mientras en los *vv.* 20-35 el trabajo retórico salta a la vista en las estructuras bimembres y trimembres, y hasta paralelísticas, así como en la recurrencia a la adjetivación de manera incisiva. En el primer caso, la reflexión fluye sin trabas, por lo que el lector fija únicamente su atención en qué se dice; pero en el segundo se ve obligado a concentrarse en qué se dice y en cómo se dice.

El final de “La Recoleta” también parece estar sometido a la tensión general del resto del poema entre la materia poética y su expresión; asimismo, resulta significativa la manera en que el autor usurpa la voz del sujeto lírico, porque no solamente pasa del plural mayestático a la primera persona, sino que hace explícito el carácter meditativo de este texto:

Lo anterior: escuchado, leído, meditado  
lo realicé en la Recoleta,  
junto al propio lugar donde han de enterrarme (*vv.* 36-38).

La reflexión sobre la muerte, sin énfasis ni aspavientos, lleva al poeta a sopesar su propia condición de mortal, no con resignación sino consciente de que es apenas un eslabón en la cadena de esa “presunta repetición” que es el género humano. Esta situación placentera también tiene que ver con el lugar de la meditación sobre la muerte; cuando el

sujeto lírico entrevé su entierro en La Recoleta (“junto al propio lugar donde han de enterrarme”), el cementerio de la aristocracia argentina, porque la muerte, así, reafirma a una clase social determinada. La serenidad de la meditación proviene del doble bienestar, presente y futuro.

Para el joven Borges, además, la muerte individual no afecta la vida colectiva: cada hombre es una suerte de medio, en constante renovación, que la especie requiere para perpetuarse, por ello el sujeto lírico de “Final de año” se azora de que a pesar del tiempo, y “sus metafísicas posibilidades”, “pueda persistir algo en nosotros / inmóvil” (vv. 14-15).

En última instancia, entre vivos y muertos hay un doble hilo conector: aquéllos disfrutarán del mundo material, las ideas y el tiempo como un tesoro mal habido que los muertos heredaron, a su vez, de otros muertos:

Todo se lo robamos,  
no le dejamos ni una brizna de cielo:  
10 aquí está el patio que ya no palpan sus ojos,  
allí la acera donde acechó la esperanza.

Aún [*sic*] lo que pensamos  
podría estarlo pensando él también;  
nos hemos repartido como ladrones  
15 el asombroso caudal de noches y días.  
 (“Remordimiento por cualquier defunción”)

El ser y la nada según Georgie

Entre el cúmulo de escritos borgeanos de los años veinte sobresalen los ensayos dedicados a la defensa del idealismo y, por lo tanto, a la discusión

sobre el ser de las cosas: “La nadería de la personalidad” (*Proa*, 1ª ép., ag-1922, núm. 1) y “La encrucijada de Berkeley” (*Nosotros*, ene-1923, núm. 164), que después pasaron a formar parte de *Inquisiciones*;<sup>120</sup> puede añadirse a la lista “El cielo azul, es cielo y es azul” (*Cosmópolis*, ag-1922, núm. 44). El primer ensayo citado se abate contra la porosidad del “yo”, contra la existencia de un “yo de conjunto”; el segundo se dedica a exponer los argumentos de Berkeley acerca del ser: “*Esse rerum est percipi*: la perceptibilidad es el ser de las cosas: sólo existen las cosas en cuanto son percibidas”, traduce Borges el principio berkeleyano.<sup>121</sup> Por último, “El cielo azul...” consiste en una defensa del idealismo de Schopenhauer, a partir de los conceptos de *voluntad* y *representación* que rigen el sistema de este filósofo alemán.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Son éstos los únicos ensayos del volumen que tratan abiertamente temas filosóficos (véase: pp. 84-95 y 109-119).

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 110. Más adelante Borges aceptará la tesis de Berkeley, pero matizada: “Berkeley afirma: Sólo existen las cosas en cuanto se fija en ellas la mente. Lícito es responderle: Sí, pero sólo existe la mente como perceptiva y meditadora de cosas. De esta manera queda desbaratada, no sólo la unidad del mundo externo, sino la espiritual” (p. 115).

<sup>122</sup> La postura mediadora de Schopenhauer, que sostiene “la imposibilidad de un sujeto sin objeto y viceversa”, impresionó al joven Borges, quien con estilo didáctico expone la filosofía de aquél: “el paisaje no puede existir sin alguien que se perciba de él, ni yo sin que algo ocupe el campo de mi conciencia. El mundo es, pues, representación, y no hay ligadura causal entre la objetividad y el sujeto.

“Pero además es voluntad, ya que cada uno de nosotros siente que a la briosa pleamar y envión continuo de las cosas externas podemos oponer nuestra volición. Nuestro cuerpo es una máquina para registrar percepciones; mas es también una herramienta que las transforma como quiere. Esta fuerza cuya existencia atestiguamos todos es la que llama voluntad Schopenhauer: fuerza que duerme en la rocas, despierta en las plantas y es consciente en el hombre...” (*Textos recobrados*, pp. 155-156).

Pero la “inquietación metafísica” no se quedó en la labor ensayística, sino que se extendió a otros géneros como la epístola y la poesía; un ejemplo del primer caso es la carta que Borges escribió a su amigo Jacobo Sureda, desde Buenos Aires, en junio de 1921:

Yo, de ti me arrojaría de cabeza en el estudio de la metafísica. Encuentro que el Libre Albedrío, el Determinismo, el problema de si existe o no el Yo, el estudio de lo que son Tiempo y Espacio, el problema del conocimiento, etc... son mucho más interesantes que lo de oírle a un poeta relatar que la luna parecía una claraboya o que su novia tiene trenzas rubias. ¿Y qué es la literatura, en general, sino un barajar de asociaciones o nimiedades como ésas?<sup>123</sup>

Como se observa, esta cita anticipa la afirmación borgeana de que la filosofía es un género de la literatura fantástica.<sup>124</sup> A esta invitación, Sureda objetó la imposibilidad de hablar sobre puntos tan cruciales para el joven Borges, quien lanza una nueva embestida en carta de c. del 30 de agosto de 1921:

---

<sup>123</sup> Enseguida, Borges contradice a Sureda con los argumentos de la filosofía idealista: “Me gustaría discutir intensamente contigo lo que me dices sobre la Materia. Tú escribes: «Hemos convenido en llamar materia al conjunto de circunstancias sensoriales». Y después: «Sensación es la percepción de la materia». Con lo segundo no estoy de acuerdo. Existen una cantidad de sensaciones desparramadas: colores, ruidos, gustos, olores, sensaciones de peso y de extensión y resistencia [...] la materia la constituyen una serie de síntesis de percepciones que aunque tiene valor de símbolos o de puntos de referencia en la vida corriente, carecen en sí de realidad” (*Cartas del fervor*, pp. 201-202).

<sup>124</sup> “Si nos avenimos a considerar la filosofía como un ramo de la literatura fantástica (el más vasto, ya que su materia es el universo; el más dramático ya que nosotros mismos somos el tema de sus revelaciones), fuerza es reconocer que ni Wells ni Kafka, ni los egipcios de las *1001 NOCHES* jamás urdieron una idea más asombrosa que la de este tratado”, se lee en una nota de factura borgeana que antecede la traducción de un fragmento de *Parerga und Paralipomena*, de Arthur Schopenhauer (*Anales de Buenos Aires*, 1946, núm. 1, p. 54).

Tienes sobrada razón al constatar la imposibilidad de discutir conmigo Metafísica a tan larga distancia. Únicamente te haré notar una cosa: es tan difícil suponer un dolor que nadie siente, como un color que nadie ve o una dureza que nadie palpa. Es decir, no hay objetividad y la idea materialista de causas y efectos no tiene ni pies ni cabeza.<sup>125</sup>

Casado con la idea de que la metafísica puede considerarse una fuente literaria, Borges en *Fervor* parte de una experiencia individual para defender su posición filosófica respecto del ser de las cosas: “Amanecer” representa el testimonio de una noche en que el sujeto lírico no solamente asiste a la resurrección del día, sino que se siente cómplice de ello, pues al mismo tiempo que permanece vigilante, mientras otros duermen, su percepción salva de la nada al mundo.

Los primeros versos de “Amanecer” constituyen el escenario de la experiencia metafísica: “la honda noche universal” amenaza la existencia del mundo circundante; pero, héroe anónimo, el yo poético halla un momento inmejorable para *demostrar*, “curioso de la descansada tiniebla / y acobardado por la amenaza del alba” (vv. 9-10), que Schopenhauer y Berkeley superan inevitablemente a los filósofos materialistas. Un poco a la inversa de “La Recoleta”, cuyo final sintetiza y revela el carácter meditativo del poema, en “Amanecer” se anuncia desde los primeros versos

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 204. Por lo que se ve, el esfuerzo de convencer a Sureda de la superioridad del idealismo sobre el materialismo hizo mella, ya que un año después Borges escribe al mallorquín (en septiembre de 1922): “¿Qué me dices de Proa y de esa pelma sobre «La Nadería...» que es otra carta enderezada a tu conversión al idealismo marca [Schopenhauer]? Te mando además la añadidura de otra escaramuza mía semi-filosófica que se publicó en *Cosmópolis*” (*Cartas del fervor*, p. 225). La “otra escaramuza” a favor del idealismo debió ser “El cielo azul, es cielo y es azul”.

la intención racionante del sujeto lírico, así como el asunto del poema y sus *fuentes autorizadas*:

Curioso de la descansada tiniebla  
10 y acobardado por la amenaza del alba  
realicé la tremenda conjetura  
de Schopenhauer y de Berkeley  
que arbitra ser la vida  
un ejercicio pertinaz de la mente,  
15 un populoso ensueño colectivo  
sin basamento ni finalidad ni volumen.  
Y ya que las ideas  
no son eternas como el mármol  
sino inmortales como una selva o un río,  
20 la precitada especulación metafísica  
al atalayar desde mi cráneo el vivir  
tuvo una forma inusitada  
y la superstición de esa hora  
cuando la luz como una enredadera  
25 va a implicar las paredes de la sombra,  
dobleó mi pensar  
y trazó el capricho siguiente:

Como puede notarse, en esta primera parte del poema se impone el ejercicio reflexivo sobre el aparato retórico, si bien es notable la intención lírica mediante la comparación en dos versos consecutivos: “no son eternas *como* el mármol / sino inmortales *como* una selva o un río” y, más adelante: “cuando la luz *como* una enredadera”; asimismo, el uso de infinitivos sustantivados como “el vivir” y “mi pensar”, en lugar de “la vida” y “mi pensamiento”, de alguna manera desautomatizan la percepción del lector; pero también delatan el afán retoricista del joven Borges.

Ahora bien, en la perspectiva idealista de Schopenhauer y Berkeley la vida consiste en “un ejercicio pertinaz de la mente, / un populoso ensueño colectivo / sin basamento ni finalidad ni volumen”, que se

impone, más que como un corolario filosófico, como un reto para el yo lírico que se ve obligado a comprobar tan “tremenda conjetura”. Con el ambiente propicio para la reflexión, aquél vuelve “la precitada especulación metafísica” en un “capricho” de su mente: el desvanecimiento de esta “numerosa urbe de Buenos Aires” entre las sombras coincide con una progresiva pérdida de las capacidades perceptivas del yo lírico. Curiosamente, la exposición del “capricho” trazado por éste inicia a la mitad del poema, en el *v.* 28, como si el sujeto poético quisiera delimitar la materia del pensamiento (las ideas) y la materia física percibida (el arrabal entre las sombras de la noche).

En la segunda parte del poema (*vv.* 28-55) se aprecia un mimetismo deliberado: el poeta halla un momento y un espectáculo inmejorables acordes con su filosofía idealista; a la vez se observa como actor de su propia “resurrección cotidiana”:

Si están ajenas de sustancia las cosas  
y si esta numerosa urbe de Buenos Aires  
30 asemejable en complicación a un ejército  
no es más que un sueño  
que logran en común alquimia las ánimas,  
hay un instante  
en que pelagra desafortadamente su ser  
35 y es el instante estremecido del alba  
cuando el dormir derriba los pensamientos  
y sólo algunos traspasadores albergan  
cenicienta y apenas bosquejada  
la visión de las calles  
40 que definirán después con los otros.  
¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida  
está en peligro de quebranto  
reducido con angustia forzosa  
a la estrechez de pocas almas que piensan,  
45 hora en que le sería fácil a Dios

matar del todo la amortiguada existencia!  
Pero otra vez el mundo se ha salvado.  
La luz discurre inventando sucios colores  
y con algún remordimiento  
50 de mi complicidad en la resurrección cotidiana  
solicito mi casa  
atónita y glacial en la luz turbia  
mientras un zorzal impide el silencio  
y la noche abolida  
55 se ha quedado en los ojos de los ciegos.

Si como expresa Borges “el barroquismo es intelectual”,<sup>126</sup> los versos anteriores serían el mejor ejemplo de su aseveración; además, resulta preciso notar dos cosas que lo particularizan: su familiaridad con el discurso en prosa, por una parte, y el afán explícito de mostrar, de construir una *demonstración*, por otra.

El sujeto lírico, *alter ego* de Borges, aparece como protagonista, como una de las “pocas almas que piensan”; también se asume como corresponsable de la salvación del mundo ante la impavidez de Dios, por ello exalta su “complicidad en la resurrección cotidiana”: al salvar el mundo, se salva a sí mismo. Por cierto, en una carta dirigida a Sureda, de principios de septiembre de 1922, Borges se refiere a una situación semejante a la de “Amanecer”:

Hay que pensar en cosas fundamentales. Anoche, arrumbado en un cafetín de arrabal, mientras un piano, un violín y otras herramientas de aturdir apaleábanme las orejas con el quejoso tango *Milonguita* se me ocurrió que la cesación total de la vida sería, quizá, más asombrosa, más inexplicable y desatinada que la idea de la inmortalidad. ¿Cómo puede acabarse el vivir, tan enrevesado, tan lleno de cuanto Dios creó? (*Cartas*, p. 225)

---

<sup>126</sup> Véase el “Prólogo a la edición de 1954”, en *Historia universal de la infamia*, 6ª ed., Alianza-Emecé, Madrid, 1983, p. 9.

Esta cita coincide no sólo con el tema, sino con el tono de “Amanecer”; y aunque resulte un poco aventurado, el texto de la carta bien podría considerarse una fuente del poema: los dos tienen un marco común, la noche; ambos, también, se enfrascan en una discusión metafísica en la que Dios parece un espectador más de lo que sus criaturas hacen con el mundo.

Otros poemas, como “El truco” y “Benarés”, giran en torno de la inconsistencia de la realidad: en el primero, por ejemplo, los jugadores devienen una copia borrosa de otros jugadores de truco que los antecedieron: al salir del flujo natural del tiempo, de “la maciza realidad primordial” (v. 4), los jugadores recuperan el momento fundacional del truco y se trasladan a la época de Rosas y los gauchos; mientras en el segundo, la imaginación del sujeto lírico recrea una ciudad desconocida, “que mis pisadas no conocen” (v. 4); luego, se decepciona por la certeza de que la ciudad imaginada apenas si tiene que ver con la Benarés real, hermana gemela de Buenos Aires.<sup>127</sup> En los dos casos, la realidad es puesta a prueba; en “El truco” los jugadores, a pesar de su situación en un tiempo y espacio determinados, parecen estar repitiendo el primer juego de truco: “a pesar de las apariencias, nada cambia”, dice Iván Almeida.<sup>128</sup> En

---

<sup>127</sup> Más aún: el sujeto poético se percata de que mientras “[brujulea] las imágenes” la ciudad que canta mantiene su “injuriosa miseria”, sus arrabales y cuarteles con sus hombres miserables (vv. 40-43).

<sup>128</sup> “De Borges a Schopenhauer”, *Variaciones Borges*, 2004, núm. 17, p. 128. Esta “idea de una inexorable permanencia del ser que trasciende las individualidades personales” también afecta a los animales y los

“Benarés”, el sujeto lírico experimenta la ilusión de un lugar que, a la vez, se refleja en otro. Al final, este ejercicio, en apariencia inocente, permite al sujeto lírico poner en tela de juicio la estabilidad del ser.

---

objetos, como el ruseñor de Keats y el puñal que es todas las armas de la historia (pp. 129-130).

## 1. 2. 2. Estilo epistolar de un enamorado

Así como los poemas metafísicos de Borges se hallan en consonancia con un estilo barroco, los de corte amoroso adoptan a menudo el estilo epistolar. Habitado desde su juventud a comunicarse con sus amigos por medio de cartas, como lo atestiguan los epistolarios con Jacobo Sureda, Maurice Abramowicz, Adriano del Valle, Cansinos Assens y, más tarde, con Alfonso Reyes y María Luisa Bombal, el autor de *Fervor* encontró un estilo *ad hoc* para comunicar los requiebros de su corazón a la mujer con quien pensaba casarse y quien se convierte en la destinataria de poemas como “Trofeo”, “Ausencia”, “Sábados”, “Caña de ámbar” y “Despedida”: Concepción Guerrero, dedicataria expresa de “Sábados”.

Borges aprovechó su primer libro de poemas para expresar sus efluvios amorosos al modo de Maples Arce. En la reseña que escribió sobre *Andamios interiores*, Borges desentraña los dos polos que funcionan como contrapuntos:

El libro “Andamios Interiores” es un contraste todo él. A un lado el estridentismo: un diccionario amotinado, la gramática en fuga, un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes; *al otro, un corazón conmovido como bandera que acomba el viento fogoso*, muchos forzudos versos felices y una briosa numerosidad de rejuvenecidas metáforas.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> *Inquisiciones*, p. 120. Aunque Borges anuncia: “La primera parte de la antítesis no me interesa [...] De cualquier manera prefiero hablar de lo segundo”; luego tímidamente alude al tema amoroso en el ejemplo sobre las metáforas que apuntan “lo auditivo en términos visuales o a la inversa”: “Es una clara música que se oye con los ojos / la palidez enferma de la super-amada” (p. 121).

Que Borges haya destacado las múltiples ocasiones en que Maples Arce menciona a su amada resulta significativo, porque desde mi perspectiva *Andamios interiores* representa uno de los libros precursores de *Fervor*. Valga este apunte mínimo para motivar algo que está por hacerse: el estudio de los nexos intertextuales entre este primer libro de Borges y otros textos de la época.

Acaso en ningún otro texto borgeano como en *Fervor* podrán hallarse tantos poemas de tema amoroso ni con tanta expresividad; además, si bien el poemario inicia con un poema dedicado a las calles de Buenos Aires (“Las calles”), es claro también que el final está dedicado a la amada (“Despedida”): esto habla no sólo de la heterogeneidad del volumen, sino de la intención de volver un mensaje privado en una especie de carta abierta al público:

Entre mi amor y yo han de levantarse  
trescientas noches como trescientas paredes  
y el mar será un milenio entre nosotros.

Estos primeros versos de “Despedida” son un adiós a la amada; pero también una socialización del amor del poeta, quien sabe que sólo después de un año no volverá a verla.

Antes de conocer a Concepción Guerrero, sin embargo, el joven Borges expresa en sus cartas a Sureda y Abramowicz una constante visita a los burdeles y los cafés donde jugaba, bebía y se relacionaba con prostitutas:

...en la ruleta gocé de una suerte inaudita —para mí— (¡60 pesetas con un capital de una peseta!) que me permitió triunfar 3 noches seguidas en un burdel. ¡Una rubia suntuosamente cochina y una morena a la que llamamos La Princesa y sobre cuya humanidad me enardecí como sobre un avión o un caballo! (¡Una catalana, perdóname!)

Ahora la gloria se ha apagado. Me siento «como un huérfano sin hermana mayor». Verdaderamente he amado a esta Luz que me trataba como a un niño y cuyos gestos eran una indecencia ingenua. Parecía una catedral y una perra.<sup>130</sup>

Pero éstas no eran las únicas mujeres con quienes Borges buscaba el amor sino que, a medio camino del cielo y el infierno, sus gustos oscilaban entre mujeres “cochinas” y mujeres de “buena familia”: “Comparto tu aversión por Hélène. Me ha enviado una carta estilo Jean Christophe. No es ni natural —como Luz— ni sabiamente artificial como una joven de buena familia que cortejé en Palma y en quien cada palabra y cada silencio eran una obra de arte” (*Cartas*, p. 147).

Ya en Buenos Aires, el joven Borges parece olvidar los excesos juveniles. A casi un año de haber dejado Europa, Borges comenta a Sureda sobre su amor por Concepción:

Los últimos dos o tres meses he sumergido el corazón en un asunto amoroso que ha imantado toda mi atención de una manera que hasta ahora no había conocido... Ella tiene dieciséis años, se llama Concepción Guerrero, sufre en un barrio de arrabal la vida orgullosa y dura y monótona y tímida de una niña *bien* y pobre, es muy linda, argentina, de padres andaluces. (¡Y no olvides que

---

<sup>130</sup> Se trata de una carta dirigida a Abramowicz el 2 de marzo de 1921, dos días antes de que Borges emprendiera el regreso a Buenos Aires, en *Cartas del fervor*, p. 147. Como la mayoría de los jóvenes, Borges se refiere constantemente a su relaciones con mujeres: recién llegado a Palma de Mallorca, el 12 de junio de 1919, le escribe a su amigo ginebrino que ahí “no hay ni salas de juego ni damiselas” (p. 63); luego, el 1 de noviembre de 1920: “dos flirteos idiotas”, aunque no dice con quién (p. 125).

dieciséis años en Sevilla o en Buenos Aires no son en absoluto eso insípido, asombrado y boquiabierto de más al Norte!) Pero en fin, ¿cómo hacer que otro *sienta* a una persona desconocida? Renuncio y me contento con decirte que estoy enamorado, totalmente, idiotamente (*Cartas, ca. mar/1922, 211*).

En abril de 1922, Borges anuncia a Sureda que pronto volverá a Europa y que, a su regreso a Buenos Aires, se casará con esta “niña *bien*”.<sup>131</sup> Por esta razón *Fervor* será también un tributo a este amor, que duró al menos hasta 1924, según lo que el mismo Borges de la madurez dirá: “El libro era esencialmente romántico, aunque estaba escrito en un estilo escueto y abundaba en metáforas lacónicas”.<sup>132</sup>

Como dije al principio de este apartado, los poemas amorosos se caracterizan por lo que he llamado un estilo epistolar;<sup>133</sup> en las cartas no hay un interlocutor inmediato: aunque a veces se le llame una

---

<sup>131</sup> “...es muy posible —¡fuera de broma!— que dentro de dos, tres meses me encuentre por la Rue de Rhône e incluso rodeado por el viejo Collège Calvin, ya que quiero hacer prosaicamente mi bachillerato para volver aquí, entrar a la Facultad de Filosofía y Letras, hacer en dos años el trabajo de 3, obtener un título y casarme con Concepción. Esto te sorprende, ya lo veo: pues has de saber que pese a la hostilidad de su familia y la ignorancia de la mía, nos pusimos de novios ante ese paisaje mezquino de arrabal que me gusta tanto” (*ibid.*, p. 217). Probablemente por pudor, como en el caso anterior, Borges escribe en francés esta carta en que se refiere a su noviazgo.

<sup>132</sup> *Un ensayo autobiográfico*, p. 57. Opinión esta que Borges sostiene en una entrevista con Jean de Milleret, a quien confiesa: “yo estaba muy enamorado y era demasiado joven, en consecuencia era romántico” (*Entrevistas con Jorge Luis Borges*, p. 81).

<sup>133</sup> Sobre la epístola literaria, Federico Sainz de Robles se refiere tanto a su diversidad temática cuanto formal: “Carta poética en su fondo es la epístola. Pueden ser asuntos en ella las reflexiones morales, el elogio, la censura, la pena, el placer y otras ideas y sentimientos de quien la escribe. Respecto a la forma o versificación, las epístolas se escribieron entre los latinos en exámetros, y entre los modernos, en tercetos, silvas, romance, endecasílabo y verso suelto” (*Diccionario de literatura, s.v. “Epístola”*.)

conversación por escrito, el emisor del mensaje corre con la ventaja de no ser interpelado de manera expedita y, por ello, con cierto grado de impunidad; para el joven Borges en las cartas hay, asimismo, la renovación constante de un fuerte lazo entre emisor y receptor comparable con un “cordón umbilical”; según esto la correspondencia no sólo está hecha de palabras, sino de sentimientos: mantener una comunicación requiere de tiempo y, sobre todo, fidelidad. Las cartas, en este sentido, se convierten en la voz del corazón y en hilo conector:

Claro que una carta es una cosa bastante absurda: eso de un señor que va apuntando las casi ideas que le pasan por el cráneo — y que serían distintas si hubiese compaginado la carta una hora antes o después— sin que el receptor pueda decir esta boca es mía ante los andamios verbales del hombre con la pluma y la cuartilla.

Claro también que una carta es una cosa mística y magnífica: un cordón umbilical —¿eh, Cansinos-Assens, asno cansino?— entre dos corazones, un santo y seña de amistad, etc...(Cartas, ca. 6-7/mar/1921, 194)

A Borges le gustaba citar a Guillermo de Torre para referirse a este ejercicio de comunicación (y hasta de comunión) “entre dos corazones”,<sup>134</sup> en una carta del 3 de marzo de 1921, ya con un pie en el barco que traería a los Borges de regreso a Buenos Aires, después de siete años, Georgie pide a Sureda que mantenga la correspondencia, con aire casi dramático:

---

<sup>134</sup> Por ejemplo escribe en sendas ocasiones a Abramowicz y Sureda: “«El momento de reciprocidad epistolar» (¡Torre!) ha llegado” (20/ene/1920) o, bien, “Disculparás que recién inicie la «reciprocidad epistolar» como acostumbra a decir nuestro inefable Torre...” (29/mar/1922) [*Cartas del fervor*, pp. 135 y 214]

“No dejes de escribirme. ¡Qué no se rompa el cable escriptural entre nuestros dos corazones, sobre el Atlántico”.<sup>135</sup>

En el caso de los poemas amorosos, considero que es posible hablar de un solo destinatario aludido explícitamente en la dedicatoria de “Sábados”: “Para mi novia, Concepción Guerrero”; pero también de manera implícita como en “Ausencia” y “Despedida” mediante la comunicación unilateral del “yo” lírico con un “tú”, en una suerte de diálogo inconcluso.

Estos poemas, además, tratan de distintas fases de la relación amorosa: uno dedicado al elogio de la amada; otro, a momentos gloriosos de la relación amorosa; otro más, a la ausencia y, por último, a la despedida.

En “Sábados” el yo lírico habla de las virtudes de la dedicataria, al tiempo que muestra su estado anímico en permanente cambio, quizá porque de las cinco estrofas con que cuenta el poema, tres fueron escritas y publicadas por separado (*vid. infra*, Capítulo 2), entre febrero y septiembre de 1922. Si se compara con las fechas en que Borges escribe a Sureda sobre su noviazgo, marzo-abril del mismo año, puede decirse que la serie de poemas encadenados en “Sábados” funciona como un testimonio privado que el poeta registra para, después, hacerlo público.

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 193. Y el 22 de junio le reiterará: “Esta misiva impar y hasta fuera de serie, la emproo hacia tus montes con la finalidad [...] de tender hacia tu alma —sobre los hectolitros de Atlántico y el rebaño de leguas encrespadas que nos separan— muchos millones de calorías procedentes del dinamo de mi corazón...” (p. 198).

Respecto de los poemas metafísicos, los poemas amorosos se hallan escritos en un estilo más directo y, hasta cierto punto, descriptivo; de la misma manera, en éstos no hay una postura, por llamarla de alguna manera, intelectualizada, al contrario: si bien con medida, el sentimentalismo aflora en diversos momentos, así como el patetismo del que carecen, por ejemplo, los poemas sobre la muerte.

En la primera estrofa de “Sábados”, el sujeto lírico alude a una interlocutora ausente por medio del adjetivo posesivo “tu” (“tu presencia”, “tu vivir”, “tu hermosura”) y el pronombre personal átono “te” (“te vieron”); mientras él aparece implícito en la perífrasis verbal (yo) “iré quemando” y en el adjetivo posesivo “mi” (“mi alma”). Este contraste yo-tú al inicio y al final de la estrofa, característico de las epístolas personales, simulan un diálogo inexistente; pero también muestran una tensión entre emisor y receptor:

Benjuí de *tu presencia*  
que *iré quemando* luego en el recuerdo (*vv.* 1-2)  
.....  
Siempre la multitud de *tu hermosura*  
en claro esparcimiento sobre *mi alma*. (*vv.* 13-14)

Ahora bien, los versos intermedios (5-10) de “Sábados [1]” sirven para enmarcar esta evocación en el tiempo y en el espacio mediante un “enfilamiento de imágenes”:

5 Hay afuera un ocaso, alhaja oscura  
engastada en el tiempo  
que redime las calles humilladas  
y una honda ciudad ciega

de hombres que no te vieron.  
10 La tarde calla o canta.

Se trata de una descripción cuya base retórica consiste en la combinación de metáforas e hipálages, figura esta que permite a Borges insertar la presencia humana de manera oblicua, por alusión: las “calles humilladas” y la “ciudad ciega” contrastan con la vivacidad de la tarde que “calla o canta”; el espacio adquiere las cualidades de quienes lo transitan y el tiempo se disuelve entre el silencio y la voz, en un esfuerzo por *literaturizar*<sup>136</sup> el estado anímico del poeta.

En el mismo tenor de la primera estrofa, “Sábados [2]” combina una serie de oraciones escritas en orden gramatical lógico y con una intención descriptiva. Los primeros versos sirven de marco para el encuentro del yo lírico con su amada:

15 No hay más que una sola tarde  
la única tarde de siempre.  
Aquí está su remanso. Las palabras  
no logran arraigarse en su paraje  
y se escurren como agua.

Lo mismo que en la primera estrofa, el *diálogo* crea una tensión entre los interlocutores:

20 El corazón refleja  
*tus labios* que una noche serán besos  
y *mis ojos* abiertos como heridas  
habrán de sostener otros lugares.  
*Te traigo* vanamente

---

<sup>136</sup> Empleo esta palabra en el sentido borgeano de escribir literariamente con tal deliberación que los recursos lingüísticos y retóricos saltan a la vista.

25 *mi corazón final para la fiesta.*

Mientras que la tercera estrofa está casi exclusivamente escrita en segunda persona: “tu desamor”, “tu hermosura”, “está en ti”, “a tu vera”, “en ti está”; estas expresiones contrastan con un progresivo despojamiento del sujeto lírico, quien primero siente su alma apabullada por la hermosura de la destinataria (vv. 13-14); luego entrega, en un acto patético, su “corazón final para la fiesta” (vv. 24-25), hasta que, dice, “ya casi no soy nadie, / soy tan solo un anhelo / que se pierde en la tarde” (vv. 33-35). El crecimiento de la imagen de la amada en estas tres primeras estrofas hace más patente la autoanulación paulatina del yo poético.

Sólo en la cuarta estrofa se produce el encuentro, que bien se asemeja a un desencuentro de “dos soledades” cuyo amor deviene pena:<sup>137</sup>

*Nuestras dos soledades* en la sala severa  
se buscan como ciegos. (vv. 42-43)

.....

*En nuestro amor* no hay algazara,  
hay una pena parecida al alma. (vv. 48-49)

Finalmente, en “Sábados (5)” el yo lírico desaparece de la escena y sólo puede deducirse de la deixis del pronombre de segunda persona:

50 Tú  
que ayer sólo eras toda la hermosura  
eres también todo el amor, ahora.

---

<sup>137</sup> Podría decirse que la fuente más remota de esta estrofa se encuentra en una carta que Borges escribe a Sureda en 1922 y, por ello, sería eminentemente epistolar (cf. Capítulo 2 de este trabajo, en el apartado dedicado al poema “Sábados”).

La interpelada en “Sábados”, entre el “ayer” y el “ahora”, sufre una lenta transformación; primero aparece como sinónimo de la “hermosura” (vv. 13, 26 y 51)<sup>138</sup> y, al final, como viva representación del “amor”: el objeto de contemplación se convierte en objeto de adoración. Aquél, por su parte, se desvanece para resaltar las virtudes de su amada.

En el poema “Ausencia” puede verse otra fase de la relación amorosa, pues está dedicado a un momento de separación y de momentánea ruptura. Así como “Caña de ámbar” y “Trofeo” son registros de la bonanza del amor, “Ausencia” funciona como testimonio de una pérdida momentánea de comunicación; en este poema aflora el estado de abandono en que se encuentra el sujeto lírico, quien desde el primer verso aparece como actor de una carta desesperada: “Habré de levantar la vida inmensa / que aún ahora es tu espejo: / piedra por piedra habré de reconstruirla” (vv. 1-3).

Ahora bien, después de mostrar cómo la ausencia de la amada afectó hasta el entorno del poeta: “Desde que te alejaste, / cuántos parajes se han tornado vanos... / cuántas sendas perdieron su fragancia” (vv. 4-5 y 9), “El vivo cielo inmenso / clama y torna a clamar tu dejamiento” (vv. 15-16), surge una pregunta que delata el estado anímico del yo poético, cuya imagen revela a un ser disminuido y en constante pérdida:

---

<sup>138</sup> También en “Trofeo” se destaca esta cualidad de la amada; al mismo tiempo, en el v. 6 el yo lírico hace énfasis en su carácter de contemplador: “yo fui el espectador de tu hermosura”.

20           ¿En qué hondonada empozaré mi alma  
              donde no pueda vigilar tu ausencia  
              que como un sol terrible sin ocaso  
              brilla, definitiva e inclemente?

Aunque en los versos citados es perceptible un dejo de dolor e impotencia, nunca llegan al desgarramiento, por el contrario: domina en ellos una suerte de contención porque, más que en las expresiones lingüísticas, el ánimo del poeta está impreso en los signos de admiración y de interrogación. El joven Borges emplea la palabra “alma” para aludir a sus más profundos sentimientos (el amor, por ejemplo); así, este término funciona más como un eufemismo en que el poeta se refugia para velar sus pasiones.

En el dístico final de “Ausencia” aparece sintetizado el difícil momento, límite si se quiere, por el que pasa el sujeto lírico, sentenciado a muerte en vida por quien un día fue “todo el amor”:

Tu ausencia ciñe el alma  
como cuerda que abarca una garganta. (vv. 21-22)

De la misma forma que en “Sábados”, en “Ausencia” la alternancia yo-tú vincula el poema con la epístola; pero no se caracteriza por una expresión directa y llana, sino que se encuentra cruzada por una serie de metáforas y comparaciones que se mimetizan con el resto del discurso; el poeta no busca con ellas la estridencia ni lo insólito: “la vida inmensa... es tu espejo” o “Tardes que fueron nichos de tu imagen”; “parajes... iguales a luminarias que arrinconan el alba”, “tu ausencia... como un sol terrible sin ocaso brilla”. Al parecer, la abstracción de la ausencia halla

correspondencia con expresiones metafóricas o comparaciones, pues el lector apenas si se percata de la cantidad de recursos retóricos que sostiene este poema.

Por los testimonios epistolares, puede sugerirse una fecha de la composición de “Ausencia”, pues en al menos dos cartas dirigidas a amigos españoles, Borges comunica que no puede encontrarse con Concepción Guerrero; este acontecimiento indudablemente motivó la escritura del poema comentado; primero dice a Jacobo Sureda:

Estoy alejado de mi novia, dos eternas semanas pasarán sobre mí antes que logre verla otra vez, me siento dejado de la mano de Dios, a mi soledad se le ocurre hablar con tu soledad (*Cartas*, sep/1922, 225).

Y luego Borges escribe a Adriano del Valle:

¿Te hablé de mi amor por Concepción Guerrero, una niña andaluza muy linda, muy serena, muy conmovedora? Ya se desmoronó toda aquello; no la dejan encontrarse más conmigo, y ando desabrido y triste sin lograr nunca verla.<sup>139</sup>

Entre la heterogeneidad de *Fervor* puede notarse que hay un cierto orden, porque buena parte de los poemas dedicados a las calles y los espacios queridos por el poeta se ubican en la primera parte del poemario; los amorosos en la segunda parte; los dedicados a los atardeceres, también en la segunda, como si Borges buscara, sin agruparlos estrictamente,

---

<sup>139</sup> Rosa Pellicer, “Cartas de Jorge Luis Borges a Adriano del Valle”, *Voz y Letra*, 1 (1990), p. 214. Se trata de una carta sin fecha, aunque por una alusión al segundo número de *Proa*, en preparación, podría ubicarse un poco antes de diciembre de 1922.

ubicar los poemas de su primer libro según los temas, al menos mediante una vaga cercanía espacial entre ellos.

En este sentido, el poema que más destaca es “Despedida”, porque permite imaginar los polos entre los que se enmarcan los demás temas: Buenos Aires (con sus calles, jardines, panteones, crepúsculos y arrabales) y el amor por Concepción. Así, el primer poema, “Las calles” resulta un homenaje a la ciudad natal, así como un rencuentro con las raíces; el último, “Despedida”, el adiós a la mujer amada ante el inminente regreso a Europa.

El tiempo de separación es lo primero que salta a la vista, así como la inmensidad del espacio que mediará entre el sujeto lírico y “su amor”:

Entre mi amor y yo han de levantarse  
trescientas noches como trescientas paredes  
y el mar será un milenio entre nosotros.

Don Jorge había previsto una estancia pasajera de un año en la que sería operado nuevamente de la vista, y su hijo, según planes anunciados a Sureda, completaría su bachillerato en Suiza, volvería para estudiar Letras en Buenos Aires y se casaría con Concepción. Las “trescientas noches”, por ello, casi se ajustan a los días del año. Al contrario de los versos iniciales de *Fervor*, en que el sujeto lírico manifiesta la profunda intimidad entre él y el espacio geográfico (“Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma”), en “Despedida” todo queda a merced del tiempo que “arrancará con dura mano / las calles enzarzadas en mi pecho” (vv. 4-5).

Como en otros poemas amorosos, el yo lírico sugiere un destino común para los momentos gloriosos de su amor: “No habrá sino recuerdos”; en “Sábados”, hay una voluntad expresa de manipular los recuerdos: “Benjuí de tu presencia / que iré quemando luego en el recuerdo” (vv. 1-2), mientras que en “Trofeo” se deja el trabajo a la selección natural de la memoria:

al volver por la calle cuyos rostros aún te conocen,  
se apesadumbró mi dicha, pensando  
que de tan noble acopio de memorias  
perdurarían escasamente una o dos  
15 para ser decoro del alma  
en la inmortalidad de su andanza.

La inminente partida produce un sentimiento contradictorio en el sujeto poético, como se observa en la serie parentética que recoge un conjunto heterogéneo de recuerdos gratos e ingratos que, en cascada, constituyen una incipiente enumeración:

(Oh tardes merecidas de mi pena,  
noches esperanzadas de mirarte,  
campos desalentados, pobre cielo  
10 humillado en la hondura de los charcos  
como un ángel caído...  
Y tu vivir que agracia mis anhelos  
y ese barrio dejado y placentero  
que hoy en luz de mi amor se resplandece...)

El texto entre paréntesis imprime un contrapunto al poema, una especie de confesión en voz baja frente a la certera voz de la resignación que abre y cierra el poema: mientras en estas partes los verbos en futuro son signo de la seguridad de los hechos, en el balbuceo de la descripción

parentética dominan los contrastes del presente<sup>140</sup>: por un lado la “pena”, los “campos desalentados”, el “pobre cielo humillado” y el “barrio dejado”; por otro las “noches esperanzadas”, los “anhelos”, el barrio “placentero” y la luz del amor: la oscilación entre ambos polos, la pena y el amor, denota el estado de excitación e inconstancia anímica que padece el sujeto poético. La marca de una postrera carta amorosa se encuentra en los versos finales de “Despedida”, donde el yo lírico ve este adiós como la condena de llevar “tu ausencia”, dice a su amada, adondequiera que vaya (“otros campos”).

15 Definitiva como una estatua  
entristercerá tu ausencia otros campos.

La mejor muestra de que Borges busca un estilo sin alardes y sobre temas cotidianos se desprende de unos versos de “Caña de ámbar”, poema de corte amoroso en que se reconoce, como hombre y como poeta:

Esas líneas publican mi secreto  
semejante al de todos.  
¿A qué apilar altos alardes verbales,  
decoro de sentencias y de imágenes,  
10 para decirte lo que sabes?

---

<sup>140</sup> De acuerdo con Joaquín González Muela, “el paréntesis, ya sea con signo convencional () o con la frase entre guiones o entre comas, produce una ligera, o acaso fuerte, ruptura en la enunciación de lo que se está diciendo, y se percibe un cambio en la entonación” (*Gramática de la poesía*, Planeta, Barcelona, 1976, p. 95).



### 1. 2. 3. El parco homenaje a los mayores

Condenado al ejercicio de las letras, principalmente por su proclividad genética a la ceguera, Borges vio en la afición militar de sus mayores no sólo un motivo literario, sino un destino glorioso para el que estaba incapacitado: primero porque ya no era momento para revivir hazañas del siglo XIX y luego porque al mitificarlos, de alguna forma, el mismo Borges se inscribe en el mito; en *Un ensayo autobiográfico*, señala que *Fervor* se “aventuraba... hasta la historia familiar”. El espíritu heroico que el poeta imprime a sus elegías le fue sugerido por Eduardo Gutiérrez; el ejercicio del valor por el valor, la lealtad y otros rasgos que asumen los personajes de Borges están presentes en las narraciones históricas de Gutiérrez, quien por cierto hace un esbozo del coronel Francisco Borges en *Croquis y siluetas militares*.

El poema que Borges dedica a su abuelo Francisco recibe el nombre de “Inscripción sepulcral”; la factura de éste, como se desprende de un artículo de Alejandro Vaccaro, se remonta a los años de Ginebra. Según éste, el catálogo de manuscritos del anticuario Víctor Aizenman describe un manuscrito borgeano titulado “Montaña de gloria”:

Manuscrito de juventud de Jorge Luis Borges, seguramente el más temprano disponible de un texto poético de su autoría. Iniciado en 1914, registra elaboraciones sucesivas que se extienden hasta 1919, demostrando la continuidad de una obsesión temática que lo acompañará hasta muy entrada su edad.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> *Apud* Alejandro Vaccaro, “La poética de los años de Ginebra”, *Proa*, 3ª ép., 1999, núm. 49, pp. 84-85.

El manuscrito mencionado se halla compuesto por el tríptico de “Inscripción sepulcral I”, “Inscripción en cualquier sepulcro” e “Inscripción sepulcral II”: “cada una de ellas consagrada a la memoria de cada uno de sus ancestros militares vinculados con las guerras de consolidación de país: Isidoro Suárez, Juan Francisco Borges y Francisco Isidoro Borges”.<sup>142</sup> Además de los tres poemas mencionados, considero que “Rosas” también debe incluirse en este grupo, porque éste fue primo del bisabuelo de Borges y porque el poema no censura al dictador, sino que lo aprecia en su dimensión humana, como “un accidente intercalado en los hechos”.

El poema en honor del coronel Francisco Borges consta de trece versos; en los primeros siete se alude metonímicamente a las batallas en que el coronel tuvo una participación destacada:

#### INSCRIPCIÓN SEPULCRAL

*Para el coronel don Francisco Borges, mi abuelo.*

Las cariñosas lomas orientales,  
los ardientes esteros paraguayos  
y la pampa rendida  
fueron ante tu alma  
5 una sola violencia continuada.  
En el combate de La Verde  
desbarató tanto valor la muerte.

---

<sup>142</sup> *Id.* Agrega Vaccaro que “a juzgar por todos estos textos podemos colegir que Borges tenía plena conciencia de la endeblez poética de los mismos, ya que no fueron publicados ni siquiera aquellos que intentó mejorar con sucesivas correcciones” (p. 45); la parte final de esta cita resulta contradictoria, porque los poemas de “Montaña de gloria” aparecieron en la edición *princeps* de *Fervor*: poemas 16°, 21° y 41°.

Unos cuantos pincelazos son suficientes para dibujar el carácter heroico del personaje, sin exaltaciones ni mayores aspavientos. Indudablemente, el intertexto de Gutiérrez salta a la vista desde el principio, porque en “El coronel Borges”, aparte de subrayar las virtudes morales, habla de los hechos de valor en que el abuelo de Borges participó, por orden:

1. Gutiérrez menciona las “cariñosas lomas orientales”, Uruguay, para indicar que ahí arranca la forja de un destino:

El coronel Borges empezó a servir a la causa de la libertad desde sus más tiernos años.

Oficial de artillería en Montevideo, vino como teniente de esa arma a la batalla de Caseros, conduciéndose con bizarría y brillo desde que disparó el primer tiro.<sup>143</sup>

2. Luego los “ardientes esteros paraguayos”:

Él asistió a todas las batallas de la guerra del Paraguay, conquistando siempre el aplauso de los jefes superiores (81)

3. Y fue en la “pampa rendida”, acosada por los indios donde el coronel Borges ofreció su mejor servicio a la patria, como lo demuestra la encomiosa descripción de Gutiérrez:

Fue en las fronteras que comandó con tanto acierto, donde el coronel Borges prestó sus más relevantes servicios, mostrando toda la competencia y tino de que era susceptible.

---

<sup>143</sup> Eduardo Gutiérrez, *Croquis y siluetas militares (escenas contemporáneas de nuestros campamentos)*, est. prel. de Álvaro Yunque, Hachette, Buenos Aires, 1956, p. 81.

Los indios sometidos estaban siempre tranquilos porque temían a aquel jefe de una rara integridad, que les cumplía sus compromisos hasta en el más insignificante detalle.

En el rudo combate de San Carlos [provocado] por Calfucurá, al frente de más de cuatro mil lanzas, fue la presencia del coronel Borges la que salvó la situación y el honor del ejército.

Los indios habían doblado los regimientos de caballería y arrollado los cuadros de infantería, porque combatían con enormes ventajas y en número infinitamente superior.

La sola presencia del coronel Borges vino a restablecer el combate... (82)

4. Por último en la batalla de La Verde, donde “desbarató tanto valor la muerte”, destaca admirablemente la bravura del coronel, aun contra la decisión del general Mitre:

La verde sucedió a los pocos días, y como siempre, desde el primer momento, el coronel Borges ocupó el primer puesto de peligro, después de haber tomado la parte más activa en las conferencias que precedieron a aquel hecho de armas.

Cuando el general Mitre mandó la retirada del ejército, porque no quería el sacrificio de un solo argentino más, el coronel Borges observó que aquella retirada no era oportuna...

El general Mitre desoyó la observación y reiteró su orden.

El coronel Borges, entonces, con la mirada empañada por una profunda expresión de pena y tristeza avanzó seguido de dos o tres ayudantes, entre ellos el valiente León Rivera, hasta donde el fuego era más violento y nutrido.

Y avanzaba tranquilamente, con sus brazos cruzados y la fisonomía iluminada por una expresión de melancólica bravura.

Algunos pasos más, y el coronel Borges cayó para no levantarse más, con dos terribles heridas, ambas mortales (84).

Pintoresca si se quiere, la silueta que Gutiérrez ofrece del coronel Borges debió impresionar a Georgie, quien asume el tono opuesto para rendir un llano homenaje: el elogio contenido y el diálogo íntimo que establece con el abuelo muerto, neutralizan el ampuloso estilo del folletinista.

En los restantes seis versos, el sujeto lírico continúa el diálogo con su mayor muerto; luego, acaso como tributo a tanta caballerosidad y tanto valor prodigados a lo largo de una vida, lanza un ruego para que éste reciba justo reconocimiento:

Si esta vida contigo fue acerada  
y el corazón, airada muchedumbre  
10 se te agolpó en el pecho,  
ruego al justo destino  
aliste para ti toda la dicha  
y que toda la inmortalidad sea contigo.

El coronel Isidoro Suárez nació el 2 de enero de 1799; se alistó como cadete en el Regimiento de Granaderos a Caballo; en 1817 fue ascendido a alférez y con los años obtuvo diversas condecoraciones por sus hechos guerreros. En la batalla de Junín, el 6 de agosto de 1824, la participación del coronel Suárez fue determinante: la acción emprendida por este bisabuelo de Borges influyó en la derrota realista y a favor de las fuerzas libertadoras al mando de Bolívar. Murió el 13 de febrero de 1846 en Montevideo, paradójicamente, lejos del campo de batalla.<sup>144</sup>

En el poema borgeano, el coronel Suárez aparece aludido en tercera persona, con énfasis en la acción, como se deduce de los verbos en posición anafórica: “Dilató”, “Contrastó”, “Impuso”, “Escribió” y, finalmente, “Murió”. La estructura del poema es tan concreta que apenas

---

<sup>144</sup> Cf. el detallado esbozo biográfico de este personaje en Alejandro Vaccaro, *Georgie, 1899-1930. Una vida de Jorge Luis Borges*, Proa-Alberto Casares, Buenos Aires, 1996, pp. 6-15.

si abarca nueve versos, equivalentes a seis oraciones simples y una compuesta:

### INSCRIPCIÓN SEPULCRAL

*Para el coronel Don Isidoro Suárez, mi bisabuelo.*

Dilató su valor allende los Andes.  
Contrastó ejércitos y montes.  
La audacia fue impetuosa costumbre de su espada.  
Impuso en Junín término formidable a la lucha  
5 y a las lanzas del Perú dio sangre española.  
Escribió su censo de hazañas  
en prosa rígida como los clarines belísonos.  
Murió cercado de un destierro implacable.  
Hoy es orilla de tanta gloria el olvido.

Como se observa, la tercera persona también funciona como una forma de respeto: el sujeto lírico no tutea al homenajeado, tampoco lo elogia estruendosamente, sino que informa sobre las hazañas del héroe cuya marca personal aparece en el primer verso: “Dilató su valor allende los Andes”.<sup>145</sup>

Cabe resaltar que en “Inscripción sepulcral” I y II la dedicatoria, otro elemento paratextual, sirve de puente directo entre los “personajes” de los poemas y el yo poético. Aun cuando utilice la segunda y la tercera personas para referirse a sus familiares, es evidente la ostentación con que muestra su filiación mediante los posesivos empleados en sendas aposiciones: “mi abuelo” y “mi bisabuelo”; a mi juicio, la mención del rango

---

<sup>145</sup> En el poema dedicado al coronel Francisco Borges, esta cualidad destaca como una virtud ejemplar frente a la muerte: “En el combate de La Verde / desbarató tanto valor la muerte”.

militar hace énfasis en la profesión de los personajes homenajeados y contrasta con el oficio del yo lírico, que parece decir “yo también pertenezco a esa estirpe de héroes”.

Acaso lo más sobresaliente en “Inscripción en cualquier sepulcro” sea la idea del eterno retorno; según se lee, el hombre se perpetúa en la especie, no en el individuo: “lo esencial de la vida fenecida [...] siempre perdurará” (vv. 7 y 10); no importan los accidentes de la vida individual, como el “nombre, la opinión, los acontecimientos, la patria” (v. 4); la circularidad de la vida, más que la idea de que un hombre es todos los hombres, priva en los versos que cierran el poema:

Ciegamente reclama duración el alma arbitraria  
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,  
cuando tú mismo eres la continuación realizada  
de quienes no alcanzaron tu tiempo  
15 y serán otros a su vez tu inmortalidad en la tierra.

Así, el joven Borges resulta el gastado eslabón de una cadena de héroes familiares: al poeta le corresponde, si no continuar el camino de las armas, sí la poetización de esos hechos heroicos que lo justifican; él “[es] la continuación realizada” de otros, como sus descendientes serán “[su] inmortalidad en la tierra”: el hombre, de esta forma, es apenas un medio para la perpetuidad de la especie.

El polémico dictador Juan Manuel de Rosas también se inscribe en el panteón familiar de Borges. En una nota que éste agregó en la segunda edición de *Fervor*, se lee lo que podría llamarse una confesión a destiempo

que, en cierta medida, aporta una clave de lectura del poema dedicado al señor de la horca y el cuchillo:

ROSAS. Al escribir este poema, yo no ignoraba que un abuelo de mis abuelos era antepasado de Rosas. El hecho no tiene nada de singular, si consideramos la escasez de la población y el carácter casi incestuoso de nuestra historia.

Hacia 1922 nadie presentía el revisionismo. Este pasatiempo consiste en "revisar" la historia argentina, no para indagar la verdad sino para arribar a una conclusión que de antemano se conoce: la justificación de Rosas o de cualquier otro déspota disponible. Sigo siendo, como se ve, un salvaje unitario (p. 151).

Este fantasma volverá una y otra vez. Borges manifiesta una doble actitud, de admiración y rechazo, de fascinación, se diría, y en ciertos momentos justifica su deferencia por este personaje "famosamente infame". El sentimiento de Borges resulta más que ambiguo:

No sé si Rosas  
30 fue sólo un ávido puñal como nuestros abuelos decían;  
creo que fue como tú y yo  
un accidente intercalado en los hechos  
que vivió en la cotidiana zozobra  
e inquietó para felicidades y penas  
35 la incertidumbre de otros ánimos.  
("Rosas")

La recurrencia al pasado se manifiesta como añoranza por "el quieto desgobierno de Rosas", a quien por cierto Borges relaciona a menudo con Irigoyen.<sup>146</sup> Luego, la sombra de Rosas alcanza la jerarquía del parentesco,

---

<sup>146</sup> "Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Irigoyen, pese a las mojíngangas oficiales, nos está siempre gobernando" (*Inquisiciones*, p.132).

una especie de antihéroe en quien Borges arraiga su ascendencia.<sup>147</sup> Si como señala el sujeto poético, “ya Dios lo habrá olvidado”, es absurdo que los mortales lo recuerden con odio; después de todo, la alusión a Rosas deviene una “misericordia benévola”; el tiempo resulta un blando juez y hasta, comparado con la historia humana, minimiza la imagen negativa del peor de los tiranos:

Hoy el olvido borra su censo de muertes,  
pues que son parciales los crímenes  
si los cotejamos con la fechoría del Tiempo... (vv. 21-23)

Tan evidente fue el fervor que Borges cultivó por este personaje, que motivó una “Carta abierta de Juan Manuel de Rosas a Jorge Luis Borges”, firmada por Antonio Vallejo. En ella, el Restaurador pide al joven poeta que no tema lo extranjero ni lo moderno, que abandone su manía por el pasado mediante un reproche:

Tú has creído halagarme con acercar a mi época el motivo de tus manías; y has hecho de las Villas un apeadero de nostalgias históricas; y te pasas un libro casi entero jugando al truco con la baraja criolla de los atardeceres.<sup>148</sup>

La extensa carta de Rosas a Borges constituye una sarta de reclamos cuya clausura es una especie de desafiliación por parte del

---

<sup>147</sup> Hay, por cierto, unos versos que podrían entenderse en dos sentidos, “alguien en queja de cariño / pronunció el nombre familiarmente horrendo” (7-8): la antítesis de la “queja de cariño” tiene sus correspondencia, a manera de quiasmo, con el oxímoron “familiarmente horrendo”; es familiar porque, en Argentina, Rosas se halla en boca de todos y, luego, porque comparte lazos sanguíneos con los Borges.

<sup>148</sup> *Revista de América*, 1926, núm. 6, en *Las revistas literarias*, ed. de Héctor René Lafleur y Sergio D. Provenzano, CEAL, Buenos Aires, 1968, p. 139.

dictador: “Me fastidia ese préstamo de sangre que intentaste en la anémica gloria del tan poquísimos Carriego” (140).

Finalmente, Borges sabe que nada puede borrar este estigma familiar y hasta político; por ello prefiere enaltecer la imagen de Rosas, porque redonda en un pasado mitificado que a ambos justifica.

#### 1. 2. 4. Un poeta en busca de la patria perdida

Los poemas en que Borges hace referencia a la ciudad, a sus calles y plazas, al arrabal, “patria” metonímica del poeta, constituyen un itinerario de finales del siglo XIX, cuando Buenos Aires apenas podía considerarse una “gran aldea”; a la vez, representan una búsqueda de la ciudad perdida. La visión pasatista de *Fervor* no oculta, sino que destaca la gestación de otra Buenos Aires, ajena por moderna y por extranjeriza.

“Las calles”, “Calle desconocida”, “Arrabal”, “Un patio”, “Villa Urquiza”, “La pampa” o “La guitarra” dan cuenta de esa búsqueda; a la manera del *flanêur* baudelaireano, el poeta recorre las calles y registra las huellas de una ciudad cada vez más distante. Mientras se aleja del puerto, el poeta sufre también un regreso en el tiempo. Busca y encuentra la imagen viva del recuerdo en el suburbio. Lo paradójico resulta cuando el viandante huye hacia las afueras de Buenos Aires, lejos de “la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos”, y prefiere un espacio en constante transformación, el arrabal, refugio de los habitantes marginados del centro:<sup>149</sup> “En él — expresa Cansinos Assens—, en sus vagos campos sin urbanizar, se sumen y se desfiguran, se hacen imprecisos e incoherentes todos los lineamientos

---

<sup>149</sup> En esta parte utilizaré solamente el término arrabal, porque conforme pasó el tiempo, Borges fue modificando su concepción acerca de este espacio citadino; años más tarde lo llamaría *suburbio* u *orillas*.

arquitectónicos y mentales de la ciudad”.<sup>150</sup> El arrabal sirve como crisol de varios estadios históricos y grupos humanos heterogéneos. Anexo de la ciudad, el arrabal se caracteriza por su transitoriedad; es, puede decirse,

una *ciudad efímera* (precaria, transitoria, provisional), la de los pasajes sombreados, los contornos borrosos y los escenarios que normalmente servían como fondo de las fotografías de edificios modernos cuya monumentalidad disfrazaba y solapaba otros rasgos de igual o mayor importancia en la configuración significativa de la recién nombrada capital federal.<sup>151</sup>

Como señala Adrián Gorelik, la poesía del joven Borges se inscribe en una discusión contemporánea acerca del suburbio que, paulatinamente, avanza sobre el centro. Así visto, Borges es apenas un participante más en este debate cultural, político y hasta estético.<sup>152</sup>

Borges se descentra hacia el pasado para ubicarse en el centro de las modernas discusiones: al tiempo que niega lo extranjero de “algunas calles céntricas”, se empeña por poetizar los arrabales atestados de

---

<sup>150</sup> “El arrabal en la literatura”, *Variaciones Borges*, 1999, núm. 8, p. 30.

<sup>151</sup> Francisco Javier Mora Contreras, “El conventillo como imagen de la modernidad de Buenos Aires (1880-1930)”, en *Escrituras de la ciudad*, ed. de José Carlos Rovira, Palas Atenea, Madrid, 1999, p. 114. Eso que la fotografía de la época disfraza como fondo de los modernos edificios se halla en constante movimiento, como expresa Cansinos Assens: “el arrabal es algo enormemente dinámico, como el mar mismo. ¡De ahí la multiplicidad de sus matices! En concreto diríase que todo está en él. Así se explica la diversidad de sus interpretaciones literarias. Y así se comprende que haya podido tentar a los espíritus complejos que aspiran a las grandes síntesis” (p. 34).

<sup>152</sup> “Contra cualquier impresión de descubrimiento solitario, lo primero que debe entenderse es que en los años veinte, el suburbio se había convertido en Buenos Aires en el centro de la polémica política, urbana y cultural” [“El color del barrio. Mitología barrial y cultural en la Buenos Aires de los años veinte”, *Variaciones Borges*, 1999, núm. 8, p. 36].

inmigrantes.<sup>153</sup> Borges opta por una suerte de conciliación entre la ciudad y la pampa, el arrabal, más que por la dicotomía decimonónica de civilización *vs.* barbarie. Así, deviene protagonista en esta pugna por la “modernidad periférica”;<sup>154</sup> esta aparente fuga hacia el pasado resulta un rasgo moderno, como el primitivismo o el negrismo en la pintura vanguardista. Esta vuelta a lo marginal en Borges, sin embargo, asume matices ideológicos, porque con su preferencia por el pasado niega el presente de Buenos Aires con su ingente “universal chusma dolorosa”.

Los poemas dedicados a los espacios entrañables, pequeñas patrias del poeta, están marcados con un dejo de ternura; en ellos se produce una suerte de comunicación entre el sujeto lírico y los sitios de sus andanzas: esta apropiación simbólica de las calles, el arrabal y la pampa (con sus representaciones metonímicas como las plazas y los patios) produce un estado de satisfacción en el poeta, como puede verse desde el primer poema de *Fervor*, “Las calles”:

Las calles de Buenos Aires  
ya son la entraña de mi alma. (*vv.* 1-2)

---

<sup>153</sup> “Desde inicios de siglo, los sectores populares de origen inmigratorio que se hacinaban en los conventillos del centro habían comenzado, gracias al abaratamiento del boleto tranviario y la generalización de los loteos en cuotas, a poblar la vacía grilla amanzanada que el poder público había trazado sobre el suburbio como expansión potencial de la ciudad” (*ibid.*, p. 40).

<sup>154</sup> Cf. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, 1988, pp. 43-50.

Entre las calles y el alma del yo poético se establece un nexo sentimental: aquéllas se convierten en un elemento constitutivo del ser. Al construir el espacio añorado, aquél no únicamente revela sus múltiples estados espirituales, sino que se construye a sí mismo: esta diseminación del *yo* en el *no-yo* de la ciudad, dice Sylvia Molloy, “concluye en una literal *recolección* en la que el yo recompone su unicidad”.<sup>155</sup> Esta identificación deliberada, sin embargo, fue vista por Roberto F. Giusti como una impostación.<sup>156</sup> A mi juicio, Borges volvió de Europa sin arraigo y el apego a los “barrios amigables” fue un paliativo inmediato que con los años devino en una callada pasión.

En sus recurrentes paseos crepusculares, el sujeto poético no transita cualquier calle, porque no todas lo enternecen ni motivan el alarde descriptivo que permea la mayor parte de las composiciones estudiadas en este apartado:

sino la dulce calle de arrabal  
enternecida de árboles y ocasos  
y aquellas más afuera  
ajenas de piadosos arbolados  
("Las calles", vv. 5-8)

---

<sup>155</sup> “*Flanêries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, *Variaciones Borges*, 1999, núm. 8, p. 18.

<sup>156</sup> Aunque sin mencionarlo, es obvio que las palabras siguientes van dirigidas a Borges: “tras [Carriego] la nueva poesía porteña extremó esa identificación del alma con la ciudad natal, reviviendo particularmente las impresiones de la infancia, hasta caer en una manera sentimental, cuando no sensiblería de tango, que cristalizó en una retórica construida con imágenes de juguetería, cuyo horizonte no va más allá del patio, la esquinita, el almacén y la luna familiares” (“Panorama de la literatura argentina contemporánea”, p. 30).

Frente a la ruidosa urbe en ascenso, Borges propone la poetización de un espacio apenas percibido por sus contemporáneos. Para sí, Borges reclama la poesía de los márgenes, por ello lo marginal se convierte en centro de su poética de juventud: entre los temas que merecen su atención están las casas de arrabal, los cafés que frecuenta y el paisaje urbano incontaminado por los verbalismos.

En *Fervor*, las calles no tienen siempre un sentido positivo: llevan, por una parte, "hacia los cuatro puntos cardinales" (hacia la mujer amada, hacia la plaza, hacia el barrio reconquistado) y, por otra, constituyen el signo de la "geometricidad persistente"<sup>157</sup> y, por lo tanto, de un permanente ensanchamiento de la ciudad sobre el campo. La reiteración

---

<sup>157</sup> Antes que Borges, Baldomero Fernández Moreno ya había empleado la imagen de una ciudad geométrica (*Antología, 1915-1940*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1941, p. 35):

Tengo el cerebro cuadriculado  
como tus calles, ¡oh, Buenos Aires!  
En mi cerebro no hay callejuelas,  
el sol alumbra, circula el aire.

Si me preguntan por qué mis versos  
son tan precisos, tan regulares,  
yo diré a todos que aprendí a hacerlos  
sobre la geometría de tus calles.

1921

Borges y Fernández Moreno comparten la imagen de la ciudad, pero no el tono lírico ni la forma de concebir la poesía. Considero que el contraste se advierte en el léxico lo mismo que en la construcción metafórica. Además, las intenciones son distintas, porque Borges busca convocar una nueva manera de ver la ciudad para mitificarla y Fernández Moreno se conforma con exaltar la regularidad de las ciudades americanas. Como con Lugones, Borges guarda una relación contradictoria con Fernández Moreno (*vid. infra*).

de las calles denota una necesidad de búsqueda: los paseos en el espacio sitúan al yo poético en un doble tiempo, el presente del suburbio que lo acoge como un hijo pródigo y el pasado que aflora a cada paso en este espacio marginal.

Ante las calles que se comunican con el alma del poeta, surgen como una impronta las otras, con sus ruidos y sus luces agresivas:

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.  
Charras algarabías  
entran a saco en la quietud del alma.  
("Ciudad", vv. 1-3)

El yo poético de "Las calles" transita la "dulce calle de arrabal", lejos de las otras, "molestadas de prisas y ajetreos"; pero no puede ocultar estas otra vías, como tampoco pueden los grandes edificios ocultar los rastros de una ciudad de techos bajos. Disputa extraña entre las modernas construcciones verticales y la horizontalidad de la vieja Buenos Aires. Antes que negar la presencia de las calles *otras*, el joven Borges manifiesta un abierto sentimiento de rechazo:

Yo atravieso las calles desalmado  
por la insolencia de las luces falsas  
("Ciudad", vv. 11-12)

El trazo de las calles es una constante que hace recordar la fundación de las ciudades americanas; al respecto puede descubrirse un doble sentimiento: ciertamente por ellas se va a los cuatro puntos cardinales, pero al mismo tiempo la exactitud de la cuadrícula citadina deriva en una imagen carcelaria:

5 y estuve entre las casas  
miedosas y humilladas  
juiciosas cual ovejas en manada,  
encarceladas en manzanas  
diferentes e iguales  
10 como si fueran todas ellas  
recuerdos superpuestos, barajados  
de una sola manzana.  
("Arrabal")

En esta abundante descripción de las “manzanas” que fragmentan el espacio citadino, la geometría de las calles, a su vez, redundando en la monotonía del paisaje; en un texto anterior a *Fervor*, Borges adelanta su preocupación por el tema:

Ante la hipnosis rectilínea del caserío y curvilínea del camino, Sureda y yo somos las dos pirámides del pueblo. Culminantes sobre la democracia geométrica y encarrilada.<sup>158</sup>

Las casas también parecen recibir el efecto del diseño de la ciudad:

He mentado las casas. Y es que las casas constituyen lo más conmovedor que existe en Buenos Aires. Tan lentamente iguales, tan incomunicadas en su apretujón estrechísimo, tan únicas de puerta, tan petulantes de balaustrada y de umbralitos de mármol, se afirman, a la vez, tímidas y orgullosas.<sup>159</sup>

Al yo lírico no le interesa saber por qué están así las casas, idénticamente tristes, sino el efecto que éstas producen en su imaginación. Renuncia a la explicación y se conmueve con la contemplación, pivote de esta serie de poemas. En ocasiones, también el estado anímico del poeta

---

<sup>158</sup> “Aldea”, *Ultra*, 1921, núm. 2.

<sup>159</sup> "Buenos Aires", *Cosmópolis*, 1921, núm. 34, en *Textos recordados I*, p.103; en una nota de *Inquisiciones*, Borges establece el parentesco entre esta prosa y *Fervor*: "BUENOS AIRES fue abreviatura de mi libro de versos y la compuse en el novecientos veintiuno" (p. 176). “Buenos Aires”, así, resulta una fuente previa de *Fervor*.

incide sobre la percepción del paisaje; mediante la hipálage, las casas reciben los atributos de su observador o de sus innominados habitantes: “austeras”, “miedosas”, “humilladas”, “taciturnas”, “sufridas”, “tímidas” y “orgullosas”.

La ciudad, tal como Borges la vierte en sus poemas, llega al lector mitificada; desde ese momento esboza la idea del arquetipo que enriquecerá su obra posterior: una casa parece resumir todas las casas; una calle, todas las calles; un atardecer, todas las tardes.

Las calles conducen asimismo a las plazas, lugar del remanso e intersticio de la inmensidad; en ellas cabe toda la tarde ("la tarde toda se había remansado en la plaza", como expresa en "Plaza San Martín"). En el texto citado arriba también aparece el tema:

Y en Buenos Aires [...] las plazas son el remanso único donde por un instante las calles renuncian a su geometralidad persistente y rompen filas y se dispersan como después de una pueblada.<sup>160</sup>

Los patios cumplen una función semejante a la de las plazas:

y las plazuelas donde hay frescura de patio  
y el aislamiento y la individuación eternas  
("La Recoleta", vv. 12-13)

Patio, cielo encauzado,  
el patio es la ventana  
por donde Dios mira las almas.  
El patio es el declive  
por el cual se derrama el cielo en la casa.

---

<sup>160</sup> *Id.* Luego Borges manifiesta una tensión entre dos espacios: dentro-fuera, casas-plazas, para ahondar más aún en las virtudes del espacio abierto: “Si las casas de Buenos Aires son una afirmación pusilánime, las plazas son una ejecutoria de momentánea nobleza concedida a todos los paseantes que cobijan”.

("Un patio", vv. 7-11)

El jardín, el patio y las plazas son el punto de reunión de la calma, el recuerdo, la inmensidad y la sensación de que en el hombre hay un pequeño dios que puede caminar y reflexionar a sus anchas, además de que en estos espacios cielo y tierra se comunican sin traba alguna; especie de panteísmo que Borges opondrá a sus resabios ultraístas; el tiempo deviene eternidad; la tierra, cielo:

Todo el jardín es una luz apacible  
que ilumina la tarde  
y es también una canción conocida  
entre la algarabía del paraje.  
El jardincito es un día de fiesta  
en la eternidad de la tierra.  
("Jardín", vv. 13-18)

Los patios agarenos  
llenos de ancestralidad y eficacia,  
pues están cimentados  
en las dos cosas más primordiales que existen:  
en la tierra y en el cielo.  
("Cercanías", vv. 1-5)

En esos espacios abiertos se augura la presencia de la divinidad, de su grandeza.<sup>161</sup> Posiblemente por esta razón Borges prefiere las plazas, las calles y los jardines vacíos: los seres humanos están aludidos mediante la hipálage o la metonimia, y en algún poema aparecen mimetizados con el

---

<sup>161</sup> Aquí es preciso mencionar que en "A quien leyere" Borges reconocía la influencia de los latinos, aunque en mi opinión también debió reconocer la deuda con fray Luis de León: "Semejante a los latinos, que al atravesar un soto murmuraban <<Numen Inest>>. Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo".

paisaje. La ciudad solitaria de *Fervor* no resulta extraña en lo absoluto: el joven Borges simpatiza con la Buenos Aires de otro siglo y de ella apenas quedan unos cuantos compadritos, las historias de los héroes familiares muertos y una actitud iconoclasta, pues prefirió un espacio semihabitado, previo al auge inmigratorio, antes que dar cabida a “lo extranjero”, cuya efervescencia vivió a su primer regreso de Europa.

Por su parte, la pampa connota al menos dos cosas en *Fervor*: la inmensidad, por un lado, y por otro el territorio perdido ante el crecimiento de la ciudad; según Borges en la pampa se juntan la tierra con el cielo, como en los otros espacios abiertos

Quejumbre mora  
bordeando oscuramente ambas eternidades  
del cielo gigantesco y de las leonadas arenas  
("Música patria", vv. 1-3)

La misma idea se encuentra en otro poema:

vi la Pampa.  
Vi muchas brazadas de cielo  
sobre un manojito de pasto.  
("La guitarra", vv. 10-12)

Es más, sólo en la pampa cabe Dios:

vi el único lugar de la tierra  
donde puede caminar Dios a sus anchas.  
Vi la pampa cansada  
("La guitarra", vv. 19-21)

Las distancias en el espacio tienen su correlato en la distancia temporal; a medida que el poeta se aleja del bullicio del puerto, se desplaza hacia el

pasado, y entonces aflora la nostalgia, que se representa por medio del contraste ciudad-campo (urbe-pampa). La dicotomía sin embargo no es tan tajante, porque Borges busca la estética donde ciudad y pampa se cruzan.

*El tamaño de mi esperanza* corrobora esta búsqueda:

Dos presencias de Dios, dos realidades de tan segura eficacia reverencial que la sola enunciación de sus nombres basta para ensanchar cualquier verso y nos levanta el corazón con júbilo entrañable y arisco, son el arrabal y la pampa. Ambos ya tienen su leyenda y quisiera escribirlos con dos mayúsculas para señalar mejor su carácter de cosas arquetípicas, de cosas no sujetas a las contingencias del tiempo (21).

Es preciso notar que aunque Borges hace énfasis en que la pampa y el arrabal "ya tienen su leyenda" y "su carácter de cosas arquetípicas", en 1928 no responden a una mitología personal como la que él construye. Borges tiene en cuenta que debe crear a sus lectores y, por ello, insiste en las particularidades que definen su propia visión poética.



### 1. 2. 5. El paisaje crepuscular en *Fervor*

En el “Prólogo” que Borges anexa a la segunda edición de *Fervor*, en 1969, comenta varias de sus juveniles manías poéticas y las compara con las de su madurez: “En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad” (9). Atardeceres y arrabales, con sus calles y sus restos de campo abierto, constituyen temas recurrentes en la edición *princeps* de *Fervor*.

Borges dedica en *Fervor* varios poemas al atardecer: “Resplandor”, “Noche de San Juan”, “Campos atardecidos” y “Atardeceres”. A contracorriente de lo que sostenía en una prosa de 1921, “ni de mañana ni al atardecer ni en la noche vemos realmente la ciudad”,<sup>162</sup> el joven Borges se deja impresionar por el paisaje, se conmueve ante el crepúsculo, como un salvaje más de la cultura:

Ir a mirar adrede el paisaje es paralelizarlos con los salvajes de la cultura, con esos indios blancos que desfilan en piaras militarizadas por los museos y se quedan con los ojos arrodillados ante cualquier lienzo garantido por una firma sólida, y no saben

---

<sup>162</sup> “Buenos Aires”, en *Textos recobrados*, p. 102. Los argumentos de esta afirmación resultan contundentes: “La mañana es una prepotencia de azul, un asombro de abiertas claraboyas agujereando el cielo decisivo y completo, un cristalear y un despilfarro de sol amontonándose en las plazas y hasta metiéndose en los espejos y en los aljibes. La tarde es el momento dramático de la jornada: es como un retorcerse y un salirse de quicio de las cosas, y nos desmadeja y nos carcome y nos manosea. Después, y ya convaleciente de la tarde, la noche es el milagro trunco... La madrugada, en cambio, siempre es una cosa infame y rastrera... // No: las etapas que acabo de enunciar son demasiado literarias para que en ellas pueda el paisaje gozar de vida propia”.

muy bien si están ebrios de admiración o si esa misma voluntad de entusiasmo les ha inhibido la facultad de admirarse.

Desconfiemos de su indecencia emocional.<sup>163</sup>

En los fragmentos citados, el paisaje y los atardeceres adquieren connotaciones negativas: “el paisaje —como todas las cosas en sí— no es absolutamente nada”;<sup>164</sup> además, “para apresar íntegramente el alma —imaginaria— del paisaje, hay que elegir una de aquellas horas huérfanas que viven como asustadas por las demás y en las calles que nadie se fija. Por ejemplo: las dos y pico, p. m. El cielo asume entonces cualquier color. Ningún director de orquesta nos impone su pauta. La cenestesia fluye por los ojos pueriles y la ciudad se adentra en nosotros. Así nos hemos empapado de Buenos Aires” (“Buenos Aires”, 102).

La anterior es una muestra más de que, en *Fervor*, el joven Borges se halla en plena experimentación poética: estilos y temas diversos conviven en este libro dedicado, en apariencia, a Buenos Aires. En esta serie de poemas dedicados al crepúsculo se produce una constante recurrencia a la metáfora; lo que Borges llamaba “enfilamiento de imágenes” domina como procedimiento retórico; véase la primera estrofa de “Atardeceres”:

La vihuela  
ya no dice su amor en tu regazo.  
15 El silencio que vive en los espejos  
ha forzado su cárcel.  
La oscuridad es la sangre

---

<sup>163</sup> “Crítica del paisaje”, *Cosmópolis*, oct/1921, núm. 34, en *Textos recobrados I*, p. 100.

<sup>164</sup> *Id.* Además, Borges insiste sobre la vanalidad del propio término: “La palabra *paisaje* es la condecoración verbal que otorgamos a la visualidad que nos rodea, cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de literatura. Desgraciadamente no hay gran acervo de barnices”.

de las cosas heridas.  
En el poniente pobre  
20 la tarde mutilada  
rezó un Avemaría de colores.

Otras marcas textuales revelan la filiación de los poemas dedicados al atardecer: todos empiezan con una alusión al “ocaso” o al “poniente”; desde el primer verso, el tema se impone; en “Resplandor”: “Siempre es conmovedor el ocaso”; en “La noche de San Juan”: “El poniente implacable en esplendores”; en “Atardeceres”: “Toda la charra multitud de un poniente” y, por último, en “Campos atardecidos”: “El poniente de pie como un Arcángel”.

Con excepción de “Resplandor”, cuya sintaxis tiende a ramificarse y, por ello, a complejizarse,<sup>165</sup> los poemas del ocaso siguen un sencillo patrón sintáctico; es más, debido a que se trata de ilustrar el asombro del yo poético ante el espectáculo natural, apenas si es perceptible alguna oración subordinada. En la primera estrofa de “Campos atardecidos” puede apreciarse la tensión entre la sencillez de la sintaxis y la abundancia metafórica de esta serie de poemas:

El poniente de pie como un Arcángel  
tiranizó el sendero.

---

<sup>165</sup> Así se observa en los primeros versos del poema mencionado:

Siempre es conmovedor el ocaso  
por vocinglero o apocado que sea,  
pero más conmovedor todavía  
es aquel brillo desesperado y final  
5 cuya herrumbre avejenta cualquier llanura espaciada  
cuando en su horizonte nada recuerda  
la vanagloria del poniente.

La soledad repleta como un sueño  
se ha remansado al derredor del pueblo.  
5 Las esquilas recogen la tristeza  
dispersa de la tarde. La luna nueva  
es una vocecita desde el cielo.  
Según va anocheciendo  
vuelve a ser campo el pueblo.

Cuatro oraciones simples en serie y una compleja al final conforman esta estrofa; asimismo, en el plano semántico, ya la metáfora, ya la comparación afloran en cada verso; el resultado: una cadena de imágenes a la manera ultraísta, aunque motivada por un tema desdeñado por el Borges ultraísta. Si se contrastan con los poemas de corte metafísico, los poemas del ocaso se hallan en el extremo contrario, pues en aquéllos la reflexión y la complejidad sintáctica funcionan como base retórica. El dístico con que concluye el fragmento citado aparece en otros poemas, unas veces resaltado por la sangría (como en “Jardín”, “Forjadura” o “Despedida”) y otras sin marca especial (*v. g.* “Hallazgo”, “Un patio”, “Ausencia” o “La noche de San Juan”); este rasgo formal bien puede relacionarse con el dístico con que cierra el soneto inglés, cuyo esquema estrófico seguirá el Borges en su poesía de madurez.

La contemplación del ocaso ocurre, al parecer, en las afueras, porque el sujeto poético alude, con nostalgia, a la avanzada de la ciudad sobre el campo. En “La noche de San Juan” aquél expresa ante el espectáculo abrumador:

bien recuerdan las calles  
que fueron campo un día. (*vv.* 10-11)

Y en los vv. 8-9 de “Campos atardecidos” la dicotomía aflora como una cicatriz en la voz poética:

Según va anocheciendo  
vuelve a ser campo el pueblo.

Hay, indudablemente, una identificación con el espacio despoblado, el *campo*, que en Borges a menudo es sinónimo de *pampa*; *pueblo*, por su parte, se identifica con *ciudad*, como en “Villa Urquiza”, donde por cierto resalta un idéntico tono de denuncia:

la calle Pampa larga como un beso,  
las alambradas que son afrenta del campo  
.....  
ayer fue campo, hoy es incertidumbre  
de la ciudad que del despoblado se adueña: (vv. 11-17)

Estos poemas también pueden inscribirse a favor de la estética del arrabal, de los márgenes, que Borges practica en un momento en que sus contemporáneos miran hacia los *cachivaches* de la modernidad.



### 1. 2. 6. Metapoética de un incipiente poeta

El joven Borges no fue ajeno a las discusiones literarias que se generaban a su alrededor. Recuérdense sus textos sobre la metáfora, el adjetivo y los límites del lenguaje, sobre el ultraísmo y el expresionismo, así como sus pormenorizados análisis sobre los escritores más connotados de la lengua española: Cervantes, Góngora, Quevedo, Manrique, Unamuno. Además de que “A quien leyere” representa la defensa de una poética de juventud, en el mismo poemario Borges incluyó al menos tres poemas de cuño metapoético: “Vanilocuencia”, “Dictamen” y “Forjadura”, si bien otros se hallan salpicados de esta preocupación que lo acompañará durante toda su vida.

El que más claramente habla de los problemas de la representación poética es “Vanilocuencia”: en este poema el yo lírico expresa la imposibilidad de “detener en palabras” la cambiante realidad. Si en un principio decía “las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma”, los versos iniciales de “Vanilocuencia” funcionan como espejo cóncavo para contradecir esta certeza:

La ciudad está en mí como un poema  
que aún no he logrado detener en palabras. (vv. 1-2)

Acaso “la excepción de algunos versos” justifique el esfuerzo del poeta por atrapar la vida en ebullición, pero ésta corre siempre adelante:

la vida se adelanta sobre el tiempo  
como terror  
que usurpa toda el alma. (vv. 5-7)

El mismo sujeto poético padece una incesante transformación que el espejo atestigua:

yo siento el rendimiento del espejo  
que no descansa en una imagen sola. (vv. 9-10)

No sólo resulta imposible guardar una imagen idéntica de sí mismo, sino que desconsoladamente testimonia la imagen pasajera de sus espacios preferidos. Vanilocuencia, sin duda, vana elocuencia este intento de fijar la imagen de la ciudad, de las calles, de su casa, de sí mismo; la poesía, con todo, es un consuelo momentáneo frente al implacable devenir:

¿Para qué esta porfía  
de clavar con dolor un claro verso  
de pie como una lanza sobre el tiempo  
si mi calle, mi casa,  
15 desdeñosas de plácemes verbales,  
me gritarán su novedad mañana?

Ésta constituye una muestra más del afán pasatista del sujeto lírico, quien no sólo experimenta la incapacidad de retener una imagen quieta de sus ámbitos queridos, sino la desesperanza de quien vive las transformaciones cotidianas de su ciudad.

Luego, en “Dictamen”, el sujeto lírico manifiesta una profesión de fe; se niega a montarse en la “gloria verbal, grandeza en el estilo y exaltación de imágenes”; antes bien, se posiciona ante estos recursos poéticos que la mayoría ve como virtud de un libro:

no limaré mis entusiasmos  
y será mi voz viva herramienta de su honra  
5 mas no me embaucará mi devoción

y silenciosamente  
sabré que aquello es artimaña y trampa dichosa.

Contra los artilugios retóricos de los demás (“artimaña y trampa dichosa”), el yo poético de “Dictamen” ofrece un “libro liso”, que de alguna manera justifica los otros libros:

10 Pero si al terminar un libro liso  
que ni atemorizó ni fue feliz con jactancia  
siento que por su influjo  
se justifican los otros libros, mi vida  
y la propia existencia de las cosas,  
con gratitud lo ensalzo, y con amor lo atesoro  
como quien guarda un beso en la memoria.

Los últimos versos, en alguna medida, exigen un trato semejante para el libro que los contiene. Este poema es una justificación y una autocrítica. Aunque en otros pasajes de esta tesis he mostrado la abundante elaboración retórica en *Fervor*, en “Dictamen” pugna por una poesía llana, como en “Llaneza”,<sup>166</sup> donde Borges anticipa el tono de su posterior obra poética: en 1923 es sólo una promesa. Se trata de un estilo más en *Fervor*, no de una dominante.

Como antes anoté, sin embargo, la expresión poética más natural requiere de un trabajo retórico considerable, por lo que el estilo “llano” sólo puede llamarse así en la medida en que se opone a otros estilos basados en esquemas retóricos distintos: la llaneza por la que pugna Borges en los pasajes comentados depende, indefectiblemente, de un conjunto de

---

<sup>166</sup> No por accidente Borges dijo que “Llaneza” era uno de los mejores poemas del volumen: “En *Fervor de Buenos Aires* estimo buenos ‘Llaneza’, ‘Calle desconocida’, ‘Remordimiento’ y ‘Trofeo’” (*Cartas del fervor*, p. 229).

artificios que lo diferencian de otros poetas de la época. Por contraste, Borges manifiesta un doble distanciamiento: por una parte, de sus resabios vanguardistas y de los modernistas, y de los sencillistas que ocupan el escenario poético de 1923, por otra.

“Forjadura” es un temprano testimonio revelador porque anticipa el destino a que el joven Borges se sabía condenado: desde el primer verso menciona la ceguera que lo someterá a practicar, a tientas, la forjadura del “duro diamante del poema”:

Como un ciego de manos precursoras  
que apartan muros y vislumbran cielos,  
lento de azoramiento voy palpando  
por las noches hendidas  
5 los versos venideros.

No es extraño, entonces, que la portada de la edición de *Poemas (1922-1943)* esté ilustrada con un pequeño ángel (acaso como símbolo de la inspiración) que forja un gran diamante, en clara alusión a este poema. Decidido a enfrentar el destino literario, el sujeto lírico afirma su fe en la poesía, aun cuando la vida vaya siempre adelante, el pasado siempre será un campo abierto:

He de encerrar el llanto de los siglos  
en el duro diamante del poema.  
.....  
Para ir sembrando versos  
la noche es una tierra labrantía. (vv. 10-11 y 17-18)

Los años confirmarían que, más que la noche física, la ceguera se convertiría en esa tierra pródiga para la poesía. En fin, estos intentos por revelar los motivos del trabajo poético, sus fines y limitaciones, y sus

formas de representación son únicamente un esbozo de cuanto el joven Borges escribió sobre el artefacto literario.



### 1. 2. 7. Poemas misceláneos de un libro misceláneo

Llamo “misceláneos” a los poemas de *Fervor* que no pueden agruparse mediante un criterio formal o temático. Son, como quien dice, piezas únicas: “Carnicería”, “Judería” y “Llamarada”. El primero de ellos describe la macabra escena de una cabeza de vaca expuesta a la vista de los transeúntes, como un signo metonímico de la Argentina de principios del siglo XX. El joven Borges registra la que podría ser la imagen más típica de la época por recomendación de su padre, quien alguna vez le dijo que "echara una buena mirada sobre soldados, uniformes, cuarteles, banderas, iglesias, curas y carnicerías, porque todas esas cosas estaban por desaparecer, y yo podría narrar a mis hijos que realmente las había visto" (*Un ensayo*, 14).

Respecto de la gestación de este poema, Marcos-Ricardo Barnatán aventura otra hipótesis: "Por las memorias de Jacobo Muchnik sabemos que en la esquina de Thames y Nicaragua había una carnicería que Georgie debió observar con alguna repugnancia en su ir y venir de casa a la escuela".<sup>167</sup> Por una u otra razón, destaca en el poema el procedimiento mediante el cual concentra con breves trazos el espectáculo cotidiano: “Más vil que un lupanar / la carnicería rubrica como una afrenta la calle” (*vv.* 1-2). Inducido por un pudor insospechado, el joven Borges compara el espectáculo de la carnicería con un lupanar, como si la carne muerta de

---

<sup>167</sup> *Borges. Biografía total*, Temas de Hoy, Madrid, 2ª ed., 1998, p. 63.

las reses tuviera su correlato en las mujeres que ofertan su cuerpo en los burdeles, de manera que la relación se puede invertir sin problema: el lupanar afrenta la calle por su semejanza con la carnicería. Dije que se trataba de “un pudor insospechado”, porque durante su estancia en Europa Borges era asiduo visitador de burdeles, como lo hace saber en su epistolario con Sureda y Abramowicz (*vid supra*). Al parecer, dicho pudor irá en ascenso, pues años más tarde Borges dedica un poema a lo que podría llamarse el rostro decadente de Buenos Aires: en “El Paseo de Julio”:<sup>168</sup> en éste, el yo lírico manifiesta su desagrado frente a las “parrillas con la trenza de carne de los Corrales, / de prostitución encubierta por lo más distinto: la música” (*vv.* 3-4); debido a que se trata de un lugar decadente, de perdición, el sujeto poético expresa “nunca te sentí patria” (*v.* 8), en contraste con el arrabal, la pampa o las plazas tan elogiados en *Fervor*. En un sentido más literal, podría decirse que la carnicería era la rúbrica nacional.

Los diez versos que constituyen el poema son eminentemente descriptivos, lo cual se confirma con la abundancia de adjetivos:

Sobre el dintel  
la esculpidura de una cabeza de vaca  
5 de *mirar ciego* y *cornamenta grandiosa*  
preside el aquelarre  
de *carne charra* y *mármoles finales*  
con la *lejana majestad* de un ídolo  
o con la *fijeza impasible*  
10 de la *palabra escrita* junto a la *palabra que se habla*.

---

<sup>168</sup> *Cuaderno San Martín*, Proa, Buenos Aires, 1929, pp. 49-51.

Destaca en “Carnicería” una intención desautomatizadora: el tema de por sí llama la atención y la crudeza del lenguaje ofrece una imagen sangrienta en medio de la calle. Después de sucesivas correcciones, este poema se convertirá en el poema más breve de *Fervor*, siete versos, en 1977, última vez que Borges expurgó su obra poética.

El 24 de octubre de 1920, Borges comenta a Sureda sobre sus más recientes conquistas líricas y sobre sus proyectos:

Yo persisto escribiendo. He fabricado dos poemas: el 1º, «Gesta soviética», muy dinámico, el 2º, «Judería», estilo de salmo bíblico. Actualmente, ando con un tercer poema ultraísta (bíblico) rotulado inevitablemente— «Crucifixión». Este poema no se ha cristalizado aún: algunas metáforas nadan en mi cabeza.<sup>169</sup>

“Judería” parece haber sido motivado por el entusiasmo que le produjo a Borges un hallazgo familiar, como se lee en la carta que envió a Maurice Abramowicz, un amigo de ascendencia judía, el 11 de octubre de 1920:

Primero —y esto halaga mi obsesión judaica que tantas veces me has señalado— acabo de descubrir en un libro de un tal Ramos Mejía, historiador grave, muy conocido en Buenos Aires y completamente idiota y verídico, que los Acevedo (la familia de mi madre) son sefardíes, judíos portugueses convertidos. No sé bien cómo celebrar ese arroyo de sangre israelita que corre por mis venas (*Cartas*, 11).

Este hallazgo, además, produce una especie de vínculo directo con el destinatario de la misiva citada, porque unos días más tarde lo saluda:

---

<sup>169</sup> *Cartas del fervor*, p. 170. El primer poema mencionado se convirtió en “Rusia”, que apareció en *Grecia*, 1/sep/1920, núm. 48; de “Judería” no se conoce ninguna versión impresa anterior a la de *Fervor*; mientras que, por último, de “Crucifixión” no se sabe más.

“Salve, ¡hermano en la raza y el ultraísmo!”<sup>170</sup> El poema también puede considerarse un homenaje a Rafael Cansinos Assens, a quien aun el Borges maduro reconocerá como su “maestro”. Tan peculiar es “Judería” que según Cansinos Assens representaba un “posible anatema de los compañeros sectarios, la santa blasfemia de una poesía humana, fuerte y honda” (*La nueva*, 286).

“Judería” está escrito en versículos sin aparente conexión: se trata de una sucesión de imágenes engarzadas, cuya parte final denuncia la persecución cristiana contra los judíos. Véanse algunas metáforas descoyuntadas al principio del poema:

Quejas que nunca cesan se alzan las anhelantes paredes  
Paredes tan escarpadas que han caído en lo profundo los hombres.  
Desangradas antaño en vanas palabras hoy se cicatrizaron las bocas  
Mudas como el harapo de infinito que las aristas de los aleros  
[ahorcan  
Y que se arrodilla en los ojos por donde el miedo está espiando...  
(vv. 1-5)

Hasta una infracción sintáctica se distingue en el primer versículo, y en los siguientes resulta difícil reconstruir el discurso: más que avanzar, por su carácter descriptivo, el poema enfatiza los detalles de un cuerpo fragmentado. Ahí están, por ejemplo, las bocas cicatrizadas, los “ojos por donde el miedo está espiando”, “el gesto de la resignación” y “las otoñales

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 121. Y en otra carta de diciembre de 1920, Borges confirma su simpatía por los judíos: “...Mientras que en el Tiempo en que nosotros (étnicamente nosotros) escribíamos los salmos, Europa no era nada de nada. // Si uno no es griego o español, la única manera de tener un poco de cultura en los huesos es ser judío como tú. O italiano o moro. (Los españoles somos medio moros, sobre todo los andaluces. Yo tengo antepasados de Córdoba y de Málaga)” [p. 131].

manos”. Además, la tensión entre sonido y silencio acentúa más el drama judío, cuyo desenlace anticipa la tragedia:

Ante el portón la chusma se ha vestido de injurias como quien se  
[envuelve en un trapo.  
Dios se ha perdido y desesperaciones de miradas lo buscan.  
Presintiendo horror de matanzas los mundos han suspendido el  
[aliento.  
Alguna voz invoca su fe: <<Adonái iejad>>—<<Dios es uno>>  
Y arrecia la muchedumbre cristiana con un pogróm en los puños.  
(vv. 9-13)

Por último, “Llamarada” puede considerarse un poema en prosa con motivos religiosos, donde el sujeto poético asume al menos tres puntos de vista: al principio domina la tercera persona (“una llamarada ondula en el aire pardo”), recurso que permite una descripción detallada del paupérrimo espectáculo en que se encuentra con la llama, símbolo de la vida humana (*vid. infra*, Capítulo 2): “Yo paso junto a la llama”. La adopción de la primera persona pasa del discurso poético al terreno de la reflexión, al tiempo que con imágenes fugaces el Cristo crucificado sale a flote, “la abierta herida de luz en el flanco del aire” o “medito el significado de tu roja palabra”, que ilustran la presencia del intertexto bíblico. Como Cristo, la llama deviene “símbolo-de nosotros que inevitablemente sufrimos”.

Un nuevo cambio de punto de vista, de primera a segunda persona, imprime un acercamiento más íntimo entre la llama-símbolo y el yo lírico: “Te siento y paso”. Al final hay una vuelta a la tercera persona, aunque bien podría tratarse de un desdoblamiento, pues la llama es primero

símbolo, pero enseguida se identifica con la voz poética que también se desperdiga ante la inminencia de ocaso, como el Cristo de la ascensión: “Y la llama se hunde en el gran crepúsculo enfermo—que en jirones desgarran los grises vientos”. Desde mi punto de vista, Borges utiliza el argumento bíblico influido por el poeta alemán Wilhelm Klemm.

A manera de conclusión, me gustaría decir que el análisis textual de *Fervor* permite determinar los diversos nexos que el poeta establece con su contexto literario. De la misma forma, este acercamiento arroja un conjunto de estilos y formas en tensión que conviven por una suerte de lazo sentimental que Borges tiende sus experimentos “vanguardistas” y apropiación de un estilo y un espacio poético que sus contemporáneos apenas entrevén.

Buenos Aires, por más que se halle en el título, no constituye el principal tema del poemario; este fervor no se reduce a los espacios añorados del poeta, “su patria”: el jardín de la casa paterna, las calles, las plazas y el arrabal. Abarca, entre otros temas, la metafísica, la historia familiar, el amor. Borges reúne materiales heterogéneos, tanto por el tiempo en que fueron escritos, como por los temas y los estilos, pero utiliza el paratexto, en este caso el título y el prefacio, para crear la idea de unidad en este libro inaugural.

Aunque Borges anticipa que *Fervor* también abarca “lo que en ellas [supo] de amor, de pena y de dudas” (“A quien leyere”), no puede deducirse la diversidad estilística, porque integra no sólo poemas escritos entre 1921

y 1923; al contrario, reúne testimonios de un poeta en formación que van desde la escritura adolescente, pasa por experiencia ultraísta (a caballo entre Withman y los expresionistas) y llega a una síntesis poética mediante la que intenta uniformar “sus estilos”. El esfuerzo, sin embargo, no es siempre afortunado, porque el deliberado barroquismo chocaba, como él decía, con los temas tratados, por una parte; por otra, con el tan deseado estilo llano de algunos poemas como “Llaneza” o “Inscripción sepulcral”.



Capítulo 2  
Arqueología textual de *Fervor de Buenos  
Aires*



En 1984 Gloria Videla señalaba la necesidad de editar la poesía de Borges mediante un sistema que tomara en cuenta “las versiones intermedias”, principalmente de poemas aparecidos en revistas y luego incorporados, con variantes, a algún libro.<sup>171</sup> En sus conclusiones señala que “sólo en el libro de 1923 el historiador, el crítico o el lector común encontrarán la auténtica expresión de este primer Borges: quien desee estudiar su etapa martinfierrista deberá acudir a las ediciones de la época” (78).

En su estudio sobre las primeras publicaciones de Borges en Francia, Donald L. Shaw decía que “despite helpful work by Guillermo de Torre, Videla, Meneses, Linda Mayer and others, if and when the much-heralded critical and annotated edition of the complete works of Borges ever appears (hopefully it will be begun before his centenary) much more

---

<sup>171</sup> Textualmente: “Una edición crítica de la poesía de Borges debería tener en cuenta versiones intermedias. Algunos poemas de este libro [*Fervor*] habían aparecido, previamente y casi siempre con variantes, en revistas vanguardistas españolas y argentinas” (“El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges”, *Revista Chilena de Literatura*, 1984, núm. 23, p. 68).

research will be required on his early poetry, including that contained in manuscripts which are still coming to light and in small journals”.<sup>172</sup>

Shaw tenía razón: el trabajo aún está por hacerse, a pesar de los esfuerzos de Tommaso Scarano, que editó los tres primeros libros de Borges en 1987, y de Jean Pierre Bernès, cuya edición anotada resulta un envidiable y vergonzoso ejemplo para los editores en lengua española. No toda la culpa es de los editores, sin embargo, porque en su descargo cabe mencionar el lamentable secuestro a que se hallan sometidos los derechos de autor de la obra borgeana. Iván Almeida y Cristina Parodi proponen una “edición de Borges ‘en exilio’”.<sup>173</sup> A este llamado a la desobediencia editorial quiero achacar las siguientes reflexiones. Tomo como punto de partida la edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires* (1923), primer libro de Jorge Luis Borges.

Los esfuerzos de Scarano y de Bernès, me parece, no han sido en vano: mi edición crítica de *Fervor* está en deuda con ellos, porque a más de que motivaron el titánico trabajo de editar un libro rico en variantes, constituyen referentes obligados para cualquier trabajo de esta magnitud.

---

<sup>172</sup> Cf. “*Manomètre* (1922-28) and Borges’s first publications in France”, *Romance Notes*, 1995, núm. 36, pp. 33-34.

<sup>173</sup> En la propuesta de Almeida y Parodi, la imaginación descuella; según ellos, “alguna revista especializada podría igualmente tener la jubilosa y descabellada idea de publicar, libro por libro, las obras completas de Borges sin el texto de Borges... Es decir, tomar un volumen tras otro, y tomar los correspondientes glosarios, correcciones, variantes, apéndices y comentarios, eludiendo sólo, por razones de *copyright*, el texto original, que seguiría siendo accesible en las ediciones autorizadas. Sería algo así como una publicación en bajorrelieve, o como una edición de Borges ‘en exilio’. Al menos a eso tenemos, por ahora, derecho” (“Editar a Borges”, *Punto de Vista*, 1999, núm. 65, p. 29).

La diferencia entre mi propuesta y la de ellos radica en que utilizo como *codice optimus* la versión de 1923. El argumento: sólo de esa manera puede tenerse acceso al estado original del poemario y los cambios posteriores pasan formar parte del sistema de variantes. Scarano toma como texto base la edición de 1977 de la *Obra poética*, mientras Bernès, la de las *Obras completas* de 1974; por su elección, éste pasa por alto detalles editoriales significativos, como la supresión de “Las calles”, poema emblemático con que abría *Fervor*, y otras variantes menores respecto de la *Obra poética* de 1977.

En primera instancia, presento el estudio pormenorizado de las versiones previas a la edición de *Fervor*, publicadas en revista, de once poemas que posteriormente Borges retomó, con variantes, en 1923, si bien aquéllos se redujeron, por aglutinación, a ocho. En un segundo momento, doy cuenta de las relaciones intertextuales entre la prosa del joven Borges y *Fervor*: este ejercicio sirve para ilustrar cómo prosa y poesía ocupan la misma materia con fines distintos. Mediante este recurso, Borges parece anticipar a Pierre Ménard, por una parte, pues muestra cómo el cambio de contexto imprime nuevos sentidos al texto y, por otra, Borges deviene precursor de Borges, porque al modificar su obra anterior, modifica su recepción ulterior:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores.

Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.<sup>174</sup>

Al modificar su obra, Borges modifica su propia imagen como autor doblemente: hacia el pasado y hacia el porvenir.

---

<sup>174</sup> *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 2ª ed., 1970 p. 148. Una idea semejante expresa en “Nathaniel Hawthorne”: “La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica” (p. 84).

## 2. 1. Las huellas de la reescritura

El análisis de los cambios entre las versiones de poemas aparecidos en revista antes de ser parte de *Fervor* permite acceder a un Borges preocupado por su breve obra poética, opuesto a la imagen que él mismo pregonaba en los años veinte: la aparente despreocupación del joven poeta por su obra contrasta con las múltiples variantes registradas en ocho poemas de *Fervor*, si bien pueden relacionarse con muchos otros de la misma época, como a continuación mostraré. Sigo el orden de aparición de los poemas en la *editio princeps*.



2. 1. 1. “Sala vacía”

Este poema fue publicado en *Ultra* (15/ene/1922, núm. 22), con variantes respecto de la versión de *Fervor*:

PRISMAS: “SALA VACÍA”

A Humberto Rivas

Los muebles de caoba perpetúan  
entre la indecisión del brocado  
su tertulia de siempre  
Los daguerrotipos  
5 mienten su falsa cercanía  
de vejez enclaustrada en un espejo  
y ante nuestro examen se escurren  
como fechas inútiles  
de aniversarios borrosos  
10 Con ademán desdibujado  
su casi-voz angustiosa  
corre detrás de nuestras almas  
con más de medio siglo de atraso  
y apenas si estará ahora  
15 en las mañanas iniciales de nuestra infancia  
La actualidad constante  
convinciente y sanguínea  
aplaude en el trajín de la calle  
su plenitud irrecusable  
20 de apoteosis presente  
mientras la luz a puñetazos  
abre un boquete en los cristales  
y humilla las seniles butacas  
y arrincona y ahorca  
25 la voz lacia  
de los antepasados

Sobre este poema puede contarse un hecho curioso: Carlos Meneses, en *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, trae la lección de 1969, pero quiere

hacerla pasar como si fuera la de la revista *Ultra*.<sup>175</sup> Además, por su parte, cuando Carlos García comenta las variantes entre esta versión y la de *Fervor*, resta importancia a los cambios de puntuación, porque es probable que “sea más de los cajistas que de Borges”.<sup>176</sup> Difiero, sin embargo, de esta apreciación, porque, si bien *Fervor* fue publicado de prisa y, como Borges dice, “sin corrección de pruebas”,<sup>177</sup> el poeta conserva el poema sin cambios desde 1923 hasta 1958, lo que quiere decir que los cajistas habrían colocado la puntuación de manera adecuada o que Borges no se empeñó demasiado en modificarla porque no le pareció necesario.<sup>178</sup>

La falta de puntuación en la versión de *Ultra* anuncia el espíritu vanguardista del poema, lo que en *Fervor* apenas si tendrá relevancia; paradójicamente, por el momento de efervescencia ultraísta en que fue publicado por vez primera, este poema contiene una de las imágenes más asombrosas del poemario: “mientras la luz a puñetazos / abre un boquete

---

<sup>175</sup> Olañeta, Barcelona, 1978, p. 74. Cita como fuente los mismos datos de *Ultra*, excepto por el mes: según él, el núm. 22 es de marzo.

<sup>176</sup> Después de hablar del título y la dedicatoria del poema, Carlos García señala: “El resto, sólo concierne cuestiones de puntuación. Por cierto, no ignoro su importancia para conocer el aliento poético de un autor. El problema es que, tanto en un caso como en otro, no puede excluirse que la puntuación sea más de los cajistas que de Borges” (*El joven Borges, poeta*, p. 38).

<sup>177</sup> “El libro, de hecho, se imprimió en cinco días. Hubo que apresurar la impresión... No hubo corrección de pruebas, ni se hizo sumario, y las páginas iban sin numerar” (*Un ensayo autobiográfico*, p. 57). Resulta difícil, sin embargo, achacar todo a los tipógrafos, porque finalmente el joven Borges decidió ponerlo en circulación con todo y lo que el Borges maduro sostuviera casi medio siglo después.

<sup>178</sup> Entre las múltiples variantes que sufrió este poema, a lo largo de más de cincuenta años, no hay un solo cambio que concierna exclusivamente a la puntuación: hay, sí, cambios de adjetivos y verbos, así como supresiones de frases y versos completos.

en los cristales”. En general, Borges (o los cajistas, si se acepta la tesis de García) se ajusta a las normas de puntuación; cuando el corte del verso coincide con alguna pausa necesaria o con alguna frase incidental, omite una coma; para indicar la ausencia de un punto, usa la mayúscula que le habría seguido. Consciente de la artificialidad de la omisión de los signos, en un artículo de 1937 aclara su proceder, aunque lo adjudique a “uno de los nuestros”:

En el primer impulso abolimos —¡oh, definitiva palabra!— los signos de puntuación: abolición del todo inservible, porque uno de los nuestros los sustituyó con las «pausas», que a despecho de constituir (en la venturosa teoría) «un valor ya incorporado para siempre en las letras», no pasaron (en la práctica lamentable) de grandes espacios en blanco, que remedaban toscamente a los signos. He pensado, después, que hubiera sido más encantador el ensayo de nuevos signos: signos de indecisión, de conmiseración, de ternura, signos de valor psicológico o musical...<sup>179</sup>

La versión de *Ultra* también establecía otro nexos manifiesto con la vanguardia “ultraica” desde el título, porque Borges diferenciaba entre la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas:

Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja —más allá de las cárceles espaciales y temporales— su visión temporal.

Esta es la estética del Ultra.<sup>180</sup>

Borges, por supuesto, en ese momento se suma a la segunda.

---

<sup>179</sup> “Las nuevas generaciones literarias”, *El Hogar*, 26/feb/1937, en *Textos cautivos*, p. 98.

<sup>180</sup> “Manifiesto del Ultra”, *Baleares*, 15/feb/1921, en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 86.

Ahora bien, como puede constatarse en una somera mirada, el título cambia en 1923 a “Sala vacía” y desaparece la dedicatoria a “Humberto Rivas”, hermano de José Rivas Panedas, cuyo poema “Naufragio” Borges publicaría en el primer número de *Prisma* a finales de 1921. También en 1923 Borges restablece el punto de los vv. 3, 9, 15 y 26.

Una sola variante textual puede apreciarse entre ambas versiones: en el v. 6: “enclaustrada” sustituye a “encerrada”, cambio que, por cierto, Tommaso Scarano pasa por alto.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> Omisión a todas luces perdonable porque, como él mismo reconoce: “Non conosciamo direttamente il testo di *Sala vacía* pubblicato in «Ultra»; ne fornisce la lezione Meneses dichiarandola proveniente dalla rivista madrileña, ma si tratta in realtà della redazione di EF1969” (*Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, p. 55).

## 2. 1. 2. “Arrabal”

La primera versión de este poema fue publicada en *Cosmópolis* (ag/1921, núm. 32), aunque algunos de los principales críticos de Borges han pasado por alto la fuente original o bien aportan datos vagos. Por ejemplo, Carlos Meneses no ofrece testimonio alguno en *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*<sup>182</sup> ni en su más reciente trabajo, *El primer Borges*.<sup>183</sup> Tampoco Tommaso Scarano utiliza esta primera lectura en su edición crítica de *Fervor*.<sup>184</sup> Jean Pierre Bernès señala que “le poème, daté de 1921 dans l'edition originale, fut écrit par Borges au lendemain de son retour d'Europe”,<sup>185</sup> sin advertir al lector sobre las múltiples variantes que la versión de *Fervor* presenta respecto de la de *Cosmópolis*; por último, es preciso comentar que sólo Carlos García edita este poema en *El joven*

---

<sup>182</sup> Hago esta observación porque el apartado que inicia en la p. 55 se titula “Poemas 1919-1922”, periodo que abarcaría el poema de que hablo.

<sup>183</sup> Fundamentos, Madrid, 1999. “Arrabal” sólo aparece mencionado en una lista sobre la “obra de Borges no publicada en este libro” (p. 131) y da como referencia el número 34 de *Cosmópolis*, y no el 32 como lo menciona Sara Luisa del Carril en su edición de los *Textos recobrados*, Emecé, Buenos Aires, 1997, pp. 99 y 439, así como Carlos García, *op. cit.*, p. 38.

En el número 34 de *Cosmópolis* (oct/1921) Borges publicó dos textos: “Crítica del paisaje” (pp. 195-196) y “Buenos Aires” (pp. 197-199), ambos con una errata en su apellido: “Biorges”.

<sup>184</sup> Véase *Varianti a stampa*, donde después de referirse a los poemas publicados antes de ser incluidos en *Fervor* agrega que “a questi è presumibilmente da aggiungere *Arrabal*, pubblicato, secondo la testimonianza di G. Videla, tra il 1921 e il 1922 in Spagna, ma non reperito né da questa né da Meneses...” (p. 55).

<sup>185</sup> “Notes et variantes”, en J. L. Borges, *Œuvres complètes*, t. 1, ed. de J. P. Bernès, Gallimard, Paris, 1993, p. 1289.

*Borges, poeta*; pero desafortunadamente omite algunos cambios que se produjeron entre las versiones referidas. Considero pertinente reproducir el texto de *Cosmópolis* para ilustrar mejor los cambios entre ambos testimonios:

## ARRABAL

*A Guillermo de Torre, por contraste*

El arrabal es el reflejo  
de la fatiga del viandante.

Mis pasos claudicaron  
cuando iban a pisar el horizonte  
5 y caí entre las casas  
miedosas y humilladas  
juiciosas cual ovejas en manadas  
encarceladas en manzanas  
diferentes e iguales  
10 como si fuesen todas ellas  
recuerdos superpuestos barajados  
de una sola manzana.  
El pastito precario  
desesperadamente esperanzado  
15 salpicaba las piedras de la calle  
y mis miradas constataron  
gesticulante y vano  
el cartel del poniente  
en su fracaso cotidiano.  
20 Y sentí *Buenos Aires*  
y literaturicé en *el fondo* del alma  
la viacrucis inmóvil  
de la calle sufrida  
y el caserío sosegado.

*(Buenos Aires)*

En principio, con la dedicatoria “A Guillermo de Torre, por contraste”, Borges intenta distanciarse de uno de los mayores impulsores

del ultraísmo, por un lado, y mostrar esa especie de constante autocrítica que habrá de marcar al Borges maduro, por otro. En este caso se siente parte de una gesta literaria, pero al mismo tiempo conserva una independencia relativa ante sus compañeros de aventura. En la edición de *Fervor*, dicha dedicatoria cambia “A Guillermo de Torre”, hecho que suavizaría la, en ocasiones, ríspida relación que Borges mantuvo con De Torre, pues a menudo adquirió una doble faz tanto en el plano personal cuanto en el estético, “por contraste”, que acaso no se resolverá ni cuando éste se case, en 1928, con Norah, la hermana de Borges.

Al parecer, la tensión entre ambos abanderados del ultraísmo comenzó cuando “Torre —escribe Borges a su amigo Abramowicz en noviembre de 1920— me mandó también un número de *Cosmópolis* con una antología del ultraísmo (está mi poema «Rusia») y un artículo de exégesis en el que me nombra muchas veces, llamándome «expresionista concentrado», lo que recuerda a un caldo, y en él elogia mi temperamento lírico y mi dinamismo, etc. Además, en una carta, me ruega que escriba una prosa laudatoria de su «Vertical»<sup>186</sup>. En otro párrafo acepta haber escrito esa “prosa laudatoria” aunque con un dejo de arrepentimiento y autocensura: “Qué bajeza, ¿no? He vendido mi alma haciendo un artículo

---

<sup>186</sup> *Cartas del fervor*, p. 128. Unas líneas antes, con verdadera acritud Borges había llamado a De Torre “gran visir”, “*privado del rey o zar absoluto*”. Por lo que respecta a la visión de De Torre no variará mucho cuando publique su *Literaturas europeas de vanguardia*, donde expresa que Borges “llegaba ebrio de Whitman, pertrechado de Stirner, renuente de Romain Rolland, habiendo visto de cerca el impulso de los expresionistas germánicos, especialmente de Ludwig Rubiner y de Wilhelm Klemm” y enseguida cita versos de “Rusia” (Caro Raggio, Madrid, 1925, p. 89).

en el que a veces asoma una ironía contenida y donde elogio a Torre por lo contrario de lo que ha querido hacer”.<sup>187</sup> Y en otra misiva a Sureda (17/dic/1920), Borges le anuncia la transformación de *Grecia* en *Reflector* y le comunica que en este número hay “una prosa mía encomiástica del Manifiesto Vertical y plena de una ironía contenida que a veces salta a chorros grotescamente”.<sup>188</sup>

Como puede observarse en los comentarios de “Vertical” y *Hélices* (casi tres años más tarde), la opinión de Borges se mantiene inalterable, pues desestima el trabajo de De Torre al decir, primero, que todo manifiesto, como el de este último, “es algo que grita, pero que grita con esa ingenuidad gesticulante y espontánea con que discuten en el cenáculo los compañeros...” y lo hace pasar como discípulo de Stirner pues, según Borges, en “Vertical” De Torre “literatiza la jubilosa estela stirneriana —la de aquel hombre que habló de la significación formidable de un grito de

---

<sup>187</sup> *Cartas del fervor*, p. 129. Sin embargo, Borges oculta este sentimiento cuando contesta a De Torre sobre la petición de la mentada “prosa laudatoria”: “Te lanzo mi más sincera enhorabuena por tu Manifiesto Vertical. Con entusiasmo y grande placer accedo a tu demanda de una prosa exegética del ideario que explayas en tus columnas. La escribiré mañana y a mediados de la semana próxima anidará en tus manos” (carta de diciembre de 1920, reproducida en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núms. 505-507, p. 49).

<sup>188</sup> *Cartas del fervor*, p. 186. Por esas fechas De Torre parece haberse convertido en el principal blanco de Borges, porque se mofa de “un artículo de Escosura sobre el «gran poeta» Torre”, además de que lo acusa indirectamente de intervenir en la venta de *Grecia*, que pasa de manos de Isaac del Vando Villar a las de José de Ciria y Escalante: “Supongo que Isaac le habrá vendido *Grecia* a un buen precio y que Torre es el propulsor subterráneo de todo el asunto” (misivas a Sureda del 24 de octubre y del 16 de noviembre de 1920, pp. 170 y 181).

alegría sin pensamiento”.<sup>189</sup> En segundo lugar, Borges se refiere a *Hélices* como una “bella calaverada retórica”, hecha con “gran fervor de mocedad”, en una reseña publicada en *Proa* (1ª ép., jul/1923, núm. 3).<sup>190</sup>

Ahora bien, después de esta larga digresión sobre la dedicatoria, las variantes de “Arrabal” pueden enunciarse en el orden siguiente:

1. En el v. 5 de la versión de *Cosmópolis* se leía: “y caí entre las casas”. El verbo *caer* imprimía una especie de estruendo y acción exagerada; quizás por ello Borges prefiere una forma menos gesticulante y anota en 1923 “estuve”, indudablemente una manera más llana de decir las cosas.

---

<sup>189</sup> *Textos recobrados (1919-1929)*, pp. 76-77. Por lo demás, Stirner estaba entre las preferencias de los jóvenes ultraístas, como lo muestra la siguiente cita en que nuevamente De Torre aparece aludido; dice a Abramowicz el 16 de octubre de 1920: “Por otra parte —para citar una vez más la frase consagrada a Torre— si quieres desembrollar el fondo de esta cuestión del yo y del mundo externo te aconsejaría —sin matiz dictatorial— leer el libro de Stirner” (*Cartas del fervor*, p. 117).

<sup>190</sup> *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 174. Sólo apporto un ejemplo de la descripción que Borges dedica a la peculiar técnica del libro reseñado: “Apiña un increíble acopio de imágenes en la estrechez de una frase sola y las deja luchando juntas con esa silenciosa vehemencia de las enredaderas y malezas que inquietan una selva”. En una carta a Sureda, de c. marzo de 1923 (antes de escribir la reseña mencionada), manifiesta una crítica más ácida sobre *Hélices*: “¿Sabes que el efervescente Torre acaba de prodigar su millarada de esdrújulas en un libro de poemas rotulado *Hélices*? Ya te imaginarás la numerosidad de cachivaches: aviones, rieles, trolleys, hidroplanos, arcoíris, ascensores, signos del zodiaco, semáforos... Yo me siento viejo, académico, apolillado, cuando me sucede un libro así” (*Cartas del fervor*, p. 227). Por último, en otra carta, de c. 15 de noviembre de 1923, al mismo Sureda, escribe Borges: “Roberto A. Ortelli en un artículo publicado en el 1er número de *Inicial* (Buenos Aires) contra Guillermo de Torre, te ensalza tus ‘metáforas intuitivas’ y te indica a Torre como ejemplo que el susodicho esdrújulista debería imitar” (p. 232).

2. El v. 7 originalmente era “juiciosas como ovejas en manadas”. Al respecto puede decirse que, aunque Carlos García identifica el cambio del nexos comparativo atinadamente (“como” por “cual”, quizá para darle un toque de anacronismo al verso), no registra la variante de “manadas” por “manada,” que también disminuye el énfasis del sustantivo colectivo.

3. En el v. 10 la forma del verbo “fuesen” cambia a su equivalente “fueran” en 1923.<sup>191</sup>

4. En el v. 11 no tenía la coma que en la edición de *Fervor* sigue a “superpuestos”, un pequeño tributo que Borges pagaba a la vanguardia: omitir la puntuación, aunque no lo hacía en todos los casos ni, parece, con un criterio uniforme.

5. En el v. 16 se leía “y mis miradas constataron”, que se transforma en “y mis miradas *comprobaron*” en 1923, con un verbo más corriente.

6. En *Fervor*, Borges elimina el punto que cierra el v.19 de la versión de *Cosmópolis*. Respecto de este cambio y el siguiente, bien podrían haber sido obra del linotipista, pues la presencia del nexos *y* sustituye el signo de puntuación la mayoría de las veces.

7. En el v. 20 “Y sentí *Buenos Aires*” aparecía con mayúscula inicial y el nombre de la ciudad en cursivas, y cambia a minúscula inicial y negritas en la versión de *Fervor* (“y sentí **Buenos Aires**”). Como anuncié, éste pudo ser otro momento de intervención de los linotipistas, porque es

---

<sup>191</sup> Inusual en él, nuevamente Carlos García omite esta variante que, si no afecta el sentido del poema, sí indica la búsqueda de un estilo más mesurado y natural (cf. *El joven Borges, poeta*, p. 38).

probable que, en lugar de itálicas, sólo tuvieran a mano negritas para destacar el nombre de la capital argentina.

8. El v. 21 decía en *Cosmópolis* “y literaturicé en *el fondo* del alma”, frente a “y literaturicé en *la hondura* del alma” de *Fervor*, lo que muestra la preferencia de Borges por la palabra “hondo” y sus derivados.<sup>192</sup>

9. En *Cosmópolis*, “Arrabal” cerraba con la inscripción “(Buenos Aires)” y cambia en *Fervor* por la fecha “1921”, que finalmente desaparecerá desde las *Obras completas* de 1974.

Como puede notarse, este poema sufrió cambios en, al menos, una tercera parte de sus versos originales entre 1921 y 1923. Algunos de ellos, aunque más bien corresponderían al paratexto que al texto en sí, son de radical trascendencia, porque la modificación de la dedicatoria sugiere una especie de tregua entre el poeta y el dedicatario; mientras que el cambio del lugar por la fecha al final del poema tiene una clara intención de convertir una referencia específica en una menos asible, la del flujo temporal, hasta que borra toda marca en la edición de 1974. Después de todo, Buenos Aires se halla mencionado en el texto.

---

<sup>192</sup> Por ejemplo puede leerse en “Sábados”: “y una *honda* ciudad ciega”; en “Las calles”: “en la *honda* visión”; en “La Plaza San Martín”: “la *honda* plaza”; en “La vuelta”: “la *hondura* de la calle” y en “Caminata”: “la ciudad *hundida*”. Es ésta una imagen cara a Borges, quien al comentar *Tierra honda* de Ipuche recuerda: “Yo adjetivé una vez *honda* ciudad, pensando en esas calles largas que rebasan el horizonte y por las cuales el suburbio va empobreciéndose y desgarrándose tarde afuera” (*Inquisiciones*, pp. 58-59).



### 2. 1. 3. “Llamarada”

Este texto apareció como “La llama” (*Grecia*, 29/feb/1920, núm. 41) y después Borges lo incluyó en *Fervor* como “Llamarada”, con las variantes que apunto más abajo. En este caso, Tommaso Scarano sólo reproduce la versión de *Fervor*, sin mencionar la fuente previa,<sup>193</sup> mientras que Bernès lo menciona varias veces en su edición; pero no ofrece ninguna edición crítica de los dos testimonios.<sup>194</sup> Por su parte, Carlos García señala que “este texto fue revisado por Borges antes de reproducirlo en *Fervor*, y aduce numerosas variantes menores”.<sup>195</sup>

Enseguida, mostraré que si bien se trata de variantes que afectan mínimamente el sentido general del poema, pueden dar cuenta del proceso creativo del joven Borges; asimismo, haré un análisis exhaustivo de los nexos que este poema establece con otros textos y propondré una edición crítica de ambos testimonios únicamente, porque Borges lo suprimió desde la edición de *Poemas (1922-1943)*.

El texto de *Grecia* es el siguiente:

---

<sup>193</sup> *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, pp. 101-102.

<sup>194</sup> En su edición anotada de las *Œuvres complètes* de Borges menciona únicamente que fue publicada en la misma época que “Himno del mar” (p. 1263) y ofrece el dato de la primera versión de “Llamarada” (p. 1309); otro dato curioso es que incluye este poema como parte del poemario *Rythmes rouges* y no entre los poemas no coleccionados en la edición definitiva de *Fervor* (p. 36).

<sup>195</sup> *El joven Borges, poeta*, p. 40.

## LA LLAMA

Bajo la *larga urna* del cielo—ante los *mástiles de invierno* que se alzan sobre las aguas sin ruido—y las luces *verdes* del puerto que en amplia inmóvil procesión, anilladas de rojo en la penumbra lo ciñen,—una *llama torva* ondula en el aire pardo y pesado a ras de la tierra—en el derrumbamiento de las cosas visibles,—en la angustiosa espera de la tormenta cercana...

5

La *llama roja* salta y chisporrotea.—Yo paso junto a la llama; yo escucho lo que quiere proclamar su lengua de fuego,—yo doy palabras y voz a lo que susurra esa llama.

10

Yo, *latente bajo todas las máscaras*,—*nunca apagada y eternamente acechando*,—*hermana de la abierta herida de luz en el desnudo flanco del aire*—*hermana de lares y piras*—*hermana de astros que arden en los jardines colgantes cuya serenidad enorme yo envidio*,—*desterrada de las selvas del sol hace abismos de siglos*—*encarno la grande fatiga, la sed de no ser de todo cuanto en esta tierra poluta vibra, y sufriendo vive*.

15

Te siento y paso.—Sigo a lo largo de la tarde lenta—y medito el significado de tu roja palabra—y veo que en verdad eres símbolo—de nosotros que inevitablemente sufrimos—uncidos al gris yugo del día—o al enjoyado yugo de la noche—y ansiamos como tú la alta serenidad y el desdén claro de la felina noche...

20

Espoleados—deseando deslumbrarnos y perdernos en *los pasionales festines*—en la crucifixión de cuerpos tremantes (y pienso—que tal vez no es otra cosa la vida—que el ascua de una hoguera muerta hace siglos—que el último eco de una voz fenecida que arrojó el *azar* a esta tierra—algo lejano a *este orden de cosas* del espacio y del tiempo)—Y la llama se hunde en el gran crepúsculo enfermo—que en girones desgarran los grises vientos.

25

A primera vista puede notarse una de las particularidades de este texto, porque se trata del único poema en prosa de *Fervor*, a la manera de Pierre Albert-Birot, de quien Borges traduce en el mismo número de *Grecia* “La leyenda” (*Textos recobrados*, 37-38). Las variantes y comentarios son los siguientes:

1. Sobre el título podría decirse que la imagen de “la llama” sirve a Borges como metáfora de la vida humana, a veces, y de la conciencia en

ebullición, otras. Por ejemplo, en “Insomnio” (*Grecia*, 1920, núm. 41) se lee: “y en el cráneo sigue vibrando esta lamentable llama de alcohol que no quiere apagarse” (*Textos Recobrados*, 58); y en “Calle desconocida”, también de *Fervor*, escribe: “que es toda casa un candelabro / donde arden con aislada llama las vidas”. Por lo demás, Borges pudo tomar la idea de sir Thomas Browne, quien en *Hydriotaphia* dice:

La vida es una llama pura, y nos anima un invisible sol interior. Un escaso fuego basta para la vida; grandes llamas parecieron exiguas después de la muerte, cuando los hombres vanamente afectaron hermosas piras para arder como Sardanápalo...<sup>196</sup>

2. En la línea 1 hay dos variantes: “larga urna” cambia a “dolorida sombra” y “mástiles de invierno” a “austeros mástiles” en 1923, quizás para indicar, mediante la hipálage, cómo las carencias del paisaje muestran el estado anímico del poeta. Este procedimiento, además, vincula a Borges con los expresionistas, para quienes el estado espiritual del poeta influye sobre el paisaje y no a la inversa.

3. Lo mismo puede decirse de la sustitución del adjetivo en “luces verdes” por “luces pobres” de la línea 2, con lo cual ocurre una especie de paulatino despojo del sujeto y del paisaje a un tiempo.

4. En la línea 4 también hay una variante: la “llama torva” por “llamarada”; ésta se relaciona con la de la línea 7, donde Borges invierte el cambio: “La llama roja” de la versión de *Grecia* se transforma en “La llamarada” en *Fervor*.

---

<sup>196</sup> Véase “Quinto capítulo de la *Hydriotaphia* (1658)”, *Sur*, ene/1944, núm. 111, pp. 23-24.

5. Sobre las líneas 19-20, es preciso decir que Borges juega en múltiples poemas con la metáfora del destino del hombre uncido al yugo del tiempo: “uncidos al gris yugo del día-o al enjoyado yugo de la noche”. Otras expresiones emparentadas con ésta se hallan en “Paréntesis pasional”: “el yugo de un día nuevo” y “es rojo yugo que unce la llama” (*Textos recobrados*, 29); también con alguna línea de “Liberación”; “bajo el yugo del día” (*Textos recobrados*, 32) y con un verso de “Norte”: “el yugo de la noche que me unce” (*Textos recobrados*, 92).

6. El giro “la felina noche” de la línea 21 aparece en el poema “Caminata” (v. 14), también de *Fervor*, con alguna variante: “la flexible noche felina”; a propósito de éste podría comentarse que Borges adjetiva a la manera lugoniana. En una entrevista con Jean de Milleret, aquél comenta sobre esta expresión: “*flexible, noche felina*. Creo que se parece a lo peor de Lugones o quizá de Darío. No, creo que no: Darío era menos preciosista y más poeta que Lugones [...] Sí, creo que en *Fervor de Buenos Aires* aparecen versos que son de Lugones, o que podrían serlo. Por ejemplo, cuando hablo de la noche felina ¡bueno! no sé si eso se encuentra en Lugones, pero podría encontrarse allí... y no sería del mejor Lugones” (*Entrevistas*, 78). Borges solamente introduce una paronomasia, porque Lugones dice en el *Lunario* “la felona noche”.<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> *Lunario sentimental*, 2ª ed., M. Gleizer, Buenos Aires, 1926, p. 42.

7. En las líneas 22-23, Borges sustituye una expresión metafórica y, por ello, más sugerente, “los pasionales festines”, por una más cruda y unívoca en *Fervor*: “las culminaciones carnales”.

8. En la línea 26, “azar” se transforma en “acaso” en 1923. La sustantivación del adverbio “acaso” bien puede parecer una errata; pero según el testimonio previo de *Grecia* puede colegirse que no se halla en lugar de “ocaso”, sino de “azar”.<sup>198</sup> Asimismo, al final de esta línea, se leía en *Grecia* “este orden de cosas” y se transforma en “los dos cauces” en 1923: pasa de una frase denotativa a otra metafórica para ilustrar la irrevocable condición humana que avanza, como el agua, inexorablemente por esos “dos cauces del espacio y del tiempo”.

10. La errata de la línea final, “girones” (en lugar de “jirones”), se mantiene en 1923.

11. Por último, es preciso mencionar que en la versión de *Grecia* no aparece la fecha con que cierra la de *Fervor*: “1919”.

---

<sup>198</sup> Refiero este hecho porque aunque Scarano reproduce fielmente el texto de “Llamarada”, se confunde en otras dos ocasiones en que sustituye el original “acaso” por “ocaso: véase el v. 2 de “Hallazgo”: “el *acaso* alistó para mi alma”, que desaparecerá cuando Borges elimine este poema de *Fervor* en 1943 y el v. 27 de “El Jardín Botánico”: “en la manirrota caterva de estrellas, almas, voces y *acazos*”, que sólo cambiará a “ocazos” en 1943 (cf. *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, pp. 100 y 107).



#### 2. 1. 4. “La noche de San Juan”

Este poema fue publicado en *Proa* (1ª época, ag/1922, núm. 1), con el título de “Noche de San Juan”; carece de puntuación y ofrece una disposición textual un poco distinta respecto de la de *Fervor*:

#### NOCHE DE SAN JUAN

El poniente implacable en esplendores  
          quebró a filo de espada las distancias  
Suave como un sauzal está la noche  
Rojas chisporrotean  
5     las cálidas guitarras de las brascas hogueras  
          leña sacrificada  
          que se desangra en briosas llamarada  
          bandera viva en ágil travesura  
La sombra es apacible como una lejanía  
10    bien recuerdan las calles  
          que fueron campo un día  
Toda la santa noche la soledad rezando  
el rosario disperso de astros desparramados

Borges normaliza la puntuación en *Fervor* y corre los vv. 5-8 hacia la izquierda; si bien no hay más variantes que las mencionadas, sí pueden establecerse nexos entre “La noche de San Juan” y otros poemas de la misma época.

En principio, la imagen de los vv. 4-7 en que la guitarra aparece asociada con el color rojo (y por ello con la sangre) tiene como antecedente los vv. 8-11 de “Hermanos” (*Grecia*, jul/1920, núm. 45):

y nuestros corazones fueron guitarras de mil cuerdas  
que desangran hoy  
          en la otra herida

de sombras y planetas. (*Textos recobrados*, 50)

La equivalencia guitarra-corazón y música-sangre es evidente, porque a su vez la guitarra representa metonímicamente la pampa y, en el caso de Borges, una nostalgia por el pasado, por la arcadia perdida; lo mismo puede notarse en los vv. 5-6 de “Último rojo sol” (*Ultra*, dic/1921, núm. 20):

(dolorida y desnuda  
una guitarra se desangra)

La guitarra en Borges también se halla asociada a dos de sus mejores amigos, Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes,<sup>199</sup> que si bien no eran duchos para tocarla, a menudo acompañaba sus tertulias y reuniones sociales. Es más, en el mismo *Fervor*, puede leerse el poema “La guitarra”, cuyo *incipit* establece el nexo directo entre la pampa y la guitarra:

He mirado la pampa...  
Estaba acurrucada  
en lo profundo de una brusca guitarra.

---

<sup>199</sup> Por ejemplo, en “La lírica argentina contemporánea” (*Cosmópolis*, dic/1921, núm. 36), Borges comenta de Macedonio: “Sus noches las encierra en un zaquizamí que ensancha apenas un espejo y que mortifican los muebles entre cuya poquedad resalta la guitarra donde suele musicalizar sus momentos” (*Textos recobrados*, p. 133); y de Güiraldes: “Mientras,... sigan viviéndome / La dicha que la Quica tiene en sus ojos grandes / Y la guitarra austera de Ricardo Güiraldes)” (“Patrias”, *Luna de enfrente*, Proa, Buenos Aires, p. 34).

La guitarra y la pampa implican un tercer elemento, la payada, con lo que Borges se adhiere a la tradición literaria local, a la vez que expresa la nostalgia por una época dorada de gauchos y compadres.

Los vv. 9-10 de “La noche...” (“bien recuerdan las calles / que fueron campo un día”), de alguna manera, guardan un lazo semántico con otros poemas de *Fervor*; en ellos hay una especie de crítica contra la avanzada de la urbanización que, poco a poco, gana espacio a la pampa.

Por último, los vv. 12-13 de “La noche...” (“Toda la santa noche la soledad rezando / el rosario disperso de astros desparramados”) parecen una reescritura de los vv. 30-31 de “Benarés”, cuya lectura reproduzco para mostrar la familiaridad entre ambos textos:

y la voz de un almuédano  
que ya rezó el disperso rosario de los astros.

Este sucinto análisis de los nexos intratextuales entre “La noche...” y el resto de la poesía del joven Borges ilustra, por una parte, la complejidad de la trama borgeana y, por otra, las imágenes que obsesionaron al poeta desde sus primeros años.



### 2. 1. 5. “Sábados”

Este poema originalmente constaba de 52 versos en la edición *princeps* de *Fervor* y se hallaba dividido en cinco estrofas. La primera tenía 14, la segunda 11, la tercera 12, la cuarta 12 y una coda de tres. Destaca en “Sábados” una apelación explícita a la amada mediante el adjetivo posesivo y los pronombres personales en segunda persona (“tu”, “te” y “ti”). Además del tema amoroso, que se confirma con la dedicatoria, este rasgo gramatical sirve a Borges para crear la imagen de unidad y continuidad en el poema. De estas cinco estrofas, al menos tres aparecieron publicadas como poemas independientes.<sup>200</sup> La primera de ellas da nombre al poema, pues fue publicada como “Sábado” en una pequeña antología de “Poemas ultraístas” (*Nosotros*, sept/1922, núm. 160, y *Manomètre*, oct/1922, núm. 2); la segunda se llamó “Tarde lacia” (*Tableros*, feb/1922, núm. 4) y la tercera, “Atardecer” (*Manomètre*, ag/1922, núm. 4), publicada en versión bilingüe.

Con el ánimo de ser fiel al texto comentado, explico cada una de las estrofas de “Sábados” según el orden que guardaban en la primera edición de *Fervor*.

De acuerdo con Alejandro Vaccaro, el título del poema “hace una clara alusión al día de la semana que [Borges] compartía con su novia en

---

<sup>200</sup> Empleo esta palabra, a sabiendas de que en la obra borgeana apenas si puede hablarse de *independencia* textual en un sentido estricto, pues está plagada de nexos y alusiones internos desde las fechas tempranas del poeta.

casa de las Lange";<sup>201</sup> sin embargo, en dos cartas a Sureda, Borges comenta no sólo cuándo sino dónde se encontraba con Concepción Guerrero: "El azar hace que nos veamos todos los días cerca del crepúsculo, en la casa de Norah Lange"; "Ahora logro verla con mayor frecuencia a Concepción, dos y a veces 3 veces por semana" (*Cartas*, 217 y 223). Acaso, en determinado momento de su noviazgo Borges se encontraba con Concepción los sábados, pero los testimonios indican otra cosa.

Respecto de la dedicatoria, "Para mi novia, Concepción Guerrero", puede decirse que sufrió varias modificaciones; no encabezó ninguno de los tres fragmentos de "Sábados" que Borges publicó en revistas, sino que fue incluida en la edición *princeps* de *Fervor*. Bernès ofrece el dato a medias.<sup>202</sup> Por su parte, basado en la edición de 1969, Carlos Meneses dice que "sólo escribió las iniciales 'A C. G.'" la crítica no reparó en ello y tomó el poema como una despedida de Buenos Aires" (*Borges en Mallorca*, 68, n. 58). Por último, en un ejemplar de *Fervor*, refiere Vaccaro, hay una dedicatoria manuscrita: "A mi dulce y cariñosa Concepción" (*Georgie*, 193).

---

<sup>201</sup> *Georgie. 1899-1930. Una vida de Jorge Luis Borges*, p. 208. La conjetura de Vaccaro, sin embargo, se desvanece enseguida porque él mismo reconoce: "[Borges] afirma pleno de gozo que se veía con mayor frecuencia con ella, dos y a veces tres por semana".

<sup>202</sup> Bernès alude al cambio del nombre de la dedicatoria por las iniciales, pero no señala el cambio de la preposición que antecede a las iniciales: "Cette dédicace sera réduite aux initials «C. G.» dans les versions de 1943, 1954 et 1969. Pour la présente édition, Borges a souhaité supprimer toute référence à la dédicataire" ("Notes et variantes", p. 1302). En las versiones de *Poemas* de 1943, 1954, 1958 y 1962, y en *Obra poética* de 1964, 1966, 1967 y 1969 se redujo a "Para C. G."; desde de la segunda edición de *Fervor*, 1969, sufrió un nuevo cambio: "A C. G."

“Sábados” [1]

Resulta extraño que Jean Pierre Bernès, en su aparato de notas y variantes, señale que “la version préoriginale de ce poème paraît sous le titre «Sábado» («Samedi»), dans la revue *Nosotros...*” (“Notes et variantes”, 1300) Al parecer Bernès se confunde, porque no se trata de la primera versión de “Sábados”, sino de la primera estrofa; este malentendido lo lleva a cometer otro, pues enseguida sostiene que “la première strophe du poème avait déjà été publiée à Buenos Aires dans la revue *Prisma*, revue murale, no 2, avec la déclaration suivant de son directeur, le jeune poète Eduardo González Lanuza...”<sup>203</sup>

Borges publicó en el segundo número de *Prisma* el poema “Atardecer”, que luego pasó a ser la segunda estrofa de “Atardeceres”, incluido también en *Fervor*. Por lo que se observa, la reescritura y la

---

<sup>203</sup> Después, aparece citado el texto introductorio de la segunda entrega de *Prisma*, cuya autoría, a diferencia de Bernès, Sara Luisa del Carril atribuye a Borges, aunque no puede descartarse la coautoría. Por una carta que Borges envió a Adriano del Valle entre agosto y diciembre de 1922, se deduce que el director de *Prisma*, aunque solapado, era Borges: “Te agradezco siempre la dedicatoria de tu bello *Poema pastoral* mas no lo publiqué por la siguiente razón: Se sabe —en los corrillos literarios a quienes el Ultraísmo interesa— que yo dirijo *Prisma* y, como comprenderás, resulta un tanto enfático y vanidoso que en mi propia revista salgan poemas dedicados a mí” [Rosa Pellicer, “Cartas de Jorge Luis Borges a Adriano del Valle”, *Voz y Letra*, 1 (1990), p. 214]. En la misma carta, Borges habla de que *Proa*, cuyo segundo número se halla en marcha mientras redacta la misiva, sustituyó a *Prisma*, pero un acto fallido lo traiciona doblemente, pues en primer lugar sí publicó el “Poema pastoral” (*Prisma*, mar/1922, núm. 2) y, en segundo, parece que en el fragmento citado debió decir *Proa* en lugar de *Prisma*, pues comenta el nuevo proyecto y, por ello, el uso del presente resulta contradictorio: “yo dirijo *Prisma*”, que debió decir “yo dirigía *Prisma*”.

repetición de títulos en la poesía borgeana sin duda confunden al más ducho, es decir, en Borges la voluntad autoral de utilizar varias veces un mismo título en ocasiones le sirve para crear una imagen falsa de continuidad, como ocurre con “El Sur”, de *Fervor*, que mantiene el título, pero cambia totalmente el texto en la edición de 1969 (*vid.* Anexo).

Al parecer, Tommaso Scarano no tuvo a su alcance la versión de la primera estrofa de “Sábados” que apareció en *Manomètre*,<sup>204</sup> como se deduce de su edición crítica de los tres primeros libros de Borges.

Ahora bien, debido a las variantes cruzadas entre las tres versiones de esta primera estrofa de “Sábados”, resulta difícil establecer su cronología. Sin embargo, para ilustrar el modo en que el joven Borges juega con las variantes, reproduzco en este orden las versiones de *Manomètre* y *Nosotros*, y las comparo con la de *Fervor* de 1923:

SÁBADO (*Manomètre*, oct/1922)

Benjuí de tu presencia  
que *luego he de quemar* en el recuerdo  
y miradas felices  
*de ir orillando tu alma*  
5 *Afuera hay un ocaso joya oscura*  
engastada en el tiempo  
que *levanta* las calles humilladas  
y una honda ciudad ciega  
de hombres que no te vieron  
10 La tarde calla o canta  
Alguien descrucifica los *anhelos*  
clavados en el piano  
Siempre la multitud de tu *hermosura*

---

<sup>204</sup> *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, p. 95. Sólo dice que “del primo componimento esiste una redazione anteriore ad S in *Nosotros* (settembre 1922) sotto i titolo ‘Sábado’”.

en claro esparcimiento sobre mi alma

SÁBADO (*Nosotros*, sep/1922)

Benjuí de tu presencia  
que *iré quemando luego* en el recuerdo  
y miradas felices  
*de bordear tu vivir*  
5 *Afuera hay un ocaso joya oscura*  
engastada en el tiempo  
que *redime* las calles humilladas  
y una honda ciudad ciega  
de hombres que no te vieron  
10 La tarde calla o canta  
Alguien descrucifica los *acordes*  
clavados en el piano

En los testimonios de la revista, se aprecia en un primer momento la ausencia de puntuación, que Borges restituye en *Fervor*. A continuación comento las variantes textuales entre las tres versiones:

1. El v. 2 de *Fervor* coincide con la versión de *Nosotros*: “que iré quemando luego en el recuerdo”.

2. Nuevamente, el v. 4 de *Fervor* sigue la versión de *Nosotros*: “de bordear tu vivir”, acaso como efecto del cambio que impuso en el v. 2, para evitar otro presente progresivo; al mismo tiempo, suprime la repetición del vocablo “alma” que aparecía también en el v. 14.

3. El v. 5 de *Fervor* registra, aparte de la puntuación, dos variantes que no aparecen en *N* ni en *M*: “*Hay afuera un ocaso, alhaja oscura*”. En este caso, Carlos García anota la variante de “ocaso joya oscura” (*N* y *M*) por “ocaso, alhaja oscura” (*F*), pero hay una más al inicio del verso: “Afuera

hay" (*N* y *M*) por "Hay afuera" (*F*); por cierto, en la segunda edición de *Fervor* (1969), Borges recogerá la versión de *N* y *M*.

4. Acaso para disminuir el tono religioso del *v.* 7 de *M*, "que *redime* las calles humilladas", en *Fervor* y *N* cambia a "que *levanta* las calles humilladas", sin modificar el endecasílabo.

5. En el *v.* 11 hay una variante común a *Fervor* y *M*, "anhelos", mientras en *N* se lee "acordes".

6. Por último, en el *v.* 13 *Fervor* y *M* coinciden, "hermosura", ante la variante de *N* que decía "belleza".

Así, de la lectura minuciosa de las seis variantes significativas, tres son compartidas por *Fervor* y *Nosotros*, dos por *Fervor* y *Manomètre* y una más por *Nosotros* y *Manomètre*.<sup>205</sup> Este acercamiento permite sostener, junto con Carlos García, que la versión de *Manomètre*<sup>206</sup> es la más remota, pues las de *Fervor* y *N* son cuantitativa y cualitativamente más cercanas; además hay que señalar que no se trata de una serie de correcciones progresivas, ya que el poeta incluye variantes de la versión más remota: es

---

<sup>205</sup> En su edición del poema, Carlos García concluye que "cuatro son comunes a *N* y *F*, una a *N* y *M*, y una a *F* y *M*", porque atribuye la variante del *v.* 11 a *Fervor* y *Nosotros* en lugar de *Nosotros* y *Manomètre* (*op. cit.*, p. 42).

<sup>206</sup> "Pero resta aclarar si el primer texto impreso (en *N*) fue también el primero escrito. No lo creo. Considerando los datos a mi alcance, y las variantes aducidas, colijo lo siguiente: que el texto original es el de *Manomètre*; que éste fue ligeramente corregido antes de su publicación en *Nosotros*; que el texto de *Nosotros*, a su vez, fue corregido antes de su adopción en *Fervor* retornando, en algún caso, a la versión primigenia, aparecida en *Manomètre*" (*id.*). Sin embargo, queda por explicar, por ejemplo, la mayor familiaridad léxica entre las versiones de *Fervor* y *Manomètre*, como se observa en los *vv.* 11 y 13: en el mismo "Sábados" las palabras "anhelo" y "hermosura" aparecen dos veces más.

muy probable que Borges trabajara con las versiones de *M* y *N* simultáneamente para componer la de *Fervor*.

“Sábados” [2]

En 1987, al comentar la cuarta entrega de *Tableros*, Jorge F. Fernández hacía notar el olvido en que se encontraba este poema, aunque no se percató de su inclusión en *Fervor*: “Ya en su Buenos Aires natal desde el año anterior, publica esta ‘Tarde lacia’, poema olvidado incluso por quienes han rescatado sus obras primerizas del olvido” (y enseguida reproduce la versión de *Tableros*).<sup>207</sup> Asimismo, en la nota 7 comenta: “No aparece en *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges* de Carlos Meneses, Barcelona, 1978. En dicho texto, en cambio, sí se reproducen los poemas de Borges publicados en los anteriores números de *Tableros*” (159). No dice, sin embargo, nada más. Es decir, el poema quedó en el medio olvido, finalmente. A continuación reproduciré las dos versiones, la de 1922 y la de 1923, para ilustrar algo que, por añadidura, tampoco ha hecho ninguno de los editores del joven Borges: establecer las variantes entre ambos testimonios.

---

<sup>207</sup> Véase: “*Tableros* núm. 4: Salvat-Papasseit, Gutiérrez-Gili y Jorge Luis Borges”, *Hora de Poesía*, ene-abr/1987, núms. 49-50, pp. 159-160.

## TARDE LACIA

No hay más que una sola tarde  
la única tarde de siempre  
Aquí está su remanso  
Las palabras  
5 no logran arraigarse en el paisaje  
y se escurren como agua  
El corazón refleja  
tus labios que una noche serán besos  
  
y mis ojos abiertos como heridas  
10 aún sostendrán ciudades  
El último jardín será el poniente

## SÁBADOS [2]

15 No hay más que una sola tarde  
la única tarde de siempre.  
Aquí está su remanso. Las palabras  
no logran arraigarse en su paraje  
y se escurren como agua.  
20 El corazón refleja  
tus labios que una noche serán besos  
  
y mis ojos abiertos como heridas  
habrán de sostener otros lugares.  
Te traigo vanamente  
25 mi corazón final para la fiesta.

En este caso los cambios más abundantes son de puntuación: la versión de *Tableros* estaba más acorde con el espíritu de la moda vanguardista. Los cambios más significativos son los que aparecen en los vv. 5 y 10-11 de *Tableros*, que equivaldrían al 18 y 23-25 de “Sábados”.

1. Posiblemente Borges se acordó del escrito que hizo en contra de los escritores del paisaje (*vid supra*) y, por ello, en el v. 18 de “Sábados” (2)

prefirió una palabra semejante fonéticamente, con un determinante y un significado distintos (“su paraje”), que produce una percepción ambigua, porque el “su” puede corresponder al antecedente “las palabras” o, más atrás, a “poniente” o “tarde”; mientras que con “el paisaje” del v. 5 de la versión de “Tarde lacia” no había duda de que se trataba de una referencia al ambiente físico, tan influyente en los escritores de finales del siglo XIX y principios del XX, y cuyos acercamientos parecían anquilosados al joven Borges.<sup>208</sup>

2. La transformación que sufren los vv. 10-11 de “Tarde lacia” cuando pasan a “Sábados” [2] es más significativa aún pues, por una parte, son radicalmente distintos y, por otra, compensan la extensión del poema original, porque con la disposición textual en *Tableros* se cuentan once versos, pero en *Fervor* Borges junta los vv. 3-4 y con la reescritura del final del poema agrega uno para mantener idéntico número.

Del v. 10 de “Tarde lacia” puede decirse que adquiere una forma casi imperativa en “Sábados” [2]: “habrán de sostener otros lugares”, antes que una descriptiva: “aún sostendrán ciudades”, además de que el sustantivo empleado al final del verso, “lugares”, sugiere una imprecisión geográfica mayor que “ciudades”.

---

<sup>208</sup> “Hasta hoy —1921— ninguna reacción nueva se ha sumado a la totalidad de las reacciones ya conocidas: actitud lacrimosa, actitud panteísta, actitud estoica y antitética entre el —supuesto— lujo ciudadano y el escueto franciscanismo de la visión rural” (“Crítica del paisaje”, en *Textos recobrados*, p. 100).

Por último, el v. 11 reescrito, vv. 24-25 de “Sábados” [2], adquiere un tono casi patético con los cambios efectuados, pues la inmolación del poeta en una fiesta sugiere mayor fuerza poética que la imagen descriptiva y sentenciosa de “Tarde lacia”.

Ya como parte de “Sábados”, “Tarde lacia” es absorbida por el nuevo contexto; mediante los cambios introducidos, Borges uniforma la extensa composición de *Fervor*; al mismo tiempo, “Tarde lacia” influye en el nuevo texto, pues el verso “No hay más que una sola tarde” destaca el arquetípico encuentro con la amada, su reiteración, pero también la reducción del fenómeno a un acto inmutable donde el sujeto lírico, como Cristo, se ve inmolado una y otra vez en “la única tarde de siempre” por amor a *otro*.

Considero, finalmente, que de alguna manera el contraste entre una y otra versión no sólo permite observar los cambios en el temperamento lírico de Borges y, de pasada, esa casi obsesiva necesidad de dejar huellas bien identificables entre ambos textos, sino que al mismo tiempo hace parecer que la literatura sigue una lógica independiente del poeta, que actúa como medio únicamente, mientras el texto genera otros textos: acaso fragmentos del Gran Libro en constante reescritura.

“Sábados” [3]

La tercera estrofa, en versión bilingüe, fue traducida como "Le soir tombé" por Émile Malespine para *Manomètre*. Esta versión sólo varía de la de

*Fervor* por la ausencia de puntuación y un mínimo cambio de disposición textual; apareció un mes después del poemario que lo recoge:

#### ATARDECER

A despecho de tu desamor  
tu hermosura  
prodiga su milagro por el tiempo  
Está en ti la ventura  
5 como la primavera en la hoja nueva  
Quedamente a tu vera  
se desangra el silencio  
Ya casi no soy nadie  
soy tan sólo un anhelo  
10 que se pierde en la tarde  
En ti está la delicia  
como está la crueldad en las espadas

#### LE SOIR TOMBÉ

E dépit de ton désamour  
ta beauté  
par le temps son miracle prodigue  
Le bonheur est en toi comme  
5 le printemps dans la feuille neuve  
Quiètement à ton côté  
le silence perd son sang  
Déjà presque personne ne suis  
Suis seulement un désir  
10 qui se perd avant la nuit  
La délice est en toi  
comme est la cruauté dans les épées.

Cabe destacar, entre las particularidades de esta publicación bilingüe, que en el v. 2 de *Manomètre* se halla primero la versión en francés y luego en español, además de que en las tres ocasiones en que reproduce la conjugación de *estar* en tercera persona del singular aparece

con el acento agudo, “està”,<sup>209</sup> debido sin duda a las vicisitudes tipográficas. Se trata de la traducción más antigua de la obra de Borges, como bien lo ha hecho notar Donald L. Shaw.<sup>210</sup>

“Sábados” [4]

Respecto de la cuarta estrofa no se conoce alguna versión poética previa, pero sí una muy rudimentaria que funciona como una especie de antecedente directo, de un *préoriginale*, como diría Bernès, el cual se tratará en el segundo apartado de este capítulo, donde comento los textos en prosa que, reescritos, pasaron a constituir algún fragmento de *Fervor*.

“Sábados” [5]

De la quinta estrofa, apenas constituida por tres versos, no conozco antecedente alguno. Tampoco sufrió cambios sustanciales en las ediciones sucesivas, esto es, la última versión de la *Obra poética* de 1977 sólo tiene corridos los versos 51 y 52 hacia la izquierda:

50 Tú  
que ayer sólo eras toda la hermosura

---

<sup>209</sup> Cf. edición facsimilar de *Manomètre* en la Collection des Réimpresions des Revues D’Avant-Garde, Place, Paris, 1977, p. 71.

<sup>210</sup> Me refiero al minucioso trabajo en que, además de ofrecer detalles sobre las primeras colaboraciones de Borges en Francia, apunta la necesidad de una edición crítica de la obra borgeana: “*Manomètre* (1922-1928) and Borges’s first publications in France”, *Romance Notes*, 34 (1995), pp. 27-34.

eres también todo el amor, ahora.

El análisis anterior permite sostener que desde joven Borges practica una voluntad correctora que no abandonará durante el resto de su vida; entre los principales mecanismos que usa para ello están la reescritura, eliminación o sustitución de versos (y más tarde de poemas completos); también aglutina textos que, a pesar de que fueron publicados de forma aislada, comparten un tema común: son, podría decirse, variaciones sobre un tema; otro recurso consiste en mostrar una especie de permeabilidad entre verso y prosa: los primeros versos de "Las calles" aparecen prosificados en una reseña sobre Maples Arce<sup>211</sup> (*vid infra*, apartado 2.2); después, una nueva lectura de "El truco" aparece en el ensayo homónimo de 1928 (*La Prensa*, 1/ene/1928)<sup>212</sup> que servirá de base para la versión del poema de 1943.

---

<sup>211</sup> Véase *Inquisiciones*, pp. 118-118. La reseña sobre *Andamios interiores* es previa a la edición de *Fervor*: apareció en *Proa*, dic/1922, núm. 2.

<sup>212</sup> Cf. *El idioma de los argentinos*, Gleizer, Buenos Aires, 1928, pp. 29-34.



## 2. 1. 6. “Forjadura”

Borges publicó este poema en *Proa* (1ª ép., dic/1922, núm. 2), antes de incluirlo en la edición *princeps* de *Fervor*. Como puede observarse más abajo, esta primera versión carece de puntuación y en *Fervor* se colocan los signos necesarios y se alinean los vv. 9-10. Así apareció en *Proa*:

### FORJADURA

Como un ciego de manos precursoras  
que apartan muros y vislumbran cielos  
lento de azoramiento voy palpando  
por las noches hendidas  
5 los versos venideros  
He de quemar la sombra formidable  
en su límpida hoguera  
púrpura de palabras  
sobre la espalda flagelada del tiempo  
10 He de encerrar el llanto de los siglos  
en el duro diamante del poema  
Nada importa que el alma  
ande sola y desnuda como el viento  
si el universo de un glorioso beso  
15 aún abarca mi vida  
y en lo callado se embravece un grito  
Para ir sembrando versos  
la noche es una tierra labrantía<sup>213</sup>

Se trata de un poema cuyo tema apenas he visto destacado por quienes han analizado el poemario: la metapoética. Éste, junto con “Vanilocuencia” y “Dictamen”, representa los sentimientos del poeta

---

<sup>213</sup> Aunque en *Textos recobrados* aparece un punto final, considero que éste no pertenece al poema, sino que fue puesto por la editora, pues el poema “Sábado”, aparecido en *Nosotros* en 1922, tampoco tenía esta marca y se la añadieron en esta compilación.

respecto de su poesía. En el apartado dedicado a los poemas metapoéticos del primer capítulo ofrezco un análisis más pormenorizado (*vid supra*).

### 2. 1. 7. “Atardeceres”

Este poema está constituido por dos partes que, en un primer momento, fueron publicadas por separado con el título homónimo de “Atardecer”.<sup>214</sup> La primera estrofa de “Atardeceres” apareció en *Prisma* (núm. 2, mar/1922), aunque su redacción puede remontarse hasta 1919, quizás antes de que Borges entrara en contacto con el ultraísmo, como puede verse en el meticuloso análisis que Carlos García hace de un manuscrito del poema, cuyas múltiples fechas sugieren la constante búsqueda del poeta: 1919, 1920, 1921, 1923 y 1943 (*El joven Borges, poeta*, 43). Un dato curioso es que García ofrece la referencia correcta de este poema en una parte de *El joven Borges, poeta*; en otra, sin embargo, los datos se hallan entremezclados con los de otras publicaciones. En la entrada 178 del apartado “Bibliografía 1904-1930”, se lee:

Atardecer [2] (“La vihuela...”): (*Ultra*, 14, Madrid, 20-VI-21) *Prisma* 2, mar. 1922; este poema y “Aldea”, *Prisma* 1, nov. 1921 y *Ultra* 21, Madrid, 1-I-22, pasarían a formar, con variaciones, pasajes de “Atardeceres”, *Fervor*, *INPA*; *TR*, 151.<sup>215</sup>

Hay una mezcla de referencias que corresponderían a la primera y la segunda estrofas de “Atardeceres” (como se deduce de la falta de correspondencia entre el inicio citado del poema, “La vihuela...”, y las

---

<sup>214</sup> En su trabajo de edición, Bernès no ofrece ninguna lección previa a *Fervor* de las estrofas que constituyen este poema (“Notes et variantes”, p. 1305) y más bien produce una verdadera confusión, pues los datos que corresponderían a “Atardeceres” son atribuidos a “Sábados” y “Campos atardecidos” (pp. 1301 y 1306).

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 247. También puede consultarse las páginas 44-46 y 241, con lo que se aclara la confusión que esta referencia produce.

referencias hemerográficas), además de la primera de “Campos atardecidos” (por la referencia a “Aldea”, que apareció en *Prisma* 1 y *Ultra* 21).

“Atardeceres” [1]

El texto de *Prisma* carece de puntuación y no ofrece mayores variantes respecto de la versión de *Fervor*, salvo el cambio del nexos “y” por “i” en los vv. 6 y 8. Se trata de la búsqueda de una voz propia, como una marca del criollismo, si bien en *Luna de enfrente* esta sustitución es más sistemática.

El texto de la revista editada por Borges es el siguiente:

#### ATARDECER

Toda la charra multitud de un poniente  
alborota la calle  
la calle abierta como un ancho sueño  
hacia cualquier azar  
5 La límpida arboleda  
que serena i bendice mi vagancia  
se olvida del paisaje  
i acalla el barullero resplandor de sus ramas  
La tarde maniatada  
10 solo clama su queja en el ocaso  
La mano jironada de un mendigo  
esfuerza la congoja de la tarde

La polémica ha rodeado al primer verso del poema, porque el mismo Borges lo cita en dos ocasiones; una en “Examen de metáforas [1]” (*Alfar*, jun/1924, núm. 41): “Toda la charra multitud de un *ocaso*”;<sup>216</sup> otra en un

---

<sup>216</sup> El ensayo fue incluido posteriormente en *Inquisiciones*, p. 74.

manuscrito de “Examen de metáforas”: “*La charra muchedumbre* de un poniente”.<sup>217</sup> Borges modifica este verso hasta casi borrar la huella de la versión inicial: podría decirse que si no fuera por la presencia del adjetivo “charra” se notaría más una referencia semántica que formal, aunque de hecho existe un claro paralelismo en la estructura sintáctica, que delata la cercana familiaridad de estas dos reescrituras del verso de *Fervor*.

Carlos Meneses, en este caso, prefiere poner en duda una lectura que Borges mantuvo hasta 1969:

En la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, se lee charra. No sabemos si es un error del linotipista o realmente utilizó este término. Gloria Videla hace notar la sustitución en su “El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges...”<sup>218</sup>

Apenas si se entera de que entre las dos ediciones que comenta Videla (la de 1923 y la de 1974) hay muchas otras en que Borges no corrigió ese supuesto “error del linotipista”, por ello, aunque según él reproduce la versión de “Atardeceres” de 1923, incrusta un cambio que no se lee en ninguno de los testimonios que se conocen hasta hoy: “Toda la clara multitud de un poniente”.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Véase Carlos García, *op. cit.*, p. 45, nota 75. Ahí puede leerse un cuidadoso seguimiento de los avatares de este verso, así como la evolución de la polémica a que hice referencia.

<sup>218</sup> “Borges, el imberbe poeta ultraísta”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núms. 505-507, p. 127.

<sup>219</sup> *Id.* Véase, por ejemplo, las ediciones de 1943, 1954, 1958, 1964, 1966, 1967, 1969 de sus *Poemas y Obra poética*. Sólo hasta la segunda edición individual de *Fervor*, sustituye “Toda la charra multitud” por “La clara muchedumbre”.

Además, en *Fervor* de 1923, Borges emplea dos veces más el adjetivo “charro”: en el v. 2 de “Ciudad” se lee “Charras algarabías”; en el v. 7 de “Carnicería”, “carne charra” y, por último, Borges sustituye en 1943 el v. 2 de “Resplandor”: “vocinglero o apocado” por “charro o indigente”.

“Atardeceres” [2]

La segunda parte del poema fue publicada en *Ultra* (jun/1921, núm. 14) sin puntuación. Al respecto, Borges escribe a Sureda (22/jun/1921) una carta donde incluye este poema con el rótulo “Vaya aquí mi último poemático” (*Cartas*, 200), y luego de reproducir el texto expresa: “Como ves, sigo barajando los ponientes y las etapas del día”. Esta versión epistolar, también sin puntuar, difiere de la de *Ultra* por la disposición de los versos y porque en lugar de “Avemaría” se lee “avemaría”.

Ahora bien, la versión de *Ultra* de esta segunda estrofa de “Atardeceres” sigue la distribución textual de la carta y también carece de puntuación, como se observa:

#### ATARDECER

La vihuela  
dormida como un niño en tu regazo

El silencio que vive en los espejos  
ha forzado su cárcel

5                   La oscuridad es la sangre  
de las cosas heridas

En el poniente pobre  
la tarde mutilada  
rezó un Avemaría de colores

Entre las particularidades que considero pertinente comentar se hallan las siguientes:

1. El v. 2 de *Ultra* y la carta, que dice “*dormida como un niño en tu regazo*”, cambia en *Fervor* a “*ya no dice su amor en tu regazo*”: Borges sustituye una frase descriptiva por una oración activa.

2. Curiosamente, cuando Carlos García establece la edición del poema, a partir de las versiones de *Ultra*, la correspondencia y *Fervor*, cuyo texto base toma de esta última lectura, reproduce los vv. 5-6 como si fueran uno solo (“La oscuridad es la sangre de las cosas heridas”, con lo que el poema se reduce a ocho versos) y anota que son “dos versos en *U[ltra]* y *C[arta]* (igual en 1958)”; sin embargo también en *Fervor* son dos versos. En una versión desconocida de esta estrofa, aparecida en Cuba, los versos comentados sí forman uno solo, además de que contiene una posible errata: “La oscuridad *en* la sangre de las cosas heridas”.<sup>220</sup>

3. En otra misiva, Borges hace una confesión a Sureda sobre los vv. 7-9: “Respecto de tu elogio de mi poema <<Atardecer>> (que se publicó en *Ultra*) creo sinceramente que de los tres últimos versos, el único que encarna una intuición verdadera de la realidad es el que dice <<la tarde mutilada>>. // Lo demás es profesionalismo lírico” (*Cartas*, 205). Esta coda permite ver el temperamento, siempre en eferescencia, del joven

---

<sup>220</sup> Cf. “Atardecer”, *Grafos*, 1934 (13), s. p.

Borges; no sólo ofrece la imagen del insatisfecho lector fragmentario que es, sino la dura autocrítica que lo acompañará durante su vida, por ello echa el resto al saco del retoricismo (“profesionalismo lírico”), aun cuando en ese momento se declaraba en contra de esta práctica y en favor de la intuición poética.

## 2. 1. 8. “Campos atardecidos” [1]

Según testimonia Borges en una misiva enviada a Jacobo Sureda, con fecha del 29 de marzo de 1922, la primera estrofa de “Campos atardecidos”,<sup>221</sup> cuyo título original fue “Aldea” (*Prisma*, nov-dic/1921, núm. 1 y *Ultra*, ene/1922, núm. 21), habría sido elogiada por Leopoldo Lugones:

Antiayer le llevamos unos ejemplares de *Prisma* (1 y 2) a don Leopoldo Lugones, el mayor taita literario de aquí. Don Leopoldo (el hombre que dijo: “el jardín, con sus íntimos retiros-dará a tu alado ensueño, fácil jaula-donde la luna te abrirá su aula-y yo seré tu profesor de suspiros”) se mostró asaz entusiasmado con *Prisma*, aplaudió la idea de una revista mural, encontró bueno tu poema “Angustia”, “Aldea” mío y los de Garfias y Adriano... (*Cartas*, 214)

La constitución de la primera estrofa del poema es muy peculiar, porque se trata de un texto formado por versos “trasplantados”, es decir, de versos que en determinado momento formaron parte de un poema o

---

<sup>221</sup> Es el penúltimo poema de *Fervor*, cuyo título se caracteriza por una composición tipográfica distinta: no aparece en mayúsculas, como el resto de los poemas, sino en altas y bajas y en tamaño un poco mayor que la tipografía del texto; quizá por esta razón Alejandro Vaccaro dice que *Fervor* “finalmente constó de cuarenta y cinco textos” (*Georgie, 1899-1930. Una vida de Jorge Luis Borges*, p. 213).

No obstante, la mayoría de los críticos considera “Campos atardecidos” como poema independiente, con lo cual serían 46 textos y no 45, si bien todavía deja lugar a dudas, tal el caso de Carlos García: “Este es el único título del libro que aparece en negrita, pero no en versales. De no ser error del cajista, como presumo, denotaría que pertenece al ciclo ‘Atardeceres’” (*El joven Borges, poeta*, p. 47). También Meneses aventura esta posibilidad cuando dice que este poema, “Campos atardecidos”, y “Atardeceres” “podrían haberse fusionado y formar uno solo” (“Borges, el imberbe poeta ultraísta”, p. 129). Sin embargo, Borges mantiene espacios independientes para ambos poemas en las posteriores reediciones de su poesía.

varios poemas antes de llegar a la versión de *Fervor*. Por esta razón, “Campos atardecidos” [1] mantiene numerosas relaciones con otros textos de la misma época, con lo cual el lector tiene la impresión de que la escritura establece su propia lógica. Pareciera que las palabras se reúnen por una suerte de atracción, de simpatías y diferencias, cuyo dominio escapa a la voluntad del poeta. En este sentido, la poesía borgeana se halla en constante renovación, como en la Kabala, en busca del Verbo original.

Por mi parte, considero que Borges usa un verso en diversos contextos con una doble intención: a) para demostrar que un mismo verso puede evocar diversos significados si se le mueve de un poema a otro y b) con el ánimo de rescatar los versos que le parecen memorables y, por ello, perfectibles, aun a riesgo de repetirse.<sup>222</sup>

Borges, como buen lector fragmentario que es, privilegia siempre un verso y no un poema, un poema y no un libro de versos, unas páginas de la obra total de un autor: él mismo es objeto del escrutinio.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> El uso de un verso en varios contextos evidencia la vacilante estética del joven Borges porque, mediante este esfuerzo consciente por perfeccionar el poema, va a contracorriente de sus propias convicciones (que, por lo demás, son demasiado fluctuantes durante esta fase de su vida porque se halla en la búsqueda de un estilo personal): él proponía una poesía de la emoción, siempre renovada y lejos de todo retoricismo. Por ejemplo, en “Anatomía de mi ‘ultra’” (*Ultra*, 11, may/1921) sostiene que las intenciones de sus esfuerzos líricos tienden a buscar “la *sensación en sí*, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean... anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. Un arte que rehuyese lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o mordaces”.

<sup>223</sup> Véase como ilustración una misiva de diciembre de 1919 a Abramowicz: “A veces pienso que es idiota tener esta ambición de ser un hacedor más o menos mediocre de frases” y confiesa al mismo remitente el

Hasta donde he revisado, sólo el v. 4 de “Aldea” no tendría nexo alguno con un texto previo o posterior. Enseguida lo reproduzco tal y como apareció en *Prisma* y *Ultra* para ilustrar cómo Borges introduce variantes entre la versión de estas revistas y la de *Fervor*, al tiempo que arma un rompecabezas verbal que bien merece reconstruirse:

#### ATARDECER

El poniente de pie como un Arcángel  
tiranizó el sendero  
La soledad repleta como un sueño  
se ha remansado al derredor del pueblo  
5 Las esquilas recogen la tristeza  
dispersa de las tardes            La luna nueva  
es una vocecita bajo el cielo  
Según va anocheciendo  
vuelve a ser campo el pueblo

En *Prisma* y *Ultra* aparecen suprimidos los signos de puntuación. Asimismo, la disposición de los versos sufre ligeras variantes y una lectura distinta de los vv. 5-7. Véase, ahora, cómo los versos de esta primera estrofa de “Campos atardecidos” son *trasplantados* de un poema a otro:

1. Los vv. 1-2, con variantes, formaron parte de “Último rojo sol”: “El poniente de pie como un Arcángel / *tiraniza la calle*” (*Ultra*, dic/1921, núm. 20). Por la fecha en que se publicaron “Aldea” y “Último...”, puede deducirse que los poemas fueron escritos contemporáneamente y que

---

20 de agosto de 1920: “Me hundiré dejando como únicos pecios 2 o 3 metáforas”. El mismo tono adopta cuando, en agosto-septiembre de 1923, habla de los poemas de *Fervor* a Jacobo Sureda: “En *Fervor de Buenos Aires* estimo buenos ‘Llaneza’, ‘Calle desconocida’, ‘Remordimiento’ y ‘Trofeo’. Los demás que los firme Juan Alomar” (*Cartas del fervor*, pp. 69, 95 y 229).

Borges incrustó ligeros cambios sin importarle que ambos poemas aparecieran en la misma revista y en números sucesivos. Más bien parece un reto para los lectores, quienes tendrían que haber sospechado el juego en que Borges los implicaba.

2. La imagen del verso tres, aunque aplicada a un núcleo nominal distinto (“la soledad *repleta como un sueño*”), aparece también en “Benarés”, contenido en el mismo *Fervor*: “La ciudad que canto... *repleta como un sueño*” (vv. 36-39). Y en el ensayo “La lírica argentina contemporánea”, publicado también en diciembre de 1921 (*Cosmópolis*, núm. 36), dice del título de un libro de H. P. Blomberg, *Las puertas de Babel*, que se trata de un “nombre *repleto como un sueño*” (*Textos recobrados*, 141). Por lo visto, al menos dos textos guardan estrecha relación temporal, “Aldea” y “La lírica...”, lo que nuevamente marca la permeabilidad de la escritura borgeana, independientemente del género utilizado.

Asimismo, resulta extraño que Borges haya conservado un verso casi idéntico después de múltiples reescrituras,<sup>224</sup> pues la sustitución de “repleta” por “poblada” en ambos poemas ocurre en la edición de 1964. Considero que esta imagen tiene cierto encanto, porque Borges juega con

---

<sup>224</sup> Esto no sucede con otros casos como el del v. 31 de “Benarés”, “que ya rezó el disperso rosario de los astros”, eliminado desde 1943 de *Poemas*, pero conserva el v. 13 de “La noche de San Juan”: “El rosario disperso de astros desparramados”. También la metáfora “la felina noche” de “Llamarada” desaparece en 1943, cuando Borges elimina este poema de *Fervor*, mientras que conserva el v. 14 de “Caminata”: “la flexible noche felina” (con posteriores modificaciones).

la paradoja de un sueño “poblado”, cuando por contraste el hombre padece un desprendimiento y abandono del mundo.

Ahora bien, cabe mencionar que Carlos Meneses utiliza los vv. 3-4 para ejemplificar cómo Borges intervino en los poemas publicados en revistas antes de pasar a formar parte de *Fervor*:

Dos años después [1923], todo el poema “Aldea” pasó a ser la primera parte de “Campos atardecidos”, aunque con muy ligeros cambios. Por ejemplo sustituye «sendero» del segundo verso por «camino». Los versos tercero y cuarto de “Aldea” dicen:

La soledad repleta como un sueño  
se ha remansado al derredor del pueblo.

Y en “Campos atardecidos” se lee:

La soledad poblada como un sueño  
se ha remansado alrededor del pueblo.<sup>225</sup>

Sin embargo, la versión de “Campos atardecidos” que emplea para ilustrar los cambios no es la de 1923 pues, salvo por la puntuación, estos primeros versos de “Aldea” pasaron íntegros a formar “Campos atardecidos” [1]. El cambio de “sendero” por “camino” aparece en la edición de *Poemas (1923-1958)*; el de “repleta” por “poblada”, en *Obra poética (1923-1964)*, y el de “al derredor” por “alrededor”, en *Poemas (1922-1943)*.

---

<sup>225</sup> Cf. *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, p. 46. Sólo catorce años después, Meneses parece enmendar su pifia, e invierte su explicación, porque ahora sí maneja la edición *princeps* de *Fervor* y la compara con una de las últimas, probablemente la de 1969 ó 1972, pues las de 1974 y 1977 tienen nuevas variantes: “En la primera parte del poema los cambios no son sustanciales. Sólo tres palabras han sido reemplazadas. ‘Camino’ ha tomado el lugar de ‘sendero’, haciendo más suave la tonalidad del verso. ‘Poblada’ ocupa el lugar de ‘repleta’. Evidentemente es mucho más apropiado el término de reemplazo. Y para evitar el chirrido de las erres ha preferido eliminar ‘al derredor’, que también ralentiza la lectura y ha utilizado ‘alrededor’” (“Borges, el imberbe poeta ultraísta”, p. 130).

3. De los vv. 5-6 puede verse su antecedente más remoto en la prosa poética “Aldea” (*Ultra*, feb/1921, núm. 2), donde Borges los incluyó con variantes respecto de “Campos atardecidos” [1]: “Las esquilas reúnen la tristeza dispersa de *los crepúsculos*”. Un mes más tarde, en “Prismas (ACORDES-MENDICANTES-CIUDAD-PUEBLO)” se lee otra versión de los vv. 5-7: “Las esquilas recogen la tristeza / dispersa de *las tardes* La luna nueva / es una vocecita *allá en el cielo*” (*Ultra*, mar/1921, núm. 4). Luego, en el primer número de *Prisma*, “Aldea” registra la siguiente lectura: “Las esquilas recogen la tristeza / dispersa de *las tardes* La luna nueva / es una vocecita *bajo el cielo*”. Nótese, también, que Borges modifica los vv. 6-7 antes de incluirlos en “Campos atardecidos” [1]. En este caso, la acuciosidad del poeta lo lleva a probar varios conectores en el séptimo verso, lo cual le permite matizarlo y ajustarlo al nuevo poema y, acaso, volverlo *otro*.

Este verso, que asemeja una imagen multiplicada en el espejo, adquiere diversos sentidos no sólo por la intervención del lector, sino por los cambiantes contextos en que se le incluye, así como por las variantes que sufre en el paso de un poema a otro.

De la misma manera, los vv. 6-7 forman parte de “Montaña”, con variantes: “la luna nueva *fue* una vocecita *en la tarde*” (*Tableros*, dic/1921, núm. 2). Por último, en el ensayo “La metáfora” Borges ejemplifica el traslado de “las sensaciones oculares al terreno auditivo” con este mismo

verso: “Y este de mi poema ‘Pueblo’: ‘La luna nueva es una vocecita *de* la tarde” (*Cosmópolis*, nov/1921, núm. 35).<sup>226</sup>

A más de las variantes que Borges imprime en su obra, puede decirse que los duendes se esmeran en reproducir nuevas lecturas, porque García cita de “La metáfora” pero, al mismo tiempo, le atribuye una variante correspondiente a otro texto: “La luna nueva es una vocecita *en* la tarde”; ésta es la versión que recoge De Torre en *Literaturas europeas de vanguardia*, pues según puede constatarse en *Textos recobrados* la versión de “La metáfora” registra “*de* la tarde”.

4. Ahora bien, aunque sólo se trata de una alusión semántica respecto de los vv. 8-9 de “Campos atardecidos”, en otros poemas de *Fervor* apunta Borges, con nostalgia, cómo el campo ha sido invadido por la urbanización; por ejemplo, en “La noche de San Juan” dice: “bien recuerdan las calles / que fueron campo un día” (vv. 11-12) o en “Villa Urquiza”: “ayer fue campo, hoy es incertidumbre / de la ciudad que del despoblado se adueña” (vv. 16-17).

Tantas referencias cruzadas entre los poemas citados hacen pensar que Borges releía constantemente su incipiente obra, en un esfuerzo retórico impresionante. Ensayaba varias veces la misma imagen, como si quisiera mostrar que las relaciones entre un verso y otro fueran

---

<sup>226</sup> Hasta la fecha, no se ha podido dar con el poema titulado “Pueblo”, luego citado en Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 316 y Guillermo Díaz Plaja, “La luna y la nueva poesía”, *La Gaceta Literaria*, 1/jul/1929, núm. 61, p. 6; aunque todo indica que Borges citaba de memoria. Al respecto puede verse la copiosa explicación aportada por Carlos García, *El joven Borges, poeta*, pp. 46-47.

arbitrarias; sin embargo, considero que más allá de la convergencia temporal de los poemas, la presencia efectiva de un texto en otro le permite establecer una filiación semántica y formal intencionada: al trasplantar un verso de un poema a otro, Borges multiplica los significados de un verso y más aún cuando inserta alguna variante; al mismo tiempo, practica una geminación textual que derivará, años más tarde, en su idea de haber estado reescribiendo un libro desde su primera publicación hasta la última.

## 2. 2. De la prosa al verso o los borradores en prosa de *Fervor de Buenos Aires*

Otra vía para reconstruir la arqueología textual de algunos poemas de *Fervor de Buenos Aires*, además de señalar los que fueron publicados en forma de verso en revistas (la mayoría de las veces con variantes o con distintos nombres), consiste en rastrear los textos en prosa que Borges escribió al tiempo que componía los poemas que formarían, en 1923, *Fervor*. La tarea de desenmarañar los juegos intratextuales, los vasos comunicantes entre la prosa y el verso del joven Borges, arroja resultados que convencen cada vez más de que la tarea del estilista fue una constante en su escritura temprana.

La recurrencia de algunos versos, poemas, imágenes o guiños estilísticos convierte la escritura borgeana en un laberinto verbal, cuyas repeticiones (no siempre idénticas) retan al crítico, impávido Teseo preso de una elaboradísima trama de relaciones, al mismo tiempo sugiere que antes de una nueva versión hay otra, manuscrita o impresa, como si el poeta, precursor de sí mismo, también se multiplicara.

Cuando Adolfo Prieto, por ejemplo, comenta la prosificación de “El truco”, poema de *Fervor*, cree que verter un género en otro “sería lo mismo que pretender transvasar colores en sonidos” (*Borges y la nueva*, 58). La historia literaria demuestra, sin embargo, que estos transvases a menudo son más fructíferos que imposibles. La escritura borgeana, palimpséstica por excelencia, ejemplifica aquello que decía Croce en su *Estética* acerca de los escritores originales:<sup>227</sup> no se ajustan a la noción tradicional de género.<sup>228</sup> En el texto citado, Prieto también señala como signo negativo la introducción de giros pertenecientes a la prosa, así como definiciones o corolarios propios de la filosofía: esto en la poesía borgeana, a la larga, será considerada una virtud por la crítica.

Por su parte, Borges ve el proceso de su escritura de manera distinta, por ejemplo, cuando compara sus dos primeros libros de ensayo le importa cómo la poesía afecta a la prosa:

---

<sup>227</sup> Por ejemplo, en una carta a Abramowicz (20/ene/1921), decía Borges: “la *Estética* de Croce es un libro asquerosamente enciclopédico, el prólogo del irreductible don Miguel de Unamuno está bastante bien” (*Cartas del fervor*, p. 135) y en febrero del mismo año: “Mañana te mando otro paquete de libros: la *Estética* de Croce, *El nuevo tablado del Arlequín* y otros...” (p. 141).

<sup>228</sup> “Los artistas, por lo demás, aunque con palabras y fingida obediencia, han dado a entender que las aceptaban; en realidad, se han burlado de estas *leyes de los géneros*. Toda verdadera obra de arte ha violado un género establecido, contribuyendo así a desbarajustar las ideas de los críticos, los cuales se han visto obligados a ampliar el género, sin poder impedir el género así ampliado[sic], no parezca demasiado estrecho, a consecuencia del nacimiento de nuevas obras de arte, seguidas, como es natural, de nuevos escándalos, de nuevos desbarajustes y de nuevas ampliaciones” (*Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, pról. de Miguel de Unamuno, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 1982, pp. 81-82).

Te agradezco diversas veces seguidas (y otras intercaladas) lo que dices del Tamañito de mi esperanza y estoy contento que te haya gustado. A mí me parece mejor que *Inquisiciones*: es más calmosa, piensa más y la prosa no está rellena de versos involuntarios...<sup>229</sup>

Borges aporta la clave no sólo de los ensayos de *Inquisiciones*, sino de otras prosas “rellenas de versos involuntarios”: sólo hay que escarbar un poco y los versos perdidos entre la selva de la prosa saldrán a la luz.

Entre los versos más citados de *Fervor* están los que, antes de formar parte de “Las calles”, poema con que inicia la edición *princeps* de 1923, pertenecieron a la reseña que Borges escribió sobre *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce. En “Las calles”, poema que desaparecerá de la edición definitiva de la *Obra poética* de 1977, se lee:

No las calles enérgicas  
molestadas de prisas y ajetreos,  
sino la dulce calle de arrabal  
enternecida de árboles y ocasos (vv. 3-6)

Pero en la reseña, publicada en *Proa* (1ª ép., dic/1922, núm. 2), hay más detalles, así como los nexos pertinentes para que la prosa fluya:

Permitir que la calle se vuelque de rondón en los versos —y no la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocaso, sino la otra, chillona, molestada de prisas y ajetreos— siempre antojóseme un empeño desapacible (*Inquisiciones*, 120-121).

Borges parece referirse a esta versión, que pasó íntegra a *Inquisiciones*, cuando señala la presencia de “versos involuntarios” en su primer libro de ensayos. La historia de estos versos de “Las calles”, sin

---

<sup>229</sup> *Cartas del fervor*, p. 238. El texto corresponde a una carta dirigida a Sureda de c. de septiembre de 1926.

embargo, no acaba ahí, porque Borges los retomará, también vaciados en prosa, en una carta dirigida a Evar Méndez (4/dic/1924):

De regreso de Europa redescubro la ciudad, en dulces calles de arrabal enternecida de árboles y ocasos. Yo he estado siempre en Buenos Aires (*apud* Carlos García, *El joven Borges*, 60).

El viaje circular de la palabra se cierra con esta vuelta al principio, pero también se resignifica porque la cita aparece como testimonio de una experiencia vivida y no como parte de la elegía *in crescendo* que es “Las calles”. Además, Borges siente predilección por estas imágenes porque le permiten contrastar su poesía con la de sus contemporáneos: canta al Buenos Aires que ya le queda lejos en el tiempo y apenas puede reconstruirlo a partir de las fachadas carcomidas y de su memoria detenida en la infancia. Esta visión idílica de Buenos Aires se halla en fuerte contraste con la ciudad que canta Maples Arce, cultor de la máquina y el avance de la modernidad, cuyo advenimiento Borges experimentaba también en Buenos Aires, pero que prefería disfrazar tras el velo de un tiempo estancado, como expresa Martínez Estrada:

[las calles] de muchos arrabales, donde un pasado que es el mismo de algunos ciudadanos se infiltra en el presente. Calles de Evaristo Carriego y de Jorge Luis Borges; de Fernández Moreno y de Macedonio Fernández; calles que los ediles y arquitectos desdeñan y por donde es indispensable andar de vez en cuando, como si nos pusiéramos a revisar fotografías y flores secas en álbumes y cofres.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> *La cabeza de Goliath*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 55.

Antes de seguir, habría que aclarar que Carriego, Fernández Moreno y Borges tienen su propia percepción de las calles porteñas: para éste representan el arquetipo de la horizontalidad, de la visión abierta que, a su vez, remite al Buenos Aires de casas bajas que le permite imaginar el pasado arcádico de cuchilleros y malevos; mientras Fernández Moreno exalta la modernidad de las calles del arrabal que se están llenando de condominios verticales; a Carriego le corresponde, según Borges, la invención del arrabal.

Estos ejercicios en que prosa y verso se comunican también permiten a Borges ensayar variantes, porque, como la última línea citada de la carta a Evar Méndez, “Yo he estado siempre en Buenos Aires”, se convertirá en el v. 24 de “Arrabal” (del mismo *Fervor*) en 1943.

El poema “Cercanías” también mantiene nexos con una prosa previa, principalmente los vv. 1-5, pues en “Buenos Aires” (*Cosmópolis*, oct/1921, núm. 34) se aprecia un esbozo y luego, en 1925, nuevamente Borges incluirá esta prosa en *Inquisiciones* con variantes.<sup>231</sup>

Los versos de 1923 son los siguientes:

Los patios agarenos  
llenos de ancestralidad y eficacia,  
pues están cimentados  
en las dos cosas más primordiales que existen:  
en la tierra y el cielo. (vv. 1-5)

Mientras que la versión en prosa rezaba:

---

<sup>231</sup> Además, en las notas de este libro, Borges establece una relación directa entre esta prosa y su poemario (p. 160), aunque omite decir que la prosa fue reescrita antes de pasar a *Inquisiciones*.

Siempre campea un patio en el medio [de la casa], un patio que nunca tiene surtidor y casi nunca tiene parra o aljibe; pero que está lleno de ancestralidad y eficacia, ya que se encuentra cimentado en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo (*Textos recobrados*, 103).

Quizá la variante más representativa sea que en “Cercanías” la pluralización de “patio” enfatiza la mitificación de un espacio que cada vez es menos común en las casas reales; pero en la escritura borgeana se multiplica. Luego, cuando Borges publica el texto de “Buenos Aires” en *Inquisiciones*, lo somete a una nueva revisión que, al parecer, no toma en cuenta la de *Fervor*; es decir, los versos de “Cercanías” adquieren independencia del texto original que los contiene y no influyen en la reescritura de la prosa, sino que Borges mantiene como texto base el de 1921. Aquí está la lectura de 1925, que tampoco sirve de antecedente para la versión de “Cercanías” de 1943; no hay una confluencia después de 1923 entre las versiones en prosa y en verso:

Siempre campea un patio en *el costado* [de la casa], un *pobre patio* que nunca tiene surtidor y casi nunca tiene parra o aljibe, pero que está lleno de *patricialidad* y de *primitiva eficacia*, pues están *cimentados* en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo (*Inquisiciones*, 82).

Como se observa, en la versión de “Buenos Aires” que Borges modificó para *Inquisiciones* destaca un afán por adecuar su léxico al criollismo que en ese momento profesaba, por ejemplo con el uso del vocablo “patricialidad”, así como una matización adjetiva que, de cierta forma, despoja a los sustantivos modificados de toda ostentación, para estar a tono con una visión pasatista: “pobre” y “primitiva”, que parecieran

tener una connotación negativa *per se*, en Borges adquieren, en este momento, un sentido positivo.

En seguida, aunque resulta un poco más difícil identificar la relación por el orden sintáctico del poema respecto de la versión en prosa, pueden verse los siguientes versos de “Amanecer” (vv. 6-8):

del amanecer horrible que ronda  
igual que una mentira  
en los arrabales desmantelados del mundo.

Mientras que antes, en “Casa Elena (hacia una estética del lupanar en España)” (*Ultra*, oct/1921, núm. 17), se leía: “En los arrabales del mundo [8] el amanecer monstruoso y endeble ronda [6] como una falsedad [7]”. Al comparar ambos fragmentos se aprecia que, indudablemente, los versos de “Amanecer” tienen como fuente previa una versión en prosa que acaso Borges quiso camuflar con el cambio del orden sintáctico, entre otras variantes; pero la filiación salta a la vista.

Otros casos en que prosa y verso se emparentan pueden traerse a colación, como el de “Resplandor”:

que es una alucinación que impone a la vida  
nuestro unánime miedo de la sombra  
y que se desbarata y cesa de golpe  
al advertir nosotros su falsía,  
como la validez de un sueño caduca  
cuando el soñador advierte que duerme.(vv. 10-15)

Compárense con las siguientes líneas de “El cielo azul, es cielo y es azul” (*Cosmópolis*, ag/1922, núm. 44):

El horror de la pesadilla que nos maltrata en la noche no aménguese en un ápice por la comprobación que al despertar hacemos de su “falsía” (*TR*, 157).

En ambos textos se habla del despertar de un durmiente: en un caso sueña un sueño y en otro una pesadilla; por esta razón, cuando advierte su “falsía”, al despertar, las reacciones son contrarias: en el primero “la validez de un sueño cesa de golpe”, mientras que en el segundo “el horror de la pesadilla...no aménguase en un ápice”.

También el *incipit* de “Llaneza”, uno de los poemas preferidos del joven Borges, tiene una estrecha filiación con “Casa Elena” (*Ultra*, oct/1921, núm. 17):

Se abre la verja del jardín  
con esa presteza incondicional de las páginas  
que una frecuente devoción manosea

Compárese ahora con el texto en prosa que sugería los elementos que se hallan en juego en el poema: “y la puerta que cede con esa sumisión de los libros que se abren en la página manoseada”<sup>232</sup>. Las correspondencias entre ambos textos se presentan como sigue: “puerta” y “verja”, “presteza incondicional” y “sumisión”, “páginas” y “los libros que se abren en la páginas”, “frecuente devoción manosea” y “manoseada”.

Como había anunciado en el apartado anterior, dejé pendiente el análisis de la cuarta estrofa de “Sábados” porque, si bien no se conoce alguna versión poética previa, sí hay una muy rudimentaria en prosa que funciona como antecedente directo; se trata del fragmento de una carta.

---

<sup>232</sup> Al parecer esta prosa le sirvió a Borges como taller de varios poemas, porque además de los versos transcritos de “Cercanías” y éstos de “Llaneza”, también contiene dos de “Norte” (*Ultra*, abr/1921): “Los carteles borrachos / saltan de las fachadas”, que en “Casa Elena” eran “Los carteles borrachos saltan de los balcones”.

Me refiero a los vv. 38-49 del poema dedicado a Concepción Guerrero, cuyo texto dice:

Suave como una rosa fue tu silencio,  
mas hoy lo rayan los presentimientos.  
Empujando la reja  
está la noche dura que desalma la quinta.  
Nuestras dos soledades en la sala severa  
se buscan como ciegos.  
Acallando palabras momentáneas  
hablan la angustia y tu pudor y mi anhelo.  
Sobrevive a la tarde  
la blancura gloriosa de tu carne.  
En nuestro amor no hay algazara,  
hay una pena parecida al alma.

El de la carta a Sureda:

[...] es una lástima (¡de nuevo la haragana ironía!) que las palabras inventadas por Dios con la evidente intención de expresar con felicidad el milagro llamado Concepción Guerrero (Belleza, Delicia, Hermosura) sean tan comunes. El azar hace que nos veamos todos los días cerca del crepúsculo, en la casa de Norah Lange, que nos deja solos en el jardín o en la sala bastante destartada. Hablamos muy poco, graves, turbados, con una especie de oscura angustia de felicidad en la garganta, hasta el momento en que se interpone la oscuridad de la noche y la cara de Concepción cerca de mí se hace casi lejana. Cuando la abrazo se estremece toda...<sup>233</sup>

En este fragmento se halla la fuente remota de los vv. 2 y 3 de la tercera estrofa del mismo "Sábados": "tu hermosura / prodiga su milagro por el tiempo" frente a "el milagro Concepción Guerrero (Belleza, Delicia, Hermosura)". Mientras las imágenes de la cuarta estrofa que están

---

<sup>233</sup> *Cartas del fervor*, pp. 217-218. La misiva fue escrita aproximadamente en abril de 1922 y es la segunda ocasión que Borges cuenta sobre esta relación a Sureda en la correspondencia que se conserva.

esbozadas en la correspondencia serían las siguientes: "cerca del crepúsculo" y "hasta el momento en que se interpone la oscuridad de la noche" se convierten en "Empujando la reja / está la noche"; "nos deja solos en el jardín o en la sala bastante destartada": "Nuestras dos soledades en la sala severa"; "Hablamos muy poco, graves, turbados, con una especie de oscura angustia": "Acallando las palabras momentáneas / hablan la angustia y tu pudor y mi anhelo" y, por último, "se interpone la oscuridad de la noche y la cara de Concepción cerca de mí se hace casi lejana": "Sobrevive a la tarde / la blancura gloriosa de tu carne".

Puede notarse que la adaptación en el tratamiento de la carta para referirse a Concepción Guerrero es, necesariamente, en tercera persona y cambia a la segunda en "Sábados", con lo que gana en intensidad y se adecua al tono epistolar del poema.

Lo de los "versos involuntarios" en *Inquisiciones* resulta una constante que obliga a leer cada vez más detalladamente los textos borgeanos, con lupa. En los casos analizados, podría decirse que la versión en prosa es un borrador o un ensayo de lo que será el poema, que a su vez será borrador de otro borrador.

### 1. 3. Virtudes de una edición crítica de *Fervor*

Toda edición crítica constituye un documento fundamental no únicamente para la historia de la literatura, sino también para la crítica: la confiabilidad y fluidez del registro de variantes permite situar, comparar, interpretar, analizar y, en un sentido estricto, juzgar con ecuanimidad, y dentro del contexto de producción, una obra determinada. En este orden de cosas, la reconstrucción de los procesos de supresión, modificación y hasta la adición de poemas completos en *Fervor* ayudará a evitar pequeñas y grandes confusiones que la crítica ha difundido, y refundido, principalmente por el desconocimiento de las diferentes ediciones de *Poemas*, *Obra poética* y *Obras completas*. Asimismo, al ofrecer los testimonios conocidos hasta la fecha, la edición de *Fervor* permitirá llenar huecos informativos: estudiar la evolución de un poeta con testimonios parciales o de segunda mano producirá interpretaciones parciales o tergiversadas; por el contrario: contar con un documento que reúna los diversos estadios de una obra facilita, en principio, una búsqueda a

menudo infructuosa y, luego, la valoración de un escritor en su justa dimensión.

Esta edición crítica de *Fervor* tiene el propósito de enmendar errores de diversa laya:

a) El poemario inaugural de Borges, debido a los textos heterogéneos que los conforman, ha llevado a los críticos, en el mejor de los casos, a inferir datos que las fuentes podrían haber aclarado y, en el peor, a inventarlas. En el primer caso se hallan Eduardo López Morales y Carlos Meneses y, en el segundo, Benito Varela Jácome y Raymond H. Doyle, porque permiten apreciar los inconvenientes que produce el manejo indiscriminado de las ediciones borgeanas. López Morales saca porcentajes y frecuencias de los tipos de verso que constituyen *Fervor* en los siguientes términos:

En primer lugar, se observa que en *Fervor de Buenos Aires* los metros van desde el bisílabo hasta el verso de veintitrés sílabas. Sin embargo, los totales de frecuencia cierran la gama desde el heptasílabo hasta el pentadecasílabo con la suma de 775 versos, lo que hace el 91 % del total (850 versos). Los trece tipos de metros restantes sólo abarcan 75 versos, un obvio 9 %.<sup>234</sup>

Enseguida señala que más de la mitad del total de versos (498) son de siete, once y doce sílabas, entre otras cifras, y destaca la preferencia por el endecasílabo (24 por ciento del total); así, López Morales concluye que "el verso libre de *Fervor de Buenos Aires* muestra ya una leve tendencia a nuclearse en patrones regulares" (65); sin embargo, el propio Borges era

---

<sup>234</sup> "Borges: encuentro con un destino sudamericano", en *Los vanguardismos en la América Latina*, ed. de Oscar Collazos, Península, Barcelona, 1977, p. 63.

consciente de esto, como lo enuncia en el prefacio de la primera edición: "La tradición oral, además que posee en nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida" ("A quien leyere"); con ello quería decir que el poemario no estaba escrito en "verso absolutamente libre".

Cabe notar que López Morales maneja la edición de *Fervor* incluida en *Poemas (1923-1953)*, de 1954, y por ello no se percató de que el poemario de 1923 constaba de más de un millar de versos más una prosa, "Llamarada", suprimida en 1943 y no como él sostiene, 850. Esto, me parece, invalida buena parte de su trabajo y hace más patente la necesidad de dar a conocer la edición de 1923.

Sin duda la labor de Meneses en el redescubrimiento del joven Borges es destacadísima; resulta lamentable, no obstante, que no haya tenido acceso, por ejemplo, a la primera edición de *Fervor* en algunos de sus trabajos, como se constata en las citas siguientes:

De poemas como "Crucifixión" y "Judería", que fueron anunciados por carta a su amigo Sureda, no se conoce ninguna versión. Pudieron haber perecido en el conjunto de poemas y prosas que el autor destruyó (*Borges en Mallorca*, 55).

En *Fervor de Buenos Aires*, le dedica el poema "Sábados" a Concepción Guerrero. Sólo escribió las iniciales: "A. C. G.", la crítica no reparó en ello y tomó el poema como una despedida de Buenos Aires (*Borges en Mallorca*, 69).

Si hubiera revisado la edición de 1923 se percataría de que ahí se encuentra "Judería" (32º poema); en la de 1943 pasó a "Judengasse" y, por último, desapareció desde la de 1958. Mientras que respecto de la

dedicatoria en 1923 rezaba: "Para mi novia, Concepción Guerrero"; en 1943: "Para C. G." y en 1969 se transformó en "A C. G."

Ahora bien, en "Técnicas poéticas en los primeros libros de Borges", Benito Varela Jácome sostiene que Borges "excluye los poemas ultraístas, pero desecha, también, composiciones isosilábicas"<sup>235</sup> de *Fervor*, y agrega que "si nos ceñimos a las dos primeras obras, se presenta, en primer plano, el problema textual. Para un estudio riguroso, debemos consultar las primeras ediciones" (100).

El inconveniente radica en que Varela Jácome no aplica esta última premisa a sí mismo, pues a lo largo de su ensayo cita las ediciones de la *Obra poética* de 1964 y 1979 e incurre en sucesivos dislates, entre los más notables: afirma que "Las calles", el poema con que abría *Fervor* hasta 1974, fue publicado originalmente en *Prisma*, en 1921; pero al citar esta supuesta versión reproduce los versos de la *Obra poética* de 1972 y los compara con los de 1964 (101). También dice que Borges prescinde de dos sonetos en la primera edición de *Fervor* de manera deliberada, sólo porque el manuscrito tiene como fecha de composición 1923; al respecto, Carlos García sostiene que "Villa Mazzini" y "Las Palmas" pudieron ser escritos en agosto de 1923, poco después de la publicación de *Fervor*.<sup>236</sup> Debido a que

---

<sup>235</sup> En *Borges: entre la tradición y la vanguardia*, p. 100.

<sup>236</sup> "Según mis conjeturas, ['Intentona de soneto', 'Villa Mazzini' y 'Las Palmas'] fueron escritos durante la travesía de Buenos Aires a Londres (finales de julio a comienzos de agosto de 1923): el primero, y quizás el segundo, antes de recalar en Las Palmas de Gran Canaria (comienzos de agosto de 1923); el segundo y/o el tercero poco después" (*El joven Borges*,

hace lo contrario de lo que recomienda, Varela Jácome propone una lectura sesgada de la poesía del joven Borges; además, en el colmo del descuido cambia nombres de poemas: a "Calle desconocida" le agrega el artículo "la"; escribe "Inquisición en cualquier sepulcro" en lugar de "Inscripción" y "Sur" por "El sur" (que pierde el artículo en 1964 y es sustituido por un texto homónimo en la segunda edición de *Fervor*, en 1969).

Raymond H. Doyle, por su parte, cita dos veces los vv. 15-16 de "Sábados" en un estudio sobre Borges; pero no sólo con variantes, sino que envía a una referencia apócrifa que Borges habría aplaudido. Me refiero a los versos siguientes:

No más *de* una sola tarde  
la única tarde de siempre.<sup>237</sup>

En la versión de 1923 se lee: "No *hay* más *que* una sola tarde / la única tarde de siempre". Las referencias que Doyle anota a pie de página son de la edición de *Poemas (1923-1958)*, pp. 133 y 173, las cuales corresponderían a una página en blanco y al final de "El golem",

---

*poeta*, p. 19). De los tres, sólo permaneció inédito "Intentona de soneto", mientras que los dos restantes se publicaron en *Alfar*, 1926, núm. 59.

<sup>237</sup> Cf. *La huella española en la obra de Jorge Luis Borges*, Playor, Madrid, 1977, pp. 34 y 106. Por lo demás, parece que se trata de un texto hecho con descuido, pues cambia, al menos, el título de dos obras de Borges: *La casa de arena* (en vez de *El libro de arena*, p. 20) y "El general Quiroga va en coche a la muerte" (por "El general Quiroga va en coche al muere", p. 38).

Considero que Doyle pudo tomar estos versos del artículo de D. W. Foster. "Borges and dis-realty", *Hispania*, 1962, núm. 45, p. 628; pero debido a que no encontró los versos que Foster cita de la *editio princeps* de *Fervor* se vio obligado a inventar una doble referencia.

respectivamente; sin embargo, Borges eliminó la segunda estrofa de “Sábados”, de la que forman parte estos versos, desde *Poemas (1922-1943)*. Si hubiera tenido a la mano el *Fervor* de 1923, no habría caído en la tentación de justificar una cita extraída de una fuente de segunda mano.

Como coda, me gustaría mencionar otro de los errores que suscita el desconocimiento de los estadios editoriales por los que *Fervor* ha pasado: considerar como inéditos o casi inéditos, textos que alguna vez formaron parte de este poemario, *i. e.*: Luis Mario Schneider rescata de *El Universal Ilustrado* (10/ene/1924) el poema “Forjadura”; texto que pudo ser recogido de alguna revista de la vanguardia ibérica, según el estudioso argentino. No obstante esta posibilidad, afirma contundentemente: “‘Forjadura’ no aparece ni en los libros de Borges, ni en la compilación de Meneses [*Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*]. Por lo tanto estamos ante una primicia”.<sup>238</sup> El poema citado, sin embargo, era el 43° de la serie de *Fervor* de 1923 y Borges lo elimina desde las *Obras completas* de 1974.

b) Las múltiples ediciones, también, han producido lecturas anacrónicas de *Fervor*. No falta quien acude a la edición de *Poemas (1922-1943)*, o a otra posterior, para citar los versos finales de “Arrabal” y, a partir de ello, confirmar el arraigo de Borges a una ciudad que irá entrando en su corazón paulatinamente. Hay una diferencia radical de sentido entre la versión de los vv. 20-24 de “Arrabal”, de 1923: “y sentí **Buenos Aires** / y literaturicé en la hondura del alma / la viacrucis inmóvil

---

<sup>238</sup> *De tinta ajena*, UAEMéx-Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 2003, p. 172.

/ de la calle sufrida / y el caserío sosegado” y la de 1943: “y sentí *Buenos Aires*: / esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires” (34). Además, existe una versión epistolar casi desconocida del v. 24 que sirvió de base a la edición aludida, con alguna variante: “Yo he estado siempre en Buenos Aires”.<sup>239</sup>

En este tenor, podría evitarse que “El Sur”, “La rosa” y “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, poemas agregados en la segunda edición de *Fervor*, en 1969, fueran leídos retrospectivamente. Por ejemplo, para referirse al tema de Buenos Aires en los inicios de la poesía borgeana, Carmen de Mora acude a los vv. 7-11 de “El Sur”, un texto que sustituyó un poema homónimo en 1969.<sup>240</sup> Paralelamente, Luis Izquierdo compara la edición de “Sur”, de 1966, y la de “El Sur”, de la *Obra poética*, de 1977, mas no distingue que se trata de dos poemas irreconciliables; ni siquiera la aseveración de que “es ya otro poema” lo salva, porque enseguida agrega “y tal vez el mismo”.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Cf. carta de Borges a Evar Méndez, fechada el 4 de diciembre de 1924, *apud* C. García, *El joven Borges*, p. 60.

<sup>240</sup> Cf. “La invención de Buenos Aires en la poesía de Borges”, en *Borges en Bruselas*, p. 58.

<sup>241</sup> “La suscitación poética urbana en Jorge Luis Borges”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, t. 2, coord. de Adolfo Sotelo Vázquez y ed. de Marta Cristina Carbonell, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, p. 283.

Más preocupante resulta el hecho de que, por desconocimiento, los críticos atribuyan al joven Borges la versión modificada de algún poema sin advertir que no se trata de la primigenia.<sup>242</sup>

c) La cita equivocada, el gazapo o la reescritura deliberada de algún verso o fragmento por parte de algunos críticos ha contribuido en la difusión de erratas relacionadas con la *editio princeps* de *Fervor*. Para ilustrar cómo algunos poemas, y el mismo prefacio, de *Fervor* han sufrido cambios cuando han sido citados, ya por algún descuido del impresor, ya por alguna errata del crítico, enseguida doy al lector una serie de versiones apócrifas que mi edición enmienda, si bien no se trata de una revisión exhaustiva. Las versiones no registradas en ninguna lectura anterior o posterior autorizada habrían impresionado a Borges porque, por fin, se habría logrado la comunicación, y casi un *continuum*, entre autor y lector, que ya anunciaba en el prefacio de *Fervor*:

Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, perdóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escritor —el desconfiado y fervoroso escritor— de mis versos (“A quien leyere”).

No todas las variantes apócrifas son de la misma calidad, sin embargo, ni igualmente significativas: en ocasiones se trata de algún error de imprenta, más que del estudioso que cita el texto borgeano; otras, de

---

<sup>242</sup> V. g. las afirmaciones de Ulyses Petit de Murat: “el poema catorce, que está dedicado a Guillermo de Torre, se llama *Arrabal*” y a continuación reproduce la versión de 1969 [*Borges. Buenos Aires*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1980, pp. 84-85]. En realidad, “Arrabal” era el 18º poema en la edición de 1923.

alguna omisión o de algún agregado que afecta el sentido mínimamente; unas más se trata de la libre intervención del crítico, quien reescribe algún verso, aun cuando los diversos testimonios, manuscritos o impresos, no condigan las variantes impuestas. Así, la intención del presente apartado radica en ilustrar cómo la manipulación de un texto puede, en ocasiones, reproducir versiones ajenas a la original; además de que bien merecerían formar parte de la edición crítica, pues corresponden al paratexto de *Fervor* y, por lo tanto, también influyeron en su recepción.

En el orden de aparición en *Fervor*, traigo primeramente los cambios impresos en “A quien leyere”. Así, destacan los que Rafael Cansinos-Assens introdujera en el prefacio aludido,<sup>243</sup> para lo cual reproduzco en la columna de la izquierda el texto enmendado y el original de *Fervor* en la de la derecha:

<<Mi patria –Buenos Aires- no es *un* dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor y de pena y de dudas... Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fué, mis *deseos* quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas. Semejante a los latinos, que al atravesar un soto murmuraban: <<*Numen Inest*>> —

Mi patria —Buenos Aires— no es *el* dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas...

Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fué, mis *versos* quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas. Semejante a los latinos, que al

---

<sup>243</sup> Véase *La nueva literatura III. La evolución de la poesía (1917-1927)*, Páez, Madrid, 1927, pp. 284-285. Las cursivas son mías en ambos textos para resaltar los cambios.

aquí se oculta la Divinidad—, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo.>>

atravesar un soto murmuraban <<Numen Inest>>. Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo.

Como puede verse, en la primera línea de la cita se sustituye el artículo indefinido “un” en lugar de “el” de la lección de *Fervor*, hecho que apenas si influye en el sentido original; pero el otro cambio me parece más significativo, en la línea diez, porque si bien los “deseos” de la lectura de Cansinos-Assens y los “versos” de la de *Fervor* a veces coinciden, hay una distancia tan abismal como entre un plan y su ejecución.

Los demás cambios de este fragmento tienen que ver con la puntuación, donde el maestro corrige al alumno, me parece, con atingencia, pues la versión que ofrece Cansinos-Assens resulta más clara que la de Borges; pero desgraciadamente no condice la versión original al pie de la letra (principalmente desde “murmuraban” hasta “divinidad”).

<<a la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora, por intermedio de su albacea Rubén, otra meditabunda, hecha de aventuras espirituales>>

A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales

Las variantes introducidas en este fragmento se deben más a la adaptación del texto borgeano dentro del discurso del crítico; si se aísla una y otra versión, la de Cansinos-Assens parece más una paráfrasis de la lección primigenia.

<<la tradición oral que posee en nosotros el endecasílabo me hizo abundar en versos de esa medida.>>

La tradición oral, además que posee en nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida.

En este caso pienso que el sentido no resulta afectado y el texto se vuelve más fluido con los “retoques” del maestro, que Borges no habría mirado con malos ojos, de la misma manera que, por ejemplo, “maquilló” una traducción de Alfonso Reyes para beneplácito de éste.<sup>244</sup>

<<Siempre fué perseverancia en mi pluma —no sé si venturosa o infausta— usar de los vocablos según su *proverbial* acepción, disciplina más ardua de lo que suponen quienes, sin lograr imágenes nuevas, fian su pensamiento a la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable con flojedad... Mi sensualidad verbal sólo abarca *determinado número de* palabras, lacra imputable a cuantos escritores conozco, y cuya excepción única fué don Francisco de Quevedo, que vivió en la cuantiosa plenitud y millonaria entereza de nuestra lengua castellana. Siempre fuí

Siempre fué perseverancia en mi pluma —no sé si venturosa o infausta— usar de los vocablos según su *primordial* acepción, disciplina más ardua de lo que suponen quienes sin lograr imágenes nuevas, fian su pensamiento a la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable con flojedad... Mi sensualidad verbal sólo abarca *determinadas* palabras, lacra imputable a cuantos escritores conozco y cuya excepción única fué don Francisco de Quevedo, que vivió en la cuantiosa plenitud y millonaria entereza de nuestra lengua castellana.

---

<sup>244</sup> Cuando Borges y Bioy seleccionaron la primera serie de *Los mejores cuentos policiales*, insertaron un cuento de Chesterton traducido por Alfonso Reyes, con enmiendas que éste elogió: se trata de “La honradez de Israel Gow”, que fue tomado de la traducción que Reyes hizo para la editorial Calleja y luego “pulido” por Borges y Bioy, a lo que observó el polígrafo mexicano: “Me ha gustado mucho ver el cuento de Chesterton convertido ya en un ente estético independiente de los casuales traductores, y he apreciado como buen gustador los finos retoques. Gracias otra vez” [cf., James Willis Robb, “Borges y Reyes: una relación epistolar”, en *Jorge Luis Borges*, ed. de Jaime Alazraki, Taurus, 1987, p. 311].

novelero de metáforas; pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito. En este libro hay varias composiciones hechas por enfilamiento de imágenes, método que desde luego no es el único. Esto —que ha de parecer desabrido al lector— será blasfemia para muchos compañeros sectarios.>>

Siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito. En este libro hay varias composiciones hechas por enfilamiento de imágenes, método *que alcanzó perfección en breves poemas de Jacobo Sureda, J. Rivas-Panedas y Norah Lange*, pero que desde luego no es el único. Esto —que ha de parecer *axioma* desabrido al lector— será blasfemia para muchos compañeros sectarios.

Como diría Reyes, el texto de Borges se vio honrado con la corrección de Cansinos-Assens al cambiar “primordial” por “proverbial”, lo que hace del poeta un sabio en ciernes y un mesías acaso. El dato más evidente de que Cansinos-Assens (o el linotipista) reescribió el prólogo borgeano intencionalmente se observa en la sustitución de “determinadas palabras”, según el texto de *Fervor*, por “determinado número de palabras”, como si el adjetivo a secas fuera insuficiente y la perífrasis volviera más eficaz la expresión. Creo, sin embargo, que esta corrección —por llamarla de alguna forma— va en un sentido contrario de las anteriores, porque le imprime cierto barroquismo a la expresión, y ya es mucho decir en un texto tan deliberadamente barroco como “A quien leyere”.

Finalmente, cabe mencionar que las omisiones de las últimas líneas apenas si se justifican y ofrecen una lectura muy distinta, ya que se omite un procedimiento característico en Borges, que consiste en definir su poesía o definirse a sí mismo en oposición a otros. Esto puede

corroborarse en sus reseñas de poetas de la misma época como Guillermo de Torre, Oliverio Girondo o Fernán Silva Valdés.

Algunas líneas de esta versión apócrifa de “A quien leyere” han sido reproducidas, al menos, en una ocasión. Me refiero a la cita que Tomás Gatica Martínez ofrece en unos escuetos comentarios sobre la poesía de Borges en 1930; igual que Cansinos-Assens, habla de “proverbial acepción” y de “determinado número de palabras”, además de que sigue la puntuación del crítico y políglota español.<sup>245</sup> Esto, a mi juicio, se enmendaría si se diera a conocer la primera edición de *Fervor* con sus posteriores variantes.

V. Llorens, uno de los primeros críticos de Borges, también modifica la versión original de varias líneas de “A quien leyere”. Aludo al fragmento siguiente: “y juntamente con esas calles y retiros, *que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas ...*”, cuya versión apócrifa reza como sigue: “y juntamente con esas calles y retiros, *que son de pena y de dudas*”.<sup>246</sup> Por un lado, el cambio de sentido es obvio, pero también es hasta cierto punto disculpable, porque parece más una errata de omisión que un cambio deliberado.

---

<sup>245</sup> *Ensayos sobre literatura hispano-americana I. La poesía lírica de Chile, Argentina y Perú*, Andes, Santiago de Chile, 1930, p. 256. Además incluye una errata en el nombre: “José Luis Borges”.

<sup>246</sup> “Un poeta de nuestra generación: Jorge Luis Borges”, *El Diario Español*, 24/ag/1924, en Carlos García, *El joven Borges*, poeta, p. 66.

Otra variante más del prefacio fue introducida por Luis Martínez Cuitiño, quien cita “rebajarse a baratijas *baratas*”,<sup>247</sup> acaso porque le pareció que las “baratijas *vistosas*” del original creaban un contrasentido por el verbo “rebajarse” que rige la oración o, bien, porque hubo una contaminación fónica entre sustantivo y adjetivo. El hecho es que, por una u otra causa, la variante de Martínez Cuitiño desvirtúa el texto borgeano y resta encanto a los tempranos ejercicios oximorónicos del joven Borges.

De “Las calles”, enseguida reproduzco tres citas en que el original de 1923 sufre cambios no autorizados por ninguna versión impresa. Aunque reconozco que no necesariamente imprimen cambios significativos al original, no coinciden con él. Primeramente, nótese cómo Victoria Ocampo elimina el artículo en el segundo verso de “Las calles”:

Las calles de Buenos Aires  
ya son entraña de mi alma...<sup>248</sup>

Debería decir “ya son *la* entraña de mi alma”, con certeza imperiosa y no con la vaga idea de un alma que parece tener muchas otras cosas en su entraña, a las que se suman las queridas calles del poeta, como puede deducirse de la versión “corregida”.

Otro caso es el de los versos que Adolfo Prieto reproduce en uno de los libros pioneros sobre el estudio de la obra borgeana:

enternecidas de árboles y *ocaso*  
y aquellas más afuera  
ajenas de *piadosas arboladas*<sup>249</sup> (vv. 6-8)

---

<sup>247</sup> “Borges y el lector”, *Proa*, 3ª ép., 1999, núm. 42, p. 152.

<sup>248</sup> Citado en “Argentinidad de los extranjerizantes”, *Arte y Letras Argentinas*, 1959, núm. 5, p. 31.

En la *editio princeps* se lee en el v. 6 “ocazos”, en plural, como signo de la sucesión temporal, por una parte, y como indicio de algo grandioso, sin medida,<sup>250</sup> por otro. El v. 8 del original dice “ajenas de *piadosos arbolados*”. Si bien la semejanza entre “arboledas” y “arbolados” pudo producir este cambio, no se justifica, porque el poeta mantuvo la versión de 1923 hasta la edición de 1964 en que cambia a “ajenas de *árboles piadosos*”.

Por último, el v. 18 presenta una variante no autorizada en un artículo de Alejandro Vaccaro, donde éste compara las versiones de 1943 y 1974 de “Las calles”:<sup>251</sup>

*ancla* nuestra esperanza (v. 18)

Intuyo que el original “anda” de 1923 se tergiversó por la semejanza gráfica entre las palabras, aunque hay una verdadera distancia semántica

---

<sup>249</sup> Cf. *Borges y la nueva generación*, p. 48. No es ésta, sin embargo, la única vez que Prieto interviene en los poemas de Borges.

<sup>250</sup> Al respecto puede verse la importancia que Borges otorga al uso del plural en “Examen de metáforas” (*Alfar*, 1924, núm. 41), donde menciona que una posibilidad metafórica es “la imagen que para engrandecer una cosa aislada la multiplica en numerosidad” (*Inquisiciones*, p. 74); y en el artículo “La pampa” (*La Prensa*, 27/mar/1927) señala que “el plural puede indicar lo desmesurado” (*Textos recobrados*, p. 291). Además, esta palabra aparece en singular hasta la edición de *Obra poética* de 1964 en que se lee: “enterneada de penumbra y *ocaso*”, con posteriores variantes.

<sup>251</sup> “Cuando Borges se corrige”, *Proa*, 3ª ép., 1992, núm. 8, p. 15. Al respecto, en su meticoloso estudio de *Fervor*, Carlos García anota que ésta es una “comparación de la primera y la última edición del poema ‘Las calles’” (*El joven Borges*, p. 73); pero hay otras variantes que pertenecen a *Poemas (1922-1943)* y no a la primera edición.

entre *andar* y *anclar*, pues se hallan en posición casi antinómica, lo que afecta el sentido del poema.

Enseguida expongo algunos apócrifos de “La Recoleta”. Iván Almeida y Cristina Parodi comparan el *incipit* de “La Recoleta” de la edición de 1923 y la de 1969 para argumentar sobre la necesidad de una edición crítica de la obra de Borges:

irrealizados por tanta grave *incertidumbre* de muerte,<sup>252</sup> (v. 3)

En la edición de 1923 se lee “certidumbre”; esta variante pudo filtrarse por una contaminación entre el “irrealizados” con que abre el verso e “incertidumbre”: el resultado es el sentido contrario de lo que Borges quiso decir.

Por su parte, Adolfo Prieto modifica la puntuación del v. 36:

Lo anterior: escuchado, ¡leído!, meditado (*Borges y la nueva*, 58)

El énfasis de los signos de admiración no aparece en el texto de 1923: “Lo anterior: escuchado, leído, meditado”.

Como solamente quise mostrar la manera en que la edición crítica que presento puede contribuir en los estudios borgeanos, en particular, y en la promoción de las ediciones críticas en Latinoamérica, en general, deseo cerrar con el caso de “La Plaza San Martín”.

La primera no es propiamente una variante textual, sino una omisión paratextual significativa, pues representa un verdadero tributo a

---

<sup>252</sup> Véase: “Editar a Borges”, p. 27. Curiosamente, los autores advierten: “Es muy posible que en las páginas que preceden se hayan deslizado más errores que los que pretendemos criticar. Suele suceder” (p. 28).

Macedonio Fernández: Tommaso Scarano no reproduce la dedicatoria de 1923:<sup>253</sup> “A Macedonio Fernández, espectador / apasionado de Buenos Aires”.

En el ensayo que Néstor Ibarra escribe sobre Borges en 1930, aparece más bien una paráfrasis de los vv. 19-20, si bien enmarcada con comillas como si fuera fiel al original:

desde el fácil sosiego de sus bancos  
se ve bien la tarde<sup>254</sup>

La versión del *Fervor* de 1923 tiene los versos invertidos, además de otras variantes de puntuación y sintaxis, como se observa:

¡Qué bien se ve la tarde  
desde el fácil sosiego de los bancos!

La ausencia del los signos de admiración y del pronombre interrogativo del v. 20 disminuyen la intensidad de la voz poética, cuyo objetivo es, precisamente, mostrar el bienestar que el poeta siente como espectador de la plaza horizontal: arquetipo de la pampa, como el patio y el jardín.

Finalmente, quiero decir que, también metido en la vorágine de las variantes múltiples y en la citación exhaustiva, mi trabajo forma ya parte de la dinámica que esbozo: en algún momento *mis* versiones de Borges serán expuestas en este museo de los apócrifos borgeanos. Además, con el ánimo de responder a la inminente necesidad de editar a los clásicos de la

---

<sup>253</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 73. Por lo tanto, Scarano tampoco recoge la versión corregida de la dedicatoria en 1943: “A Macedonio Fernández”, a secas.

<sup>254</sup> “Jorge Luis Borges, poeta”, *Síntesis*, 1930, núm. 34, p. 14.

literatura latinoamericana, me gustaría decir que si bien esta labor se ha visto como una actividad de anticuarios, resulta, por el contrario, una verdadera contribución a los estudios literarios: apoya, por una parte, a la historia y, por otra, a la crítica literaria. Toda edición crítica, por ello, permite reformular apreciaciones de una obra determinada y, en ocasiones, de la obra completa de un autor.

Edición crítica de *Fervor de Buenos Aires*



## Advertencia editorial

Aun en contra de la *última voluntad* de Borges, para esta edición de *Fervor de Buenos Aires* he decidido tomar como *codice optimus* la de 1923, primero, porque corresponde a un corte sincrónico bien definido y, segundo, porque considero pertinente dar a conocer el texto de la *editio princeps*. Esta elección se justifica, ya que los esfuerzos de Tommaso Scarano por editar los tres primeros libros de la poesía borgeana se ven ensombrecidos por los criterios que ha adoptado: respeta el orden de los poemas según la edición definitiva de *Fervor* (1977); pero la lección de las variantes parte de la de 1923; según sus palabras, se dedica a registrar "tutte le varianti sostanziali" y pasa por alto algunas versiones de poemas aparecidos previamente en revistas, ya por desconocimiento, ya por la inaccesibilidad de los materiales; por último, el sistema que Scarano adopta para establecer el aparato crítico en ocasiones imposibilita la lectura de los diferentes estados del texto, además de que apenas incluye unas cuantas notas marginales.

Jean Pierre Bernès coordinó la edición de las *Œuvres complètes*, que no puede considerarse en sentido alguno edición crítica, sino anotada, pues no ofrece todos los testimonios de un poema, al contrario: en ocasiones reproduce las versiones completas de un poema con la intención de evidenciar los cambios entre una edición y otra, mientras que en otras sólo dice que hubo cambios y no los ilustra. Por si esto fuera poco, Bernès toma como texto básico la edición de las *Obras completas* de 1974; no registra cambios significativos en el caso de *Fervor*, por ejemplo, la supresión de “Las calles” en 1977; sólo recoge las variantes que le parecen sustanciales; en cuanto a la anotación, Bernès es abundante, aunque a menudo rehúye el texto para dar relevancia a hechos secundarios.

Como señala Thomas Tanselle, un autor puede llevar a cabo dos tipos de revisiones en su obra: “that wich aims at altering purpose, direction, or character of a work...and that which intensifying, refining, or improving the work as then conceived”;<sup>255</sup> en *Fervor de Buenos Aires*, en particular, y en su obra poética de juventud, en general, Borges busca borrar las huellas del tiempo (estilísticas, temáticas, estéticas y hasta ideológicas), a la vez que la adecua a sus ideas estéticas del momento, durante casi cincuenta años. Por esta razón, considero que para mantener la intención original del poemario, que a tantas modificaciones fue sometido, es preciso partir de la primera edición y mandar al sistema de variantes las sucesivas ediciones.

---

<sup>255</sup> *Textual criticism and scholarly editing*, University Press of Virginia, Charlestonville, 1990, p. 53.

Más allá del morbo que despierte la obra borgeana de los años veinte, provocado esencialmente por el propio Borges,<sup>256</sup> considero que una edición del tipo que propongo permitirá ver progresivamente los cambios, supresiones y hasta adiciones “that alter the tone of the book and are not in keeping with the spirit of the original version”.<sup>257</sup> Así, la reescritura de *Fervor* aparecerá en proceso y no de manera retroactiva

Enseguida anoto las abreviaturas de los testimonios utilizados en mi edición:

- A: *Fervor de Buenos Aires*, 1923.
- An: *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*, 1926.
- B: *Poemas (1922-1943)*, 1943.
- C: *Poemas (1923-1953)*, 1954.
- Co: *Cosmópolis*.
- D: *Poemas (1932-1958)*, 1958.
- E: *Obra poética (1923-1964)*, 1964, 1965.
- Ex: *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, 1927.
- F: *Obra poética (1923-1966)*, 1966, 1967, 1969.
- G: *Fervor de Buenos Aires*, 2ª ed. 1969.
- Gr: *Grecia*.
- H: *Obra poética (1923-1969)*, 1972.
- I: *Obras completas*, 1974.
- In: *Índice de la nueva poesía americana*, 1926.
- J: *Obra poética (1923-1977)*, 1977.
- M: *Manomètre*.

---

<sup>256</sup> Después de todo, nada escapa a los críticos curiosos: "The truth is that nothing can keep a poem once published from the attention of scholars, and the very fact that it has been suppressed invests it with a particular interest. If the poet fears, on reflection, that he has left the cat out of the bag, scholars will delight in the pursuit. If he merely believes that the poem is a bad poem, then scholars will (quite understandably) take an interest in the nature of the badness" (Ian Jack, "A choice of orders: the arrangement of «The Poetical Works»", en Jerome J. McGann, *Textual criticism and literary interpretations*, The University of Chicago Press, Chicago, 1985, p. 141).

<sup>257</sup> Thomas Tanselle, *ibid.*

*N: Nosotros.*

*P: Proa.*

*Pr: Prisma.*

*T: Tableros.*

*U: Ultra.*

Por cuestiones prácticas, a lo largo del estudio y en las notas de los poemas utilizo títulos y fechas para referirme a las diversas ediciones de *Fervor*, mientras que en el aparato de variantes he preferido asignar una letra o una abreviatura a los testimonios utilizados, como se desprende de la lista anterior.

En las páginas pares de la edición, incluyo una mínima nota sobre cada poema, así como las notas pertinentes sobre léxico, algún verso, un personaje aludido o, simplemente, para hacer una referencia cruzada. Considero que esta disposición resulta menos engorrosa que si incluyera las notas al pie, entremezcladas con las variantes.

Respecto del sistema de variantes, debo aclarar que opté por el aparato positivo siempre que se trataba del cambio de una sola palabra entre la versión de 1923 y alguna precedente o posterior, con la condición de que el verso no se hubiera modificado en más de una ocasión. En caso contrario, utilicé el sistema negativo que, si bien ocupa un mayor espacio textual, permite insertar los cambios con claridad.

También recurrí al aparato negativo cuando las variantes incluían dos o más palabras y, por supuesto, versos o tiradas completas.

Por último, sólo me queda advertir que he modernizado la acentuación y he corregido algunas vacilaciones entre los usos de la *g* y la *j*; conservé, sin embargo, la puntuación original.



*Fervor de Buenos Aires*

## A QUIEN LEYERE

En la edición de 1943, Borges elimina este texto casi en su totalidad: sólo conserva las últimas seis líneas, aunque reescritas.

**1** "prefaciones": arcaísmo que en Borges deviene un neologismo deliberado, en lugar de "prefacio", pues aplica la misma fórmula en otros sustantivos, por ejemplo en *Inquisiciones*: "comentaciones" por "comentarios", "soñaciones" por "sueños", "apuntación" por "apunte", "inquietación" por "inquietud"; en *El idioma*: "efectuación" por "efecto", "quietación" por "quietud"; en "La pampa" (*Textos recobrados*), "efectuación" por "efecto". Esta afición por el neologismo, explica Borges a Jean de Milleret, "era un pecado de juventud" (*Entrevistas con JLB*, p. 82).

**3** "mundología": "Sospecho que la fama es recompensa de la mundología, esto es, de la destreza general del vivir, y no de una mañita peculiar de urdir versos y de sazonar oraciones", contesta Borges en la "Encuesta sobre la nueva generación literaria", *Nosotros*, 17 (1923), núm. 168, p. 16.

**15-18** En estas líneas Borges expresa su preocupación por la extranjerización de Buenos Aires, como en "Queja de todo criollo": "Ya la República se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se altiva y se insolenta la patria" (*Inquisiciones*, p. 149).

**21-24** Borges tiene simpatía por los latinos, porque como ellos cree que los jardines son anuncio de la divinidad (J. García Font, *Historia y mística del jardín*, pp. 58-59).

## A QUIEN LEYERE

Suelen ser las prefaciones de autor una componenda mal pergeñada, entre la primordial jactancia de quien ampara obra que es propiamente facción suya, y la humildad que aconsejan la mundología y el uso. A tal costumbre esta advertencia no desmentirá interrupción.

5 Empiezo declarando que mis poemas, pese al fácil equívoco, que es motivable por su nombre, no son ni se abatieron en instante alguno a ser un aprovechamiento de las diversidades numerosas de ámbitos y parajes que hay en la patria. Mi patria —Buenos Aires— no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa,

10 los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas.

De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjerizo: la

15 vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla. Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los

20 lugares que asumen mis caminatas. Semejante a los latinos, que al atravesar un soto murmuraban <<Numen Inest>>. Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo. Sitio por donde discurrió nuestra vida, se introduce poco a poco en santuario.

**34** Luis de Góngora es, junto con Rubén Darío, el blanco frecuente de las puyas borgeanas; entre las más notables está la de la "Proclama": "Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora —las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanímenes i enjardinados— i engarzar millonariamente los flojos adjetivos inefable, divino, azul, misterioso" (*Textos recobrados*, p. 122). En "Menoscabo y grandeza de Quevedo" dedica unas líneas a Góngora (*Inquisiciones*, p. 48); en *El tamaño* incluye "Examen de un soneto de Góngora" (pp. 111-116) y en *El lenguaje*, "Para el centenario de Góngora" (pp. 109-110); en este último texto dice que Góngora es símbolo "de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre". Para 1972, Borges corregirá sus apreciaciones tanto respecto de Góngora cuanto de Darío: "Es curioso: en aquella época, yo creía que Lugones era superior a Darío, y que Quevedo era superior a Góngora. Y ahora Góngora y Darío me parecen muy superiores a Quevedo y Lugones" (véase: F. Sorrentino, *Siete conversaciones con JLB*, p. 194).

**37-42** Sobre Browne, Borges comentará al final de su vida: "Cuando empecé a escribir, siempre me decía que mis ideas eran muy superficiales, que si las conociera el lector me despreciaría. Así que me disfrazaba. Al principio, intenté ser un escritor español del siglo XVII con cierto conocimiento del latín [...] Yo me considero un escritor español del siglo XVII, y mi intento de ser sir Thomas Browne en español fracasó por completo" (*Arte poética*, p. 234). En *Inquisiciones* incluye "Sir Thomas Browne" (pp. 33-41). Además en "Tlön Uqbar Orbis Tertius", hay un personaje que traduce el *Urn Burial* de Browne. La cita que Borges traduce libremente también adquiere una connotación distinta, porque une tres fragmentos que en el original no se hallan en relación inmediata: "Now for my life, it is a miracle of thirty yeares, which to relate, were not an History, but a peece of Poetry, and would sound to common eares like a fable [...] There is surely a peece of Divinity in us, something that was before the Elements, and owes no homage unto the Sun [...] he that understands not thus much, hath not his introduction or first lesson, and is yet to begin the Alphabet of man" (*Religio Medici*, pp. 83-84).

**45** En su autobiografía, el poeta argentino dice que se procuró un ejemplar de *Lyrishes Intermezzo* (1822-1823) después de fracasar en la lectura de Kant. Sin embargo, *Die Nordsee* es el que más se relaciona con *Fervor*, porque está escrito en verso libre; aquél sigue un verso regular.

**49-50** En "La vuelta" y "Resplandor", por ejemplo, abunda el verso endecasílabo.

**53-60** La etimología es aconsejada "por los clásicos y singularmente por algunos ingleses". Sobre el idioma en general, Borges proponía "amillonar el idioma": "Yo he procurado, en los pormenores verbales, siempre atenerme a la gramática (arte ilusoria que no es sino la autorizada costumbre) y en lo esencial del léxico he imaginado algunas trazas que tienden a ensanchar infinitamente el número de voces posibles"; sus procedimientos: la derivación de adjetivos, verbos y adverbios de sustantivos; la separabilidad de las preposiciones inseparables (como en deshombre); la traslación de verbos neutros en transitivos y a la inversa y, por último, mediante el uso de las palabras según su etimología: "me he remontado al uso primordial de muchas palabras" (*El tamaño*, pp. 39-43).

25 *Entiendo que tales intenciones sonarán forasteras a esta época, cuya*  
*lírca suele desleírse en casi-músicas de ritmo o rebajarse a pila de*  
*baratijas vistosas. No hay odio en lo que asevero, sino rencor*  
*justificado. Cómo no malquerer a ese escritor que reza*  
30 *atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que*  
*albergan, y a ese otro que, abillantador de endebleces, abarrota su*  
*escritura de oro y de joyas, abatiendo con tanta luminaria nuestros*  
*pobres versos opacos, sólo alumbrados por el resplandor indigente de*  
*los ocasos de suburbio. A la lírica decorativamente visual y*  
*lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su*  
35 *albacea Rubén, quise oponer otra, meditabunda, hecha de aventuras*  
*espirituales y cuya profesión de fe cabe en las razones que copio de*  
*Sir Thomas Browne (Religio Medici, 1643): <<Mi vida es un milagro*  
*cuya relación antes avecíndase a la poesía que a la historia, y*  
*sonaría a guisa de fábula en las orejas del vulgo. Hay sin duda, en*  
40 *nosotros, un trozo de divinidad, algo que precedió a los elementos y no*  
*debe homenaje al Sol. Quien esto no comprendiese, aún habrá de*  
*estudiar la cartilla humana>>.*

*En lo atañente, no ya a la esencia, sino a la hechura de mis versos,*  
*fue mi propósito darles una configuración semejante a la trazada por*  
45 *Heine en <<Die Nordsee>>. Existen, sin embargo, algunas diferencias*  
*formales. Helas aquí: la inequívocabilidad y certeza de la*  
*pronunciación española, junto con su caterva de vocales, no sufren se*  
*haga en ella verso absolutamente libre y exigen el empleo de*  
*asonancias. La tradición oral, además que posee en nosotros el*  
50 *endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida.*

*Acerca del idioma poco habré de asentar. Siempre fue perseverancia*  
*en mi pluma —no sé si venturosa o infausta— usar de los vocablos*  
*según su primordial acepción, disciplina más ardua de lo que*

**61** Según Borges "metaforizar es pensar, es reunir representaciones o ideas" (*El idioma*, p. 64). En "La metáfora" (*Cosmópolis*, 1921, núm. 35) y otro texto homónimo en *La Prensa*, 1928, también se dedica al estudio de esta "martingala". Además, la metáfora como procedimiento poético es un punto rector del *Ultraísmo*, aunque conjeturo que Borges pudo haberlo recibido de Lugones: "el verso vive de la metáfora" (*Lunario sentimental*, p. 8).

**64-65** Estos escritores fueron compañeros de Borges en su aventura ultraísta. Con Jacobo Sureda (autor de *El prestidigitador de los cinco sentidos*) Borges mantuvo una correspondencia copiosa (cf. *Cartas del fervor*). Además, cuando los Borges vivieron en Mallorca, Georgie visitaba con frecuencia a Jacobo, con quien planeó diversos libros que no se concretaron. Borges dedica a Rivas-Panedas "Singladura" (*Ultra*, 1921, núm. 8), quien publicó en 1910 *Rimas de silencio y soledad*, además de que colabora asiduamente en *Grecia* y *Cervantes*. Norah Lange fue amiga de correrías ultraístas en Buenos Aires y sobre su libro *La calle de la tarde* (1925) Borges escribió un texto que recogió en *Inquisiciones* (pp. 82-85).

**65-67** Estas líneas indican la tendencia de Borges hacia una nueva estética.

**68-73** Aquí aparece ya la idea de que entre escritor y lector hay una frontera apenas perceptible: "Pierre Menard, autor del Quijote" tiene como fondo dicho presupuesto.

suponen quienes sin lograr imágenes nuevas, fian su pensamiento a  
55 la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable  
con flojedad... Mi sensualidad verbal sólo abarca determinadas  
palabras, lacra imputable a cuantos escritores conozco y cuya  
excepción única fue don Francisco de Quevedo, que vivió en la  
60 cuantiosa plenitud y millonaria entereza de nuestra lengua  
castellana.

Siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en  
ellas antes lo eficaz que lo insólito. En este libro hay varias  
composiciones hechas por enfilamiento de imágenes, método que  
alcanzó perfección en breves poemas de Jacobo Sureda, J. Rivas  
65 Panedas y Norah Lange, pero que desde luego no es el único. Esto  
—que ha de parecer axioma desabrido al lector— será blasfemia para  
muchos compañeros sectarios.

---

Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, perdóneme el  
lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos  
70 somos unos; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las  
almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el  
leyente y yo el escritor —el desconfiado y fervoroso escritor— de  
mis versos.

J. L. B.

**68-73** Si las páginas de este libro permiten (consienten *todas, excepto B y C*) algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor. *B, C*

## LAS CALLES

Borges elimina este poema en la edición de 1977. Fue publicado por primera vez en *Fervor* y no, como sostiene Benito Valera Jácome, en *Prisma*, 1921, revista mural de la que sólo aparecieron dos números ("Técnicas poéticas en los primeros libros de Borges", pp. 100-101); este dato puede constatarse en la reproducción facsimilar de *Prisma*, núm. 1, diciembre de 1921, en René de Costa, "Militancia vanguardista del primer Borges: 1920-1925" y en Vicente Cervera, *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, p. 58.

**3-6** En un texto de 1922, después recogido en *Inquisiciones*, "Acotaciones. Maples Arce", Borges oponía su estética a la del poeta mexicano; se trata de una especie de adelanto de "Las calles": "Permitir que la calle se vuelque de rondón en los versos —y no la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocaso, sino la otra, chillona, molestada de prisas y ajetreos— siempre antojóseme un empeño desapacible" (p. 132, *vid. supra*, Capítulo 2).

**5-6** Cuando Milleret lee estos versos en voz alta y sugiere su factura lugoniana, parnasiana o ultraísta, Borges contesta: "Habría que comparar esos versos con la última edición de 1966" (*Entrevistas con JLB*, p. 83)

**5** En *El tamaño de mi esperanza* Borges escribe: "Dos presencias de Dios, dos realidades de tan segura eficacia reverencial que la sola enunciación de sus nombres basta para ensanchar cualquier verso y nos levanta el corazón con júbilo entrañable y arisco, son el arrabal y la pampa [...] Es indudable que el arrabal y la pampa existen del todo y que los siento abrirse como heridas y me duelen igual" (pp. 21 y 25). En *El idioma de los argentinos* puede leerse otra concepción del arrabal según Borges (pp. 145-146).

**9** "casitas": en sus primeros poemas Borges utiliza el diminutivo frecuentemente como una distinción lingüística, y por influencia de Evaristo Carriego. En "Buenos Aires" ya aparece este recurso: "casitas de un piso" (p. 103). También puede verse en otros poemas de *Fervor*; en "Calle desconocida": "columnitas y aldabas"; en "Música patria": "de nohecita"; en "Un patio": "Un angelito"; en "Jardín": "arbolito" y "jardincito", por mencionar algunos ejemplos.

## LAS CALLES

Las calles de Buenos Aires  
ya son la entraña de mi alma.  
No las calles enérgicas  
molestadas de prisas y ajetreos,  
5 sino la dulce calle de arrabal  
enternecida de árboles y ocasos  
y aquellas más afuera  
ajenas de piadosos arbolados  
donde austeras casitas apenas se aventuran  
10 hostilizadas por inmortales distancias  
a entrometerse en la honda visión  
hecha de gran llanura y mayor cielo.  
Son todas ellas para el codicioso de almas  
una promesa de ventura  
15 pues a su amparo hermánanse tantas vidas  
desmintiendo la reclusión de las casas  
y por ellas con voluntad heroica de engaño  
anda nuestra esperanza.

**2]** ya son mi entraña. *G, H, I* **3]** No las calles ávidas calles, *G, H, I* **4]** incómodas de turba y de ajetreo, *G, H, I* **5]** sino las calles desganadas del barrio, / casi invisibles de habituales, *G, H, I* **6]** enternecida de árboles y ocaso *B, C, D* enternecida de penumbra y ocaso *E, F* enternecidas de penumbra y de ocaso *G, H, I* **7** aquellas] aquéllas *B, C* **8** piadosos arbolados] árboles piadosos *E, F, G, H, I* **9** aventuran] aventuran, *E, F, G, H, I* **10]** abrumadas por inmortales distancias, *E, F, G, H, I* **11** entrometerse] perderse *E, F, G, H, I* **12]** de cielo y de llanura. *E, F, G, H, I* **13-14]** Son para el solitario una promesa *G, H, I* **15-18]** porque millares de almas singulares las pueblan, / únicas ante Dios y en el tiempo / y sin duda preciosas. *G, H, I*

**19-22** Varela Jácome cita estos versos y remite a la edición de 1964, pero debió referirse antes a la de 1943; asimismo, atribuye la versión de 1972 a la, supuestamente, aparecida en *Prisma*, cincuenta años antes.

**20** Este verso tiene sus antecedentes en otro de "Señal": "la luz va abriendo como ramas las calles" (en el mismo *Fervor* esta lectura se convierte en el 22º verso de "Benarés"); en "Prismas" se lee "vamos abriendo como ramas las calles" (*Textos recobrados*, pp. 51 y 90, respectivamente).

En la poesía borgeana las banderas aluden al cosmopolitismo de Buenos Aires debido a la migraciones europeas de finales del siglo XIX: "Ya la república se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se altiva y se insolenta la patria: en el viento hay banderas" (*Inquisiciones*, p. 149). En *La cabeza de Goliat* Ezequiel Martínez Estrada estudia este fenómeno: "El crecimiento de Buenos Aires, y en ese sentido puede decirse que lo foráneo constituye los pisos altos de la ciudad, donde flamean las banderas [...] Todas las banderas de todos los países del mundo ondean y el aire es un tumulto de naciones [...] El hombre humilde, hijo del país, no gusta de embanderar su casa" (p. 67). Por lo demás, Xul Solar, compañero de Borges en sus andanzas vanguardistas en Buenos Aires e ilustrador de *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, adornaba sus dibujos con banderas.

Hacia los cuatro puntos cardinales  
20 se van desplegando como banderas las calles;  
ojalá en mis versos enhiestos  
vuelen esas banderas.

**19]** Hacia el Oeste, el Norte y el Sur *G, H, I* **20]** se han desplegado como banderas las calles; *B, C, D, E, F* se han desplegado —y son también la patria— las calles; *G, H, I* **21]** ojalá en los versos que trazo *G, H, I* **22** vuelen] estén *G, H, I*

## LA RECOLETA

Se trata del cementerio de la elite porteña. Felipe V decretó la construcción de un convento en 1732, que fue sucesivamente hospital, prisión, lazareto y hotel para inmigrantes. Sus terrenos fueron utilizados como cementerio público. En *Cuaderno San Martín*, Borges le dedicará otro poema, "Muertes de Buenos Aires" (pp. 39-41).

**2** "el morir": Borges achaca la sustantivación de infinitivos a la influencia de Macedonio Fernández: "Él me dejó ciertas malas costumbres literarias; por ejemplo, en lugar de decir *la vida*, que es mucho más simple, ¿no?, en mis primeros textos yo decía *el vivir*, *le vivre*. Esa pedantería pertenece a la manera oral e incluso escrita de Macedonio Fernández. Él afirmaba que era más expresivo decir *el vivir* que *la vida*, que en vez de decir *el amor*, por ejemplo, debía decirse *el amar*" (J. de Milleret, *Entrevistas con JLB*, p. 32). Lo mismo puede decirse para los versos **17**, **21** y **26**.

**9** Jorge Manrique (1440?-1479) escribió en 1476 las *Coplas a la muerte de su padre*, don Diego Manrique, maestre de la Orden de Santiago; ejemplo singular de la elegía en la poesía española. Borges le dedica un ensayo en *El idioma* (pp. 84-90).

Fray Luis de Granada (1504-1588) fue un eminente orador y escritor místico del Siglo de Oro; es autor de, entre otras obras, *La guía de pecadores*, *El libro de la oración y meditación* y *El memorial de la vida cristiana*.

**13** "individuación": por "individualidad"; véase nota **1** de "A quien leyere".

## LA RECOLETA

Convencidos de caducidad  
vuelos un poco irreales por el morir altivado en tanto sepulcro  
irrealizados por tanta grave certidumbre de muerte,  
nos demoramos en las veredas  
5 que apartan los panteones enfilados  
cuya vanilocuencia  
hecha de mármol, de rectitud y sombra interior  
equivale a sentencias axiomáticas y severas  
de Manrique o de Fray Luis de Granada.  
10 Hermosa es la serena decisión de las tumbas,  
su arquitectura sin rodeos  
y las plazuelas donde hay frescura de patio  
y el aislamiento y la individuación eternas;  
cada cual fue contemplador de su muerte  
15 única y personal como un recuerdo.  
Nos place la quietud,  
equivocamos tal paz de vida con el morir  
y mientras creemos anhelar el no-ser  
lanzamos jaculatorias a la vida apacible.

**1** caducidad] caducidad, *B, C, D, E, F* **2**] *om. todas* **3**] irrealizados por tanta certidumbre de anulación, *B, C, D, E, F* por tantas nobles certidumbres del polvo, *G, H, I, J* **4**] nos demoramos y bajamos la voz *G, H, I, J* **5**] entre las lentas filas de panteones, *G, H, I, J* **6-7**] cuya retórica de sombra y de mármol *G, H, I, J* **7** interior] interior, *todas* **8-9**] promete o prefigura la deseable / dignidad de estar (haber *G, H, I, J*) muerto. *B, C, D, E, F* **10**] Hermosa es la serenidad de las tumbas, *B, C, D, E, F* Bellos son los sepulcros, / el desnudo latín y las trabadas fechas fatales, *G, H, I, J* **11**] la conjunción del mármol y de la flor, *B, C, D, E, F* la conjunción del mármol y de la flor *G, H, I, J* **12**] y la plazuelas con frescura de patio *todas* **13-15**] y los muchos ayer de la historia / hoy detenida y única. *G, H, I, J* **14** muerte] muerte, *B, C, D, E, F* **16**] *om. G, H, I, J* **17**] Equivocamos esa paz con la muerte *G, H, I, J* **18**] y mientras creemos alabar el no ser *B, C, D* *om. E, F* y creemos anhelar nuestro fin *G, H, I, J* **19**] alabamos el sueño y la negligencia. *B, C* alabamos el sueño y la indiferencia. *D* y alabamos el sueño y la indiferencia. *E, F* y anhelamos el sueño y la indiferencia. *G, H, I, J*

**28** El motivo del simulacro y el espejo anticipan al Borges maduro. Poemas como "El Gólem" y "Ajedrez" están hechos a partir de la noción de simulacro.

**30-32** La sinestesia ("sombra sonora"), así como la imagen del alma desparramándose por las calles parecen borrar los límites entre dos sustancias de diferente calidad, como lo proponían los poetas expresionistas. Compárese también con el v. **20** de "Las calles", donde las que se despliegan son las calles. En "La metáfora" decía Borges: "Quizá de menos fijación efectiva, pero mucho más audaces, son las metáforas conseguidas mediante la traducción de percepciones acústicas en percepciones oculares, y viceversa" (*Textos recobrados*, p. 116).

**37** "realicé": anglicismo por "descubrí".

20 Vehemente en las batallas y remansado en las losas  
sólo el vivir existe.  
Son aledaños suyos tiempo y espacio,  
son arrabales de alma  
son las herramientas y son las manos del alma  
25 y en desbaratándose ésta,  
juntamente caducan el espacio, el tiempo, el morir,  
como al cesar la luz  
se acalla el simulacro de los espejos  
que ya la tarde fue entristeciendo.  
30 Sombra sonora de los árboles,  
viento rico en pájaros que sobre las ramas ondea,  
alma mía que se desparrama por corazones y calles,  
fuera milagro que alguna vez dejaran de ser,  
milagro incomprensible, inaudito  
35 aunque su presunta repetición abarque con grave horror la existencia.  
Lo anterior: escuchado, leído, meditado  
lo realicé en la Recoleta,  
junto al propio lugar donde han de enterrarme.

**20]** Vehemente en las batallas y apacible en las bóvedas (bóvedas, *B*) *C, D, E, F* Vibrante en las espadas y en la pasión / y dormida en la hiedra, *G, H, I, J* **21]** sólo existe la vida. *F* sólo la vida existe. *G, H, I, J* **22]** Son proyecciones suyas tiempo y espacio, *E, F* El espacio y el tiempo son formas suyas, *G, H, I, J* **23]** *om. todas* **24]** son instrumentos mágicos del alma, *E, F, G, H, I, J* **25]** y cuando ésta se apaga, *B, C, D, E, F* y cuando ésta se apague, *G, H, I, J* **26]** juntamente se apagan el espacio, el tiempo, la muerte, *B, C, D, E, F* se apagarán con ella el espacio, el tiempo y la muerte, *G, H, I, J* **28]** se acalla] caduca *todas* **29]** entristeciendo.] apagando. *G, H, I, J* **30]** sonora] benigna *todas* **31]** rico en] con *G, H, I, J* **32]** alma que se dispersa en otras almas, *G, H, I, J* **33]** milagro] un *praem.* *G, H, I, J* **34]** inaudito] inaudito, *B, C, D, E, F* *om.* *G, H, I, J* **35]** aunque su imaginaria repetición infame con horror la existencia. *B, C* aunque su imaginaria repetición infame con horror nuestros días. *D, E, F* aunque su imaginaria repetición / infame con horror nuestros días. *G, H, I, J* **36-37]** Estas cosas pensé en la Recoleta, *G, H, I, J* **36]** meditado] meditado, *B, C, D, E, F* **37]** realicé] resentí *B, C, D, E, F* **38]** junto al propio lugar en que han de enterrarme. *B, C* en el lugar en que han de enterrarme. *D, E, F* en el lugar de mi ceniza. *G, H, I, J*

## CALLE DESCONOCIDA

El poema alude a un espacio todavía intocado por las luces agresivas y el estruendo de la modernidad que se apodera de Buenos Aires.

**1-2** En la 1ª edición de *Poemas*, en 1943, Borges introduce una nota sobre este poema:

CALLE DESCONOCIDA.—Es inexacta la noticia de los primeros versos. De Quincey (*Writings*, tercer volumen, pág. 193) anota que, según la nomenclatura judía, la penumbra del alba tiene el nombre de penumbra de la paloma; la del atardecer, del cuervo (p. 173).

**13-15** Para aludir a las calles de su querencia, Borges trae a colación los mismos recuerdos; por ejemplo, en *Inquisiciones*: "Los novilunios, las verjas, el color blando del suburbio, los claros rostros de las niñas" (p. 30); en *El tamaño*: "[en Palermo] casi no había casas de alto y detrás de los zaguanes enladrillados y de las balaustraditas parejas, los patios abundan en cielos, en parras y en muchachas" y "ese largo verso mío donde hay puestas de sol, vereditas y una vaga niña que es clara junto a una balaustrada celeste" (pp. 27 y 88); por último, en "Homenaje a Carriego" dice otra vez de Palermo que "tiene casas *art nouveau* (¡cruz Diablo!) y niñas balconeras sin trenza y muchachas que han aprendido saco de pijama y hablan del foba y balaustraditas que parecen peones de ajedrez y una sola cuadra sin empedrar" (*Textos recobrados*, p. 289).

## CALLE DESCONOCIDA

Penumbra de la paloma  
llamaron los judíos a la iniciación de la tarde  
cuando la sombra aún no entorpece los pasos  
y la venida de la noche se advierte  
5 antes como advenimiento de música esperada  
que como enorme símbolo de nuestra primordial nadería.  
En esa hora de fina luz arenosa  
mis andanzas dieron con una calle ignorada,  
abierta en noble anchura de terraza  
10 mostrando en las cornisas y en las paredes  
colores blandos como el mismo cielo  
que conmovía el fondo.  
Todo —honesto medianía de las casas austeras,  
travesuras de columnitas y aldabas,  
15 tal vez una esperanza de niña en los balcones—  
se me adentró en el corazón anhelante  
con limpidez de lágrima.  
Quizá esa hora única

**2** judíos] hebreos *todas* **3** aún] *om. todas* **5**] como una música esperada, *B, C, D, E, F* como una música esperada y antigua, *G, H, I, J* **6**] no como símbolo de nuestra esencial nadería. *B, C, D, E, F* como un grato declive. *G, H, I, J* **7** de fina luz arenosa] en que la luz / tiene una finura de arena, *G, H, I, J* **8**] mis pasos dieron con una calle ignorada, *B, C, D, E, F* di con una calle ignorada, *G, H, I, J* **9** terraza] terraza, *todas* **10**] cuyas cornisas y paredes mostraban *G, H, I, J* **11** blandos] *tenues J* **13**] Todo —la medianía de las casas, *G, H, I, J* **14**] travesura de columnitas y aldabas, *B, C, D, E, F* las modestas balaustradas y llamadores, *G, H, I, J* **15** balcones—] balcones *J* **16**] se me adentró en el vano corazón *B, C, D, E, F* entró en mi vano corazón *G, H, I, J* **18**] Quizá esa hora de la tarde de plata *G, H, I, J*

**22** Esta combinación de adverbio más adjetivo ("lejanamente cercana") ilustra la experimentación con el oxímoron, figura que en años posteriores Borges manejará con maestría. Además esa combinación es recurrente en *Fervor*, como en "Rosas", donde la usa en tres ocasiones (vv. **2**, **8** y **17**). Borges incluye este recurso dentro de la "adjetivación antitética": "Fórmulas como *altanera humildad*, *universalmente solo*, y aquella línea decisiva de Shakespeare, sobre *la obscuridad que ven los ciegos* serían incapaces de suscitar en nosotros idea de comprensión alguna. En álgebra, el signo más y el signo menos se excluyen; en literatura, los contrarios se hermanan e imponen a la conciencia una sensación mixta; pero no menos verdadera que las demás" (*Textos recobrados*, p.18).

**30-32** Son versos alusivos a la muerte de Cristo como símbolo del destino humano. Borges pudo haber tomado la imagen del poeta expresionista Wilhelm Klemm, uno de cuyos versos reza: "Flameó sobre su martirizado cabello" (*Textos recobrados*, p. 73). "Llamarada", también de *Fervor*, parte de la metáfora de la existencia como una llama: "La llamarada salta y chisporrotea.—Yo paso junto a la llama;—yo escucho lo que quiere proclamar su lengua de fuego, —yo doy palabra y voz a los que susurra esa llama [...] y medito el significado de tu roja palabra—y veo que en verdad eres símbolo—de nosotros [...] tal vez no es otra cosa la vida—que el ascua de una hoguera muerta hace siglos". El Gólgota ("Lugar del Cráneo") es la colina en que, según el evangelio de san Mateo, Cristo fue crucificado (Mateo 27:33).

aventajaba con prestigio la calle  
 20 dándole privilegios de ternura  
 haciéndola real como una leyenda o un verso;  
 lo cierto es que la sentí lejanamente cercana  
 como recuerdo que si parece llegar cansado de lejos  
 es porque viene de la propia hondura del alma.  
 25 Íntimo y entrañable  
 era el milagro de la calle clara  
 y sólo después  
 entendí que aquel lugar era extraño,  
 que es toda casa un candelabro  
 30 donde arden con aislada llama las vidas,  
 que todo inmeditado paso nuestro  
 camina sobre Gólgotas ajenos.

**19]** calle] calle, *B, C, D, E, F* **19-20]** diera su ternura a la calle, *G, H, I, J* **20]** ternura] ternura, *E* **21]** haciéndola tan real como un verso / olvidado y recuperado. *G, H, I, J* **22-26]** *om.* *G, H, I, J* **23]** como recuerdo que si llega cansado *B, C, D, E, F* **24** propia] *om.* *B, C, D, E, F* **27-28]** Sólo después reflexioné / que aquella calle de la tarde era ajena, *G, H, I, J* **29]** que toda casa es candelabro *B, C, D, E, F* que toda casa es un candelabro *G, H, I, J* **30]** donde las vidas de los hombres arden / como velas aisladas, *G, H, I, J* **32** ajenos] *om.* *G, H, I, J*

## EL JARDÍN BOTÁNICO

Este poema desaparece de *Fervor* en la edición de 1969.

**5** "lumbrerada", acaso se trate de una errata por "lumbrarada", que vale por "lumbrada": "exceso de lumbré" (*Dicc. Auts.*)

**9** "conmovedoramente perdido": véase nota al v. **22** de "Calle desconocida".

## EL JARDÍN BOTÁNICO

Muy lejos de nosotros  
por más que nuestras manos atestigüen los troncos  
los árboles que balbucean apenas el ser  
sueltan en pos de lo desconocido  
5 su vana lumbrerada de hojas ciegas  
que en piadosa ficción arriba se abrazan  
como dobladas por la combadura celeste.  
En supremo aislamiento  
cada árbol está conmovedoramente perdido  
10 y son sus vidas tan incomunicadas y hurañas  
cual espejos que profundizan habitaciones distintas  
o como el soñar de muchos durmientes  
que reúne idéntico techo.  
Nosotros mientras tanto  
15 a la vera de su primordial existencia,  
también oscuramente nos buscamos  
con nuestra carne desgarrada e impar:  
burdo secreto a voces  
que con triste congoja nos arrastra  
20 y nos socava el pecho  
con la grave eficacia de una pena.  
Angustia grande  
que sin embargo no es más que una corazonada borrosa  
del anhelo y del doloroso entusiasmo

**1** nosotros] nosotros, *E, F* **2**] aunque nuestras manos toquen los troncos, *E, F* **5**] su lumbrerada de hojas ciegas *E, F* **7** combadura] curva *B, C, D, E, F* **10**] sus vidas son tan incomunicadas y hurañas *B, C, D, E, F* **11**] como espejos que ahondan habitaciones distintas *B, C, D, E, F* **14**] Nosotros, mientras tanto, *B, C, D, E, F* **15**] al margen de su rudimental existencia, *B, C, D, E, F* **22**] Angustia, *D, E, F* **23**] que sólo es un eco borroso *D, E, F*

**28** "tiempo gárrulo": el adjetivo reaparece en otros poemas de *Fervor*, como en "Inscripción en cualquier sepulcro": "gárrulas excepciones". En su *Lunario*, Lugones había dicho "El gárrulo caudal de rimas" (p. 85). Además, en *El tamaño* Borges reproduce algunos versos de la *Epístola moral* y comenta: "Hay conmovida gravedad en la estrofa y los adjetivos *gárrula* y *aparente* son las dos alas que la ensalzan" (p. 53).

- 25 que hubo Dios de sentir antes del génesis,  
y que aún no encontró hartazgo  
en la manirrota caterva de estrellas, almas, voces y acasos  
que grita el tiempo gárrulo  
y abarca en ciencia universal el espacio.
- 30 (Al salir vi en un alboroto de niñas  
una chiquilla tan linda  
que mis miradas enseguida buscaron  
la conjetural hermana mayor  
que abreviando las prolijidades del tiempo
- 35 lograrse en hermosura quieta y morena  
la belleza colmada  
que balbuceaba la primera).

**25]** que sintió Dios antes del génesis, *B, C, D, E, F* **26]** y que todavía no encontró hartazgo *B, C* y que no ha hallado hartazgo *D, E, F* **27]** en diversa profusión de estrellas, almas, voces y ocasos *B, C* en infinita profusión de estrellas, almas, voces y ocasos *D, E, F* **31** chiquilla] chicuela *B, C, D, E, F* **32** enseguida] en seguida *B, C, D, E, F* **37** primera).] primera.) *todas*

## MÚSICA PATRIA

Este poema desaparece desde la edición de 1943.

**3** "leonadas arenas": la adjetivación es de influencia lugoniana, como lo sugiere el siguiente fragmento de *El tamaño*: "Hace ya más de medio siglo que un paisano porteño, jinete de un caballo color de aurora y como engrandecido por el brillo de su apero chapiao, se apeó contra una de las toscas del bajo y vio salir de las leoninas aguas (la adjetivación es tuya, Lugones) a un oscuro jinete, llamado solamente Anastasio el Pollo y que fue tal vez su vecino en el antiyer de ese ayer" (p. 15).

**19** "humilladero": "Lugar devoto, en el qual hai colocada alguna imagen de Christo Señor nuestro, de Nuestra Señora, de algún Santo, ù de la Santa Cruz: el qual suele estar en los caminos, ò en los extremos de los Lugares. Diósele este nombre por que alli se postran los passajeros para hacer oración" (*Dicc. Auts.*). La analogía borgeana es precisa: "picota de arrufianados vivires"- "lugar devoto", por un lado, y "malas mujeres"- "passajeros", por otro.

**22** Nótese en este verso, primero, el laísmo ("la regala") y, luego, el doble complemento directo al que Borges no recurre sistemáticamente: "la regala [...] a la calle".

## MÚSICA PATRIA

Quejumbre mora  
bordeando oscuramente ambas eternidades  
del cielo gigantesco y de las leonadas arenas,  
llevada con horror de alfanjes heroicos  
5 a los límpidos prados andaluces  
desgarrándose como una hoguera por las malezas del tiempo,  
entre los siglos escurriéndose  
quemando las vihuelas en llamarada de jácaras  
hasta el milagro de la gesta de Indias  
10 cuando los castellanos  
saqueadores de mundos  
iban robando tierras de albur al poniente.  
Desmelenada por la pampa  
trasegada de guitarra criolla en guitarra,  
15 entreverándose con la pena  
de avillanada gente quichua  
descoyuntándose con la insolencia del puerto,  
hecha otra vez picota de arrufianados vivires  
y humilladero de mujeres malas,  
20 ha logrado ahondar con tal virtud en nuestra alma  
que si de nochecita una ventana  
la regala en sonora generosidad a la calle  
el caminante  
siente como si le palparan el corazón con la mano.

## LA PLAZA SAN MARTÍN

Se refiere a un lugar público que lleva el nombre del general José de San Martín (1778-1850), hijo de otro general español. Participa como caudillo en la guerra de independencia argentina (1816) y en la chilena al lado de O'Higgins (1818); también proclama la independencia del Perú en 1821. Este personaje será la figura emblemática del tercer poemario de Borges, *Cuaderno San Martín* (1929) y aparecerá como personaje del cuento "Guayaquil".

La primera no es propiamente una variante textual, sino una omisión paratextual significativa, pues representa un verdadero tributo a Macedonio Fernández: Tommaso Scarano no reproduce la dedicatoria de 1923, "A Macedonio Fernández, espectador / apasionado de Buenos Aires". Por lo tanto, tampoco recoge la versión corregida de la dedicatoria en 1943: "A Macedonio Fernández", a secas (cf. *Varianti a stampa*, p. 73). En el ejemplar que dedicó a Macedonio, Borges tacha "Fernández" y "apasionado" (cf. C. García, *El joven Borges*, p. 30).

**5-9** En estos versos hay una serie de predicativos con carácter de hipálage: "la tarde" se remansa "serena", "bienhechora", "clara", "grave"; además obsérvese el paralelismo sintáctico de **7, 8, 9**.

**15** "altiva": forma verbal (ya empleada en *Inquisiciones*, "se altiva") deriva del arcaísmo "altivar": "Elevar, ensalzar", "llenarse de altivez" (*DRAE*).

## LA PLAZA SAN MARTÍN

*A Macedonio Fernández, espectador  
apasionado de Buenos Aires.*

En busca de la tarde  
fui apurando en vano las calles.  
Ya estaban los zaguanes entorpecidos de sombra.  
Con fino bruñimiento de caoba  
5 la tarde toda se había remansado en la plaza,  
serena y sazónada  
bienhechora y sutil como una lámpara  
clara como una frente  
grave como ademán de hombre enlutado.  
10 Todo sentir se aquieta  
bajo la rumorosa absolución de sus árboles  
—jacarandá o acacia—  
cuyas piadosas combaduras  
amortecen la rigidez pueril de la estatua  
15 y en cuya excelsitud se altiva  
la gloria vespertina de las luces  
a igual distancia  
del leve azul y de la tierra rojiza.  
¡Qué bien se ve la tarde  
20 desde el fácil sosiego de los bancos!

**5** toda] entera *G, H, I, J* **6** sazónada] sazónada, *E, F, G, H, I, J* **7** lámpara] lámpara, *todas* **8** frente] frente, *todas* **11**] bajo la absolución de sus árboles *B, C, D, E, F, G* bajo la absolución de los árboles *H, I, J* **12**] —jacarandás, acacias— *todas* **13** combaduras] curvas *todas* **14**] atenúan la rigidez pueril de la estatua *B, C, D, E, F* atenúan la rigidez de la imposible estatua *G, H, I, J* **15**] y en cuya red se exalta *F, G, H, I, J* **16-17**] la gloria de las luces equidistantes *todas*

**22** "Ahincado [...] el puerto": hipálage que reforzaría el tono expresionista del poema.

**23** "honda plaza": el adjetivo aparece en "Las calles" ("honda visión") y en "Sábados" ("honda ciudad") para indicar la aparente inconmensurabilidad de los espacios amados.

Ahincado en la revuelta de un declive  
el puerto dice de comarcas hurañas  
y la honda plaza igualadora de almas  
ábrese como pecho generoso  
25 que derrama confianza.

**21]** Abajo *todas* **22]** el puerto dice de comarcas lejanas *D, E* el puerto se abre a latitudes lejanas *F* el puerto anhela latitudes lejanas *G, H, I, J* **24-25]** se abre como la muerte, como el sueño. *todas*

## EL TRUCO

Sobre "El truco", Borges comenta a Antonio Carrizo: "Ya no recuerdo el poema, pero el argumento es éste: que ya que las situaciones del truco se repiten, los jugadores son, mientras juegan, los muertos que han jugado al truco ¿no? De modo que somos un poco la inmortalidad de viejos y perdidos truqueros. La idea es ésa, pero posiblemente yo la eché a perder con metáforas" (*Borges, el memorioso*, p. 157). Borges también publicó un texto homónimo en prosa, cuyo inicio recuerda el del poema: "Cuarenta naipes quieren desplazar la vida. En las manos cruje el mazo nuevo o se traba el viejo: morondongas de cartón que se animarán, un as de espadas que será omnipotente como don Juan Manuel, caballitos panzones de donde copió los suyos Velázquez"; y páginas adelante: "Cuarenta naipes —amuletos de cartón pintado, mitología barata, exorcismos— les bastan para conjugar el vivir común. Juegan de espaldas a las transitadas horas del mundo. La pública y urgente realidad en que estamos todos, linda con su reunión y no pasa; el recinto de su mesa es otro país. Lo pueblan el *envido* y el *quiero*, la *olorosa* cruzada y la inseparabilidad de su don, el ávido folletín de cada partida, el 7 de oros tintineando esperanza y otras apasionadas bagatelas del repertorio [...] todo jugador no hace ya más que reincidir en bazas remotas. Su juego es una repetición de juegos pasados, vale decir, de ratos de vivires pasados" (*El idioma*, pp. 28, 31-32). En *Un ensayo autobiográfico* recuerda cómo enseñó a jugar el truco a Jichlinski y Abramowicz: "Les enseñé a jugar al truco, y aprendieron tan bien y tan rápido que al final de nuestra primera partida me dejaron sin un centavo" [p. 39].

**1** Borges responde a Carrizo: "Bueno, eso me lo dictó mi hermana, que no quería jugar el truco o al poker, porque todo ese tiempo, cuando uno juega, uno [se] pierde de vivir. Porque podría estar viviendo y está jugando. De modo que esa primera línea es un plagio. *Cuarenta naipes*, claro, *han desplazado la vida*. Sí" (*Borges, el memorioso*, p. 157).

**6** "una risueña génesis": Borges en ocasiones, como en ésta, usa la palabra "génesis" en femenino y otras, como en "El jardín botánico" ("antes del génesis"), en masculino.

**10-11** Respecto de estos versos Borges comenta a De Milleret: "en el poema 'El truco' ya se encuentra esta idea [la de la muerte inexorable], refutada incluso antes de que la escribiese, por Bergson, de que, en cada momento, somos nuestro pasado. Pero con un poco de paradoja, Óscar Wilde había escrito que, en cada instante de nuestra vida, somos todo lo que fuimos y todo lo que seremos; además, agregaba que somos nuestro pasado y nuestro porvenir" (*Entrevistas con JLB*, p.85). Luego, cuando Carrizo le lee la versión de 1969 ("la vida de los otros se detiene"): "Caramba, es un buen poema. Y usted acaba de revelármelo. Y para 1923 no está mal. Y no se parece a Lugones" (*Borges, el memorioso*, p. 158); parece que Borges se divierte con quienes desconocen las primeras ediciones de sus textos.

## EL TRUCO

Cuarenta naipes han desplazado la vida.  
Amuletos de cartón pintado  
conjuran en placentero exorcismo  
la maciza realidad primordial  
5 de goce y sufrimiento carnales  
y una risueña génesis  
va poblando el tiempo usurpado  
con los brillantes embelecocos  
de una mitología criolla y tiránica.  
10 En los lindes de la mesa  
el vivir común se detiene.  
Adentro hay otro país:  
las aventuras del envido y del quiero,  
la fuerza del as de espadas  
15 como don Juan Manuel, omnipotente,  
y el siete de oros tintineando esperanza.  
Una gauchesca lentitud  
va refrenando las palabras  
que por declives patrios resbalan  
20 y como los altibajos del juego  
son sempiternamente iguales  
los jugadores en fervor presente

**2-5]** Pintados amuletos de cartón *G* Pintados talismanes de cartón *H, I, J* **3-5]** nos hacen olvidar nuestros destinos *G, H, I, J* **6]** y una creación risueña *todas* **7** usurpado] robado *G, H, I, J* **8]** con las floridas travesuras *G, H, I, J* **9]** de una mitología casera. *G, H, I, J* **11]** la vida de los otros se detiene. *G, H, I, J* **12** otro] un extraño *G, H, I, J* **14]** la autoridad del as de espadas, *G, H, I, J* **17]** Una lentitud cimarrona *todas* **18** refrenando] demorando *G, H, I, J* **19-21]** y como las alternativas del juego / se repiten y se repiten, *G, H, I, J* **22]** los jugadores de esta noche *G, H, I, J*

**13** "del envido y del quiero": según Martínez Estrada, se trata de dos suertes de naipes: "A cada carta que se exhibe, el azar se reduce, y en esa fase la mano, la voz, la vista, valen tanto como la baraja. De la primera suerte, del envido, puede resultar la flor, que son tres naipes de un mismo palo. Flor o envido y truco; nada más" (*La cabeza de Goliath*, 185).

Por su parte, Fernández Moreno también se sirve de este juego en "Club social cosmopolita" (1919): "Se congestiona un viejo, el mejor casinero, / tirando por baranda un buen golpe atrevido. / En una mesa al lado: —¡Dos reales envido! / —Tengo flor. ¡Flor y truco! —Corraló, compañero" (*Antología*, p. 40).

**20-27** En las "Notas" de 1943, Borges escribió sobre este poema:

EL TRUCO.—Los siete versos del final prefiguran uno de mis antiguos propósitos: aplicar el principio leibniziano de los indiscernibles a los problemas de la individualidad y del tiempo. Ese propósito resurge en otros ejercicios; también, en mi *Evaristo Carriego* (página 46); también, en la *Historia de la eternidad* (páginas 30-33); también, en una de las notas de *El jardín de senderos que se bifurcan* (página 24). Copio el último texto: "En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el poderoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare" (p. 173).

Por cierto, en la edición de 1954, cambia la numeración de las páginas de *El jardín...*, 37-41, y pone en cursivas el verbo *son* de la última línea.

La nota de 1972 ofrece otros argumentos sobre el poema y, por supuesto, otras fuentes, porque responde a la estética del Borges maduro:

EL TRUCO.—En esta página de dudoso valor asoma por primera vez una idea que me ha inquietado siempre. Su declaración más cabal está en "Sentirse en muerte" (*El idioma de los argentinos*, 1928) y en "La nueva refutación del tiempo" (*Otras inquisiciones*, 1952).

Su error, ya denunciado por Parménides y Zenón de Elea, es postular que el tiempo está hecho de instantes individuales, que es dable separar unos de otros, así como el espacio de puntos (p. 67).

copian remotas bazas  
cosa que inmortaliza un poco,  
25 apenas,  
a los compañeros que hoy callan.

**23]** copian remotas bazas: *B, C, D, F* copian antiguas bazas: *G, H, I, J* **24** cosa] hecho *B, C, D, E, F* **24-26]** hecho que resucita un poco, muy poco, / a las generaciones de los mayores / que legaron al tiempo de Buenos Aires / los mismos versos y las mismas diabluras. *G, H, I, J* **26]** a los compañeros muertos que callan. *B, C, D, E, F*

## FINAL DE AÑO

A decir de Bernès, este poema sería muestra de la "constante preocupación metafísica" de Borges. Habría que agregar que hay también una similitud temática con "El truco".

**1** "minucia guarismal": el adjetivo, deriva de guarismo, reaparece en "El cielo es azul, es azul y es cielo", donde Borges dice que Pitágoras "quiso asentar el mundo sobre principios guarismales" (*Textos recobrados*, p. 156), y en *Inquisiciones*, "Llego, pues, a su valor guarismal" (p. 110), para referirse a Góngora.

**7** "agorería": "El acto de pronosticar ò conjeturar los buenos ò malos sucesos, por lo que no tiene conexión con ellos. Es voz anticuada. Lat. *Augurium*" (*Dicc. Auts*).

## FINAL DE AÑO

Ni la minucia guarismal de reemplazar un tres por un dos  
ni esa metáfora baldía  
que convoca un año agonizante y otro que surge  
ni el cumplimiento de un enrevesado plazo astronómico  
5 socavan con cataclismos de badajadas y gritos  
la altiplanicie de la media noche serena  
y en agorería fantástica  
nos hacen aguardar las doce campanadas oscuras.  
La causa verdadera  
10 es la sospecha universal y borrosa  
de las metafísicas posibilidades del Tiempo,  
es el azoramiento ante el milagro  
de que a despecho de alternativas tan infinitas  
pueda persistir algo en nosotros  
15 inmóvil.

**1]** Ni el pormenor simbólico de reemplazar un tres por un dos *B, C, D, E* Ni el pormenor simbólico / de reemplazar un tres por un dos *F, G, H, I, J* **3]** que convoca un lapso que muere y otro que surge *G, H, I, J* **4** enrevesado plazo] intrincado plazo *B, C, D, E, F* proceso *G, H, I, J* **5]** socavan con cataclismos de badajos y gritos *B, C, D, E, F* aturden y socavan *G, H, I, J* **6]** la altiplanicie de la medianoche serena *D, E, F* la altiplanicie de esta noche *G, H, I, J* **7-8]** y nos obligan a esperar / las doce campanadas oscuras. *B, C, D* y nos obligan a esperar / las doce oscuras campanadas. *E, F* y nos obligan a esperar / las doce irreparables campanadas. *G, H, I, J* **10** universal] general *G, H, I, J* **11]** de lo enigmático del Tiempo, *D* del enigma del Tiempo, *E* del enigma del Tiempo; *F, G, H, I, J* **12** azoramiento] asombro *D, E, F, G, H, I, J* **13]** de que a despecho de azares infinitos *D, E, F* de que a despecho de infinitos azares, / de que a despecho de que somos / las gotas del río de Heráclito, *G, H, I, J* **14]** persiste algo en nosotros: *B, C* perdure algo en nosotros: *D, E, F, G, H, I, J* **15]** inmóvil, / algo que no encontró lo que buscaba. *J*

## CIUDAD

Esta composición sale de *Fervor* en 1943. En ella Borges expresa su rechazo de la ciudad moderna; los "anuncios luminosos", las "charras algarabías", "los colores impetuosos", el "ocaso arrasado" y "la insolencia de las luces falsas" contrastan con lo que escribiera en "A quien leyere"; allí defiende su preferencia por "los barrios amigables" antes que por el puerto estridente, donde "la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa" dominan el panorama. Beatriz Sarlo se refiere a las diversas concepciones poéticas de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX: "la imaginación diseñó distintas ciudades: <<las orillas>> de Borges, lugar indefinido entre la llanura y las últimas casas, a las que se llegaba desde la ciudad, todavía horadada por baldíos y patios; la ciudad ultrafuturista de Arlt, construida en la mezcla social, estilística y moral, donde la ficción descubrió una modernidad que no existía del todo materialmente; las postales y las instantáneas Kodak de Girondo, donde la superficie de la ciudad se desarticula en bruscas iluminaciones y signos taquigráficos" (*Borges, un escritor de las orillas*, p. 19). Habría que decir que Borges también tenía como contramodelo a Manuel Maples Arce, cuyos *Andamios interiores* aquél reseñó en *Proa*, 1922, núm. 2.

Borges reprodujo "Ciudad", con variantes, en *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, ed. de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Minerva, Buenos Aires, 1927.

**2** "Charras": "se usa referido a una persona o una cosa que revela mal gusto por la combinación de colores chillones o por el exceso de adornos" (*Dicc. del español de Arg.*)

**3** Compárese con "Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma" de "Las calles". La expresión "entran a saco" indica la violencia con que la ciudad se impone al sujeto lírico.

**5** "atónitas fachadas": hipálage en que el sentimiento del sujeto lírico parece, contra su voluntad, mezclarse con el paisaje desagradable.

**11** En este verso se percibe la falta de identificación del sujeto lírico con las calles atestadas de "anuncios luminosos", de "charras algarabías" y "luces falsas"; mientras que aquellas calles con las que está en consonancia se convierten en "la entraña de mi alma"; en "El Paseo de Julio" (*Cuaderno San Martín*, p. 49) también se puede ver cierta apatía respecto del paisaje citadino: "nunca te sentí patria".

## CIUDAD

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.  
Charras algarabías  
entran a saco en la quietud del alma.  
Colores impetuosos  
5 escalan las atónitas fachadas.  
De las plazas hendidas  
rebotan ampliamente las distancias.  
El ocaso arrasado  
que se acurruca tras los arrabales  
10 es escarnio de sombras despeñadas.  
Yo atravieso las calles desalmado  
por la insolencia de las luces falsas  
y es tu recuerdo como un ascua viva  
que nunca suelto  
15 aunque me quema las manos.

**2** Charras] Charras, *Ex* **15** quema] queme *Ex*

## HALLAZGO

Borges suprime este poema desde la edición de *Poemas*, 1943.

**10** "como quien lleva una bandera": hay otros versos paralelos en *Fervor*; en "Barrio reconquistado": "como quien recorre una recuperada heredad"; en "Dictamen": "como quien guarda una beso en la memoria"; "La vuelta", "como quien besa a un durmiente" y "como quien practica un verso olvidado", y en "Trofeo", "como quien escucha y torna a escuchar un acorde".

## HALLAZGO

¡Cómo entre tanto abatimiento y desgano  
el acaso alistó para mi alma  
esa música tan cariñosa y valiente,  
esa inconfesable racha porteña  
5 que resolvió mi pena desparramada en su alarde  
de igual manera  
que el cielo rinde y abarca en su anchura  
los temporales y las quejas.  
Yo llevé aquella música a flor de alma  
10 como quien lleva una bandera[!]

## UN PATIO

Este poema resulta emblemático en *Fervor*, porque igual que la pampa o la plaza son espacios abiertos que permiten la comunicación directa de la tierra con el cielo y, acaso, del hombre con la divinidad. *Luna de enfrente* está lleno de patios.

**6** "un angelito": el motivo de los ángeles tiene un fuerte arraigo en Borges; también los nombra en "Caminata": "como el oscuro plumazón de un Ángel"; en "Campos atardecidos": "como un Arcángel"; en "Despedida": "como un ángel caído". En *El tamaño*, además, incluye "Historia de los ángeles", donde justifica su afición por estos seres que tienen "dos días y dos noches más que nosotros": "La imaginación de los hombres ha figurado tandas de monstruos (tritones, hipogrifos, quimeras, serpientes de mar, unicornios, diablos, dragones, lobizones, cíclopes, faunos, basiliscos, semidioses, leviatanes y otros que son caterva) y todos ellos han desaparecido, salvo los ángeles. ¿Qué verso de hoy se atreverá a mentar al fénix o a ser paseo de un centauro? Ninguno; pero a cualquier poesía, por moderna que sea, no le desplace ser nidial de ángeles y resplandecerse con ellos. Yo me los imagino siempre al anochecer, en la tardecita de los arrabales o de los descampados, en ese largo y quieto instante en que se van quedando a solas las cosas a espaldas del ocaso y en que los colores distintos parecen recuerdos o presentimientos de otros colores. No hay que gastarlos mucho a los ángeles; son las divinidades últimas que hospedamos y a lo mejor se vuelan" (p. 67).

**8-11** En el *Índice de la poesía americana* Borges suprime los vv. 8-9 (Scarano dice "5 e 6" por su estilo de edición, p. 75). Por estos cambios deliberados, las confusiones abundan, verbigracia:

Dentro del volumen de *Fervor*, en el poema titulado "Un patio" se lee  
El patio es el declive  
por el cual se derraman (*sic*) el cielo en la casa.  
De acuerdo con Ghiano, en una versión primera, esos versos decían  
de manera diferente  
El patio es la ventana  
por donde Dios mira las almas.  
En la nueva versión, el Ser Todopoderoso y la evocación de su paternal providencia han desaparecido para dejar, en su lugar, una imagen —ese "cielo"— que tiene mucho de descripción astronómica y muy poco de connotación teológica (Ferrer, *Borges y la nada*, pp. 26-27).

**14-15** En una entrevista con Néstor J. Montenegro, Borges describe la casa en que nació: "Una casa igual a todas las otras. Pienso en el penúltimo año del siglo XIX, en 1899. Recuerdo el llamador de bronce, la puerta de la calle, las ventanas de rejas, la puerta cancel, los dos patios, el aljibe, las habitaciones, el alto cielo raso, la azotea de ladrillo. Años después, supe que en el fondo del aljibe había una tortuga. En Montevideo ponían un sapo" (*Diálogos*, p. 79). Martínez Estrada recuerda que "antaoño las casas comunes tenían tres patios: el primero para la familia, el segundo para la servidumbre, el tercero para corral y huerta. Aljibe con brocal, alero interior de tejas, árboles frutales, cancel de hierro, puertas de una o de cuatro hojas" (*La cabeza de Goliath*, p. 47).

## UN PATIO

Con la tarde  
se cansaron los dos o tres colores del patio.  
La gran franqueza de la luna llena  
ya no entusiasma su habitual firmamento.  
5 Hoy que está cresco el cielo  
dirá la agorería que ha muerto un angelito.  
Patio, cielo encauzado.  
El patio es la ventana  
por donde Dios mira las almas.  
10 El patio es el declive  
por el cual se derrama el cielo en la casa.  
Serena  
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.  
Lindo es vivir en la amistad oscura  
15 de un zaguán, de un alero y de un aljibe.

**3-4]** Esta noche, la luna, (la luna *J*) el claro círculo, / no domina su espacio. *G, H, I 5-6]* *om. todas, excepto In y An 8-9]* *om. todas, excepto An 12]* Serena, *E, F, G, H, I, J 14* Lindo] Grato *F, G, H, I, J 15]* de un zaguán, de una parra y de un aljibe. *todas, excepto In y An*

## BARRIO RECONQUISTADO

En la edición de 1977, cambia por "Barrio recuperado". El poema tiene su origen en las caminatas por los barrios alejados del puerto, como Borges refiere en *El tamaño*: "Yo soy un hombre que se aventuró a escribir y aun a publicar unos versos que hacían memoria de dos barrios de esta ciudad que estaban entreveradisimos con su vida, porque en uno de ellos fue su niñez y en el otro gozó y padeció un amor que quizá fue grande. Además cometí algunas composiciones rememorativas de la época rosista, que por predilección de mis lecturas y por miedosa tradición familiar, es una patria vieja de mi sentir" (p. 127).

Estos barrios que no corresponden totalmente al pasado, pero que tampoco acaban de encauzarse en el presente, escribe Martínez Estrada, son los de "Evaristo Carriego y de Jorge Luis Borges; de Fernández Moreno y de Macedonio Fernández, calles que los ediles y arquitectos desdeñan y por donde es indispensable andar un poco de vez en cuando, como si nos pusiéramos a revisar fotografías y flores secas en álbumes y cofres" (*La cabeza de Goliath*, p. 55).

## BARRIO RECONQUISTADO

Nadie justipreció la belleza  
de los habituales caminos  
hasta que pavoroso en clamor  
y dolorido en contorsión de mártir  
5 se derrumbó el complejo cielo verdoso  
en manirroto abatimiento de agua y de sombra.  
El temporal desaforado  
maltrató la humillación de las casas  
y aborrecible fue a las miradas el mundo,  
10 pero cuando un arco benigno  
alumbró con sus colores el cielo  
y un olor a inquieta tierra mojada  
alentó los jardines  
nos echamos a caminar por las calles  
15 como quien recorre una recuperada heredad,  
y en los cristales hubo generosidades de sol  
y en las hojas lucientes que ilustran la arboleda  
dijo su temblorosa inmortalidad el estío.

**1** justipreció] percibió *B, C, D, E, F* **1-2**] Nadie vio la hermosura de las calles *G, H, I, J* **4**] y dolorido en contorsión de mártir, *B, C, D, E, F om. G, H, I, J* **5**] se derrumbó el complejo cielo verdoso, *B, C, D, E, F* se derrumbó el cielo verdoso, *om. G, H, I, J* **6** manirroto] desaforado *B, C, D, E, F om. G, H, I, J* **7** desaforado] unánime *B, C, D, E, F* fue unánime *G, H, I, J* **8**] golpeó la humillación de las casas *B, C, D, E, F om. G, H, I, J* **9**] y aborrecible a las miradas fue el mundo, *G, H, I, J* **10** benigno] bendijo *G, H, I, J* **11**] con los colores del perdón la tarde, *G, H, I, J* **12** inquieta] *om. todas, excepto B* **13**] jardines] jardines, *todas* **15** quien recorre] por *todas, excepto B* **17**] y en las hojas lucientes *G, H, I, J* **18** temblorosa] trémula *todas*

## VANILOCUENCIA

Este poema es suprimido de *Fervor* en la edición de 1969. A diferencia de "Las calles", en éste el sujeto lírico no siente que Buenos Aires sea "la entraña de su alma", sino que parece detenido a medio camino entre "la excepción de algunos versos" y "la vida [...] que usurpa toda el alma"; se mira en un constante movimiento y condenado al fluir de la vida que, como el espejo, "no descansa en una imagen sola". Sólo le queda esperar el resultado de la "lanza sobre el tiempo", la novedad.

## VANILOCUENCIA

La ciudad está en mí como un poema  
que aún no he logrado detener en palabras.  
A un lado hay la excepción de algunos versos  
y al otro, arrinconándolos,  
5 la vida se adelanta sobre el tiempo  
como terror  
que usurpa toda el alma.  
Siempre hay otros ocasos, otra gloria;  
yo siento el rendimiento del espejo  
10 que no descansa en una imagen sola.  
¿Para qué esta porfía  
de clavar con dolor un claro verso  
de pie como una lanza sobre el tiempo  
si mi calle, mi casa,  
15 desdeñosas de plácemes verbales,  
me gritarán su novedad mañana?  
Nuevas  
como una novia no besada.

**2** aún] *om.* B, C, D, E, F **3** versos] versos; B, C, D, E, F **4** y] *om.* B, C, D, E, F **5** tiempo] tiempo, B, C, D, E, F **9**] yo siento la fatiga del espejo B, C, D, E, F **15** plácemes] símbolos D, E, F **16** novedad] novedad, F **18** novia] boca B, C, D, E, F

## VILLA URQUIZA

Desaparece de la edición de 1954. Existe otro poema, un soneto en alejandrinos que Borges publicó en *Alfar* (1926, núm. 59), con el mismo nombre, aunque a decir de Helft el manuscrito que se conserva lleva el de "Villa Mazzini" (*Bibliografía completa*, p. 246). Entre ambos hay muy pocas afinidades.

**5** En un ejemplar de la primera edición que pertenece a Juan Manuel Peña "la palabra <<una>> está sustituida en tinta al margen por la palabra <<con>>" (cf. edición facsimilar de *Fervor*, preparada por Alberto Casares en 1993).

Scarano introduce también la lectura del ejemplar anotado de Peña y no ofrece argumentos para preferirla en lugar de la impresa (*Varianti a stampa*, p. 103)

**6** En este verso podría verse una mínima familiaridad con el poema de *Alfar*, en cuyo v. **4** se lee "de arrabal macilento".

**9** "los lejos": el adverbio está sustantivado; se trata de otro de los mecanismos de Borges para enriquecer el idioma que "apenas si está bosquejado", por ello es deber del escritor "el multiplicarlo y variarlo" (*El tamaño*, p. 43).

**10** Puede decirse que hay una versión previa de este verso en el v. 10 de "Himno del mar": "El camino fue largo como un beso".

**12** El motivo reaparece en *Luna de enfrente*: en "Calle con almacén rosao", "I el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres" y en "Último sol en Villa Ortúzar", "Al horizonte un alambrado le duele".

**16-17** Compárese con otros versos de *Fervor*: "bien recuerdan las calles / que fueron campo un día" ("La noche de San Juan") y "Según va anocheciendo / vuelve a ser campo el pueblo" ("Campos atardecidos").

## VILLA URQUIZA

Atendido de amor y rica esperanza,  
cuántas veces he visto morir sus calles agrestes  
en el Juicio Final de cada tarde!  
La frecuente asistencia de un encanto  
5 acuña en mi recuerdo una predilecta eficacia  
ese arrabal cansado,  
y es habitual evocación de mis horas  
la vista de sus calles,  
el horizonte que se acurruca en los lejos,  
10 las quintas que interrumpe el cielo baldío,  
la calle Pampa larga como un beso,  
las alambradas que son afrenta del campo  
y la dichosa resignación de unos sauces.  
Paraje que arraigó una tradición de amor en el alma  
15 no ha menester vanaglorioso renombre,  
ayer fue campo, hoy es incertidumbre  
de la ciudad que del despoblado se adueña:  
bástale para conseguir las laudes del verso  
ser el sitio implorado de una pena.

**3** tarde!] tarde. *B* **5-6**] acuña en mi recuerdo ese arrabal cansado, *B* **9**] el horizonte que se impone a lo lejos, *B* **11**] *om.* *B* **12**] los alambrados que son afrenta del campo *B* **15**] no precisa renombre, *B* **18** conseguir] merecer *B*

## SALA VACÍA

Este poema fue publicado por vez primera en *Ultra* (1922, núm. 22), con el título de "Prismas: 'Sala vacía'". Además estaba dedicado *A Humberto Rivas*, hermano de José Rivas Panedas. Borges recupera un pasaje de su niñez, en el cual se entrevé ya su fascinación por los espejos. Scarano desconoce la versión de *Ultra* ("Non conosciamo direttamente il testo", dice en *Varianti a stampa*, p. 55) y, por eso, no anota este testimonio.

A diferencia de lo referido por Nicolás Helft, Carlos García y Sara L. del Carril, Bernès sostiene que "Il s'agit mot pour mot, de la version préoriginale paru le 15 mars 1922 à Madrid, dans le numéro 24 de la revue *Ultra*" (en su ed. de J. L. Borges, *Œuvres complètes*, p. 1287). Descuida la variante del v. **6** y, posiblemente, el número de la revista sea una errata, porque la fecha coincide con la aportada por aquéllos.

Sobre los muebles de caoba, Borges recuerda en una entrevista con J. de Milleret que "es cierto, se trataba de mi cama y de un armario grande... Esos muebles eran un poco *Espeulum in ænigmate*, eran espejos oscuros. Mi habitación estaba en la parte alta de la casa. Allí estaban esa cama de caoba y además ese armario con tres espejos. Entonces, me veía multiplicado, digamos, cuatro veces porque también me veía un poco a mí mismo reflejado en el espaldar de la cama. Pero no era precisamente por miedo" (*Entrevistas con JLB*, p. 22).

**16-26** En estos versos hay un fuerte contraste respecto de los precedentes: el sujeto lírico pasa del interior sosegado de la alcoba al "trajín de la calle" y del pasado ("en las mañanas iniciales de nuestra infancia") al presente ("La actualidad constante").

## SALA VACÍA

Los muebles de caoba perpetúan  
entre la indecisión del brocado  
su tertulia de siempre.  
Los daguerrotipos  
5 mienten su falsa cercanía  
de vejez enclaustrada en un espejo  
y ante nuestro examen se escurren  
como fechas inútiles  
de aniversarios borrosos.  
10 Con ademán desdibujado  
su casi-voz angustiosa  
corre detrás de nuestras almas  
con más de medio siglo de atraso  
y apenas si estará ahora  
15 en las mañanas iniciales de nuestra infancia.  
La actualidad constante  
convinciente y sanguínea  
aplaude en el trajín de la calle  
su plenitud irrecusable  
20 de apoteosis presente

**6]** de vejez encerrada en un espejo *U* de tiempo detenido en un espejo *G, H, I, J* **7**  
escurren] pierden *G, H, I, J* **9]** de borrosos aniversarios. *E, F, G, H, I, J* **10-13]** Desde  
hace largo tiempo / sus angustiadas voces nos buscan *G, H, I, J* **14]** y ahora apenas  
están *G, H, I, J* **16-23]** La luz del día de hoy / exalta los cristales de la ventana / desde  
la calle de clamor y de vértigo *G, H, I, J* **18** aplaude] festeja *D, E, F*

**24-25** Borges imprime cambios significativos en la segunda edición de *Fervor*, lo que indujo a cometer una errata a Carlos Meneses (*Poesía juvenil...*, p. 74) y a Cobo Borda (*El Aleph borgiano*, p. 17); ambos asimilan los dos versos en uno e introducen una errata: “luz” por “voz”, acaso para dar un sentido literal al verbo “apaga” que antecede.

mientras la luz a puñetazos  
abre un boquete en los cristales  
y humilla las seniles butacas  
y arrincona y ahorca  
25 la voz lacia  
de los antepasados.

**21]** mientras la luz *E, F* **24-25]** y arrincona y apaga la voz lacia *G, H, I, J*

## INSCRIPCIÓN SEPULCRAL

Según pesquisa de Alejandro Vaccaro, el anticuario Víctor Aizenman tiene en su poder el manuscrito "Montaña de Gloria", "seguramente el más temprano disponible de un texto poético de su autoría. Iniciado en 1914, registra elaboraciones sucesivas que se extienden hasta 1919"; este poema consta de tres partes: "Inscripción sepulcral I", "Inscripción en cualquier sepulcro" e "Inscripción sepulcral II" ("La poética de los años de Ginebra", pp. 83-85.).

En 1964 la dedicatoria aparece sin el "Don" y en la de 1969 se lee "Para mi bisabuelo, el coronel Isidoro Suárez". Borges le dedicó otro poema fechado en 1953, "Página para recordar al coronel Suárez, vencedor de Junín", en *El otro, el mismo*. La mitificación de sus "mayores" es una línea temática que Borges nunca abandonará.

El coronel Isidoro Suárez fue devoción de Borges desde los doce años, cuando escribe: "En Junín no se disparó un solo tiro... Isidoro Suárez, futuro héroe de Junín, era quien más se lució como enlazador... El día anhelado y la batalla vinieron"; en otro momento, rememora que el abuelo de su madre (doña Leonor Acevedo) "fue el coronel Isidoro Suárez, quien en 1824, a la edad de veinticuatro años, encabezó una famosa carga de caballería peruana y colombiana que cambió el rumbo de la batalla de la guerra de independencia suramericana. Aunque Suárez era primo segundo de Juan Manuel de Rosas, dictador de Argentina de 1835 a 1852, prefirió el exilio y la pobreza en Montevideo a vivir bajo una tiranía en Buenos Aires" (*Un ensayo autobiográfico*, pp. 15-16 y 23).

La ascendencia militar fue un rasgo que lo identificó con Alfonso Reyes, quien, como testimonia Borges, le escribió en 1923, después de publicado *Fervor*: "Me conmueven o me tocan al pasar ciertos nombres de sus antepasados, de sus mayores militares" ("Cómo conocí a Alfonso Reyes", p. 150).

## INSCRIPCIÓN SEPULCRAL

*Para el coronel Don Isidoro Suárez, mi bisabuelo.*

Dilató su valor allende los Andes.  
Contrastó ejércitos y montes.  
La audacia fue impetuosa costumbre de su espada.  
Impuso en Junín término formidable a la lucha  
5 y a las lanzas del Perú dio sangre española.  
Escribió su censo de hazañas  
en prosa rígida como los clarines belísonos.  
Murió cercado de un destierro implacable.  
Hoy es orilla de tanta gloria el olvido.

**1** allende] sobre *todas* **2**] Contrastó montañas y ejércitos. *todas* **3** impetuosa] *om. todas*  
**4**] Impuso en Junín término venturoso a la lucha *B, C, D, E, F* Impuso en la llanura de  
Junín / término venturoso a la batalla *G, H, I, J* **8**] Eligió el honroso destierro. *G, H, I, J*  
**9**] Hoy es un poco de ceniza y de gloria. *E, F* Ahora es un poco de ceniza y de gloria. *G,*  
*H, I, J*

## ROSAS

Borges siempre experimentó cierta fascinación por el dictador Juan Manuel de Rosas. En *Inquisiciones* lo nombra, al menos, dos veces: "El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los dos caudillos que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Irigoyen" (p. 143) y más adelante dice "se perdió el quieto desgobierno de Rosas"; en *El tamaño*, además, lo denomina "nuestro mayor varón [...] gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual, tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y su oficinismo" (p. 13).

En las "Notas" de la *Obra poética* de 1972, Borges escribe sobre este poema:

ROSAS. Al escribir este poema, yo no ignoraba que un abuelo de mis abuelos era antepasado de Rosas. El hecho nada tiene de singular, si consideramos la escasez de la población y el carácter casi incestuoso de nuestra historia.

Hacia 1922 nadie presentía el revisionismo. Este pasatiempo consiste en "revisar" la historia argentina, no para indagar la verdad sino para arribar a una conclusión de antemano resuelta: la justificación de Rosas o de cualquier otro déspota disponible. Sigo siendo, como se ve, un salvaje unitario (p. 67).

**1-6** Estos versos recuperan varios motivos de "Sala vacía".

**2** "taciturnamente rendida": la fórmula se reitera en los vv. **8** y **17**, lo cual muestra que la búsqueda borgeana no se quedaba en el plano léxico, sino en la combinación de palabras con sentido oximorónico, como en los dos casos últimos.

## ROSAS

En el ámbito desamorado  
de la sala taciturnamente rendida  
cuyo reloj austero derrama  
un tiempo ya sin aventuras ni asombro  
5 sobre la lastimosa blancura  
que amortaja la pasión roja de la caoba,  
alguien en queja de cariño  
pronunció el nombre familiarmente horrendo.  
La imagen del tirano  
10 abarrotó el instante  
no clara como un mármol en un bosque,  
antes grande y umbría  
como la sombra de una lejana montaña  
y conjeturas y recuerdos  
15 sucedieron al eventual nombramiento  
como sucede a un golpe una lucha.  
Famosamente infame  
ese nombre fue desolación en las calles,  
idolátrico amor entre el gauchaje  
20 y horror de puñaladas en la historia.

**1-2]** En la sala tranquila *todas* **5** lastimosa] decente *G, H, I, J* **7]** alguien, como reproche cariñoso, *G, H, I, J* **8]** pronunció el nombre familiar y temido. *G, H, I, J* **10** instante] instante, *todas* **11]** no clara como un mármol en la tarde, *H, I, J* **12** antes] sino *todas* **13]** como la sombra de una remota montaña *B, C, D, E, F* como la sombra de una montaña remota *G, H, I, J* **14** recuerdos] memorias *E, F, G, H, I, J* **15]** sucedieron a la mención eventual *todas* **16]** como un eco insondable. *E, F, G, H, I, J* **18]** su nombre fue desolación en las casas, *G, H, I, J* **19** entre] en *todas* **20]** y horror del tajo en la garganta. *G, H, I, J*

**21** Desde aquí en adelante Borges expresa una especie de simpatía por el dictador, cuyos crímenes son "parciales"; "fue como tú y como yo". Esta simpatía trajo a Borges enemistades que se manifestaron de diversas maneras, como en "Carta abierta de don Juan Manuel de Rosas a Jorge Luis Borges" (firmada por Antonio Vallejo), *Revista de las Américas*, 1926, núm. 6, donde parece aludir a los primeros poemarios de Borges: "Tú has creído halagarme con acercar a mi época el motivo de tus manías; y has hecho de las Villas un paradero de nostalgias históricas; y te pasas un libro casi entero jugando al truco con la baraja criolla de los atardeceres" (*Las revistas literarias*, p. 139).

**37** "cenizal": neologismo derivado de "ceniza".

Hoy el olvido borra su censo de muertes,  
 pues que son parciales los crímenes  
 si los cotejamos con la fechoría del Tiempo,  
 esa inmortalidad infatigable

25 que anonada con silenciosa culpa las razas  
 y en cuya herida siempre abierta  
 que el último dios habrá de restañar el último día  
 cabe toda la sangre derramada.

No sé si Rosas

30 fue sólo un ávido puñal como nuestros abuelos decían;  
 creo que fue como tú y yo  
 un accidente intercalado en los hechos  
 que vivió en la cotidiana zozobra  
 e inquietó para felicidades y penas

35 la incertidumbre de otros ánimos.

Hoy es el mar una separación caudalosa  
 entre su reliquia cenizal y la patria,  
 hoy toda vida por lastimera que sea  
 puede pisar su aniquilamiento y su noche.

40 Ya Dios lo habrá olvidado

**22]** porque son parciales los crímenes *B, C, D, E, F* porque son venales las muertes *G, H, I, J* **23]** si las pensamos como parte del Tiempo, *G, H, I, J* **27** día] día, *todas* **30** nuestros] los *D, E, F, G, H, I, J* **32]** un azar intercalado en los hechos *B, C, D, E, F* un hecho entre los hechos *G, H, I, J* **33]** que vivió en la zozobra cotidiana *G, H, I, J* **34]** y dirigió para exaltaciones y penas *G, H, I, J* **35-36]** *sin blanco* *H, I* **35** ánimos] *om. todas* **36]** Hoy el mar es una separación caudalosa *E, F* El mar, ahora, es una separación caudalosa *G, H* Ahora el mar es una larga separación *I, J* **37]** entre sus restos y la patria, *G, H* entre la ceniza y la patria. *I, J* **38]** Ya (ya *G, H*) toda vida, por humilde que sea, *I, J* **39** aniquilamiento] nada *E, F, G, H, I, J*



y es antes una misericordia benévola  
que un rencoroso ensañamiento e injuria  
el reanimar su obliteración decisiva  
con limosnas de odio.

**41-42]** y es menos una injuria que una piedad *todas, excepto B* **43]** retardar su infinita  
disolución *C, D* demorar su infinita disolución *E, F, G, H, I, J*

## ARRABAL

Poema publicado primeramente en *Cosmópolis* (1921, núm. 32). La dedicatoria era "A Guillermo de Torre, por contraste". Como Scarano desconoce la versión de la revista ("publicato, secondo la testimonianza di Gloria Videla, tra il 1921 e il 1922"), no habla de la dedicatoria (*Varianti a stampa*, pp. 55 y 81).

Borges identifica el arrabal con las orillas de la ciudad, en los lindes con la pampa; en 1926 señala que "no hay un arrabal, hay diez arrabales. El arrabal es abstracto, arquetípico, tan inventado por las letras de tango, es una haraganería de la observación, un término hueco. Decimos con nebulosidad las orillas, pero son una cosa las de Boca, orillas con marinerío, orillas del agua, y otra las que por Urquiza se alargan: orillas de la tierra, orillas de la nochecita y de la llanura" (*Textos recobrados*, p. 252). Luego, en *El idioma*: "Arrabal es todo conventillo del Centro. Arrabal es la esquina última de Uriburu [...] Arrabal son esos huecos barrios vacíos en que suele desordenarse Buenos Aires por el oeste y donde la bandera colorada de los remates [...] va descubriendo América", y concluye: "Arrabal es demasiado contraste para que su voz no cambie nunca" (pp. 145-146).

**5-7** La serie de hipálages denota el estado anímico del sujeto lírico, que al final del poema ve su alma reflejada en el panorama arrabalero (vv. **20-24**).

**8-11** Estos versos aluden a la geometría de las calles bonaerenses, y sugieren una idea semejante a otros de Fernández Moreno: "Tengo el cerebro cuadrículado / como tus calles, ¡oh, Buenos Aires / En mi cerebro no hay callejuelas, / el sol alumbra, circula el aire. / Si me preguntan por qué mis versos / son tan precisos, tan regulares, / yo diré a todos que aprendí a hacerlos / sobre la geometría de tus calles" (*Antología*, p. 35). En una carta a Sureda se queja de su "destierro de la ciudad cuadrículada", y en otra: "nos hemos anclado en un barrio geometral" (*Cartas del fervor*, pp. 194 y 198).

## ARRABAL

*A Guillermo de Torre.*

El arrabal es el reflejo  
de la fatiga del viandante.

Mis pasos claudicaron  
cuando iban a pisar el horizonte  
5 y estuve entre las casas  
miedosas y humilladas  
juiciosas cual ovejas en manada,  
encarceladas en manzanas  
diferentes e iguales  
10 como si fueran todas ellas  
recuerdos superpuestos, barajados  
de una sola manzana.  
El pastito precario  
desesperadamente esperanzado  
15 salpicaba las piedras de la calle  
y mis miradas comprobaron  
gesticulante y vano  
el cartel del poniente  
en su fracaso cotidiano

**1-2]** El arrabal es el reflejo de nuestro tedio. *G, H, I, J* **5]** y caí entre las casas *Co* y quedé entre las casas, *todas, excepto Co* **6]** miedosas y humilladas, *B, C, D, E, F om. G, H, I, J* **7]** juiciosas como ovejas en manadas *Co om. todas, excepto Co* **8]** encarceladas] cuadrículadas *G, H, I, J* **10]** fueran] fuesen *Co* **11]** recuerdos superpuestos barajados *Co* recuerdos superpuestos, barajados, *B, C, D, E, F* monótonos recuerdos repetidos *G, H, I, J* **13]** precario] precario, *G, H, I, J* **14]** esperanzado] esperanzado, *G, H, I, J* **16]** comprobaron] constataron *Co* **16-19]** y divisé en la hondura / los naipes de colores del poniente *G, H, I, J* **19]** cotidiano] cotidiano. *Co*

**21** "literaturicé": para C. García este término tendría un sentido peyorativo en Borges, como se desprende del *Diario (1931-1932)* de Jacobo Sureda, inédito: "Literaturizar llamaba yo a eso, palabra que J. L. Borges me aplaudió" (*apud El joven Borges*, pp. 39-40). En carta a Sureda, Borges escribe. "Isaac del Vando-Villar está de paso en Buenos Aires y me comunica que Joan Alomar y otros literaturizados o literaturizables mozos han sacado una revista ultraísta o cosa parecida en Palma" (*Cartas del fervor*, p. 225) y en "La lírica argentina contemporánea" (*Cosmópolis*, 1921, núm. 36): "En esta época de los literaturizados, Macedonio es tal vez el único hombre [...] que vive plenamente su vida, sin creer que sus instantes son menos reales por el hecho de que no intervienen en los instantes ajenos en salpicadura de citas, libros o fama" (*Textos recobrados*, p. 133).

**22** "la viacrucis": Borges pudo tomar esta palabra, también en femenino, de Almafuerte, a quien cita en *El idioma*: "Yo sé que en la vía crucis larga, muy larga, / que hacen los supercuernos con su demencia..." (p. 35). También en *Inquisiciones*: "la viacrucis por donde se encaminan fatalmente los idólatras de su yo" (p. 99).

20 y sentí **Buenos Aires**  
y literaturicé en la hondura del alma  
la viacrucis inmóvil  
de la calle sufrida  
y el caserío sosegado.

25 1921.

**20]** Y sentí *Buenos Aires* Co y sentí *Buenos Aires*: B, C, D, E, F y sentí *Buenos Aires*. G, H, I, J **21]** y literaturicé en el fondo del alma Co Y literaturicé en la hondura del alma G, H, I, J **21-24]** esta (Esta G, H, I, J) ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo he estado [estaba G, H, I, J] siempre (y estaré) en Buenos Aires. todas, excepto Co **25]** (*Buenos Aires*) Co

## REMORDIMIENTO POR CUALQUIER DEFUNCIÓN

En la edición de las *Obras completas*, 1974, cambia a "Remordimiento por cualquier muerte". Está emparentado con "La Recoleta" y revela la preocupación borgeana por la muerte. Cabe mencionar que es uno de los poemas que Borges reconoce como dignos de memoria en una carta dirigida a Jacobo Sureda (sept-oct/1923): "En *Fervor de Buenos Aires* estimo buenos 'Llaneza', 'Calle desconocida', 'Remordimiento' y 'Trofeo'. Los demás que los firme Juan Alomar..." (*Cartas del fervor*, p. 229).

## REMORDIMIENTO POR CUALQUIER DEFUNCIÓN

Inconmensurable, abstracto, casi divino,  
desbaratadas las trabaduras del ser,  
el muerto ya no es un muerto: es la muerte.  
Como el Dios de los místicos  
5 del cual han de negarse todos los predicados,  
el muerto ubicuamente ajeno  
no es sino la perdición y ausencia del mundo.  
Todo se lo robamos,  
no le dejamos ni una brizna de cielo:  
10 aquí está el patio que ya no palpan sus ojos,  
allí la acera donde acechó su esperanza.

Aún lo que pensamos  
podría estarlo pensando él también;  
nos hemos repartido como ladrones  
15 el asombroso caudal de noches y días.

**1-2]** Libre de la memoria y de la esperanza, / ilimitado, abstracto, casi futuro, *todas 3* ya] *om. todas 4* místicos] místicos, *todas 5*] de quien (Quien *G, H, I, J*) deben negarse todos los predicados, *B, C, D, E, F 9*] no le dejamos ni un color ni una sílaba: *todas 10* palpan] comparten *todas 11-12*] *sin blanco E, F, G, H, I, J 12*] Hasta lo que pensamos *todas, excepto J* Aun lo que pensamos *J 13-14*] *forman un verso H, I 13*] podría estar pensándolo él también; *B, C* podría estar pensándolo él; *J 15*] el caudal de las noches y de los días. *G, H, I, J*

## JARDÍN

El poema trata sobre un tema que permea todo *Fervor*, el amor por los espacios abiertos y por la casa familiar, como podría desprenderse de los diminutivos de los vv. **8** y **17**. Sobre el viaje de Borges a Chubut apunta Alejandro Vaccaro: "En enero de 1922, los Borges se ausentaron temporariamente de Buenos Aires. Viajaron a Chubut para visitar al tío de Georgie, Francisco Eduardo, que se hallaba destinado en la ciudad de Comodoro Rivadavia como comandante militar del campamento que se hallaba en ella. Borges recorría los arenales, los cerros, los trechos de playa, se asombraba ante los pozos de petróleo, y forjó un bello poema que más tarde incluiría en su primer libro publicado. *El jardincito es un día de fiesta / en la eternidad de la tierra* imaginaba el poeta que de a poco, muy lentamente, intentaba alejarse de la metáfora" (*Georgie. 1899-1930*, p. 195).

Borges dio noticia de este viaje a Adriano del Valle: "Yo recién vuelvo de Chubut, de Patagonia, donde he pasado un mes de veraneo entre sierras, arenales interminables y una ausencia total de la menor vegetación... En esta semana sacaremos el segundo número de *Prisma*" (en Rosa Pellicer, "Cartas de Jorge Luis Borges a Adriano del Valle", p. 213).

## JARDÍN

Zanjones  
sierras ásperas  
médanos,  
sitiados por jadeantes singladuras  
5 y por las leguas de temporal y de arena  
que desde el fondo del desierto se agolpan.  
En un declive está el jardín.  
Cada arbolito es una selva de hojas.  
Lo asedian vanamente  
10 los infecundos cerros doloridos  
que apresuran la noche con su sombra  
y el triste mar de inútiles verdores.  
Todo el jardín es una luz apacible  
que ilumina la tarde  
15 y es también una canción conocida  
entre la algarabía del paraje.  
El jardincito es un día de fiesta  
en la eternidad de la tierra.

*Yacimientos del Chubut, 1922.*

**1]** Zanjones, *G, H, I, J* **2** ásperas] áridas *B, C, D, E, F* ásperas, *G, H, I, J* **10]** los estériles cerros doloridos *B, C, D, E, F* los estériles cerros silenciosos *G, H, I, J* **14** tarde] tarde. *G, H, I, J* **15]** y es también un acorde *B, C, D, E, F* **15-16]** *om. G, H, I, J* **17]** El jardincito en un día de fiesta *B* El jardincito es como un día de fiesta *G, H, I, J* **18** eternidad] pobreza *G, H, I, J*

## INSCRIPCIÓN EN CUALQUIER SEPULCRO

El poema estaría dedicado a Juan Francisco Borges (1782-1837), bisabuelo paterno del poeta, como explica Vaccaro (véase el comentario de "Inscripción sepulcral", "Dilató..."). Según Bernès, "contrairement à beaucoup d'autres, ce poème n'a subi, de 1923 à 1974, que des transformations de détail", y enseguida ofrece las variantes de los vv. **2**, **13** y **15**. Pasa por alto algunas, por ejemplo, la sustitución del v. **3** y otros detalles que pueden verse en el aparato crítico. Varela Jácome reproduce mal el título del poema: "Inquisición en cualquier sepulcro" ("Técnicas poéticas en los primeros libros de Borges", p. 109).

**5** "la tiniebla": Borges usa el sustantivo en singular, como aparece en una de las entradas del *Diccionario de autoridades*: "Carencia, falta, y privación total de luz. Usase comunmente en plural. Es toma del Latino *Tenebre, arum*". En "Amanecer" también es voz singular: "la descansada tiniebla".

**9** "asombroso": parece errata por "asombro"; así se corrige en 1954.

## INSCRIPCIÓN EN CUALQUIER SEPULCRO

No arriesgue el mármol temerario  
gárrulas excepciones a la omnipotencia de olvido  
conmemorando las prolijidades  
del nombre, la opinión, los acontecimientos, la patria.  
5 Tanto abalorio bien adjudicado está a la tiniebla  
y el mármol no hable lo que callan los hombres.  
Lo esencial de la vida fenecida  
—la trémula esperanza,  
el milagro implacable del dolor y el asombroso del goce—  
10 siempre perdurará.  
Ciegamente reclama duración el alma arbitraria  
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,  
cuando tú mismo eres la continuación realizada  
de quienes no alcanzaron tu tiempo  
15 y serán otros a su vez tu inmortalidad en la tierra.

**2]** gárrulas infracciones al todopoder del olvido, *B, C, D, E, F* gárrulas transgresiones al todopoder del olvido, *G, H, I, J* **3]** rememorando con prolijidad *B, C, D, E, F* enumerando con prolijidad *G, H, I, J* **4** del] el *todas* **9** asombroso] asombro *todas, excepto B* **13]** cuando tú mismo eres el espejo y la réplica *G, H, I, J* **15]** y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra. *todas*

## DICTAMEN

Borges suprime este poema en 1943.

**1** "altivecen": del arcaísmo "altivecer": "Ensoberbecer, ocasionar hinchazon y vanidad, infundir arrogancia y altivez, de cuyo nombre se forma este verbo, que tiene la anomalía de los verbos acabados en *ecer*, como *Altiveza*, &. Es voz antiquada" (*Dicc. Auts.*). También en "Cercanías": "Las calles que altivece tu hermosura"; en *Inquisiciones*: "Jamás versos tan nobles altivecieron tanta cotidianidad espiritual" (p. 45).

## DICTAMEN

Si altivecen un libro  
gloria verbal, grandeza en el estilo y exaltación de imágenes  
no limaré mis entusiasmos  
y será mi voz viva herramienta de su honra  
5 mas no me embaucará mi devoción  
y silenciosamente  
sabré que aquello es artimaña y trampa dichosa.  
Pero si al terminar un libro liso  
que ni atemorizó ni fue feliz con jactancia  
10 siento que por su influjo  
se justifican los otros libros, mi vida  
y la propia existencia de las cosas,  
con gratitud lo ensalzo, y con amor lo atesoro  
como quien guarda un beso en la memoria.

## LA VUELTA

Este poema alude al regreso de los Borges a Buenos Aires. Así lo relata Jorge Luis: "Volvimos a Buenos Aires en el vapor Reina Victoria Eugenia, hacia fines de marzo de 1921. Me causó sorpresa, después de vivir en tantas ciudades europeas —tras tantos recuerdos de Ginebra, Zúrich, Nîmes, Córdoba, Lisboa—, advertir que mi ciudad natal había crecido y que era ya una ciudad muy grande, extendida, casi interminable, con edificios bajos de techos lisos, que se estiraba hacia el oeste: hacia la zona que los geógrafos y literatos llaman la pampa. Aquello fue algo más que un regreso; fue un redescubrimiento [...] La ciudad —no toda la ciudad, desde luego, sino algunos lugares que me eran emocionalmente importantes— inspiraron poemas de mi primer libro editado, *Fervor de Buenos Aires*" (*Un ensayo autobiográfico*, p. 57). También puede verse la carta que Borges dirige a Jacobo Sureda el 22 de junio de 1921 (*Cartas del fervor*, p. 198).

**9** "luna nueva": motivo que, como en el v. **17**, se repite en "Campos atardecidos", "la luna nueva / es una vocecita desde el cielo" y en algunos poemas de *Luna de enfrente* como "Calle con almacén rosao": "la luna nueva de ayer tarde" o "Singladura": "La luna nueva se ha enroscado a un mástil".

Además, en "Al margen de la moderna estética" (*Grecia*, ene/1920, núm. 39), escribió sobre la luna nueva: "esa luna que surge tras un azul edificio no es la circular eterna palestra sobre la cual los muertos han hecho tantos ejercicios de retórica, sino una luna nueva, virginal y auroralmente nueva" (*Textos recobrados*, p. 31)

**18** "dulcedumbre": "Dulzúra, suavidad. Viene del Latino *Dulcedo, inis*" (*Dicc. Auts.*). Arcaísmo.

**20** Compárese con "las calles [...] ya son la entraña de mi alma" de "Las calles".

## LA VUELTA

Después de muchos años de ausencia  
busqué la casa primordial de la infancia  
y aún persevera forastero su ámbito.  
Mis manos han tanteado los árboles  
5 como quien besa a un durmiente  
y he copiado andanzas de antaño  
como quien practica un verso olvidado  
y advertí al desparramarse la tarde  
la frágil luna nueva  
10 que se arrimó al amparo benigno  
de la palmera pródiga de hojas excelsas,  
como avecilla que a la nidada se acoge.

¡Qué caterva de cielos  
vinculará entre sus paredes el patio,  
15 cuánto heroico poniente  
militará en la hondura de la calle  
y cuánta quebradiza luna nueva  
infundirá al jardín su dulcedumbre  
antes que llegue a reconocerme la casa  
20 y torne a ser una provincia de mi alma!

**1]** Al cabo de los años *F* Al cabo de los años del destierro *G, H, I, J* **2]** volví a la casa primordial de la infancia *B, C, D, E, F* volví a la casa de mi infancia *G, H, I, J* **3]** y todavía me es ajeno su ámbito. *G, H, I, J* **4]** tanteado] tocado *G, H, I, J* **5]** como quien acaricia a alguien que duerme *G, H, I, J* **6]** y he repetido antiguos trayectos *B, C, D, E, F* y he repetido antiguos caminos *G, H, I, J* **7]** como quien recobra un verso olvidado *B, C, D, E, F* como si recobrara un verso olvidado *G, H, I, J* **8]** advertí] vi *todas, excepto B* **10]** benigno] sombrío *todas* **11]** de la palmera de hojas excelsas, *B* de la palmera de hojas altas, *todas, excepto B* **12]** como avecita que a la nidada se acoge. *B, C, D, E, F* como a su nido el pájaro. *G, H, I, J* **12-13]** *sin blanco* *H, I* **14]** vinculará] abarcará *F, G, H, I, J* **18]** dulcedumbre] dulzura *C, D* ternura, *E, F, G, H, I, J* **19]** antes de que me reconozca la casa *E, F* antes que vuelva a reconocerme la casa *G, H, I* antes que me reconozca la casa *J* **20]** y vuelva a ser una provincia de mi alma! *B, C, D* y vuelva a ser un hábito del alma! *E, F* y de nuevo sea un hábito! *G, H, I, J*

## LA GUITARRA

Borges elimina este poema en la edición de 1966.

En la poesía borgeana, la guitarra aparece como símbolo de la identidad argentina, pues es el instrumento con que se acompaña el payador de Martín Fierro; además dos amigos de Borges eran aficionados a ella, Macedonio Fernández (a quien dice en una carta: "prefiero esperar algún tiempo y decírtelo en tu camarote de la calle Rivadavia, entre yerba, guitarra y metafisiqueo" (feb/1924) y Ricardo Güiraldes (en *Luna de enfrente*, por ejemplo, escribe Borges "Y la guitarra austera de Ricardo Güiraldes", p. 34; también en *Inquisiciones*, pp. 21 y 65). Cuando Néstor J. Montenegro le pregunta qué es la patria, Borges contesta: "Tantas cosas queridas. El joven amor de mis padres, la memoria de mis mayores, los rostros y sus almas, una vieja espada, las agonías, los destierros, una mano que temple una guitarra" (*Diálogos*, p. 15). También dedica dos "Soleares" de *Luna de enfrente* a la guitarra (pp. 35-36), aparte de que en este libro la nombra múltiples veces.

Con frecuencia el poeta coloca la guitarra y la pampa en relación complementaria, como en este poema de *Fervor* y "El horizonte de un suburbio" de *Luna de enfrente*, cuyo tema es la pampa que el poeta oye "en las maneras guitarras sentenciosas"; en "El año cuarenta" pone los dos conceptos en un verso: "Los redondeles de las duras guitarras daban siempre a la pampa".

**1** "la Pampa": "*Pampa*. ¿Quién dio con la palabra *pampa*, con esa palabra infinita que es como un sonido y su eco? Sé nomás que es de origen quichua, que su equivalencia primitiva es la de la llanura y que parece silabeada por el pampero" (*El tamaño*, p. 21). Aparte de "La pampa y el suburbio son dioses", Borges escribió "La pampa", donde señala que "la expresión de la pampa es adecuada a la música y a las letras, no a la pintura" (*Textos recobrados*, p. 292).

**2** "Sarandí": nombre de la calle donde se ubicaba el traspatio en que Macedonio se reunía con Borges y otros prosélitos, según relata María Esther Vázquez (*Borges. Esplendor y derrota*, p. 76).

**11** "Vi": este verbo con función anafórica anticipa la descripción del *aleph* en el cuento homónimo.

**12** "manojito de pasto": simboliza la precariedad de la pampa y en "Arrabal", "pastito precario"; en "Montevideo" dice "pastito humilde" (*Luna de enfrente*, p. 18).

**22** "malones": personas que "irrumper para molestar" (*Dicc. de hisp.*).

**23** "parvas": "Gran cantidad de aves, especialmente, aves de corral" (*Dicc. de hisp.*).

## LA GUITARRA

He mirado la Pampa  
de un patiecito de la calle Sarandí en Buenos Aires.  
Cuando entré no la vi.  
Estaba acurrucada  
5 en lo profundo de una brusca guitarra.  
Sólo se desmelenó  
al entreverar la diestra las cuerdas.  
No sé lo que azuzaban;  
a lo mejor fue un triste del Norte  
10 pero yo vi la Pampa.  
Vi muchas brazadas de cielo  
sobre un manojito de pasto.  
Vi una loma que arrinconan  
quietas distancias  
15 mientras leguas y leguas  
caen desde lo alto.  
Vi el campo donde cabe  
Dios sin haber de inclinarse,  
vi el único lugar de la tierra  
20 donde puede caminar Dios a sus anchas.  
Vi la pampa cansada  
que antes horrorizaron los malones  
y hoy apaciguan en quietud maciza las parvas.  
De un tirón vi todo eso

**2]** desde el traspatio de una casa de Buenos Aires. *B, C, D, E* **6** desmelenó] reveló *D, E*  
**9** triste] aire *B, C, D, E*



25 mientras se desesperaban las cuerdas  
en un compás tan zarandeado como éste.  
(La vi también a ella  
cuyo recuerdo aguarda en toda música.)  
Hasta que en brusco cataclismo  
30 se allanó la guitarra encabritada  
y estrujome el silencio  
y hurañamente tornó el vivir a estancarse.

**27** ella] ella, *B, C, D, E* **30**] se apagó la guitarra apasionada *B, C, D, E* **31** estrujome] me  
cercó *B, C, D, E* **32** tornó] volvió *In*

## RESPLANDOR

En 1943 cambia por "Último resplandor" y en 1969 por "Afterglow". Sobre éste comenta Borges a J. P. Bernès: "Afterglow, c'est la lueur que l'on voit après le coucher du soleil, c'est très beau, n'est-ce pas? Et puis, c'est aussi le titre d'un poème de Robert de Montesquieu. Est-ce qu'on le lit toujours?" (*Œuvres complètes*, p. 1293).

**13** "falsía": "Lo mismo que Falsedád. Yá no está en uso" (*Dicc. Aut.*).

**15** La idea del sujeto que sueña que sueña fascinará a Borges y será el núcleo del relato "Las ruinas circulares".

## RESPLANDOR

Siempre es conmovedor el ocaso  
por vocinglero o apocado que sea,  
pero más conmovedor todavía  
es aquel brillo desesperado y final  
5 cuya herrumbre avejenta cualquier llanura espaciada  
cuando en su horizonte nada recuerda  
la vanagloria del poniente.  
Nos duele sostener esa luz tirante y distinta  
esa luz tan sin causa  
10 que es una alucinación que impone a la vida  
nuestro unánime miedo de la sombra  
y que se desbarata y cesa de golpe  
al advertir nosotros su falsía,  
como la validez de un sueño caduca  
15 cuando el soñador advierte que duerme.

**2]** por charro o indigente que sea, *B, C, D, E, F* por indigente o charro que sea *G, H, I, J*  
**5]** cuya herrumbre avejenta la llanura *B, C, D* que herrumbra la llanura *E, F, G, H, I, J*  
**6** su] el *B, C, D, E, F* **6-7]** cuando el sol último se ha hundido. *G, H, I, J* **8** distinta]  
distinta, *todas* **9]** *om. E, F, G, H, I, J* **10]** que es una alucinación que impone al espacio  
*A, B, C, D, E, F* esa alucinación que impone al espacio *G, H, I, J* **11** nuestro] el *todas*  
**12]** y que cesa de golpe *todas* **13]** cuando advertimos su falsía *B* cuando notamos su  
falsía *todas, excepto B* **14]** como se desbarata un sueño *B, C, D, E, F* como cesan los  
sueños *G, H, I, J* **15]** cuando el soñador percibe que duerme. *B, C, D* cuando sabemos  
que soñamos. *H, I, J*

## AMANECER

Se trata del poema de mayor tinte metafísico en *Fervor*. Parece haber sido escrito paralelamente a "El cielo es azul, es cielo y es azul", firmado en "Comodoro Rivadavia. 1922" (*Cosmópolis*, 1922, núm. 44), texto donde defiende el idealismo de Schopenhauer, "el meditador que con más feliz perspicacia y más plausibles abundancias de ingenios, ha promulgado esta doctrina" (*Textos recobrados*, p. 155).

**11** "realicé": anglicismo por "me di cuenta de".

**12** Además del texto de *Cosmópolis*, en "La nadería de la personalidad" (*Proa*, 1922) hace alusión a Schopenhauer, para quien "el yo es un punto cuya inmovilidad es eficaz para determinar por contraste la cargada fuga del tiempo. Esta opinión traduce el yo en una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinción de individuo a individuo" (*Inquisiciones*, p. 104). Berkeley fue uno de los autores que leyó por intermediación de su padre: "Cuando yo era muy joven, [mi padre] me mostró con la ayuda de un tablero de ajedrez, las paradojas de Zenón: la de Aquiles y la tortuga, el vuelo inmóvil de la flecha, la imposibilidad de movimiento. Más tarde, y sin mencionar el nombre de Berkeley, hizo todo lo posible para enseñarme los rudimentos del idealismo" (*Un ensayo autobiográfico*, p. 14). En 1923, Borges escribiría "La encrucijada de Berkeley", donde lo cita abundantemente (*Inquisiciones*, pp. 119-130), además de que lo parafrasea en "La nadería de la personalidad". La teoría de este personaje también sirve a Borges de argumento en "Nueva refutación del tiempo" (doble versión de 1944 y 1946).

**13-16** Berkeley decía que "ni nuestros pensamientos, ni las pasiones, ni las ideas formadas por la imaginación pueden existir sin la mente, es *lo que todos admiten*"; más adelante, complementa: "es evidente que la extensión, figura y movimiento no son más que ideas que existen en la mente; y como una idea sólo puede asemejarse a otra idea, resulta que ni estas ideas ni sus arquetipos u originales pueden existir en una sustancia *que no perciba*" (*Principios*, pp. 64 y 70). Borges parafrasea al filósofo: "Sólo existen las cosas en cuanto se fija en ellas la mente" (*Inquisiciones*, p. 125).

**21** "atalayar": "Dominar como reconociendo la campaña, observar, reconocer ò mirar la campaña ò el mar" (*Dicc. Auts.*).

## AMANE CER

En la honda noche universal  
que apenas contradicen los macilentos faroles  
una racha perdida  
ha ofendido las calles taciturnas  
5 como presentimiento tembloroso  
del amanecer horrible que ronda  
igual que una mentira  
los arrabales desmantelados del mundo.  
Curioso de la descansada tiniebla  
10 y acobardado por la amenaza del alba  
realicé la tremenda conjetura  
de Schopenhauer y de Berkeley  
que arbitra ser la vida  
un ejercicio pertinaz de la mente,  
15 un populoso ensueño colectivo  
sin basamento ni finalidad ni volumen.  
Y ya que las ideas  
no son eternas como el mármol  
sino inmortales como una selva o un río,  
20 la precitada especulación metafísica  
al atalayar desde mi cráneo el vivir  
tuvo una forma inusitada  
y la superstición de esa hora  
cuando la luz como una enredadera  
25 va a implicar las paredes de la sombra,

**2** macilentos] *om G, H, I, J* **7**] *om. I, J* **9**] Curioso de la sombra *G, H, I, J* **11** realicé] resentí *B, C, D, E, F* reviví *G, H, I, J* **13-14**] que declara que el mundo / es una actividad de la mente, *todas* **15**] un sueño de las almas, *todas, excepto B* **16**] sin base ni propósito ni volumen. *todas* **19**] sino inmortales como un bosque o un río, *G, H, I, J* **20**] la especulación anterior *B, C, D, E, F* la doctrina anterior *G, H, I, J* **21**] *om. todas, excepto B* **22**] asumió otra forma en el alba *todas, excepto B*



doblegó mi pensar  
y trazó el capricho siguiente:  
Si están ajenas de sustancia las cosas  
y si esta numerosa urbe de Buenos Aires  
30 asemejable en complicación a un ejército  
no es más que un sueño  
que logran en común alquimia las ánimas,  
hay un instante  
en que pelagra desafortadamente su ser  
35 y es el instante estremecido del alba  
cuando el dormir derriba los pensares  
y sólo algunos trasnochadores albergan  
cenicienta y apenas bosquejada  
la visión de las calles  
40 que definirán después con los otros.  
¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida  
está en peligro de quebranto  
reducido con angustia forzosa  
a la estrechez de pocas almas que piensan,  
45 hora en que le sería fácil a Dios  
matar del todo la amortiguada existencia!

Pero otra vez el mundo se ha salvado.

La luz discurre inventando sucios colores

y con algún remordimiento

**26** pensar] razón *todas, excepto B* **29** urbe de] *om. F, G, H, I, J* **30**] equiparable en complicación a un ejército *B, C, D* equiparable en complicación a un ejército, *E, F om. G, H, I, J* **32**] que logran (erigen *G, H, I, J*) en compartida magia las almas, *B, C, D, E, F* **35** alba] alba, *todas* **36**] cuando son pocos los que sueñan el mundo *todas, excepto B* **37** albergan] conservan *B, C, D, E, F* conservan, *G, H, I, J* **38** bosquejada] bosquejada, *G, H, I, J* **39** visión] imagen *G, H, I, J* **42**] está en peligro de quebranto, *B, C, D, E, F* corre peligro de quebranto, **43-44**] *om. todas, excepto B* **44** pocas] unas *praem. B* **46**] matar del todo su (Su *H, I, J*) obra! *todas, excepto B* **47**] Pero de nuevo el mundo se ha salvado. *G, H, I, J*



50 de mi complicidad en la resurrección cotidiana  
solicito mi casa  
atónita y glacial en la luz turbia  
mientras un zorzal impide el silencio  
y la noche abolida  
55 se ha quedado en los ojos de los ciegos.

**50]** de mi complicidad en el resurgimiento del día *I, J* **51** casa] casa, *E, F, G, H, I, J* **52]**  
atónita y glacial en la luz blanca, *E, F, G, I* atónica y glacial en la luz blanca, *H, J* **53]**  
mientras un pájaro detiene el silencio *E, F, G, H, I, J* **54** abolida] gastada *E, F, G, H, I, J*

## EL SUR

Sale en la edición individual de *Fervor*, en 1969, y es sustituido por uno homónimo, no así en la de la *Obra poética* del mismo año. Cambia a "Sur" en la edición de 1964. Al respecto, Bernès señala que "l'atmosphère belliqueuse et métallique, les images, les métaphores et certaines outrances de l'adjectivation disent la veine ultraïste de ce poème renié, caractéristique de la production des années 1919-1921 [...] Ce poème évoque sans nul doute le mythique quartier de Boedo, témoin de l'innocence d'un âge d'or idyllique" (pp. 1280-1281). Borges también tiene un cuento titulado "El Sur".

**6** "pobrería": "El conjunto y agregado de los pobres" (*Dicc. Auts*).

**18** "crimanan": de "criminar": "Acusar, delatar, imputar à otros algun crimen ù delíto, y lo mismo que Acriminar. Es voz de poco uso y puramente Latina *Criminari*" (*Dicc. Auts*).

**19** Véanse los versos iniciales de "Jardín"; "clangores": "El sonido de la trompéta ò clarín. Es voz puramente Latina *Clangor*, y solamente usada en lo Poético" (*Dicc. Auts*).

## EL SUR

Juntamente  
caducan la población y la tarde.  
Semejantes a ejércitos  
por aquí discurren los trenes  
5 evidenciando con rudo herraje oficioso  
la inmóvil pobrería de las casas  
polvorientas de tedio,  
que al pie del claro cielo  
vertiginosamente dilatado  
10 insinúan a la oración su rígida sombra.  
¡Qué lastimosas las enaltecidas barreras  
sobre la herrumbre del poniente!  
En estos aledaños  
hay vislumbres de sitios de batalla:  
15 tenaces terraplén  
que abaten alrededor los campos serviles,  
charcas abandonadas  
que las puestas de sol crimanan de sangre,  
zanjones, humaredas, puentes, clangores  
20 y el tajo renegrado de los rieles  
apartando las casas  
y una precisión militar de tiempo y señales  
y un militar desorden de alternativas de lucha.  
Todo ello deja un sabor amargo en el alma.

**12** sobre] contra *B, C, D, E, F* **13** aledaños] arrabales *E, F* **17**] charcos abandonados *D, E, F* **24**] Todo eso deja su sabor amargo en el alma. *B, C, D, E, F*

## CARNICERÍA

Respecto de la gestación de este poema, Marcos-Ricardo Barnatán sugiere una hipótesis: "Por las memorias de Jacobo Muchnik sabemos que en la esquina de Thames y Nicaragua había una carnicería que Georgie debió observar con alguna repugnancia en su ir y venir de casa a la escuela" (*Borges. Biografía total*, p. 63); pero Borges parece achacárselo a una recomendación de su padre, quien alguna vez le dijo que "echara una buena mirada sobre soldados, uniformes, cuarteles, banderas, iglesias, curas y carnicerías, porque todas esas cosas estaban por desaparecer, y yo podría narrar a mis hijos que realmente las había visto" (*Un ensayo autobiográfico*, p. 14).

**4** "esculpidura": "Lo mismo que Escultúra. Es voz antiquada y la trahe Nebrixa en su Vocabulario" (*Dicc. Auts.*).

**6** "aquellarre": del vascuence *aker*, cabrón, y *larre*, prado: prado del macho cabrío (*Dicc. enc.*).

## CARNICERÍA

Más vil que un lupanar  
la carnicería rubrica como una afrenta la calle.  
Sobre el dintel  
la esculpida de una cabeza de vaca  
5 de mirar ciego y cornamenta grandiosa  
preside el aquelarre  
de carne charra y mármoles finales  
con la lejana majestad de un ídolo  
o con la fijeza impasible  
10 de la palabra escrita junto a la palabra que se habla.

**1** lupanar] lupanar, *J* **2**] la carnicería infama la calle. *J* **4-5**] una ciega cabeza de vaca *todas* **8**] con la confusa majestad de un ídolo. *B, C, D* con la remota majestad de un ídolo. *E, F, G, H, I* con la crueldad de un ídolo. *J* **9-10**] *om. todas*

## ALQUIMIA

Sale de la *Obra poética* en 1964.

Posiblemente Borges abominó de este poema por la fragilidad de su construcción y porque el artificio retórico es muy evidente: la comparación introducida por "como" pesa en los versos **2**, **18** y **20**; la serie de elementos y el abuso en la adjetivación también parecen mostrar las "costuras" del poema.

## ALQUIMIA

Admirable por todos  
como la fiel frescura de agua de aljibe  
esta musiquilla de siempre  
sujeta en dolorido asombro mi alma,  
5 que al abrazar su arbitrio  
contempla aquilatadas en ella  
las propias emociones que la socavan:  
congoja varonil, horror de ausencia, renunciación deseosa...  
Asimismo en el cielo  
10 —con esa palabra quiero nombrar el regalo  
que alguna vez ha de responder al ansia entrañable  
con venturosa precisión de voces que riman—  
no ha de allanarnos  
una común excelsitud;  
15 perseveraremos con ensalzadas minucias,  
levantados a divinidad, trasmutados,  
pero inmutablemente individuales,  
como la azulencia raya en el mapa  
copia los meandros de la limosa corriente,  
20 como la turbia pena  
vuélvese prez universal en la copla.

**2]** como el agua profunda del molino, *B, C, D* **3** musiquilla] música *B, C, D* **5]** que al abrazarla *C, D* **9** cielo] Cielo, *C, D* **10-12]** *om. C, D* **15]** perduraremos con exaltadas minucias, *C, D* **18]** como la línea pura del mapa *B, C, D* **19** copia] sigue *B, C, D* **20-21]** como el noble recuerdo / corrige las vergüenzas de los días. *B, C, D*

## BENARÉS

Emir Rodríguez Monegal opina sobre el poema: "No es casual que uno de los poemas exóticos de su primer libro, <<Benarés>>, minuciosa reconstrucción de una ciudad que sólo ha visitado en las páginas de Kipling, sea al mismo tiempo una metáfora de su ciudad natal (*Benarés es casi Buenos Aires*)" (*Borges por él mismo*, p. 43).

**13** "colores borrachos": el adjetivo puede referirse a las flores y frutos de color morado (*Dicc. enc.*), como equivalente de punzó, color intenso que en "A la calle Serrano" se opone a "las tapias rosadas", porque el "aviso punzó es como una injuria" (*Luna de enfrente*, p. 27); "cuarteles borrachos / saltan de las fachadas", escribe Borges en "Norte" (*Textos recobrados*, p. 92).

**22** Verso cuyo antecedente se encuentra en "Señal": "fuimos abriendo como ramas las calles" (*Grecia*, 1920); en "Prismas" hay una variante: "vamos abriendo como ramas las calles" (*Ultra*, 1921, núm. 4).

## BENARÉS

Falsa y tupida  
como un jardín calcado en un espejo,  
la urbe imaginada  
que mis pisadas no conocen  
5 entreteje hurañas distancias  
y repite sus casas  
como una boca que repite plegarias.  
El sol salvaje  
semejante a la decisiva zarpa de un tigre  
10 desgarrar la oscuridad maciza  
de templos, muladares, cárceles, patios  
y ha de estrujar los muros  
de colores borrachos  
y colgar de los hombros escurridizos  
15 mochilas de calor.  
Jadeante  
la ciudad que oprimió un follaje de estrellas  
desborda el horizonte  
cual una piedra agujereando un estanque  
20 y en la mañana llena  
de pasos y de sueño  
la luz va abriendo como ramas las calles.  
La selva  
donde grita el hedor de la alimaña

**2** espejo,] espejo *B, C, D, E, F* **3-4**] la imaginada urbe / que no han visto nunca mis ojos *G, H, I, J* **5** hurañas] *om. G, H, I, J* **6** casas] casas inalcanzables. *G, H, I, J* **7**] como la boca que repite plegarias *B, C, D, E, F* *om. G, H, I, J* **8**] El sol salvaje, *B, C, D, E, F* El brusco sol, *G, H, I, J* **9**] comparable a la decisiva zarpa de un tigre, *B, C, D, E, F* *om. G, H, I, J* **10**] desgarrar la compleja oscuridad *G, H, I, J* **12**] y escalará los muros *G, H, I, J* **13-15**] y resplandecerá en un río sagrado. *G, H, I, J* **19**] como una piedra agujereando un estanque *B, C, D, E, F* *om. G, H, I, J* **23-27**] *om. G, H, I, J*

**27** "en jirones": imagen cara a Borges; en "Llamarada", "que en girones desgarran los grises vientos" (además de que vacila en la ortografía, como puede observarse); en "Atardeceres", "La mano jironada de un mendigo" y en "La vuelta a Buenos Aires", de *Luna de enfrente*, "la ciudad se dispersa en arrabal como bandera gironada" (p. 24); en "Insomnio", "Son girones vagos de siglos" y en "Poema", "hace jirones la obra" (*Textos recobrados*, pp. 58 y 60)

**30-31** Seguramente constituyen la reescritura de los versos con que cierra "La noche de San Juan": "Toda la santa noche la soledad rezando / el rosario disperso de astros desparramados".

**35** "brujuleo": de "brujulear": "También se halla usado por adivinar, discurrir, è imaginar" (*Dicc. Auts.*).

25 naufraga lejos encallada  
 contra los arrecifes  
 de una aurora en jirones,  
 mientras juntamente amanece  
 en las persianas todas que miran al oriente  
 30 y la voz de un almuédano  
 que ya rezó el disperso rosario de los astros  
 apesadumbra desde su alta torre  
 la leve madrugada.  
 (Y pensar  
 35 que mientras brujuleo las imágenes  
 la ciudad que canto, persiste  
 sobre la espalda del mundo  
 con sus visiones ineludibles y fijas  
 repleta como un sueño  
 40 con agresiones de injuriosa miseria  
 con arrabales y cuarteles  
 y hombres de labios podridos  
 que sienten frío en los dientes.)

**27** en] de *B* **28**] Juntamente amanece *G, H, I, J* **29**] en todas las persianas que miran al oriente *todas, excepto J* en todas las persianas que miran al Oriente *J* **31**] *om. todas* **33**] el aire de este día / y anuncia a la ciudad de los muchos dioses / la soledad de Dios. *G, H, I, J* **35**] que mientras juego con inciertas metáforas, *B, C, D, E, F* que mientras juego con dudosas imágenes, *G, H, I, J* **37**] en un lugar preciso del mundo, *B, C, D, E, F* en un lugar predestinado del mundo, *G, H, I, J* **38**] con sus visiones ineludibles y fijas, *B, C, D, E, F* con su topografía precisa, *G, H, I, J* **39**] repleta como un sueño, *B, C, D* poblada como un sueño, *E, F, G, H, I, J* **40** miseria] miseria, *B, C, D, E, F* **40-41**] con hospitales y cuarteles / y lentas alamedas *G, H, I, J*

## ALBA DESDIBUJADA

Borges excluye este poema en 1943, acaso porque se refiere al paisaje porteño y desentona con el resto del poemario.

**4** "playo": adjetivo peyorativo que, como dice el *Diccionario de hispanoamericanismos*, podría pasar por "maricón"; en *Inquisiciones* lo emplea nuevamente: "Enderecemos el silencio a los playos escritorzueros" (p. 131).

**12** "foresta": puede tratarse de una errata por "floresta" o bien de un anglicismo.

## ALBA DESDIBUJADA

Se apagaron los barcos  
en el agua cuadrada de la dársena.  
Las periódicas grúas relajan sus tendones.  
Los mástiles se embotan en el cielo playo.  
5 Una sirena ahogada pulsa en vano  
las cuerdas de la distancia.  
La ceniza de adioses aventados  
va agostando el paraje  
y es un pañuelo en despedida  
10 la gaviota que pasa  
rozando con las alas  
las hachas de las proas que talan la foresta de los mares.  
En previsto milagro  
la aurora despeñada  
15 rodará de alma en alma.

## JUDERÍA

Desaparece de la edición de 1958. En 1943 cambia de nombre: "Judengasse". Por las noticias que Borges aporta a Jacobo Sureda, podría fecharse en octubre de 1920: "Yo persisto escribiendo. He fabricado dos poemas: el 1º, <<Gesta soviética>>, muy dinámico, el 2º, <<Judería>>, estilo de salmo bíblico. Actualmente ando con un tercer poema ultraísta (bíblico) rotulado —inevitablemente— <<Crucifixión>>. Este poema no se ha cristalizado aún: algunas metáforas andan en mi cabeza" (20/oct/1920); dos semanas después: "Yo terminé hace tiempo mi poema <<Judería>> y ahora forjo un segundo poema: muy objetivo, muy dinámico y frío, que se rotulará <<Guardia roja>>" (*Cartas del fervor*, pp. 170 y 179). Por su parte, Carlos Meneses se equivoca en su apreciación sobre este poema: "de poemas como *Crucifixión* y *Judería*, que fueron anunciados por carta a su amigo Sureda, no se conoce ninguna versión. Pudieron haber perecido en el conjunto de poemas y prosas que el autor destruyó" (*Borges en Mallorca*, p. 54).

El poema pudo ser producto del hallazgo que Borges comunica por esas fechas a su amigo judío Maurice Abramowicz, a quien llega a llamar "hermano en la raza y el ultraísmo": "acabo de descubrir en un libro de un tal Ramos Mejía, historiador grave, muy conocido en Buenos Aires y completamente idiota y verídico, que los Acevedo (la familia de mi madre) son sefardíes, judíos portugueses convertidos. No sé cómo celebrar ese arroyo de sangre israelita que corre por mis venas" (*Cartas del fervor*, p. 11).

Scarano lo reproduce sin mayúsculas iniciales, como correspondería a un poema de arte mayor; además, no identifica la variante de "proclama" en lugar de "invoca", de 1943, en el v. **12**.

**13** "muchedumbre": sustantivo frecuente en la obra borgeana, por ejemplo, en *Fervor*: de "Inscripción sepulcral", "la airada muchedumbre" y de "Trofeo", la muchedumbre del mar". En poemas que corresponderían a *Los ritmos rojos* o *Los salmos rojos*, dedicados a la Revolución Rusa, Borges usa esa palabra: en "Rusia", "pasan las muchedumbres" y en "Gesta maximalista", "la hirsuta muchedumbre extática" (*Textos recobrados*, pp. 57 y 89).

La voz rusa "pogróm" refuerza el término "muchedumbre", porque se trata del ataque de una multitud contra personas y propiedades de una minoría religiosa, racial o nacional. Tolerados por las autoridades rusas, se dirigieron específicamente contra los judíos.

## JUDERÍA

Quejas que nunca cesan se alzan las anhelantes paredes  
Paredes tan escarpadas que han caído en lo profundo los hombres.  
Desangradas antaño en vanas palabras hoy se cicatrizaron las bocas  
Mudas como el harapo de infinito que las aristas de los aleros  
[ahorcan  
5 Y que se arrodilla en los ojos por donde el miedo está espiando,  
Mientras en el gesto de la resignación las otoñales manos se aflojan  
Y las plegarias rotas se despeñan desde el firmamento implacable.  
Con las alas plegadas los kerubim han suspendido el aliento.  
Ante el portón la chusma se ha vestido de injurias como quien se  
[envuelve en un trapo.  
10 Dios se ha perdido y desesperaciones de miradas lo buscan.  
Presintiendo horror de matanzas los mundos han suspendido el  
[aliento.  
Alguna voz invoca su fe: <<Adonái iejad>>—<<Dios es uno>>  
Y arrecia la muchedumbre cristiana con un pogróm en los puños.

**1** paredes] paredes, *B* **8** kerubim] *querubim* *B* **12**] *Alguna voz proclama su fe: Dios el Eterno. Dios de dioses, es Uno.* *B* **13** pogróm] pogrom *B*

## AUSENCIA

Poema posiblemente dedicado a Concepción Guerrero (véase "Sábados"), como sugiere Bernès a raíz de una carta que Borges envía a Sureda en septiembre de 1922: "Perdóname estos renglones locos que iré ensartando sin saber muy bien qué decirte. Estoy alejado de mi novia, dos eternas semanas pasarán sobre mí antes que logre verla otra vez, me siento dejado de la mano de Dios, a mi soledad se le ocurre hablar con tu soledad" (*Cartas del fervor*, p. 225).

15 "dejamiento": por "alejamiento" o "abandono", como en "Villa Urquiza": "el turbio dejamiento" (*Textos recobrados*, p. 248).

## AUSENCIA

Habré de levantar la vida inmensa  
que aún ahora es tu espejo:  
piedra por piedra habré de reconstruirla.  
Desde que te alejaste,  
5 cuántos parajes se han tornado vanos  
y sin sentido, iguales  
a luminarias que arrincona el alba,  
cuántas sendas perdieron su fragancia!  
Tardes que fueron nichos de tu imagen,  
10 músicas donde siempre me aguardabas,  
palabras de aquel tiempo,  
habéis de ser quebradas  
y a mis manos,  
reacias y con dolor.  
15 El vivo cielo inmenso  
clama y torna a clamar tu dejamiento.  
¿En qué hondonada empozaré mi alma  
donde no pueda vigilar tu ausencia  
que como un sol terrible sin ocaso  
20 brilla, definitiva e inclemente?  
Tu ausencia ciñe el alma  
como cuerda que abarca una garganta.

**1]** Habré de levantar la vasta vida *G, H, I, J* **3]** cada mañana habré de reconstruirla *G, H, I, J* **5** parajes] lugares *G, H, I, J* **7]** a luces en el día. *G, H, I, J* **8]** cuántas sendas perdieron su fragancia. *C, D, E, F om. G, H, I, J* **9** nichos] nicho *G, H, I, J* **10** donde] en que *G, H, I, J* **12-14]** yo tendré que quebrarlas con mis manos. *G, H, I, J* **15-16]** *om. G, H, I, J* **16** dejamiento.] alejamiento[.] *F* **17** empozaré] esconderé *G, H, I, J* **18]** donde no pueda vigilarme tu ausencia *F* para que no vea tu ausencia *G, H, I, J* **19]** que como un sol terrible, sin ocaso, *E, F, G, H, I, J* **20]** brilla definitiva y despiadada? *G, H, I, J* **21]** Me rodea tu ausencia *B* Tu ausencia me rodea *todas, excepto B* **22]** como cuerda que ciñe una garganta. *F* como la cuerda a la garganta, / el mar al que se hunde. *G, I, J* como la cuerda a la garganta. / El mar al que se hunde. *H*

## LLANEZA

En entrevista con Antonio Carrizo, Borges estima este poema como el mejor del poemario: "Yo creo que en ese libro [*Fervor*] hay un solo poema. Pero ya es mucho que haya un solo poema en un libro [...] El poema se titula, *Llaneza*. Creo que es el primer poema de veras que yo escribí. Los demás son meros juegos verbales. Meros reflejos de Lugones. O de Cansinos Assens" (*Borges, el memorioso*, p. 157). De los 46 poemas que integran *Fervor*, éste es el menos cargado de efusiones sentimentales o de metáforas explosivas; es el más sobrio: el más llano.

## LLANEZA

Se abre la verja del jardín  
con esa presteza incondicional de las páginas  
que una frecuente devoción manosea  
y adentro mis miradas  
5 no han menester fijarse en la casa  
que ya está cabalmente en mi recuerdo.  
Conozco las costumbres y las almas  
y ese dialecto de alusiones y giros  
que toda agrupación humana va urdiendo.  
10 No necesito hablar  
ni mentir privilegios;  
bien me conocen cuantos aquí me rodean,  
bien saben mis congojas y mi flaqueza.  
Eso es alcanzar lo más alto,  
15 lo que tal vez hemos de conseguir en el cielo:  
no admiraciones ni victorias  
sino sencillamente ser admitidos  
como parte de una Realidad innegable,  
como las piedras y los árboles.

**2]** con la docilidad de la página *todas* **3** manosea] interroga *todas* **4** mis] las *todas* **5]** no precisan fijarse en los objetos *todas* **6]** que ya están cabalmente en mi recuerdo. *B, C* que ya están cabalmente en la memoria. *D, E, F, G, H, I, J* **8** y giros] *om. todas* **12** cuantos] quienes *G, H, I, J* **15]** lo que tal vez nos dará el Cielo: *F, G, H, I, J*

## LLAMARADA

Originalmente fue publicado en *Grecia* (1920, núm. 41), con el título de "La llama"; en la compilación de la primera versión en *Textos recobrados* no tiene fecha. Desaparece de *Fervor* en 1943.

En los tres versos últimos de "Calle desconocida" la llama hace alusión a la existencia, así como a la idea de que cada hombre encarna a Cristo y sufre igual que él.

**10-16** Desde "Yo, latente..." hasta "...sufriendo vive" en cursivas en la versión de *Grecia*.

**11** "hermana de la abierta herida": compárese con "En el costado de la abierta herida" del poema del Klemm y traducido por Borges, "Ascensión" (*Textos recobrados*, p. 103).

**21-22** "felina noche": adjetivación de cuño lugoniano; en "Caminata" invertirá solamente los términos "noche felina" (véase nota correspondiente).

**24** "tremantes": arcaísmo, "part. act. del verbo tremar. Lo que tiembla. Lat. *Tremens, tis*" (*Dicc. Aut.*).

## LLAMARADA

Bajo la dolorida sombra del cielo—ante los austeros mástiles que se  
alzan sobre las aguas sin ruido—y las luces pobres del puerto que en  
amplia inmóvil procesión, anilladas de rojo en la penumbra lo  
ciñen,—una llamarada ondula en el aire pardo y pesado a ras de la  
5 tierra—en el derrumbamiento de las cosas visibles,—en la  
angustiosa espera de la tormenta cercana...

La llamarada salta y chisporrotea.—Yo paso junto a la llama; yo  
escucho lo que quiere proclamar su lengua de fuego,—yo doy  
palabras y voz a lo que susurra esa llama.

10 Yo, latente bajo todas las máscaras,—nunca apagada y  
eternamente acechando,—hermana de la abierta herida de luz en  
el desnudo flanco del aire—hermana de lares y piras—hermana  
de astros que arden en los jardines colgantes cuya serenidad  
enorme yo envidio,—desterrada de las selvas del sol hace abismos  
15 de siglos—encarno la grande fatiga, la sed de no ser de todo  
cuanto en esta tierra poluta vibra, y sufriendo vive.

Te siento y paso.—Sigo a lo largo de la tarde lenta—y medito el  
significado de tu roja palabra—y veo que en verdad eres  
símbolo—de nosotros que inevitablemente sufrimos—uncidos al  
20 gris yugo del día—o al enjorado yugo de la noche—y ansiamos  
como tú la alta serenidad y el desdén claro de la felina  
noche...

Espoleados—deseando deslumbrarnos y perdernos en las  
culminaciones carnales—en la crucifixión de cuerpos tremantes  
25 (y pienso—que tal vez no es otra cosa la vida—que el ascua de una  
hoguera muerta hace siglos—que el último eco de una voz

**1** dolorida sombra] larga urna Gr || austeros mástiles] mástiles de invierno Gr **2**  
pobres] verdes Gr **4** llamarada] llama torva Gr **7** La llamarada] La llama roja Gr **23-24**  
las culminaciones carnales] los pasionales festines Gr

**28-29** Desde "Y la llama.." hasta el final puede tener su equivalente en el poema de Klemm: "El cielo raso del cielo / Se abrió color limón. / Un vendaval aulló en las altas trompetas. Él, sin embargo, ascendió".

fenecida—que arrojó el acaso a esta tierra—algo lejano a los dos cauces del espacio y del tiempo)—Y la llama se hunde en el gran crepúsculo enfermo—que en jirones desgarran los grises vientos. 1919.

**27** acaso] azar *Gr* **27-28** los dos cauces] este orden de cosas *Gr*

## CAMINATA

El poema evoca las largas caminatas nocturnas de Borges en los barrios periféricos de Buenos Aires que antes habían cantado Evaristo Carriego y Almfuerte. Es perceptible el contraste entre las "agrestes lejanías" y la experiencia presente de las "rigideces de asfalto" y "el apretón del caserío incontable".

**14** "noche felina": al respecto Borges comenta con De Milleret: "*flexible, noche felina*. Creo que se parece a lo peor de Lugones o quizá de Darío. No, creo que no: Darío era menos preciosista y más poeta que Lugones [...] Sí, creo que en *Fervor de Buenos Aires* aparecen versos que son de Lugones, o que podrían serlo. Por ejemplo, cuando hablo de la noche felina ¡bueno! no sé si eso se encuentra en Lugones, pero podría encontrarse allí... y no sería del mejor Lugones" (*Entrevistas con JLB*, P. 78). Borges solamente introduce una paronomasia, porque Lugones dice en el *Lunario* "la felona noche" (p. 42).

**17** "chacotera": "persona que se burla de todo y no considera las cosas con la debida seriedad [...] Persona alegre y dada al jolgorio" (*Dicc. del español de Arg.*).

## CAMINATA

Olorosa como un mate curado  
la noche acerca agrestes lejanías  
y fortalece mi jurisdicción de las calles  
que laciamente sumisas  
5 acompañan mi soledad con la suya  
hecha de miedo, sombra y líneas sencillas.  
La brisa trae corazonadas de campo,  
franqueza de pinares y dulcedumbre de quintas  
que harán temblar bajo rigideces de asfalto  
10 la detenida tierra viva  
que sin tregua de huertas espaciosas  
se está muriendo hundida  
por el apretón del caserío incontable.  
En balde la flexible noche felina  
15 inquieta los balcones cancelados  
que durante la leve tardecita  
enarbolaron chacotera y reidora  
la notoria esperanza de las niñas  
y hoy austeros como cicatrices se niegan  
20 en guardosa huraña.  
También hay gran silencio en los zaguanes  
por cuya pausa familiarmente tibia  
aturdió el patio alborotado la calle.

**3]** y despeja de las calles *F* y despeja las calles *G, H, I, J 4]* que, laciamente sumisas, *B, C, D, E om. F, G, H, I, J 5]* que acompañan mi soledad con la suya *F* que acompañan mi soledad, *G, H, I, J 6]* hechas de vago miedo y de largas líneas. *G, H, I, J 8]* recuerdos de los álamos, dulzuras de las quintas, *B, C, D, E, F* dulzura de las quintas, memorias de los álamos, *G, H, I, J 11-13]* que oprime el peso de las casas. *G, H, I, J 14]* en vano la flexible noche felina *B, C, D, E* En vano la furtiva noche felina *G, H, I, J 15* cancelados] cerrados *G, H, I, J 16-17]* que durante la tarde enarbolaron *B, C, D, E, F* que en la tarde mostraron *G, H, I, J 18* niñas] niñas. *todas 19-20]* *om. todas 21]* También está el silencio en los zaguanes *B, C, D, E, F* También está el silencio en los zaguanes. *G, H, I, J 22-23]* *om. G, H, I, J*

**33-34** Recuerdan el tópico berkeleyano de "Amanecer", donde el sujeto lírico se siente sólo cómplice de "la resurrección cotidiana" y no, como en este caso, detenta el poder supremo de mantener viva la calle porque es el único que la percibe.

**43** "plumazón": igual que "plumaje".

Para enmendar esa taciturna porfía  
 25 vierten un tiempo generoso e incierto  
 los relojes de la media noche magnífica,  
 un tiempo caudaloso  
 donde todo soñar halla cabida  
 tiempo de anchura de alma, distinto  
 30 de las tacañas y apocadas medidas  
 que con precisión de afrenta regulan  
 las mezquindades atareadas del día.  
 Yo soy el único espectador de esta calle,  
 si dejara de verla se moriría.  
 35 (Advierto un quieto paredón erizado  
 de un[a] agresión de insolentadas aristas  
 que desmintiendo la soledad y la sombra  
 el cielo bondadoso martirizan  
 y un foco amarillento que aventura  
 40 su indecisión de luz sobre la esquina.  
 También advierto estrellas balbucientes.)  
 Grandiosa y viva  
 como el oscuro plumazón de un Ángel  
 que anonadase con pavor de alas el día  
 45 la noche pierde las zahareñas calles  
 de la ciudad hundida  
 en un borroso recoveco del tiempo  
 bajo la inmensidad vana y baldía.

**24]** En la cóncava sombra *G, H, I, J* **25]** vierten un tiempo vasto y generoso *G, H, I, J* **26**  
 media noche] medianoche *todas, excepto B* **28** cabida] cabida, *todas* **30-32]** de los  
 avaros términos que miden / las tareas del día. *G, H, I, J* **33** calle,] calle; *E, F, G, H, I, J*  
**35** quieto] largo *G, H, I, J* **36** insolentadas] *om. E, F, G, H, I, J* **37-38]** *om. todas* **39]** y un  
 farol amarillento que aventura *G* y un farol amarillo que aventura *H, I, J* **40]** su  
 indecisión de luz. *G, H, I, J* **41** balbucientes.] vacilantes. *todas, excepto B* **43]** como la  
 oscura plumazón de un Ángel *C, D, E, F* como el plumaje oscuro de un Ángel *G, H, I, J*  
**44]** que anonadase con pavor de alas el día, *B, C, D, E, F* cuyas alas tapan el día, *G, H, I,*  
*J* **45]** la noche pierde las mediocres calles *B, C, D, E, F* la noche pierde las mediocres  
 calles. *G, H, I, J* **46-48]** *om. G, H, I, J* **47]** en uno de los ángulos del tiempo *B, C, D, E, F*

## LA NOCHE DE SAN JUAN

Borges publicó este poema por vez primera en *Proa* (1922, núm. 1), con el título "Noche de San Juan".

**1-2** Imagen que recuerda unos versos en que la luz también se manifiesta con violencia: "mientras la luz a puñetazos / abre un boquete en los cristales" ("Sala vacía").

**12-13** Son variación de otros que se hallan en "Benarés": "y la voz de un almuédano / que ya rezó el disperso rosario de los astros".

## LA NOCHE DE SAN JUAN

El poniente implacable en esplendores  
    quebró a filo de espada las distancias.  
Suave como un sauzal está la noche.  
Rojas chisporrotean  
5 las cálidas guitarras de las brascas hogueras;  
leña sacrificada  
que se desangra en briosas llamarada,  
bandera viva en ágil travesura.  
La sombra es apacible como una lejanía;  
10 bien recuerdan las calles  
    que fueron campo un día.  
Toda la santa noche la soledad rezando  
el rosario disperso de astros desparramados.

**4** Rojas] Rojas *F, G, H, I, J* **5** las cálidas guitarras de las brascas hogueras *P* las guitarras calientes de las brascas hogueras: *In* las guitarras calientes de las brascas hogueras; *B* las calientes guitarras de las brascas hogueras; *C, D, E* los remolinos de las brascas hogueras; *F, G, H, I, J* **7**] que se desangra en briosas llamarada *P* que se desangra en alta llamarada, *E, F, G* que se desangra en altas llamaradas, *H, I, J* **8**] bandera viva y ciega travesura. *todas, excepto P* **9** lejanía;] lejanía *P* **10**] Bien recuerdan las calles *P* hoy las calles recuerdan *G, H, I, J* **13**] su rosario de estrellas desparramadas. *G, H, I, J*

## SÁBADOS

La primera estrofa se llamó "Sábado" (Vaccaro lo menciona como "Sábados"); se publicó en *Nosotros* (1922, núm. 160) y en *Manomètre* (1922, núm. 2).

La segunda estrofa, que desaparecerá desde la edición de 1943, originalmente se denominó "Tarde lacia", y se publicó por vez primera con variantes en *Tableros* (1922, núm. 2).

La tercera estrofa se publicó en versión bilingüe en *Manomètre* (1922, núm. 4), con el título de "Atardecer" ("Le soir tombé", trad. de Émile Malespine).

**1-2** Cuando De Milleret lee estos versos, Borges responde: "creo que es un poco artificioso" (*Entrevistas con JLB*, p. 86).

**8** "honda ciudad": "Yo adjetivé una vez *honda ciudad*, pensando en esas calles largas que rebasan el horizonte y por las cuales el suburbio va empobreciéndose y desgarrándose tarde afuera" (*Inquisiciones*, p. 64).

## SÁBADOS

*Para mi novia, Concepción Guerrero.*

- Benjuí de tu presencia  
que iré quemando luego en el recuerdo  
y miradas felices  
de bordear tu vivir.
- 5 Hay afuera un ocaso, alhaja oscura  
engastada en el tiempo  
que redime las calles humilladas  
y una honda ciudad ciega  
de hombres que no te vieron.
- 10 La tarde calla o canta.  
Alguien descrucifica los anhelos  
clavados en el piano.  
Siempre la multitud de tu hermosura  
en claro esparcimiento sobre mi alma.
- 15 No hay más que una sola tarde  
la única tarde de siempre.  
Aquí está su remanso. Las palabras  
no logran arraigarse en su paraje  
y se escurren como agua.
- 20 El corazón refleja  
tus labios que una noche serán besos

**1-4]** *om. G, H, I, J* **2]** que luego he de quemar en el recuerdo *M* **4]** de ir orillando tu alma *M* **5]** Afuera hay un ocaso, alhaja oscura *G, H, I, J* Afuera hay un ocaso joya oscura *N, M* **6]** tiempo] tiempo, *todas, excepto N, M* **7]** que levanta las calles humilladas *M om. G, H, I, J* **11]** anhelos] acordes *N* **13]** Siempre la multitud de tu belleza *N* Siempre, la multitud de tu hermosura. *todas, excepto N, M* **14]** *om. todas, excepto N, M* || alma.] alma *N, M* **16]** siempre.] siempre *T* **17]** remanso.] remanso *T* **18]** no logran arraigarse en el paisaje *T* **19]** agua.] agua *T*







Sobrevive a la tarde  
la blancura gloriosa de tu carne.  
En nuestro amor no hay algazara,  
hay una pena parecida al alma.

50 Tú  
que ayer sólo eras toda la hermosura  
eres también todo el amor, ahora.

**48]** en nuestro amor hay una pena *G, H, I, J* **49]** que se parece al alma. *G, H, I, J*

## CERCANÍAS

En la edición de 1943, el poema se corre hacia el margen izquierdo.

**1** "agarenos": gente del desierto que toma su nombre de Agar o Hagar, esclava egipcia de Sarai, esposa de Abraham. Debido a que Sarai no podía engendrar, pidió a Abraham que se desposara con Agar, y de cuya relación nació Ismael (Gén. 16: 1-11).

**10** "alancean": en el primero de los mecanismos que Borges propone para volver "el idioma infinito" expresa: "*la derivación de adjetivos, verbos y adverbios de todo modo sustantivo*. Así de lanza ya tenemos las derivaciones *lanceolado, lanceado, alancear, lanzarse, lanzar* y otras que callo. Pero esas formaciones en vez de ser privilegiadas deberían ser extendidas a cualquier voz" (*El tamaño*, p. 41).

**11** "acallamiento": por "silencio".

**13-14** Expresan los mismos motivos del *incipit* de "Sala vacía".

## CERCANÍAS

Los patios agarenos  
llenos de ancestralidad y eficacia,  
pues están cimentados  
en las dos cosas más primordiales que existen:  
5           en la tierra y el cielo.  
Las ventanas con reja  
desde la cual la calle  
              vuélvese familiar como una lámpara.  
Las encrucijadas oscuras  
10       que alancean cuatro infinitas distancias  
              en arrabales hechos de acallamiento y sosiego.  
Las alcobas profundas  
donde arde en quieta llama la caoba  
y el espejo a pesar de resplandores,  
15           es una remansada serenidad en la sombra.  
Las calles que altivece tu hermosura...  
He nombrado los sitios  
donde se desparrama mi ternura  
y el corazón está consigo mismo.

**1** agarenos] *om.* B, C, D, E, F **1-2**] Los patios y su antigua certidumbre, G, H, I, J **3**] porque están cimentados C, D, E, F los patios cimentados G, H, I, J **4**] en las dos cosas primordiales que existen: B, C, D, E, F *om.* G, H, I, J **8** vuélvese] se vuelve *todas* **9-15**] *orden:* **12-13-14-15-9-10-11** G, H, I, J **10** alancean] lancean *todas* **11**] en arrabales de sosiego y silencio. E, F en arrabales de silencio. G, H, I, J **14**] y el espejo de tenues resplandores, E y el espejo de tenues resplandores F, G, H, I, J **15**] en una remansada serenidad en la sombra. B, C, D es como un remanso en la sombra. E, F, G, H, I, J **16**] *om.* E, F, G, H, I, J **18** mi] la *todas* **19**] y estoy solo y conmigo. G, H, I, J

## CAÑA DE ÁMBAR

Borges descarta este poema en la edición de 1943.

**2** "caña de ámbar": reaparece en "Viñetas cardinales de Buenos Aires": "Ésta, que no es mi tierra, / porque no quiere darme ni un querer ni otra pena, / cuida en los verdes patios, cedrón y caña de ámbar..." (*Textos recobrados*, p. 282).

**5** "como un beso": esta comparación se halla antes en "Villa Urquiza"; aunque Borges la utiliza desde su primer poema publicado, "Himno del mar" (*Grecia*, 1919, núm. 37): "El camino fue largo como un beso", y en "Catedral" (*Baleares*, 1921, núm. 131): "la catedral sonora como un aplauso / o como un beso" (cf. *Textos recobrados*, pp. 24 y 88).

## CAÑA DE ÁMBAR

He aquí una flor  
llamada caña de ámbar.  
Es recuerdo querido de una tarde  
en que me dio su boca una palabra  
5 dichosa como un beso.

Esas líneas publican mi secreto  
semejante al de todos.  
¿A qué apilar altos alardes verbales,  
decoro de sentencias y de imágenes,  
10 para decirte lo que sabes?  
También tú junto a la esperanza viviste  
y hubo en ti dicha dolorosa, desolación de ausencia y gloria  
[inconstante  
y certidumbre venturosa entre dudas  
y amartelada gustación de otra alma.  
15 Quiero que ante esta flor y esa palabra  
nos reconozcamos iguales  
como ante una común música patria.

## INSCRIPCIÓN SEPULCRAL

Este poema es suprimido en la edición de 1943.

Borges dedica a su abuelo un extenso párrafo en *Un ensayo autobiográfico*: "En 1874, durante una de nuestras guerras civiles, mi abuelo, el coronel Borges, encontró la muerte. Tenía entonces cuarenta y un años. En las complicadas circunstancias que rodearon su derrota en La Verde, marchó lentamente a lomo de caballo, envuelto en su poncho blanco y seguido por diez o doce de sus hombres, hacia las líneas enemigas, donde fue alcanzado por dos balas Remington. Era la primera vez que los rifles Remington se usaban en Argentina, y excita mi fascinación el pensar que la marca con que me afeito cada mañana lleva el mismo nombre que la que mató a mi abuelo" (p. 14). Vaccaro, por su parte, recrea la batalla en que el coronel Francisco Isidoro Borges muere (*Georgie. 1899-1930*, pp. 27-32).

## INSCRIPCIÓN SEPULCRAL

*Para el coronel don Francisco Borges, mi abuelo.*

Las cariñosas lomas orientales,  
los ardientes esteros paraguayos  
y la pampa rendida  
fueron ante tu alma  
5 una sola violencia continuada.  
En el combate de La Verde  
desbarató tanto valor de muerte.  
Si esta vida contigo fue acerada  
y el corazón, airada muchedumbre  
10 se te agolpó en el pecho,  
ruego al justo destino  
aliste para ti toda la dicha  
y que toda la inmortalidad sea contigo.

## TROFEO

El poema correspondería a la serie de "Cercanías", "Sábados" y "Despedida", además de que es uno de los que Borges salva del escrutinio el mismo año de la publicación de *Fervor* (cf. *Cartas del fervor*, p. 229).

**2** "muchedumbre del mar": metáfora que Borges utiliza por el sentido de abundancia que sugiere la expresión, como en "muchedumbres de mar" (*Textos recobrados*, pp. 149 y 154).

**6-7** Compárese la semejanza con otros de "Caminata": "Yo soy el único espectador de esta calle, / si dejara de verla se moriría".

## TROFEO

Como viandante que recorre la costa  
maravillado de la muchedumbre del mar,  
albriciado de luz y pródigo espacio  
o como quien escucha y torna a escuchar un acorde  
5 cuya vehemencia le socava el alma deseosa,  
yo fui el espectador de tu hermosura  
a lo largo de una sumisa jornada.  
Nos despedimos al anochecer  
cuando confiesan su abatimiento los campos  
10 y en gradual soledad  
al volver por la calle cuyos rostros aún te conocen,  
se apesadumbró mi dicha, pensando  
que de tan noble acopio de memorias  
perdurarían escasamente una o dos  
15 para ser decoro del alma  
en la inmortalidad de su andanza.

**1]** como quien recorre una costa *F, G, H, I, J* **3** espacio] espacio, *todas* **4-5]** *om.* *G, H, I, J* **7]** durante un largo día. *G, H, I, J* **9]** *om.* *G, H, I, J* **12** apesadumbró] oscureció *G, H, I, J*

## FORJADURA

Fue publicado primeramente en *Proa* (1922, núm. 2). No tenía puntuación y presentaba ciertas variantes en la disposición textual. Desaparece de la edición de las *Obras completas* en 1974.

**1** El inicio sigue el mismo patrón de "Trofeo": "Como viandante que recorre la costa".

**6-7** La imagen de la hoguera también es motivo central en "La noche de San Juan".

## FORJADURA

Como un ciego de manos precursoras  
que apartan muros y vislumbran cielos,  
lento de azoramiento voy palpando  
por las noches hendidas  
5 los versos venideros.  
He de quemar la sombra formidable  
en su límpida hoguera:  
púrpura de palabras  
sobre la espalda flagelada del tiempo.  
10 He de encerrar el llanto de los siglos  
en el duro diamante del poema.  
Nada importa que el alma  
ande sola y desnuda como el viento  
si el universo de un glorioso beso  
15 aún abarca mi vida  
y en lo callado se embravece un grito.  
    Para ir sembrando versos  
    la noche es una tierra labrantía.

**2** cielos,] cielos *P* **5** venideros.] venideros *P* **6** formidable] abominable *B, C, D, E, F*  
detestada *G, H* **7** hoguera:] hoguera *P* **9** tiempo.] tiempo *P* **10**] He de encerrar el llanto  
de las tardes *B, C, D, E, F, G, H* **11** poema.] poema *P* **15** vida] vida. *F, G, H* **16**] y en lo  
callado se embravece un grito *P om. F, G, H*

## ATARDECERES

Originalmente, la primera estrofa se llamó "Atardecer" (*Prisma*, 1922, núm. 2). Se conserva un manuscrito con tres firmas de Borges y cinco fechas: 1919, 1920/1921, 1923 y 1943 (A. Vaccaro, "La poética de los años de Ginebra", pp. 83-85).

La segunda tenía el mismo título, "Atardecer" (*Ultra*, 1921, núm. 14). En carta a Sureda, fechada el 22 de junio de 1921, Borges reproduce este poema con ligeros cambios en la disposición tipográfica (*Cartas del fervor*, p. 200).

Aparecieron juntos por primera ocasión en *Fervor*; en *Índice de la nueva poesía americana* (1926) se reprodujeron por separado y con su respectivo título de "Atardecer".

**13** "vihuela": Borges emplea deliberadamente el término porque le permite transformar una imagen auditiva en una visual, como señala en "La metáfora": "Nombrar un sustantivo cualquiera equivale a sugerir su contexto visual, y hasta en palabras de subrayadísima intención auditoria como *violín-tambor-vihuela*, la idea de su aspecto precede siempre a la de su sonido y se opera casi instantáneamente" (*Textos recobrados*, p. 115). También recuerda los versos con que principia el *Martín Fierro*: "Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela".

**19-21** Borges comenta a Sureda: "Respecto a tu elogio de mi poema 'Atardecer' (que se publicó en *Ultra*) creo sinceramente que de los 3 últimos versos, el único que encarna una intuición verdadera de la realidad es el que dice: 'la tarde mutilada'. Lo demás es profesionalismo lírico" (*Cartas del fervor*, p. 205). Por lo demás, la voz "avemaría" se encuentra nuevamente en "Calle con almacén rosao" y "Al horizonte de un suburbio" (*Luna de enfrente*, pp. 9 y 11).

## ATARDECERES

- Toda la charra multitud de un poniente  
alborota la calle  
la calle abierta como un ancho sueño  
hacia cualquier azar.
- 5 La límpida arboleda  
que serena y bendice mi vagancia  
se olvida del paisaje  
y acalla el barullero resplandor de sus ramas.  
La tarde maniatada
- 10 sólo clama su queja en el ocaso.  
La mano jironada de un mendigo  
esfuerza la congoja de la tarde.

- La vihuela  
ya no dice su amor en tu regazo.
- 15 El silencio que vive en los espejos  
ha forzado su cárcel.  
La oscuridad es la sangre  
de las cosas heridas.  
En el poniente pobre
- 20 la tarde mutilada  
rezó un Avemaría de colores.

**1]** La clara muchedumbre de un poniente *G, H, I, J* **2]** enloquece la calle, *B, C, D, E, F* ha exaltado la calle, *G, H, I, J* **4** azar.] azar *Pr* **6]** *om. G, H, I, J* **7-8]** pierde el último pájaro, el oro último. *todas, excepto Pr* **9-10]** *om. G, H, I, J* **6** y] i *Pr* **8]** i acalla el barullero resplandor de sus ramas *Pr* **10** ocaso.] ocaso *Pr* **11]** la mano jironada del mendigo *B, C, D, E, F* **12]** agrava la tristeza de la tarde. *G, H, I, J* **13]** La guitarra *B, C, D, E, F* **13-14]** *om. G, H, I, J* **14]** dormida como un niño en tu regazo *U* **15]** El silencio que habita los espejos *G, H, I, J* **16** cárcel.] cárcel *U* **17** oscuridad] oscuridá *todas, excepto U* **18** heridas.] heridas *U* **19]** En el incierto ocaso *G, H, I, J* **21]** fue unos vanos colores. *B, C, D, E, F* fue unos pobres colores. *G, H, I, J*

## CAMPOS ATARDECIDOS

La primera estrofa apareció con el nombre de "Aldea" (*Prisma*, 1921, núm. 1; también en *Ultra*, 1922, núm. 21). De la segunda no hay antecedente conocido.

**1-2** Son una variante de otros de "Último rojo sol": "El poniente de pie como un Arcángel / tiraniza la calle" (*Textos recobrados*, p. 143). Sobre ellos Borges comenta a De Milleret: "no recuerdo por qué ese 'tiranizó' me asustó también un poco; en efecto, la palabra *sendero*, esa palabra literaria, la cambié por otra más simple, mientras que *de pie como un Arcángel*, creo que pertenece a la buena retórica, ¿no? Es una bella imagen, como usted dice, pero todo lo que hay allí es un viejo juego, ¿no le parece?" Y concluye: "está más cerca del Parnaso que del ultraísmo" (*Entrevistas con JLB*, pp. 80-81).

**5-7** cf. el estudio dedicado a este poema en el Capítulo 2.

## CAMPOS ATARDECIDOS

El poniente de pie como un Arcángel  
tiranizó el sendero.

La soledad repleta como un sueño  
se ha remansado al derredor del pueblo.

5 Las esquilas recogen la tristeza  
dispersa de la tarde. La luna nueva  
es una vocecita desde el cielo.

Según va anocheciendo  
vuelve a ser campo el pueblo.

\*

\* \*

10 El poniente que no se cicatriza  
aún le duele a la tarde.  
Los colores temblando se acurrucan  
en las entrañas de las cosas.

Al caminar mis pasos desmienten

15 la fatiga del tiempo  
desparramada sobre el campo lacio.

En la alcoba vacía

la noche ajusticiará los espejos.

**2** sendero.] sendero *Pr y U* camino. *D, E, F, G, H, I, J* **3** repleta] poblada *E, F, G, H, I, J*  
**4**] se ha remansado alrededor del pueblo. *todas, excepto Pr y U* **5**] Los cencerros recogen  
la tristeza *I, J* **6**] dispersa de las tardes La luna nueva *Pr y U* **7**] es una vocecita bajo el  
cielo *Pr y U* **12**] Los trémulos colores se guarecen *H, I, J* **14** caminar] caminar, *E, F, G,*  
*H* **14-15**] *om. I, J* **15** tiempo] tiempo. *B, C, D, E, F, G, H* **16**] *om. todas* **17**] En el  
dormitorio vacío *todas* **18** ajusticiará] cerrará *todas*

## DESPEDIDA

Este poema no sólo cierra *Fervor*, sino el ciclo de los poemas dedicados a Concepción Guerrero; como Borges manifestó en varias entrevistas, en el poemario hay temas recurrentes: "celebraba los atardeceres, los sitios solitarios, los rincones desconocidos; se aventuraba hasta la metafísica de Berkeley y hasta la historia familiar; registraba primeros amores" (*Un ensayo autobiográfico*, p. 54). Ése parece ser el orden de aparición de los temas en *Fervor*, y fue el último de la serie temática el que pudo haber calado más en el joven enamorado al partir nuevamente hacia Europa el 21 de julio de 1923.

En una carta escrita un mes después de la separación, lo primero que comunica a Macedonio Fernández es el estado de excitación en que vive: "A qué puntualizar con intensidad de palabras la caterva de días —ninguno alegre, todos turbios, alguno angustiosísimo— que han pasado por mí desde que le dije adiós a Conce y a Buenos Aires" (*Correspondencia 1922-1939*, p. 3). En otra misiva de principios de septiembre del mismo año confía a Macedonio: "el 12 de setiembre estaremos en Ginebra. Voy allá con la temblorosa esperanza de que en el Consulado tengan alguna carta de C., esperándome. Si por alguna contingencia satánica sucede lo contrario, no me cabrá tamaño dolor en el pecho..." (p. 4). Ya pasada la crisis del alejamiento, y de vuelta a Buenos Aires, Borges comenta sus nuevos planes a Sureda: "Lo de mi casamiento es prematuro, si bien sigo ennoviado con Concepción" (*Cartas del fervor*, p. 234).

**1-3** Cuando De Milleret lee estos versos en la edición corregida de 1943, el poeta señala que "es la palabra *magia* [en lugar de *milenio*] la que está bien allí. Acaso la puse porque no podía repetir la palabra *pared*" (*Entrevistas con JLB*, p. 87); pero en ningún momento aclara que había una versión anterior y hace pasar la última como si fuera la primitiva.

## DESPEDIDA

Entre mi amor y yo han de levantarse  
trescientas noches como trescientas paredes  
y el mar será un milenio entre nosotros.

- El tiempo arrancará con dura mano  
5 las calles enzarzadas en mi pecho.  
No habrá sino recuerdos.  
(Oh tardes merecidas de mi pena,  
noches esperanzadas de mirarte,  
campos desalentados, pobre cielo  
10 humillado en la hondura de los charcos  
como un ángel caído...  
Y tu vivir que agracia mis anhelos  
y ese barrio dejado y placentero  
que hoy en luz de mi amor se resplandece...)
- 15 Definitiva como una estatua  
entristecerá tu ausencia otros campos.

**3]** y el mar será una magia entre nosotros. *todas* **4-5]** *om.* *G, H, I, J* **7]** (Oh tardes merecidas por la pena, *B, C, D, E, F* Oh tardes merecidas por la pena, *G, H, I, J* **9]** campos de mi camino, firmamento *G, H, I, J* **10-14]** que estoy viendo y perdiendo... *G, H, I, J* **14-15]** *sin blanco* *I, J* **15]** Definitiva como un mármol *G, H, I, J* **16]** entristecerá tu ausencia otras tardes. *G, H, I, J*



## Bibliografía

### 1. Directa

Borges, Jorge Luis, "Acerca de Unamuno poeta", *Nosotros*, 1923, núm. 17, pp. 405-410.

\_\_\_\_\_, *Arte poética (seis conferencias)*, trad. de Justo Navarro, pról. de Pere Gimferrer y ed. de Calin-Andrei Mihailescu, Crítica, Barcelona, 2001.

\_\_\_\_\_, "Atardecer-Le soir tombé", *Manomètre*, 1922, núm. 4. [Trad. de Émile Malespine]

\_\_\_\_\_, *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, pról. de Joaquín Marco y not. de Carlos García, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999.

\_\_\_\_\_, *Cartas de juventud (1921-1922)*, ed. de Carlos Meneses, Orígenes, Madrid, 1987.

\_\_\_\_\_, "Cómo conocí a Alfonso Reyes", en Alfonso Reyes y J. L. Borges, *La máquina de pensar*, recopil. y nota preliminar de Felipe Garrido, Asociación Nacional del Libro, México, 1998.

\_\_\_\_\_, *Conversations*, ed. de Richard Burgin, University Press of Mississippi, Jackson, 1998.

\_\_\_\_\_, *Cuaderno San Martín*, Proa, Buenos Aires, 1929.

\_\_\_\_\_, *El Aleph*, ed. de Julio Ortega y Elena del Río Parra, El Colegio de México, México, 2001.

- \_\_\_\_\_, *El idioma de los argentinos*, M. Gleizer, Buenos Aires, 1928.
- \_\_\_\_\_, *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926.
- \_\_\_\_\_, *En "Sur"*, ed. de Sara Luisa del Carril, Emecé, Buenos Aires, 1999.
- \_\_\_\_\_, "Examen de metáforas", *ABC Literario*, 1992, núm. 47, pp. 16-19.
- \_\_\_\_\_, *Fervor de Buenos Aires*, Imprenta Serantes, Buenos Aires, 1923.
- \_\_\_\_\_, *Fervor de Buenos Aires*, 2ª ed., Emecé, Buenos Aires, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Fervor de Buenos Aires*, Alberto Casares, Buenos Aires, 1993. [Ed. facsimilar de la 1ª de 1923.]
- \_\_\_\_\_, *Historia universal de la infamia*, Alianza-Emecé, Madrid, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925.
- \_\_\_\_\_, "La llama", *Grecia*, 1920, núm. 46, p. 10.
- \_\_\_\_\_, "La llama", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núms. 505-507, pp. 15-16.
- \_\_\_\_\_, "Las coplas acriolladas", *Nosotros*, 1926, núms. 201-202, pp. 75-79.
- \_\_\_\_\_ y Betina Edelberg, *Leopoldo Lugones*, Emecé, Buenos Aires, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Luna de enfrente*, Proa, Buenos Aires, 1925.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Obra poética (1923-1964)*, Emecé, Buenos Aires, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Obra poética (1923-1966)*, Emecé, Buenos Aires, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Obra poética (1923-1967)*, Emecé, Buenos Aires, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Obra poética (1923-1969)*, Emecé, Buenos Aires, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Obra poética (1923-1977)*, Alianza-Emecé, Madrid, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Obra poética (1923-1985)*, Emecé, Bogotá, 21ª ed., 1998.
- \_\_\_\_\_, *Œuvres complètes*, t. 1, ed. de Jean Pierre Bernès y trad. de J. P. Bernès y Néstor Ibarra, Gallimard, Paris, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960.
- \_\_\_\_\_, *Poemas (1922-1943)*, Losada, Buenos Aires, 1943.
- \_\_\_\_\_, *Poemas (1923-1953)*, Emecé, Buenos Aires, 1954.
- \_\_\_\_\_, *Poemas (1923-1958)*, Emecé, Buenos Aires, 1958.
- \_\_\_\_\_, "Sábado", *Manomètre*, 1922, núm. 2, p. 12.

- \_\_\_\_\_, “Sábado”, en “Poemas ultraístas”, *Nosotros*, 1923, núm. 160, p. 55.
- \_\_\_\_\_, *Selected poems (1923-1967)*, 4ª ed., trad. de Ben Belitt, Norman T. di Giovanni *et al.* e introd. y not. de N. T. di Giovanni, Delta Book, New York, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en <<El Hogar>> (1936-1939)*, 2ª ed., ed. de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Textos recobrados (1919-1929)*, ed. de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Emecé, Buenos Aires, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Textos recobrados (1931-1955)*, ed. de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Emecé, Barcelona, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Textos recobrados (1956-1986)*, ed. de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Emecé, Buenos Aires, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Tutte le opere*, t. 1, ed. de Domenico Porzio, Mondadori, Milano, 2001.
- \_\_\_\_\_, “Ultraísmo”, *Nosotros*, 1921, núm. 151, pp. 466-471.
- \_\_\_\_\_, *Un ensayo autobiográfico*, pról. y trad. de Aníbal González, ep. de María Kodama, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999.

## 2. Indirecta

### a. Citada

- Aíta, Antonio, “La literatura de vanguardia”, *Nosotros*, 1930, núm. 251, pp. 19-29.
- Almeida, Iván, “De Borges a Schopenhauer”, *Variaciones Borges*, 2004, núm. 17, p. 128.
- \_\_\_\_\_ y Cristina Parodi, “Editar a Borges”, *Punto de Vista*, 1999, núm. 65., pp. 25-29.

- Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, 4ª ed., Gredos, Madrid, 1979.
- Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*, ed. de Julio Noé, Nosotros, Buenos Aires, 1926.
- Antología de la poesía argentina moderna (1896-1930)*, 2ª ed., ed. de Julio Noé, Nosotros, Buenos Aires, 1931.
- Barnatán, Marcos Ricardo, *Borges. Biografía total*, 2ª ed., Temas de Hoy, Madrid, 1998.
- Berkeley, George, *Principios del conocimiento*, trad. de Pablo Masa, Sarpe, Madrid, 1985.
- Borello, Rodolfo A., "El anacrónico Borges de *Fervor de Buenos Aires*", *Río de la Plata*, 1986, núms. 4-6, pp. 111-121.
- Browne, Sir Thomas, *Prose*, ed., introd. y not. de Norman J. Endicott, Anchor, New York, 1967.
- \_\_\_\_\_, "Quinto capítulo de la 'Hydriotaphia' (1658)", trad. y ed. de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Sur*, 1944, núm. 111, pp. 15-26.
- Cajero, Antonio, "El primer libro de Jorge Luis Borges", *La Jornada Semanal*, núm. 476, 18/abr/2004, pp. 6-7 y 15.
- \_\_\_\_\_, "Un poema olvidado de *Fervor de Buenos Aires*: 'Tarde lacia'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2004, núm. 52, pp. 509-514.
- \_\_\_\_\_, "Para la lectura de *Fervor de Buenos Aires*", en *Fervor crítico por Borges*, ed. de Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2006, pp. 13-34.
- Cansinos-Assens, *La nueva literatura III. La evolución de la poesía*, Páez, Madrid, 1927.
- \_\_\_\_\_, "Jorge Luis Borges (1919-1923)", en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, ed. de Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1987, pp. 34-45.
- \_\_\_\_\_, "El arrabal en la literatura", *Variaciones Borges*, 1999, núm. 8, pp. 30-35.
- Carrizo, Antonio, *Borges el memorioso (Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo)*, FCE, México, 1997.

- Cervera Salinas, Vicente, *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- Cobo Borda, Juan Gustavo, *El Aleph borgiano*, Banco de la República, Bogotá, 1987.
- Costa, René de, "Militancia vanguardista del primer Borges (1920-1925)", en *Borges entre la tradición y la vanguardia*, coord. de Sonia Mattalia, Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, pp. 65-74.
- Charbonnier, Georges, *El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges*, trad. Martí Soler, Siglo XXI, México, 1967.
- Croce, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, pról. de Miguel de Unamuno, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 1982.
- Diccionario de hispanoamericanismos*, coord. de Renaud Richard, Cátedra, Madrid, 2ª ed., 2000.
- Diego, Rafael de, "Fervor de Buenos Aires", *Nosotros*, 1923, núm. 173, pp.216-222.
- Díaz-Plaja, Guillermo, "La luna y la nueva poesía", *La Gaceta Literaria*, 1929, núm. 61, p. 6.
- Díez-Canedo, Enrique, "Fervor de Buenos Aires", *Jorge Luis Borges*, ed. de Jaime Alazraki, pp. 21-23.
- \_\_\_\_\_, "Fervor de Buenos Aires", en *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, El Colegio de México, México, 1944, pp. 369-372.
- \_\_\_\_\_, "Fervor de Buenos Aires", *Nosotros*, 1924, núm. 178, pp. 433-434.
- "Dos cartas de Borges a Guillermo de Torre", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núms. 505-507, pp. 49-50.
- Doyle, Raymond H., *La huella española en la obra de Jorge Luis Borges*, Playor, Madrid, 1977.
- Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, ed. de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Minerva, Buenos Aires, 1927.

- Fernández, Jorge F., "Tableros No. 4: Salvat-Papasseit, Gutiérrez Gili y Jorge Luis Borges", *Hora de Poesía*, 1987, núms. 49-50. pp. 157-160.
- Fernández, Macedonio, *Museo de la novela de la eterna*, ed. de Ana María Comblong y Adolfo de Obieta, ALLCA-FCE, Madrid, 1996.
- \_\_\_\_ y J. L. Borges, *Correspondencia 1922-1939. Crónica de una amistad*, ed. de Carlos García, Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- Fernández Moreno, Baldomero, *Antología (1915-1940)*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1941.
- Ferrer, Manuel, *Borges y la nada*, Tàmesis, Londres, 1971.
- Fraga, Rosendo M., *Borges y el culto de los mayores*, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 2001.
- García, Carlos, *El joven Borges, poeta (1919-1930)*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- \_\_\_\_, "La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*", *Variaciones Borges*, 1997, núm. 4, pp. 177-210.
- García de Enterría, Eduardo, *Fervor de Borges*, Trotta, Valladolid, 1999.
- \_\_\_\_, "Inédito de Borges. Peregrinación de un manuscrito", *ABC Literario*, 1992, núm. 47, p. 15.
- \_\_\_\_, *La poesía de Borges y otros ensayos*, Mondadori, Madrid, 1992.
- García Font, J., *Historia y mística del jardín*, MRA, Barcelona, 1995.
- García Venturini, Alejandro, *Borges por Borges*, Ediciones Cooperativas, Buenos Aires, 2001.
- Gatica Martínez, Tomás, *Ensayo sobre literatura hispano-americana. La poesía lírica de Chile, Argentina y Perú*, Santiago de Chile, Andes, 1930.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos*, trad. de Celia Fernández, Taurus, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_, *Umbrales*, trad. de Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001.

- Gertel, Zunilda, "La identidad como discurso e imagen en la poesía borgiana", en *Con Borges (texto y persona)*, ed. de Carlos Cortínez, Torres Agüero, Buenos Aires, 1988.
- \_\_\_\_\_, "La metáfora en la estética de Borges", en *Jorge Luis Borges*, ed. de Jaime Alazraki, pp. 92-100.
- Gilardoni, José, "Recuerdos de un coleccionista", *Proa*, 1999, núm. 42, pp. 181-183.
- Girondo, Oliverio, *Obra completa*, ed. de Raúl Antelo, FCE, México, 1999.
- Giusti, Roberto F., "Panorama de la literatura argentina contemporánea", en Rodolfo A. Borello (ant.), *La crítica moderna*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1964.
- \_\_\_\_\_, "Sobre la nueva sensibilidad", *Nosotros*, 1926, núm. 62, pp. 160-162. [Entrevista con Vicente A. Salaverri]
- Gómez de la Serna, Ramón, "El Fervor de Buenos Aires", *Revista de Occidente*, 1924, núm. 10, pp. 123-126.
- González Muela, Joaquín, *Gramática de la poesía*, Planeta, Barcelona, 1976.
- Gorelik, Adrián, "El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte", *Variaciones Borges*, 1999, núm. 8, pp. 36-68.
- Granada, fray Luis de, *Guía de pecadores*, Difusión, Buenos Aires, 1946.
- Grau, Cristina, *Borges y la arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Gutiérrez, Eduardo, *Croquis y siluetas militares (Escenas contemporáneas de nuestros campamentos)*, est. de Álvaro Yunque, Hachete, Buenos Aires, 1956.
- Haensch, Günther y Reinhold Werner, *Diccionario de español de Argentina*, Gredos, Madrid, 2000.
- Helft, Nicolás, *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998.

Ibarra, Néstor, "Jorge Luis Borges, poeta", *Síntesis*, 1930, núm. 34, pp. 11-32.

*Índice de la nueva poesía americana*, ed. de Alberto Hidalgo y próls. de A. Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, El Inca, Buenos Aires, 1926.

Izquierdo, Luis, "La suscitación poética urbana en Jorge Luis Borges", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. de Adolfo Sotelo Vázquez y coord. de Marta Cristina Carbonell, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 273-284.

Jack, Ian, "A choice of orders: The Arrangement of «The Poetical Works»", en Jerome J. McGann, *Textual criticism and literary interpretations*, The University of Chicago Press, Chicago, 1985, pp. 127-143.

Jurado, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966.

Lafon, Michel, "Borges, años veinte: desaparición de una producción", *Río de La Plata*, 1986, núms. 4-6, pp. 105-109.

Lagmanovich, David, "Los prólogos de Borges, raíces de una poética", *Sur*, 1982, núms. 350-351, pp. 101-115.

*Las revistas literarias*, sel. y pról. de Héctor René Lafleur y Sergio D. Provenzano, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, 3 ts., trad. de José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1990.

Lefere, Robin, *Borges. Entre autorretrato y automitografía*, Gredos, Madrid, 2005.

\_\_\_\_\_, "Fervor de Buenos Aires en contextos", *Variaciones Borges*, 2005, núm. 19, pp. 209-226.

\_\_\_\_\_, "El Truco' y sus metamorfosis", en *Borges en Bruselas*, ed. de R. Lefere, Visor, Madrid, 2000, pp. 65-74.

- López Morales, Eduardo, "Borges: encuentro con un destino sudamericano", en *Los vanguardismos en la América Latina*, ed. de Oscar Collazos, Península, Barcelona, 1977, pp. 61-81.
- Louis, Annick, "Jorge Luis Borges: estado de la obra", *Proa*, 1999, núm. 42, pp. 63-70.
- \_\_\_\_\_, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, L'Harmattan, Montréal, 1997.
- Lugones, Leopoldo, *Lunario sentimental*, 2ª ed., M. Gleizer, Buenos Aires, 1926.
- \_\_\_\_\_, *Obras poéticas completas*, Aguilar, Madrid, 1948.
- Maier, Linda S., *Borges and the european avant-garde*, Peter Lang, New York, 1996.
- Manomètre: collection complète*, Jean-Michel Place, Paris, 1977.
- Maples Arce, Manuel, *Las semillas del tiempo (Obra poética 1919-1980)*, est. prel. de Rubén Bonifaz Nuño, FCE, México, 1981.
- \_\_\_\_\_, "Los 'Borges' del Fervor", *Letras*, 1988-1989, núms. 19-20, pp. 51-68.
- Martínez Cuitiño, Luis, "Borges y el lector", *Proa*, 1999, núm. 42, pp. 147-153.
- Martínez Estrada, Ezequiel, *La cabeza de Goliath*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- Méndez, Evar, "Doce poetas nuevos", *Síntesis*, 1927, núm. 1, pp. 15-23 y 203-219.
- Meneses, Carlos, *Borges en Mallorca (1919-1921)*, Aitana, Madrid, 1996.
- \_\_\_\_\_, "Borges, el imberbe poeta ultraísta", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núms. 505-507, pp. 123-132.
- \_\_\_\_\_, *El primer Borges*, Fundamentos, Madrid, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, José Olañeta, Barcelona, 1978.
- \_\_\_\_\_, "Una provechosa amistad, Borges y Mallorca", en *España en Borges*, coord. de Fernando R. Lafuente, El Arquero, Madrid, 1990.

- Milano, Laura y Rosa María Ravera, "El barroquismo borgeano", en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, ed. de Fernando de Toro y Alfonso de Toro, Vervuert, Frankfurt, 1999, pp. 321-345.
- Milleret, Jean de, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, trad. de Gabriel Rodríguez, Monte Ávila, Caracas, 1971.
- Molloy, Sylvia, "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", *Variaciones Borges*, 1999, núm. 8, pp. 16-29.
- Montecchia, M. P., *Reportaje a Borges*, Crisol, Buenos Aires, 1977.
- Montenegro J. Néstor, *Diálogos. Jorge Luis Borges*, Nemont, Buenos Aires, 1983.
- Mora, Carmen de, "La invención de Buenos Aires en la poesía de Borges", en *Borges en Bruselas*, ed. de Robin Lefere, Visor, Madrid, 2000, pp. 49-63.
- Mora Contreras, Francisco Javier, "El conventillo como imagen de la modernidad de Buenos Aires (1880-1930)", en *Escrituras de la ciudad*, ed. de José Carlos Rovira, Palas Atenea, Madrid, 1999, pp. 111-128.
- Ocampo, Victoria, "Argentinidad de los extranjerizantes", *Artes y Letras Argentinas. Boletín del Fondo Nacional de las Artes*, 1959, núm. 5, pp. 2 y 31.
- Olea Franco, Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-FCE, Buenos Aires, 1993.
- Onís, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Las Américas, Nueva York, 1961.
- Oviedo, José Miguel, "Borges: the poet according to his prologues", en *Borges the poet*, ed. de Carlos Cortínez, University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 121-133.
- Pellicer, Rosa, "Cartas de Jorge Luis Borges a Adriano del Valle", *Voz y Letra*, 1990, núm. 1, pp. 207-214.
- Pereda Valdés, Ildefonso, "Jorge Luis Borges, poeta de Buenos Aires", *Nosotros*, 1926, núms. 200-201, pp. 106-109.

- Petit de Murat, Ulyses, *Borges, Buenos Aires*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1980.
- Phillips, Allen W. "Borges y su concepto de la metáfora". *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*. Texas: Universidad de Texas, 1965, 41-51.
- Pillement, Georges, "Fervor de Buenos Aires", *Revue de l'Amérique Latine*, 1923, núm. 4, p. 264.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968.
- \_\_\_\_\_, *El prólogo en el Renacimiento español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965.
- Prieto, Adolfo, *Borges y la nueva generación*, Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954.
- RAE, *Diccionario de autoridades*, 3 ts., Gredos, Madrid, 1990. [Edición facsimilar]
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de la lengua española*, 2 ts., 21ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1992.
- Renart, Juan Guillermo, "Fervor de Buenos Aires de Borges: ¿intelecto o emociones primarias?", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1976, núm. 1, pp. 48-74.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Borges por él mismo*, Laia, Barcelona, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Borges. Una biografía literaria*, trad. de Homero Alsina Thenevet, FCE, México, 1987.
- Roffé, Reina, "Entrevista a Jorge Luis Borges", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1999, núm. 585, pp. 7-18.
- Ruffinelli, Jorge, *Crítica en marcha. Ensayos sobre literatura latinoamericana*, 2ª ed., Premiá, México, 1982.
- Sainz de Robles, Federico, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, 2 ts., Aguilar, Madrid, 1949.
- Said, Edward W., *Beginnings. Intention and method*, 2ª ed., New York, Columbia University Press, 1985.

- Salinas, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Seix Barral, Buenos Aires, 2003.
- \_\_\_\_\_, "Un ultraísta en Buenos Aires", *Letras libres*, 1999, núm. 8, pp. 42-45.
- \_\_\_\_\_, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- Schneider, Luis Mario, *De tinta ajena*, UAEméx-Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 2003.
- Scalabrini Ortiz, Raúl, "Jorge Luis Borges", en Martín Lafforgue (ant.), *Antiborges*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1999.
- Scarano, Tommaso, "Caracteres y modalidades de la reescritura borgeana", *Conjurados*, 1995, núm. 1, pp. 110-117.
- \_\_\_\_\_, "Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1993, núm. 41, pp. 505-537.
- \_\_\_\_\_, *Modelli, innovazioni, rifacimenti. Saggi su Borges e altri scrittori argentini*, Mauro Baroni, Viareggio, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardiani Editori e Stampatori in Pisa, Pisa, 1987.
- Segovia, Lisandro, *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos*, Coni Hermanos, Buenos Aires, 1911.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, trad. de María Pardo de Santayana, Crítica, Barcelona, 1985.
- Shaw, Donald L., "Manomètre (1922-28) and Borges's first publications in France", *Romance Notes*, 1995, núm. 36, pp. 33-34.
- Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, El Ateneo, Buenos Aires, 1996.
- Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 2ª ed., FCE, México, 1985.

- Tanselle, Thomas, *Textual criticism and scholarly editing*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1990.
- Tenorio, Martha Lilia, "Primeras inquisiciones. Teoría y práctica de la metáfora en el primer Borges", en *Reflexiones lingüísticas y literarias*, t. 2, ed. de Rafael Olea Franco y James Valender, El Colegio de México, 1992, pp. 207-224.
- \_\_\_\_\_, "Más inquisiciones. Borges y su concepto de metáfora", *Iberoamericana*, 1993, núms. 51-52, pp. 20-37.
- Thorpe, Running, *Borges ultraist movement and its poets*, International Book Publisher, Lathrup Village, MI, 1981.
- \_\_\_\_\_, "Más inquisiciones. Borges y su concepto de metáfora", *Iberoamericana*, 1993, núms. 51-52, pp. 20-37.
- Tissera, Graciela Esther, *"El hilo de la fábula": la poesía de Jorge Luis Borges*, Tesis, University of Pennsylvania, 1992.
- Torre, Guillermo de, *Al pie de las letras*, Losada, Buenos Aires, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925.
- \_\_\_\_\_, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Guadarrama, Madrid, 1968.
- Ultra* (1921-1922), ed. facs. de José Antonio Sarmiento y José María Barrera, Visor, Madrid, 1993.
- Vaccaro, Alejandro, "Cuando Borges se corrige", *Proa*, 3ª ép., 1992, núm. 8, p. 15.
- \_\_\_\_\_, *Georgie (1899-1930). Una vida de Jorge Luis Borges*, Proa-Alberto Casares, Buenos Aires, 1996.
- \_\_\_\_\_, "La poética de los años de Ginebra", *Proa*, 3ª ép., 1999, núm. 42, pp. 83-85.
- \_\_\_\_\_, *Una biografía en imágenes. Borges*, Ediciones B, Buenos Aires, 2005.
- Varela Jácome, "Técnicas poéticas en los primeros libros de Borges", en *Borges entre la tradición y la vanguardia*, pp. 99-117.

- Vázquez, María Esther, *Borges. Esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- Videla de Rivero, Gloria, “Anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta”, *Iberoromania*, 1975, núm. 3, pp. 173-195.
- \_\_\_\_\_, “Convergencias o fluctuaciones en los comienzos poéticos de Jorge Luis Borges (Tradición y vanguardia, universalismo y criollismo)”, en *Borges entre la tradición y la vanguardia*, pp. 45-59.
- \_\_\_\_\_, “El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges”, *Revista Chilena de Literatura*, 1984, núm. 23, pp. 67-78.
- \_\_\_\_\_, “Poemas y prosas olvidadas de Borges”, *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, 1961, núm. 3, pp. 101-105.
- \_\_\_\_\_, “Presencia americana en el ultraísmo español”, *Revista de Literatura e Iberoamericana*, 1961, núm. 3, pp. 7-25.
- Verani, Hugo J. (ed.), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, 2ª ed., FCE, México, 1986.
- Willis Robb, James, “Borges y Reyes: una relación epistolar”, en Jaime Alazraki (comp.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, 1987, pp. 305-317.
- Yurkievich, Saúl, “Metaforicé con fervor”, *Río de La Plata*, 1986, núms. 4-6, pp. 89-104.
- Zuleta, Rodrigo, “*Fervor de Buenos Aires* o la poética de la humildad”, *Romanische Forschungen*, 1994, núm. 106, pp. 260-267.

#### b. Consultada

- Alifano, Roberto, *Conversaciones con Borges*, Debate, Madrid, 1986.
- Almeida, Iván, “Ce que la ville donne à la pensée”, *Variaciones Borges*, 1999, núm. 8, pp. 8-15.
- Baler, Pablo, “Borges apócrifo”, *Proa*, 1999, núm. 42, pp. 113-114.
- Barnatán, Marcos-Ricardo, *Jorge Luis Borges*, 2ª ed., Júcar, Madrid, 1976. (*Los Poetas 2*)

- Barrenechea, Ana María, "Borges: retórica y poética", *Conjurados*, 1995, núm. 1, pp. 40-47.
- Bastos, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina (1923-1960)*, Hispamérica, Buenos Aires, 1974.
- Bulacio, Cristina, "Jorge Luis Borges ¿es un filósofo?", *Proa*, 1999, núm. 42, pp. 59-61.
- Carril, Sara Luisa del, "Borges en Emecé", *Proa*, 1999, núm. 42, pp. 125-127.
- Cruz Vélez, Danilo, "Jorge Luis Borges. El poeta de las claridades y de los abismos de la muerte. Movimiento lírico argentino", en Juan Gustavo Cobo Borda, *Borges enamorado. Ensayos críticos. Diálogos con Borges. Rescate y glosa de textos de Borges y sobre Borges. Bibliografía*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1999, pp. 325-331.
- Dubatti, Jorge, "Borges, Juan Moreira y el arte de corregir", *Proa*, 1999, núm. 42, pp. 47-50.
- Etchebarne, Miguel D., *Influencia del arrabal en la poesía argentina culta*, Guillermo Kraft Limitada, Buenos Aires, 1955.
- Fuentes Rey, Guillermo, "Jorge Luis Borges, Vinicius de Moraes: un encuentro en Buenos Aires", *Proa*, 1999, núm. 39, pp. 11-14.
- Gannon, Patricio y Hugo Manning, *Argentine anthology of modern verse*, Francisco A. Colombo, Buenos Aires, 1942.
- Irby, James *et al.*, *Encuentro con Borges*, Galerna, Buenos Aires, 1968.
- Larbaud, Valery, "Sobre Borges", en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, ed. de Jaime Alazraki, pp. 27-28.
- Luengo, Enrique, "Jorge Luis Borges: escorzo y perspectiva. Desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) a *El Hacedor* (1960)", *Inti*, 1989, núms. 29-30, pp. 177-184.
- Melograno Lecuna, Luis A., "Charla con Georgie", *Proa*, 1999, núm. 42, pp. 131-133.

- Morillas, Enriqueta, "Borges y el expresionismo", en *Borges: entre la tradición y la vanguardia*, pp. 75-98
- Mello, Thiago de, "Cometí el peor de los pecados: no fui feliz", *Proa*, 1999, núm. 42, pp. 27-33.
- Morillas, Enriqueta, "Borges y el expresionismo", en *Borges: entre la tradición y la vanguardia*, pp. 75-98
- Navarro Vera, José Ramón, "El Buenos Aires de Borges: paisaje interior versus paisaje construido", en *Escrituras de la ciudad*, ed. de José Carlos Rovira, Palas Atenea, Madrid, 1999, pp. 129-143.
- Noé, Julio, "La poesía argentina moderna", *Nosotros*, 1927, núm. 67, pp. 69-74.
- Oviedo, José Miguel, "Borges: the poet according to his prologues", en *Borges the poet*, ed. de Carlos Cortínez, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 121-133.
- Pacheco, José Emilio, *Jorge Luis Borges, una invitación a su lectura*, Raya en el Agua, México, 1999.
- Paoli, Roberto, "Borges, dall'avventura alla riscrittura", *Letterature d'America*, 1982, núm. 3, pp. 61-79.
- Pezzoni, Enrique, *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986.
- Romano, Eduardo, "Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1984, núm. 411, pp. 177-200.
- Salas, Horacio, "Buenos Aires, mito y obsesión", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núms., 505-507, pp. 389-399.
- Sorrentino, Fernando, "Erratas en textos de Borges", *Proa*, 1999, núm. 42, pp. 51-53.
- Sucre, Guillermo, *Borges el poeta*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.
- Valdivieso, Jaime, "Borges como voluntad y representación", *Proa*, 3ª ép., 1999, núm. 42, pp. 169-180.
- Verdugo-Fuentes, Waldemar, *En voz de Borges*, EOSA, México, 1986.

Wellek, René, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, sel. y pres. de Sergio Beser y trad. de Luis López Oliver, Laia, Barcelona, 1983.

Zito, Carlos Alberto, “El Buenos Aires de Borges”, *Variaciones Borges*, 1999, núm. 8, pp. 108-120.



# Anexos



(“Prólogo”, *Fervor de Buenos Aires*, 2ª ed., 1969)

No he reescrito el 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 lo mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y sus dogmas; los dos somos devotos de Stevenson y de Withman. Para mí *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después. Por lo que dejaba entrever, por lo que prometía de algún modo, lo aprobaron generosamente Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes.

Como los de 1969, los jóvenes de 1923 eran tímidos. Temerosos de una íntima pobreza, trataban como ahora, de escamotearla bajo inocentes novedades ruidosas. Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines: remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo diecisiete, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto, cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o hacia el sur, de quintas con verjas.

En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.

J. L. B.

*Buenos Aires, 18 de agosto de 1969.*



(Poemas intercalados en *Fervor* en 1969)

EL SUR

Desde uno de tus patios haber mirado  
las antiguas estrellas,  
desde el banco de la sombra haber mirado  
esas luces dispersas  
5 que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar  
ni a ordenar en constelaciones,  
haber sentido el círculo del agua  
en el secreto aljibe,  
el olor del jazmín y la madre selva,  
10 el silencio del pájaro dormido,  
el arco del zaguán, la humedad  
—esas cosas, acaso, son el poema.

3] desde el banco de / la sombra haber mirado I || de la sombra] de sombra J

LA ROSA<sup>258</sup>

La rosa,  
la inmarcesible rosa que no canto,  
la que es peso y fragancia,  
la del negro jardín en la alta noche,  
5 la de cualquier jardín y cualquier tarde,  
la rosa que resurge de la tenue  
ceniza por el arte de la alquimia,  
la rosa de los persas y de Ariosto,  
la que siempre está sola,  
10 la que siempre es la rosa de las rosas,  
la joven flor platónica,  
la ardiente y ciega rosa que no canto,  
la rosa inalcanzable.

---

<sup>258</sup> En 1977, Borges dedicó este poema “A Judith Machado”, aunque Scarano no lo señala en *Varianti...*, p. 98.

LÍNEAS QUE PUDE HABER ESCRITO Y PERDIDO HACIA 1922<sup>259</sup>

Silenciosas batallas del ocaso  
en arrabales últimos,  
siempre antiguas derrotas de una guerra en el cielo,  
albas ruinosas que nos llegan  
5 desde el fondo desierto del espacio  
como desde el fondo del tiempo,  
negros jardines de la lluvia, una esfinge de un libro  
que yo tenía miedo de abrir  
10 y cuya imagen vuelve en los sueños,  
la corrupción y el eco que seremos,  
la luna sobre el mármol,  
árboles que se elevan y perduran  
como divinidades tranquilas,  
15 la mutua noche y la esperada tarde,  
Walt Whitman, cuyo nombre es el universo,  
la espada valerosa de un rey  
en el silencioso lecho de un río,  
los sajones, los árabes y los godos  
20 que, sin saberlo, me engendraron,  
¿soy yo esas cosas y las otras  
o son llaves secretas y arduas álgebras  
de lo que no sabremos nunca?

7] esfinge de] esfinge en *F, J*

---

<sup>259</sup> Este poema fue incluido en *El otro, el mismo* en 1966 y estaba dedicado a “Odile Barón Supervielle”, como puede observarse en la *Obra poética* de este año y las de 1967 y 1969; pasó a *Fervor de Buenos Aires* en la segunda edición de este poemario en 1969. Scarano por su parte señala que “il testo proviene dalla raccolta *El otro, el mismo* di 1967” (*Varianti...*, p. 98).