

## Una misteriosa colaboración: Borges y sus lectores

DANIEL BALDERSTON

Recordarán que en “El enigma de Edward FitzGerald” Borges define la relación entre FitzGerald y Omar Khayyam de este modo:

Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta. (*Obras completas* 690)

Aquí voy a argumentar que la relación inestable y rápidamente cambiante entre Borges y sus lectores es también una colaboración misteriosa. El problema no es solo la perpetua novedad de las páginas de Borges (aun para los que las hemos leído muchas veces) sino las relaciones fluctuantes entre esas páginas. La falta de una edición crítica como se merece (y sí, digo eso a pesar de la publicación de tres tomos de una vergonzosa y mal llamada “edición crítica” de las llamadas “obras completas”) obliga a los lectores serios a entender la radical inestabilidad de la bibliografía de los miles de textos de Borges.<sup>1</sup> Ahora unos pocos manuscritos de Borges se han publicado, como también miles de sus anotaciones en los libros de su biblioteca (en la monumental obra de Laura Rosato y Germán Álvarez, *Borges, libros y lecturas* [2010]), y esas nuevas publicaciones nos han brindado la posibilidad de leer de nuevo. Los textos de Borges siempre fueron inestables, pero los nuevos materiales que están ahora en circulación, junto con las herramientas que hemos puesto en la página del Centro Borges,<sup>2</sup> abren muchas posibilidades nuevas, como mostraré aquí. Seguramente vale la pena aclarar que lo que sigue forma parte de un libro que estoy escribiendo sobre el sistema de escritura de Borges. En este estruendo, ya bastante avanzado, tomo

1 Ver mi reseña del primer tomo de la “edición crítica” en *Variaciones Borges* 3.1, y el manifiesto sobre cómo editar a Borges al final de *Innumerables relaciones* (2010).

2 <[www.borges.pitt.edu](http://www.borges.pitt.edu)>.

en cuenta los manuscritos, las anotaciones marginales, las referencias explícitas y ocultas y las sucesivas reescrituras. Como forma parte de un proyecto más amplio me enfocaré aquí en tres ejemplos: los manuscritos de "La muralla y los libros", "La secreta del Fenix" y "Hombre de la esquina rosada".

Claro está, Borges siempre decía que los textos "clásicos" (y entre esos textos "clásicos" podemos incluir los suyos ahora, sin duda) eran esos que se resistían a la perfección, a las lecturas cerradas o "definitivas". En "La supersticiosa ética del lector", para solo mencionar un texto entre muchos, argumenta que la inestabilidad de tal texto consiste en su resistencia (o indiferencia) a la idea de una lectura cerrada, y años después en "Sobre los clásicos" repite esa idea. La dificultad aquí, sin embargo, es que muchos lectores asumen que ya conocen a "Borges", que ya saben qué es, antes de leerlo, como demuestran los adjetivos que se basan en su apellido. Como afirma Sylvia Molloy en *Las letras de Borges*: "los nombres de Kafka, de Beckett, de Nabokov, vuellos *mois de passe* (una vez más en el sentido más lato): nombres y textos inocuos, amansados. Por ejemplo, los adjetivos *borgeano*, *kafkaiano*, ya apenas demoran; connotan, sí, pero la connotación es harro mezquina: *ya se sabe de lo que se trata*" (11, el énfasis es del original). Debemos abrazar, más bien, un principio de la incertidumbre, y leer los textos por separado, no como partes de los libros donde eventualmente se reunieron, o como partes de un "sistema" que se imagina como preexistente a ellos, sino como tentativas nuevas. Propongo que se lea cada texto como el límite de lo que Borges pudo decir, o quiso decir, en el momento de su publicación: esta estrategia de lectura descompone las "obras completas" y deshace los libros, pero al aislar los textos permite que los leamos en sus relaciones internas. El desafío aquí, entonces, es entender "Soleares" como culminación de una serie de poemas y ensayos de 1923, 1924 y 1925; entender "Hombre de la esquina rosada" del mismo modo en relación con los textos de 1927, 1928, 1930, 1931 y 1932; entender "El escritor argentino y la tradición" en su contexto combativo y duro de 1951. No leídos como hemos hecho, de modo demasiado fácil, en relación con lo que viene después, y como partes de una continuidad. No: aislarlos, prestar plena atención a sus anomalías y rarezas, a sus circunstancias.

Para dar un ejemplo de los problemas de las *Obras completas*, nada mejor que "El escritor argentino y la tradición", que se publica con una nota que dice: "Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores" (267). Sé de un cuacerno, aunque no lo he podido ver todavía, que es de 1950-51 y que contiene el manuscrito del cuento "La espera" y el de "El

escritor argentino y la tradición": es decir, que esa "transcripción taquigráfica" que nos ofrecen la revista *Curios y conferencias* de 1953 y la segunda edición de *Discusión* en 1956 se basa en un manuscrito de Borges y no en una transcripción de su oralidad. Es un detalle revelador: la improvisación oral, de la que hará alarde Borges en los años de la ceguera, se basa en este caso en una versión escrita.

Los manuscritos y las anotaciones manuscritas a los libros leídos son cruciales (como también lo son las conversaciones con Bioy, porque se anotaban casi en tiempo real, poco después de haberse llevado a cabo). Necesitamos aprender a leer los textos de Borges como proceso, no como producto: esta lección fundamental de la crítica genética nos brinda la oportunidad de leer de nuevo, sin desatender a todo lo que se ha dicho sobre ellos pero —eso si— evitando la reducción fácil de ellos a un sistema supuestamente "borgeano" o "borgiano" o "borgesiano". Y en vez de celebrar la supuesta "perfección" de las páginas de Borges —de su adjetivación o su precisión o su agudeza— vale la pena prestar atención a los ritubeos y vacilaciones, a las sucesivas reescrituras, a las tachaduras y alternativas. Si "La muralla y los libros", por ejemplo, abunda en el uso de los adverbios "tal vez" y "quizás" y "quizá", es importante saber que el manuscrito, como otros tantos, es expresivo de la vacilación más que de la certeza.

He aquí una transcripción del —tan famoso— último párrafo de ese ensayo, para que vean a lo que estoy apuntando:

La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré su sistema de sombras, es la sombra de un César que pretendía que la más reverente de las naciones abjurarán de su pasado y no es imposible que pretendían que la más reverente de las naciones quemara su pasado, es verosímil que la idea nos ofrece de por sí similitud que la idea no toque de por sí, fuera de las conjcturas que permite. (La virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala.) Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un "contenido" conjctural. Esto concordaría con la tesis de Benedetto Croce; ya Parer, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, la brusa felicitad, *hastriobogras* la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepusculos y ciertos lugares, *están por decir algo* o *dijeron algo* que no hubiéramos debido perder, esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético quienes decimos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que nunca se cumplió, no

se produce; es quizá el hecho estético de una revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético.<sup>3</sup>

Esta versión titubeante—titubeante justamente en los momentos más importantes—no es todavía la versión final, como podemos verificar por la “brusca felicidad” (que después fueron los “estados de felicidad”, una corrección tal vez desafortunada) o los cambios a la puntuación—hacia una versión todavía más dubitativa—de la última cláusula, donde después leeremos “es, quizá, el hecho estético”. Es importante saber que el brillante cierre del ensayo no se dio de modo inmediato y final, y que en el manuscrito Borges ensaya fragmento por fragmento las cosas “en sí mismas y no en un ‘contenido’ conjetural”. Y es importante saber que lo que dijo Walter Parer sobre la música, en su libro sobre los pintores del Renacimiento, se relaciona con otra frase de Parer que Borges ahora nos años antes. En 1873 (no en 1877, como dice Borges), en *The Renaissance*, en la sección sobre la escuela de Gorgione, Parer escribe:

*All art aspires towards the condition of music.* For while in all other works of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. That the mere matter of a poem, for instance—its subject, its given incidents or situation; that the mere matter of a picture—the actual circumstances of an event, the actual topography of a landscape—should be nothing without the form, the spirit, of the handling; that this form, this mode of handling, should become an end in itself, should penetrate every part of the matter:—this is what all art constantly strives after; and achieves in different degrees. (140, el énfasis es mío)

Y añade unas páginas después:

Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to subject or material; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together, that the material or subject no longer strikes the intellect only; nor the form, the eye or the ear only; but form and matter, in their union or identity, present one single effect to the “imaginative reason”, that complex faculty for which every thought and feeling is twin-born with its sensible analogue or symbol.

<sup>3</sup> El manuscrito de “La muralla y los libros” está en la biblioteca de Michigan State University. Agradezco a María Eugenia Muidrovic por haberme conseguido una copia.

It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of form and matter. In its ideal, consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be supposed constantly to tend and aspire. Music, then, and not poetry, as is so often supposed, is the true type or measure of perfected art. Therefore, although each art has its incommunicable element, its untranslatable order of impressions, its unique mode of reaching the “imaginative reason”, yet the arts may be represented as continually struggling after the law or principle of music, to a condition which music alone completely realises; and one of the chief functions of aesthetic criticism, dealing with the products of art, new or old, is to estimate the degree in which each of those products approaches, in this sense, to musical law. (144-45)

La marca de Parer en el párrafo final de “La muralla y los libros” es muy fuerte, pero notamos que Borges se está desviando violentamente del “contenido” del pasaje, sobre el mundo de la música, de la pintura y de la poesía al parecer “puras”, a relacionar las ideas de Parer con la impureza de los hechos históricos: la anhelada destrucción del pasado del pueblo chino, la demorada construcción de la muralla. Y que no hay nada en Parer que apunte hacia lo de una “inminencia de una revelación, que no se produce”—aunque sí al “hecho estético”, la fórmula kantiana que usa Parer, y que repite Borges, para no hablar de la “belleza” (cf. Nehamas).

Al respecto de la música en Parer, Borges ya había anotado, al final de *Plato and Platonism: A Series of Lectures*, en la edición de 1934 que adquirió en 1940, que Parer había dicho en esa obra:

To realise unity in variety, to discover cosmos—an order that shall satisfy one’s reasonable soul—below and within apparent chaos: is from first to last the continuous purpose of what we call philosophy. Well! Pythagoras seems to have found that unity of principle (archê)—in the dominion of number everywhere, the proportion, the harmony, the music, into which number as such expands. Truths of number: the essential laws of measure in time and space.—Yes, these are indeed everywhere in our experience: must, as Kant can explain to us, be an element in anything we are able so much as to conceive at all. And music, covering all it does, for Pythagoras, for Plato and Platonism—music, which though it is of course much besides, is certainly a formal development of purely numerical laws: that too surely is something, independently of ourselves, in the real world without us, like a personal intelligible soul durably resident there for those who bring intelligence of it, of music, with them; to

be known on the favourite Platonic principle of like by like (homotion homoió) — though the incapable or un instructed ear, in various degrees of dullness, may fail to apprehend it. (edición de 1910)

En el ejemplar que adquirió en 1940, Borges anotó simplemente: "music, a development of numerical laws: 45" (*Borges, libros y lecturas* 258). La busca de esas leyes numéricas —proporción, armonía, ritmo— rige el proceso composicional de nuestro escritor, como se verifica en el manuscrito de "La muralla y los libros". Al reconstruir la circunstancia de la composición del texto (y Borges nos ayuda cuando cierra el ensayo con la anotación "Buenos Aires, 1950"), entendemos mejor su frustración: es la inminencia de una revelación *que no se produce*, que pide leerse en relación a su "desesperación de escritor" en "El Aleph" (1945), al rechazo de la acción en "La escritura del dios" (1949), a las incertidumbres productivas de "Kafka y sus precursores" (1951), a la celebración de las relaciones oblicuas e irreverentes en "El escritor argentino y la tradición" (1951, 1953). El deseo de una epifanía, no la epifanía en sí a esto apunta "La muralla y los libros" (y en 1952, al poner este ensayo en primer lugar en *Obras inquisiciones*, esta idea se convierte en indudable *leitmotiv*).

El manuscrito de "La secta del Fénix", que está en la Fundación San Telmo de Buenos Aires, tiene varias anotaciones marginales. Glosaré la mayoría de las de la primera página del manuscrito (que es donde están concentradas las anotaciones marginales que se refieren a lecturas de Borges), mostrando qué significan las anotaciones.

1) "Quienes escriben que la secta del Fénix tuvo su origen en Heliópolis, y la derivan de la restauración religiosa que sucedió a la muerte del reformador Amenophis IV, alegan textos de Heródoto, de Tácito y de los monumentos egipcios, pero ignoran, o quieren ignorar, que la denominación por el Fénix no es anterior a Hrabano Mauro y que las fuentes más antiguas (*las Saturnales* o Flavio Josefo, digamos) solo hablan de la Gente de la Costumbre" (*Obras completas* 522). Esta, la primera frase del cuento, aparece en el manuscrito con las siguientes anotaciones marginales: "E. Br. IX, 52, Erman 47, Deussen 26".<sup>4</sup> La referencia a la *Encyclopaedia Britannica* es al artículo sobre Egipto, que dice lo siguiente: "The young Pharaoh Amenophis IV seems to have been fired by genuine fa-

natical enthusiasm, though political motives, as well as doctrinal consideration, may have prompted him in the planning of his religious revolution" (9: 52). El artículo sobre el Fénix agrega información sobre Heliópolis, Heródoto, Tácito, y al final del artículo menciona el ave roc, el sinurgh y la garuda, e informa, por ejemplo: "According to the story told to Herodotus (ii: 73), the bird came from Arabia every 600 years, bearing his father embalmed in a ball of myrrh, and buried him in the temple of the sun. Herodotus, who had never seen the phoenix himself, did not believe this story, but he tells us that the pictures of it represented a bird with golden and red plumage, closely resembling an eagle in size and shape" (21: 457). La información sobre Hrabano Mauro está en uno de mis artículos favoritos de la *Britannica*, el dedicado al tema "Encyclopaedia", donde se describe su enciclopedia *De universo*, que define como "chiefly a rearrangement of Isidore's *Eymologies*" (9: 370-71).

2) "A Gregorovius observó, en los conventículos de Ferrara, que la mención del Fénix era rarísima en el lenguaje oral" (*Obras completas* 522): el artículo sobre Ferdinand Gregorovius (1821-1891) de la misma enciclopedia aclara que vivió largos años en Italia y se hizo ciudadano de Roma, y describe sobre todo su *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (1859-1872), pero no menciona ni el Fénix ni el lenguaje oral.

3) "Miklosich, en una página demasiado famosa, ha equiparado los sectarios del Fénix a los gitanos. En Chile y en Hungría hay gitanos y también hay sectarios; fuera de esa especie de ubicuidad, muy poco tienen en común unos y otros. Los gitanos son chalanés, caldereros, herreros y decidores de la buenaventura; los sectarios suelen ejercer felizmente las profesiones liberales. Los gitanos conforman un tipo físico y hablan, o hablaban, un idioma secreto; los sectarios se confunden con los demás y la prueba es que no han sufrido persecuciones. Los gitanos son pintorescos e inspiran a los malos poetas; los romances, los cromos y los boleros omiten a los sectarios" (*Obras completas* 522): la página referida en el margen es la primera del artículo de la enciclopedia sobre los gitanos. Hay información allá sobre la profesión de caldereros que practican algunos gitanos (12: 37), sobre su lengua, y sobre los estudios de Miklosich. Cita a esta autoridad: "Miklosich has collected seven passages where the Byzantine historians of the 9th century describe the Achinganoi [nombre antiguo para los gitanos] as soothsayers, magicians and serpent-charmers" (12: 37). Dicho sea de paso, en el manuscrito la primera versión de la segunda frase aquí citada ("En Chile y en Hungría") decía: "En el Brasil y en Persia". El artículo sobre los gitanos menciona, claro, tanto Persia como Hungría; con respecto a otros continentes, menciona: "For

<sup>4</sup> Aquí solo voy a comentar las referencias a la *Encyclopaedia Britannica*. La obra de Paul Deussen es numerosa y esta referencia es difícil de identificar por ahora por ese motivo. La referencia a Erman se retirará en "El ave Fénix" en *El libro de los seres imaginarios* (*Obras completas en colaboración* 587), pero tampoco puedo identificarla con exactitud por ahora.

Africa, America and Australia the numbers are estimated between 135,000 and 166,000" (12: 37); no hay referencia específica ni al Brasil ni a Chile.

4) "Martin Buber declara que los judíos son esencialmente patéticos; no todos los seculares lo son y algunos abominan el paroxismo; esta pública y notoria verdad hasta para refutar el error vulgar (absurdamente defendido por Urnann) que ve en el Fénix una derivación de Israel" (*Obras completas* 522): en el libro de Rosato y Alvaraz, declaran que en el ejemplar de Borges de *Vom Geist des Judentums* de Buber (1921), comprado por Borges en 1946, anotó lo siguiente sobre la página en cuestión: "das Jüdische Pathos -99" (74). El párrafo indicado de esa página dice: "Es gibt jedoch ein Element, das all dies in gewisser Weise ersetzt, indem es der Seele des Juden einen Kern, eine Sicherheit, eine Substanz gibt, allerdings keine sensorische, objektive, sondern eine motorische, subjektive. Das ist das Pathos" (75). 5) "[L]o innegable es que se parecen, como el infinito Shakespeare de Hazlitt, a todos los hombres del mundo" (*Obras completas* 522). Aquí la referencia es interna a la obra de Borges, a *Obras inquisiciones* 171. La referencia en cuestión es una cita repetida en Borges, esta vez en el ensayo "De alguien a nadie": "Shakespeare se parecía a todos los hombres, salvo en lo de parecerse a todos los hombres. Íntimamente no era nada, pero era todo lo que son los demás, o lo que pueden ser" (*Obras completas* 738). La cita original de Hazlitt, de una conferencia sobre Shakespeare y Milton, dice: "The striking peculiarity of Shakespeare's mind was its generic quality, its power of communication with all other minds—so that it contained a universe of thought and feeling within itself, and had no one peculiar bias, or exclusive excellence more than another. He was just like any other man, but that he was like all other men. He was the least of an egotist that it was possible to be. He was nothing in himself; but he was all that others were, or that they could become" (Hazlitt 47).

6) "Son todo para todos, como el Apóstol" (*Obras completas* 522): esta referencia a I Corintios 9: 22 es a la famosa frase de San Pablo que dice: "Me he hecho a los flacos flaco, por ganar a los flacos; a todos me he hecho todo, para que de todo punto salve a algunos" (traducción de Reina Valera, 1909, o en otra traducción: "A los débiles me hice débil, para ganar a los débiles; a todos me he hecho todo, para que por todos los medios salve a algunos" (traducción de la *Biblia de las Américas*).<sup>5</sup>

5 Consultarse la *Biblia paralela* para esta y otras traducciones de ese verso y *The New Oxford Annotated Bible* (2012) para un valioso comentario.

7) "[D]ías pasados el doctor Juan Francisco Amaro, de Paysandú, ponderó la posibilidad con que se acriollaban" (*Obras completas* 522): esta es otra referencia interna a la obra de Borges, esta vez a *El Aleph* 76. Se conecta con la mención del personaje Juan Francisco Amaro en el relato "La otra muerte", también de Paysandú, quien había militado en la revolución de Aparicio Saravia y había peleado en la batalla de Masoller.

Esto sirve para aclarar las fuentes específicas de ese cuento tan enigmático, "La secreta del Fénix" (a diversos artículos de enciclopedias, a Buber y al Nuevo Testamento, pero también referencias intratextuales a otros escritos de Borges). Así, el proceso de composición implica constantes consultas con fuentes, lecturas e incluso pequeños recordatorios personales de otros escritos de nuestro autor, para ir formando un sistema interno de referencias, a la vez que las referencias a las lecturas establecen nexos claros con textos heterogéneos. La crítica en torno a "La secreta del Fénix" siempre ha interrogado el misterio del cuento, con numerosos esfuerzos por nombrar el secreto como la relación sexual en alguna de sus posibles variantes; de modo interesante, ninguna de las fuentes indicadas en el margen izquierdo del manuscrito ayuda a fortalecer esta hipótesis de lectura, así que esa interpretación queda a cargo de los lectores.

El caso de "Hombre de la esquina rosada" es igualmente interesante. El primer cuento completamente original de Borges (si se dejan de lado "Parénesis pasional" y "La lucha" de la época ultratrá), se basa en una trama esbozada de forma oscura en "Leyenda policial" de 1927, después revisado como "Hombres pelearon" en 1928 e incluido en *El idioma de los argentinos*, en la sección "Dos esquinas" (que incluye también el texto "Sentirse en muerte"). Esa trama se cuenta también en un poema inédito que se encuentra en un ejemplar de *Inquisiciones* que está en una colección particular en Buenos Aires; de eso hablaré después. El manuscrito del cuento de *Historia universal de la infamia* se encontraba en un cuaderno de marca "Lanceros argentinos de 1910", en cuya portada Borges coleccionó las citas y comenzó a escribir dos de sus ensayos capitales, "La postulación de la realidad" (1931) y "El arte narrativo y la magia" (1932), como he estudiado en otra parte ("Los manuscritos de Borges: Imaginar una realidad más compleja"). Por una terrible desgracia, el cuaderno se mutiló a la hora de la venta, y ahora solo contiene la portada, el manuscrito del cuento, y una serie de dibujos (bastante cursis) del pintor Juan Carlos Benítez (n. 1931), quien retrata a Borges, a Francisco Real y a la Lujanera y hace un dibujo de una pulpería: es decir, no sabemos si en el interior del cuaderno había borradores más completos

de los dos ensayos, tal vez algún otro ensayo o reseña o poema, y posiblemente algún otro cuento de *Historia universal de la infancia*.<sup>6</sup>

Al final del manuscrito del relato, Borges escribió en su letra minúscula de la época: "1933, Adrogué". Al lado, hay una firma, muchísimo más grande, que dice "J. L. Borges": es la firma del escritor ya ciego, de los años sesenta o setenta, como se puede verificar al corearla con otras firmas de esa época. Es decir, el que mutiló el cuaderno también le pidió a Borges que firmara el borrador de su cuento, y el escritor fue cómplice, voluntaria o involuntariamente, en ese acto de vandalismo.

El manuscrito del relato nos dice mucho sobre el proceso de escritura. Cómienza así: "A mí tan luego, venir a hablarme de Francisco Madrano", y arriba dice: "hablarme de Francisco Real"; luego, en el margen izquierdo, dice "hablarme del finado F. R.": es decir, hay tres versiones de la primera cláusula del relato. Más notable que el cambio de nombre del personaje<sup>7</sup> son los puntos suspensivos con los que comenzaba el cuento en su primera versión: Borges tiene claro que es una conversación que se comienza a transcribir *in medias res*. Para dar otro ejemplo, la frase del cuento que dice "El tango hacía su voluntad con nosotros y nos arriba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar" (*Obras completas* 330) dice, en el manuscrito: "El tango hacía su voluntad con nosotros y nos arriba y nos perdía y nos barajaba y nos volvía a encontrar", con una inserción arriba de "barajaba" que dice: "rejuntaba + ordenaba +", es decir que se pasa de una secuencia de tres verbos a una secuencia de cuatro, de acuerdo con el tiempo del tango. En esa secuencia, "barajaba" (el segundo verbo) se cambia a "rejuntaba", que a su vez en alguna versión posterior se cambia a "perdía": el manuscrito no nos da la lectura definitiva en este caso pero sí el ritmo buscado. Supongo que todos conocen la primerísima versión de este relato, el micro-relato "Leyenda policial" que pasa a *El idioma de los argentinos* con el título de "Hombres pelearon". No así la versión poética que, como dije, aparece en un ejemplar de *Inquisiciones* (1925) que está en la Fundación San Telmo en Buenos Aires. La cito en parte:

¡Qué vida por darse corto  
la que vivió Pedro el Menrao

<sup>6</sup> Sobre vive también la contratapa del cuaderno, en cuyo interior hay unos renglones más de notas hacia "La postulación de la realidad": tienen que ver con la cita de Gibbon, entre otras cosas.

<sup>7</sup>

El otro personaje cambia de nombre de el Cacierno a el Corralero en las mismas páginas.

guapo el más acreditao  
de las orillas del Norre!  
Nadies como él pisó forte juerre  
las veredas de ladrillo  
ni mandó en el conventillo  
ni lo gritó al carruaje  
ni fue de entre ese criollaje  
tan como luz pal cuchillo.

Este poema, muy anterior a las milongas de los años sesenta, explora el mundo de la poesía popular, un poco como Borges habrá de hacerlo en *Enaristo Carriego* en 1930. Lo interesante de este intento es que haya ensayado varias versiones de esta trama—dos en prosa y una en verso—en los años veinte, para luego escribir, al parecer de un tirón o por lo menos de modo muy fluido, el cuento definitivo en Adrogué en 1933.

Podría extenderme comentando otros ejemplos, pero creo que lo importante es que uno se dé cuenta de que los textos de Borges se pueden leer de modo nuevo, descubriendo sus hallazgos *in medias res* con su autor. Eso no solo nos ayuda a desarmar todas las versiones publicadas hasta ahora de las *Obras completas*, ediciones mal hechas y falsamente "definitivas" (un valor con el que Borges estaba en profundo desacuerdo, como sabemos), sino que ayuda a entender los textos como parte de una compleja red de lecturas, escrituras y reescrituras. Esto también nos va a liberar de las certezas o de los lugares comunes de tantos años, porque convierte el texto en titubeos y búsquedas, y nos ayuda a entender de cerca el proceso creativo de Borges. "[P]odríamos inferir que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un 'contenido' conjetural" (*Obras completas* 635): si nos demoramos en los materiales prerredaccionales (las lecturas, los esquemas, las anotaciones manuscritas, las menciones de futuros proyectos) y en los manuscritos, podemos ver cómo trabaja Borges. Esa demora, ese acto delibado de fijarnos en los detalles mínimos, nos ayudará a desmistificar a nuestro autor y a entenderlo mejor, como quiso Novalis, como quiso Pierre Menard.

## OBRAS CITADAS

- BALDERSTON, Daniel. *Innumeras relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010.
- "Los manuscritos de Borges: 'Imaginar una realidad más compleja.'" *Variaciones Borges* 28 (2009): 15-26.
- *Reseña de Obras completas I (1923-1949): edición crítica*, por Jorge Luis Borges. *Variaciones Borges* 31 (2011): 257.
- Biblia paralela*. Bible hub. Web.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1949.
- *Obras completas*. Buenos Aires: Emeccé, 1974.
- *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emeccé, 1979.
- *Obras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.
- Centro Borges*. University of Pittsburgh. Web.
- Encyclopaedia Britannica*. 11<sup>a</sup> ed. New York: Encyclopaedia Britannica Company, 1910-1911.
- HAZLITT, William. *Lectures on the English Poets*. Proyecto Gutenberg. Web.
- MOLLAY, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- NEHAMAS, Alexander. *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- The New Oxford Annotated Bible: New Revised Standard Version with the Apocrypha*. Ed. Michael Coogan. New York: Oxford University Press, 2010.
- PATER, Walter. *Plato and Platonism*. 1910. Proyecto Gutenberg. Web.
- *The Renaissance*. 1873. Authorama. Web.
- ROSATO, Laura, y Germán Álvarez, comps. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010.