

TOMMASO SCARANO, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Giardini Editori, Pisa, 1987; 164 pp.

El presente trabajo se inscribe dentro de una tendencia crítica poco atendida en los estudios sobre literatura hispanoamericana contemporánea: la edición de textos de autores que debemos ya considerar como “nuestros clásicos”. En este libro, Scarano realiza esa indispensable labor con la primera poesía de Jorge Luis Borges, cuyas ediciones primitivas aparecieron durante la década de 1920.

El autor compulsula las ediciones originales de *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) con sus sucesivas versiones argentinas hasta la aparición de *Obra poética (1923-1977)*, publicada por Emecé en 1977. Scarano postula que después de esta fecha sólo ha habido —por lo menos hasta 1986— reimpresiones de esta colección de poemas, sin ninguna variante significativa. Además de este corpus central, se estudian las versiones de los poemas recogidos en publicaciones periódicas de la época (*Nosotros*, *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro*, etc.), las cuales son anteriores a la recopilación de la poesía borgeana realizada por Losada en 1943. Por último, también se incluyen los poemas de Borges presentes en antologías de los años veinte (por ejemplo, en el famoso *Índice de la nueva poesía americana*, compilado en 1926 por el peruano Alberto Hidalgo y con prólogo de éste, Vicente Huidobro y el propio Borges).

La pertinencia de la cuidadosa y prolija labor de Scarano queda demostrada de inmediato mediante la comprobación de que el permanente proceso correctivo ejercido por Borges sobre sus poemas provocó una sustancial variación respecto de lo que fue su poesía primera:

Ma l'aspetto demolitivo dell'intervento borgesiano si misura meglio verificando che attraverso riduzioni, espunzioni di singoli versi ed intere strofi, oltre che di poesie, la totalità dei versi soppressi raggiunge il 40%. L'ultima edizione cioè non reca traccia di ben 800 versi presenti in quella originaria. Accanto a questo dato va considerato poi quello relativo ai versi varianti che, a voler tenere conto solo delle correzioni sostanziali, corrisponde al 46% di versi sopravvissuti (p. 15).

En su mero nivel cuantitativo, estos datos sustentan la imperiosa exigencia que tiene cualquier estudioso de la obra de Borges de no considerar a ésta como un todo unitario y definitivo, sino como una escritura en proceso de evolución y precisión. En este sentido, sabemos que la edición de las supuestas *Obras completas* de Borges —cuya primera impresión se remonta a 1974— no es en verdad “completa” puesto que se han operado numerosas supresiones y modificaciones. Hablar pues, como hacen algunos críticos, de la poesía de Borges como si ésta hubiera sido un todo continuo desde 1923 hasta sus últimas composiciones es olvidar el inacabable trabajo de revisión del escritor. Incluso me atrevo

a afirmar que pocos autores hispanoamericanos han hecho una tan profunda y consciente labor de depuración de su obra como la hizo Borges (a este respecto, baste con recordar la confesión del escritor de haber intentado suprimir, durante el periodo en que fungió como director de la Biblioteca Nacional argentina, todas las copias de uno de sus primeros y repudiados libros de ensayos).

En lo que concierne a los criterios de edición adoptados por Scarano, resulta evidente que la colación de las distintas ediciones de las poesías de Borges tiene como finalidad establecer un “texto definitivo” basado única y exclusivamente en la “última voluntad del autor”. Por ello, al reproducir las diferentes versiones de los poemas, el crítico privilegia tipográficamente, por medio de negritas, la más reciente versión de ellos, que para él es la “definitiva”.

En cuanto a su disposición gráfica, las variantes registradas se reproducen dentro del propio cuerpo del texto, separadas tan sólo por una barra vertical, es decir, en un orden prosístico. Debido a esto, y pese al uso de las negritas, el criterio de Scarano parece un tanto confuso, por lo que creo que hubiera sido preferible que definiera un texto poético único y especificara las variantes de éste en citas al pie de la página. Si además observamos que en ocasiones se repite completo un verso cuyo único cambio ha sido un signo de puntuación (por ejemplo, el añadido de una coma en los versos 5 y 14 de “Fundación mítica de Buenos Aires”), podremos prever las dificultades con que tropezará el lector para, pongamos por caso, restaurar la lección original de los poemas—tan necesaria en virtud de la carencia de reediciones— por medio de la consulta de los textos proporcionados por Scarano.

En cambio, de suma utilidad resulta el cuadro sinóptico en que el autor enlista todas las poesías borgeanas de este periodo indicando en qué ediciones se han efectuado modificaciones; con este instrumento, el lector puede visualizar rápidamente cuáles poemas han sufrido un más amplio proceso de corrección.

Por otra parte, cabe destacar que el autor precede su edición de la primera poesía borgeana con un estudio de los recursos formales mediante los que el poeta diversifica sus composiciones. En esta línea, sobresale el fino análisis que Scarano efectúa de las variantes de “La Recoleta”, uno de los poemas centrales de *Fervor de Buenos Aires*; allí se percibe, entre otras cosas, cómo Borges abandona ciertas imágenes propias del ultraísmo para sustituirlas por imágenes más “sencillas”. Pero quizá el aspecto central de este estudio preliminar sea el descubrimiento de los distintos niveles en que operan las correcciones borgeanas para cada uno de los poemarios.

De acuerdo con Scarano, en *Fervor de Buenos Aires* Borges trabajó modificando versos aislados y no sustituyendo versos o estrofas completos (esto es, practicó lo que el crítico denomina variante “institutiva” en contraste con la “sustitutiva”); asimismo, esta colección se singulariza

por ser la única en que se reordenaron las poesías originales, además de que se incluyeron tres textos muy posteriores. Esta “relativa” modificación se debe, dice Scarano, a que el escritor veía en este libro, como afirmó en múltiples ocasiones, la matriz de toda su posterior producción poética (en efecto, en el prólogo de la edición de 1969 Borges dice: “Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después”); es decir, la mutilación de alguna de las partes de este poemario hubiera significado suprimir un antecedente esencial del conjunto de la poesía de Borges.

Muy distinto es el panorama de *Luna de enfrente*, donde el poeta realiza una supresión radical de materiales: en las ediciones sucesivas, desaparecen trece de las veintisiete poesías presentes en la compilación de 1925. Esta postura se explicaría, dice Scarano, por el fuerte repudio posterior de Borges al “falso color local” que plagó su estilo a mediados de la década de 1920.

Por último, la historia de *Cuaderno San Martín* es mucho más tranquila: el 65% de los versos de esta colección aparece en su lección primitiva, contra el 24% de *Fervor* y el 23% de *Luna*. Según el crítico, la razón de esta permanencia reside en que para fines de esa década Borges ha superado ya la fase inicial e indecisa de su escritura, la cual estaba contaminada de residuos románticos, anhelos innovadores y ecos modernistas.

Aunque sin duda la anterior caracterización resulta coherente, el autor no logra alcanzar conclusiones más comprensivas respecto del conjunto de la poesía borgeana debido a ciertas limitaciones de su perspectiva, las cuales intento describir a continuación.

En primer lugar, el crítico examina los tres poemarios de Borges como si éstos constituyeran una unidad cerrada y significativa en sí misma fuera de la producción literaria global del escritor. Por ejemplo, pienso que para explicar las particularidades de *Cuaderno San Martín*, entre ellas que no se hayan operado en él modificaciones sustanciales, habría que considerar también que la veta poética de Borges se ha agotado para entonces; esto es obvio en el magro número de composiciones de este poemario —una escasa docena— y en el hecho de que Borges haya abandonado temporalmente el género poético para no retomarlo sino hasta la década de 1940. El decenio intermedio significó la paulatina y exitosa entrada de Borges en la narrativa, cuyas primeras expresiones se produjeron a fines de los años veinte.

Asimismo, creo que la visión de Scarano adolece de su limitada permanencia en un nivel descriptivo. Por ello, no obstante la validez de sus observaciones generales respecto de los tres poemarios estudiados, no elabora categorías conceptuales para definir la evolución poética borgeana. Por ejemplo, hubiera sido muy pertinente que ahondara sus reflexiones sobre ese prólogo a *Elogio de la sombra* que él mismo cita: ahí se atestigua con claridad que para 1969 Borges ha cambiado ya radical-

mente su concepción y práctica de la escritura, es decir, que posee otra estética. En última instancia, las correcciones poéticas que en diferentes épocas efectúa Borges se basan en concepciones distintas sobre lo que en ese momento el escritor pensaba que la literatura debía ser. En este sentido, me parece que la confrontación de las variadas ediciones de esos tres primeros poemarios debió haber desembocado en una deducción central: mostrar cómo se desplazó Borges de una estética fundada en la *expresión*, la cual postula durante sus inicios literarios, hacia una estética que, en sus años de madurez literaria, buscaba la *alusión*.

Quizá el autor de este libro no tuvo el propósito de desarrollar su investigación en las líneas que hemos indicado, pero sin duda su obra adquiriría mayor profundidad si incluyera estos aspectos. Pese a las limitaciones señaladas, cabe concluir que el texto de Scarano resulta de indispensable lectura para quienes deseen acercarse a un Borges poeta siempre dialéctico y cambiante. Para finalizar, creo que no resulta superfluo repetir que el difícil acceso a las ediciones originales de la primera poesía borgeana refuerza la validez del libro.

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

ALBERTO JULIÁN PÉREZ, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Gredos, Madrid, 1986; 302 pp.

LELIA MADRID, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*. Pliegos, Madrid, 1987; 183 pp.

Se trata de dos trabajos que estudian bajo un mismo ángulo teórico —aparentemente— un tema común: por un lado, la prosa de Borges, por otro, un paralelo entre Cervantes y Borges, propiciado por la misma obra de este último.

El propósito declarado de Julián Pérez es construir una poética borgeana a partir de la idea de que

si la obra de Bakhtin contiene propuestas metodológicas promisorias para el estudio crítico de la literatura, los cuentos del escritor argentino Jorge Luis Borges son un material adecuado para aplicar la propuesta crítica y poética de Bakhtin [...] La columna vertebral de esta poética histórica de la prosa de Borges la constituyen las investigaciones prácticas y formulaciones teóricas de Bakhtin (pp. 10, 11).

Intentaré analizar el resultado de este pronunciamiento de Julián Pérez dentro de sus mismos propósitos (un corpus bajtiniano basado en Borges, o viceversa), pero también un poco más allá de tal fin, como