

PALABRAS RECHAZADAS: BORGES Y LA TACHADURA¹

POR

DANIEL BALDERSTON
University of Pittsburgh

Borges dice en “Las versiones homéricas” que “el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (*Obras completas* 239). En “La supersticiosa ética del lector” agrega que “[l]a página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. [...] Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprendiones, sin dejar el alma en la prueba” (*Obras completas* 203-04). Argumenta con frecuencia que no hay sino borradores de un texto futuro o imaginario. A la vez, su trabajo como escritor es fuertemente marcado por una obsesiva reescritura, donde de algún modo todos los textos individuales –y son más de dos mil setecientos– constituyen fragmentos o ruinas de un texto inacabado. Lo que voy a hacer aquí es hablar un poco de cómo esas tensiones se pueden observar en las anotaciones marginales y en los manuscritos, y aventurar algunas hipótesis sobre los procesos de composición. En la segunda parte del artículo me concentraré en un archivo de manuscritos del poema “A Francisco López Merino” de 1928, que es una extraordinaria muestra de lo que a veces se ha llamado (con una interesante metáfora) la “cocina” del escritor.

Un primer hecho se puede constatar ahora mejor que nunca: la lectura por parte de Borges está marcada en su escritura. Una de las primeras facetas de los manuscritos de Borges que se notan son las pequeñas anotaciones marginales donde verifica las referencias, por invisibles que sean. Por ejemplo, en el relato “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, leemos que “Cabeza de toro tiene en medallas y esculturas el minotauro. Dante lo imaginó con cuerpo de toro y cabeza de hombre” (*Obras completas* 605); en el manuscrito, en el margen izquierdo, aparece la anotación “Scartazzini 97. Grabher I 144. Flamini 182”. Si seguimos las pistas vemos que Flamini dice: “le medaglie e le sculture antiche ci danno invece un uomo con testa di toro”. De modo semejante, he

¹ Este trabajo se escribió inicialmente para un homenaje al importante especialista de Borges, Thorpe Running, tristemente fallecido. Agradezco a Marina Martín por la invitación a participar en ese homenaje.

demostrado en trabajos anteriores que la lectura del libro de Alfred Noyes sobre William Morris influye directamente en la redacción de “La postulación de la realidad” y “El arte narrativo y la magia” (a pesar de que no hay ninguna referencia explícita a Noyes en esos textos), y que la lectura del libro *Towards a Mythology: Studies in the Poetry of W. B. Yeats* de Peter Ure se puede relacionar con una conferencia famosa dictada poco después, “El escritor argentino y la tradición”.

Este tipo de trabajo con algunos de los cabos sueltos se facilitó (no sé si esa es la palabra adecuada) con la publicación hace unos meses de *Borges, libros y lecturas* de Laura Rosato y Germán Álvarez, la extraordinaria recopilación de las anotaciones marginales (usualmente en la última página del libro) de quinientos libros de la biblioteca de Borges o de libros pertenecientes a la Biblioteca Nacional. Un poco al azar, abro el libro: en la página 353, se anota que Borges escribió al final de *The Essays of Oscar Wilde* (edición de 1935) las palabras “Carlyle once . . . 373”; Rosato y Álvarez aclaran que en “Coleridge’s Life” escribe Wilde: “Carlyle once proposed in jest to write a life of Michael Angelo without making any reference to his art, and Mr. Caine has shown that such a project is perfectly feasible”, y mencionan lo que Borges escribe en “Sobre el ‘Vathek’ de William Beckford: “Wilde atribuye la siguiente broma a Carlyle: una biografía de Miguel Ángel que omitiera toda mención de la obra de Miguel Ángel” (*Obras completas* 353). Es decir, la relación en Borges entre la lectura y la escritura es cercana pero muchas veces borrada: sin acceso a los manuscritos y a las anotaciones marginales es sumamente difícil, si no imposible, establecer dónde están las referencias implícitas. Como escribe el narrador al final de “El inmortal”: “Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo” (*Obras completas* 544). Se podría afirmar que Borges sugiere, de forma casi constante, que sus textos juegan con lo apócrifo, que son o simulan ser apócrifos. Como dice en el segundo prólogo de *Historia universal de la infamia*, el de 1954: “bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar” (*Obras completas* 291).

Otro tema importante en la obra de Borges, comentado frecuentemente en la crítica (desde los primeros ensayos serios en la década del cincuenta), es la adjetivación. En el dactiloscrito de “Emma Zunz” que está en la biblioteca de la Universidad de Texas, observamos una notable atención a este aspecto. En ese dactiloscrito, había escrito: “Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho íntimo <ínfimo> un sentimiento de poder» (HRC.pdf, p. 347); más adelante, casi al final del relato, escribe y corrige: «una efusión de brusca sangre manó de los labios ~~obscuros~~ <obscenos> y manchó la barba y el ~~saco~~ <la ropa>. Emma, aliviada, respiró; el señor Loewenthal había muerto.// Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván, desabrochó ~~la ropa~~ <el saco> del cadáver, le quito los quevedos <salpicados> y los dejó sobre el ~~nuevo~~ fichero” (HRC.pdf, p. 350). Michel Lafon ha estudiado en su reciente edición facsimilar de los manuscritos de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El



Sur” que pululan en esos manuscritos las alternativas, y que a veces son antitéticas o por lo menos muy distintas: los casos de “íntimo” vs. “ínfimo” y “oscuros” vs. “obscenos” en el dactiloscrito de “Emma Zunz” confirman esa observación. De algún modo, Borges (como su protagonista aquí) “desordena” sus textos, dejando indicios de su condición de simulacro; Bernard McGuirk observó, con respecto a esta escena, que el haber movido los anteojos de Loewenthal podría haber revelado que el crimen no era un “crimen perfecto”. El manuscrito, con la añadidura del adjetivo “salpicados”, subraya esa posibilidad.

En “Crítica del paisaje” (ensayo de 1921, al principio de la carrera) escribe Borges: “Lo marginal es lo más bello” (*Textos recobrados* 101). Esta celebración de lo marginal y lo periférico es esencial a la obra de Borges, como han argumentado Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo, entre tantos otros. Podríamos afirmar, de hecho, que casi siempre la obra tiene aspectos de anotación marginal: ¿cuántos textos no comienzan: “X dice en alguna parte” “He leído que” “A Y debo mi primera noticia de Z”? Este proceso de la escritura como glosa es presente de modo intenso en la poesía (“Como aquel capitán del Purgatorio”) y en la narrativa: “Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9.22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones” (*Obras completas* 561).

Es decir, podemos observar en los manuscritos de Borges procesos constantes de tachadura y de multiplicación: se anotan posibilidades, se reemplaza una palabra con otra que no es para nada parte del mismo campo semántico, se borran conexiones, se anotan nexos secretos. Si tuviéramos acceso a más manuscritos y cuadernos de trabajo de Borges sabríamos mucho más de sus procesos compositivos, y entenderíamos mejor algunas sutilezas –o hasta paradojas o contradicciones– de sus textos. El hecho de que la inmensa mayoría de esos manuscritos y cuadernos haya desaparecido en colecciones particulares, donde se atesora el objeto pero se impide el acceso, no puede sino lamentarse.

Con el fin de mostrar que los textos de Borges se construyen a través de búsquedas complejas, voy a dedicar el resto de esta ponencia a la lectura de un pequeño archivo de manuscritos: tres versiones y media del poema “A Francisco López Merino”. El poeta, muy amigo de Borges en la década del veinte, se había suicidado a los 23 años en La Plata el 20 de mayo de 1928; entre esa fecha y la publicación del poema en la revista *La Vida Literaria*, en octubre de 1928, Borges barajó múltiples posibilidades que terminan en la publicación del poema, que dice así en esa primera versión publicada:



A Francisco López Merino

Si te cubriste, por deliberada mano, de muerte,
si tu voluntad fue rehusar todas las mañanas del mundo,
es en vano² que palabras rechazadas te soliciten,
predestinadas a imposibilidad y a derrota.

Sólo nos queda entonces
decir el deshonor de las rosas que no supieron demorarte,
el oprobio del día que te permitió el balazo y el fin.

Pero hay ternuras que por ninguna muerte son menos
–las íntimas, indescifrables noticias que nos cuenta la música,
la patria que condesciende a higuera y a patio,
la ardiente gravitación del amor que justifica el alma–
los cargados minutos
por los que se salva el honor de la realidad.³

Pienso en ellas y pienso también, amigo escondido,
que tal vez a imagen de la predilección, obramos la muerte,
que la supiste de campanas, niña y graciosa,
hermana de tu aplicada letra de colegial,
y que hubieras querido distraerte en ella como en un sueño
en el que hay olvido del mundo, pero amistoso,
en donde es bendecidor todo el olvido.⁴

Si esto es verdad y si cuando el tiempo nos deja,
nos queda un sedimento de eternidad, un gusto del mundo,
entonces es ligera tu muerte,
como los versos en que siempre estás esperándonos,
entonces no profanarán tu tiniebla
estas amistades que invocan. (*Textos recobrados* 369)

Hay tres versiones manuscritas, bastante radicales en sus diferencias. Las varias etapas del manuscrito de este importante poema nos muestran a un Borges entregado a las

² “En vano” modificado después a “inútil.”

³ Esta estrofa se modifica de modo dramático en las versiones publicadas después. La versión de las *Obras completas* dice: “¿Qué sabrá oponer nuestra voz/ a lo confirmado por la disolución, la lágrima, el mármol?/ Pero hay ternuras que por ninguna muerte son menos:/ las íntimas, indescifrables noticias que nos cuenta la música, la patria que condesciende a higuera y aljibe./ la gravitación del amor, que nos justifica».

⁴ Los últimos tres versos de esta estrofa después se reducen a uno: «y que hubieras querido distraerte en ella como en un sueño».



minucias de la escritura. A la vez, abren el texto del modo que la crítica genética ha sabido mostrarnos, con su pregunta esencial: ¿qué nos dicen estos manuscritos?

La primera versión (así denominada en la letra de Borges), de lectura difícil, dice más o menos así, con una proliferación de marcas de puntuación que indican alternativas e incertidumbres:

Negador de [la mañana y del día] rehusar
 [te hiciste el día que en tí se arrepintió de los otros]
 Es {inútil/en vano} que [palabras nuestras] te {soliciten/inquieran/indaguen/busquen}
 predestinadas a {disolución/invisibilidad/futilidad/vanidad/inanidad/ineficacia
 incapacidad/incompetencia} y a
 {silencio/infidencia/inercia} aniquilación/imposibilidad/derrota/fracaso
 Yo que no fui tu amigo más íntimo carga preciosa de los minutos que {cuentan/
 resplandecen}
 [estoy aquí] para importunar tu tiniebla selección del recuerdo
 Oprobio de [las cosas/rosas del mundo que no bastaran a encadenarte.]
 Vergüenza del [destino que te consintió el balazo y la (noche) sombra.]
 Pero hay [dulzuras/agrados] que por ninguna muerte son menos:
 las íntimas indescifrables noticias que [trae] la música,
 [la amistad que conversa de altas [ilegible]
 [la patria que condesciende a nosotros] en [minucias de barrio, en el (suburbio) que a
 los dos nos gustaba], [neblina de la luna al pecho desbandado
 [la nota hermosa, porque {aprobativa} y de distinto mundo / regalada y de ángel } del
 pájaro
 {la tolerancia/el sufrimiento/la carga} del amor que justifica el alma.

[Afirmen Recen[?] Digan Piensen} otros [hombres] el mar donde ya la tierra,
 {A/R/D/P} [nave de templo] o [un mar] en lugar de [barrio],
 [con tal de que {haya preferencia en sus días/prefieran [algo] sus {días/horas}
 [para/y de] que en las [dos o tres] cosas preferidas
 [son salvado [el honor del mundo [en algún modo] la realidad
 [Y así/Pero yo} prefiero pensar, _____ vocativo, fashion thy death
 que a imagen [y semejanza] de tu {vida/palabra} {¿entraste?/hiciste/pensaste/obraste}
 tu muerte,
 en el olvido {benedicidor/benévolos} del que duerme
 que la creíste de campanas, niña y [graciosa] pulcra como tu letra de colegial
 y [hubieras querido] resbalar en ella como en un sueño].

Esta primera versión es todavía muy tentativa, como demuestra la cantidad de alternativas propuestas entre corchetes (y la distancia entre esta versión y las siguientes). Los títubeos son significativos: son la búsqueda de un tono, clásico (de acuerdo con las normas del género de la elegía) y moderno. No son decisiones que dependen de la métrica: ya



desde esta primera versión es un poema en verso libre (a diferencia de varios otros de *Cuaderno San Martín* y de la poesía de López Merino).

Apenas 63 de las 212 palabras del poema publicado en *La Vida Literaria*⁵ aparecen en esta versión, y a veces en otros órdenes y configuraciones muy diferentes de las posteriores. De hecho, las 300 palabras de esta versión la hacen considerablemente más larga que las otras, y a veces las alternativas son numerosísimas (hay quince palabras que se dan como alternativas a lo que serán dos en la versión final, “imposibilidad” y “derrota”). A la vez, hay segmentos que sobreviven todos los procesos de cambio posteriores, como las ternuras (aquí “dulzuras” o “agrados”) “que por ninguna muerte son menos”, “las íntimas indescifrables noticias” que trae la música, la “letra de colegial”, el deseo de “resbalar en ella como en un sueño” (refiriéndose a la muerte).

Después regresaré a las tres palabras en inglés que aparecen sólo en esta versión, “fashion thy death”, y también a la cuestión de la relación entre la escritura y la emoción. Sólo queda ahora decir que ya en esta versión se subraya una cuestión ética: la distancia insalvable entre las intenciones del muerto cuando se decide por el suicidio y la pena individual y colectiva de los dolientes. Borges se interroga de modo agudo en esta hoja sobre la actitud adecuada de cómo reaccionar a la muerte del amigo. En esa reflexión es importante el tú o el vos (de hecho, Borges pone la palabra “vocativo” sin decidirse por el pronombre o el nombre adecuado) pero también es importante el yo de la elegía: se siente imposibilitado/derrotado/aniquilado por esa muerte, pero a la vez no se resigna al silencio o a la inercia. Son muy fuertes los sustantivos que ensaya para definir tanto al muerto como a la actitud del doliente: las “palabras nuestras” están “predestinadas” a disolución, invisibilidad, futilidad, vanidad, inanidad, ineficacia, incapacidad, incompetencia, y también a silencio, infidencia, inercia, aniquilación, imposibilidad, derrota, fracaso. Es notable que de esa larga serie las dos categorías que aparecen en la versión final sean justamente “imposibilidad” y “derrota”, que aparecen juntas al final de la segunda parte de la larga serie.

La segunda versión va cobrando forma, aunque todavía de modo muy tentativo:

Si te {cubriste/disfrazaste} {por tu propia mano/voluntariamente} de [muerte],
 si {preferiste renunciar/tu voluntad fue rehusar} todas las [mañanas del mundo],
 es {inútil/en vano} que {oraciones/palabras {nuestras/rechazadas} te {inquieran/
 busquen/indaguen/soliciten}
 predestinadas a {imposibilidad/futilidad/incapacidad/invisibilidad} y a {derrota/
 fracaso}.

{Sólo nos queda entonces/” es de nosotros decir/” en ese caso nos queda}

⁵ La versión de las *Obras completas* tiene 193 palabras, por las modificaciones en la tercera estrofa y la omisión de los últimos dos versos de la cuarta.



una “aprobación”. Esta cuestión afirmativa es mucho más fuerte en esta versión que en la anterior o las posteriores: gran parte de lo rechazado después será esta cuestión de la “justificación”, la “aprobación” y la “salvación”, que ocupa toda la segunda mitad de esta versión.

La tercera versión, la última de la que disponemos, ya se parece bastante al poema publicado, aunque todavía con algunas dudas, sobre todo hacia el final:

Si te cubriste, por deliberada mano, de muerte,
si tu voluntad fue rehusar todas las mañanas del mundo,
es en vano que palabras rechazadas te solicitan,
predestinadas a imposibilidad y a derrota.

Sólo nos queda entonces
decir el deshonor de las rosas que no supieran demorarte,
el oprobio {del sol/del día} que te permitió el balazo y el fin.
{Qué sabrá oponer nuestra voz/a lo {declarado/confesado/confirmado} por la disolución,
{la lágrima, el mármol/la pompa, la lágrima.}
Pero hay ternuras que por ninguna muerte son menos
las íntimas indescifrables noticias que nos cuenta la música,
la patria que condesciende a higuera y a {casa, verja,} patio
la ardiente gravitación del amor que justifica {el alma-/el hombre=
los guardados cargados minutos
por los que se salva el honor de la realidad.

Pienso en ellas y pienso también, amigo escondido,
que ?????????????? acaso a imagen de tu voz creaste tu muerte,
que la supiste de campanas, niña y graciosa,
hermana de tu aplicada letra de colegial,
y que hubieras querido distraerte en ella como en un sueño
{Que opondrá cualquier verso sabrá oponer nuestra voz/A qué desordenar en palabras/
ficciones/mentiras/falsías/discursos/ilusiones}
a lo confesado por la {corrupción/disolución} la lágrima, el mármol
en el que hay olvido del mundo, pero amistoso,
en el que es bendecidor todo olvido.

Es decir, las primeras cuatro estrofas del poema publicado están en forma casi final, pero la última todavía es muy incierta. Esta versión consta de 217 palabras, de las cuales 161 sobreviven en el poema final (que es, como ya hemos dicho, de 212 palabras). De nuevo, se busca una justificación al final de esta versión, que el olvido de la muerte sea “amistoso” y el olvido “benedicidor”. Es mucho menos enfática esta idea en la tercera versión que en la anterior. En las versiones posteriores a la publicación de *Cuaderno San Martín*, Borges atenúa aún más esa idea.



Hay también una hoja no numerada (aunque hay un garabato que la enumera como la versión «II.1») con versiones de las últimas dos estrofas del poema, que probablemente es una etapa intermedia entre la segunda versión y la tercera:

Pienso en ellas y pienso también, amigo escondido 15
 que tal vez a imagen de {nuestra/la} ~~costumbre~~-predileccion 16
 esperamos/obramos la muerte, habitualidad – repetición 15
 supiste que la {presentiste/perseguiste/personaste} de campanas, niña y graciosa,15
 {como/parecida a/hermana de} tu aplicada letra de colegial
 y que hubieras querido distraerte en ella como en un sueño
 en el que hay olvido del mundo, pero amistoso
 en {el-que/donde} es bendecidor {el/todo} olvido.

Si esto es verdad y si cuando el tiempo nos deja 13
 {nos queda un sedimento de eternidad/un haz de [recuerdos/memorias] ~~costumbres~~, 17

{si} queda sola el alma con un sedimento de eternidad, un haz/un gusto del mundo
 entonces es {hermosa/liviana/ligera} tu muerte
 como {tus/los} versos en que aún nos esperas/esperan
 como los versos en q. {estás siempre/siempre estás} esperándonos
 entonces no importunará profanarán tu tiniebla
 y no serán intensos profanadores ¿en tu retiro? estas {palabras/plegarias} nuestras estas
 amistades que {invocan/Haman}⁶

Esta versión parcial del final del poema difiere de los otros manuscritos por el hecho de que en el margen (usualmente a la derecha, pero en una ocasión a la izquierda) aparecen números (15 16 15 15 15 13 17) que demuestran que Borges, aun al intentar verso libre, contaba las sílabas. También es importante porque contiene la mayor parte de la última estrofa del poema publicado en *La Vida Literaria*, que faltaba (como vimos) en la tercera versión.

El archivo al que tuvimos acceso incluía una fotocopia de un poema de López Merino, “Carta en tercetos a Jorge Luis Borges”, en la clara “letra de colegial” que menciona el poema de Borges. Está firmado y tiene lugar (La Plata) y fecha (Agosto 23-1926), es decir que pertenece a la época en que ambos trabajaban en la campaña a favor de la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen. Comienza el poema:

Me acuerdo, amigo Borges, de la tarde en que fuimos
 a pasear por el barrio donde vivió Evaristo
 Carriego, aquel muchacho “casi genial y tísico”

⁶ Al lado de los últimos versos de esta versión aparece una lista de adjetivos: «impetuoso/urgente/precipitado».

Menciona también a Macedonio y a Norah, y dice al final que Juan Ramón (Jiménez) le envió una flor a Norah “en una carta clara como un agua con sol”.⁷ La afinidad por las caminatas por suburbios deslucidos y abandonados (“tenía los muros húmedos y ninguna/ muchacha sonriente”), por los tangos viejos, por la declamación de la poesía (recuerda la voz de Borges recitando uno de los poemas de López Merino, “Mis primas, los domingos ...”): es un poema de gustos compartidos. Hay también una hoja con un pequeño retrato, hecho por Borges, de la cara de López Merino: se ve que el esfuerzo intenso por evocarlo pasa también por el dibujo.⁸

“A Francisco López Merino” es, entonces, un poema que forma parte de una relación: de amistad, de caminatas compartidas, de poemas que se van dedicando, de común militancia política. Si una de las versiones nos dice que “nos estás esperando siempre en tus versos”, es más bien la voz que acompaña a Borges, tanto en este poema como en el que escribe cuarenta años más tarde. La amistad no es simplemente un intercambio literario. Pero tampoco es una relación íntima: Borges reconoce en la primera versión que no fue uno de los amigos más íntimos de López Merino. Es una relación velada, algo distante, de simpatías pero también de rechazos. El hecho de que López Merino se haya suicidado en un baño, y no en el baño del Jockey Club (como quería su leyenda áurea) sino en el baño de “Caballeros” del Parque Centenario de La Plata, cerca del Museo de Ciencias Naturales, no se menciona nunca. Lo más cercano a una descripción de la muerte del amigo que hace Borges es una mención del balazo, no así de las circunstancias.

Uno de los aspectos de los manuscritos de Borges que me tiene intrigado en general es la frecuencia de pequeñas anotaciones que remiten a lecturas o citas: a veces aparece una cita, a veces una mera referencia a autor y página. En este caso, las tres palabras en inglés en la primera versión, “fashion thy death”, indican que Borges está pensando en la muerte de López Merino en términos de algún poema en inglés. Lo extraño en este caso es que no parece ser una cita exacta, sino una mezcla de varias fuentes de Shakespeare, siendo la más próxima ésta de *Antony and Cleopatra*, que se refiere al plan de los protagonistas de suicidarse: “Let’s do’t after the high Roman fashion,/ And make death proud to take us” (IV.xv.87-880). Como ocurre a menudo en los manuscritos de Borges, las pequeñas anotaciones (a veces de citas, a veces de páginas) ayudan a entender los cabos sueltos. En este caso, “fashion thy death”, que aparece en la primera versión al lado del verso “{Y así/Pero yo} prefiero pensar, vocativo”, permite adivinar que Borges está pensando en el ilustre modelo clásico del suicidio de Marco Antonio y Cleopatra en la tragedia de Shakespeare (“Sigamos la costumbre romana/ Para que la muerte tenga orgullo en nosotros”).

⁷ El poema está incluido en la *Antología poética* de López Merino que publicó Signos (65).

⁸ Hay una foto de Borges y López Merino, con las firmas de los dos en Vázquez (88).



William Wordsworth escribió, famosamente: “Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity” (“Preface to *Lyrical Ballads* 110). A esta idea respondió T. S. Eliot en “Tradition and the Individual Talent”, un ensayo al que Borges se refiere décadas después en “Kafka y sus precursores”:

Consequently, we must believe that “emotion recollected in tranquillity” is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor, without distortion of meaning, tranquillity. It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is a concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not “recollected,” and they finally unite in an atmosphere which is “tranquil” only in that it is a passive attending upon the event. Of course this is not quite the whole story. There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him “personal.” Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things. (1813)

Sospecho que Borges se siente cerca de ambas posiciones en este debate: este poema (como tantos otros de la década del veinte) quiere ser la expresión desnuda de una emoción (un valor literario que Borges celebraba en los expresionistas alemanes), a la vez que es una reflexión o, como dice Eliot, una “concentración”.

A la vez, se nota una incomodidad ante las urgencias impuestas por el género de la elegía, ya que le da publicidad a un hecho privado, y expone al doliente tanto como al muerto. Esa incomodidad ya se expresa en la primera versión del poema, pero es notable que gran parte de los finales rechazados de las tres versiones, que giran en torno a las consolaciones de la poesía, del hecho de que en sus versos se oye todavía la voz de López Merino, se sustituye en la versión publicada por una variante, por la idea de que no se profana a la tiniebla del poeta al invocarlo. En vez de la seguridad de la segunda versión, “Yo sé que nos estás esperando siempre en tus versos”, algo de la duda de la tercera versión, “A qué desordenar en falsos discursos”, permanece ahora, con la reiteración de “Si esto es verdad y si cuando el tiempo nos deja”.

Las “palabras rechazadas” de que nos habla la primera estrofa de este gran poema son la negación por parte de López Merino a acceder a un diálogo más allá de la muerte. Pero es interesante que sea un poema hecho también de “palabras rechazadas”: la inmensa mayoría de los versos esbozados en las tres versiones manuscritas se rechazan. Y el rechazo es un tema del poema también: el joven poeta muerto se niega a continuar el diálogo (la primera palabra de la primera versión es “Negador”), y el poema de Borges busca prolongar el diálogo interrumpido por otros medios.



Y así podríamos decir en general: las obras de Borges, como la música descrita por Walter Pater, “quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (*Obras completas* 635). Las anotaciones marginales, y ciertos detalles de los manuscritos, ofrecen maneras de llegar a los secretos de los textos; éstos, renuentes a decir sus claves o palabras secretas (pensemos en “La escritura del dios”, apenas un ejemplo entre muchos) suelen dejarnos pistas cuya investigación queda bajo nuestra responsabilidad. Como dice Alexander Nehamas en *Only the Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*:

Since the process of interpretation takes time, it seems that beauty must be different from aesthetic value because, depending as it does on how things look, it is among their manifest characteristics and does not need interpretation, while their aesthetic value can't become apparent without knowledge, sensitivity, and effort. Criticism may or may not begin with beauty, but it certainly ends with a value on a judgment on the value of its object. (43-44)

Borges sin duda estaría de acuerdo aquí, y su enfática afirmación del “hecho estético” (un proceso activo) en contradistinción a la “belleza” (que está en todas partes) responde a la misma inquietud. Los manuscritos, casi todos inaccesibles, nos pueden sin embargo hablar, desde las reproducciones borrosas de libros de álbumes de familiares y amigos, desde las páginas web o los catálogos de anticuarios que buscan vender algún libro anotado, y pueden todavía decirnos muchas cosas nuevas. Estamos lejos de la utopía de las páginas digitales dedicadas a Stendhal o Flaubert o Whitman o Melville, y por muchas décadas no podremos sino pensar en imposibilidades, pero mientras tanto el trabajo posible –y hay muchísimo posible– pasará por la marginalia. Mejor, digo yo, pasará obligatoriamente por la marginalia: “lo marginal es lo más bello”.

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. “A Francisco López Merino”. Cuatro versiones manuscritas. Buenos Aires: Fundación San Telmo.
- _____. *Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Proa, 1929.
- _____. “Emma Zunz”. Dactiloscrito. Ransom Humanities Center. Universidad de Texas, Austin.
- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. *Textos recobrados 1919-1929*. Sara Luisa del Carril, comp. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- _____. “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” - “*El Sur*”. Michel Lafon, ed., intro. y trad. París: Presses Universitaires de France, 2010.



- Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent". *The Norton Anthology of English Literature*. M. H. Abrams, ed. Nueva York: W.W. Norton & Co., 1968.
- López Merino, Francisco. *Antología poética*. Juan Lamillar, comp. Madrid: Signos, 1997.
- McGuirk, Bernard. "Z/Z: On midrash and *écriture féminine* in Jorge Luis Borges' 'Emma Zunz'". *Latin American Literature: Symptoms, Risks, and Strategies of Post-Structuralist Criticism*. Londres: Routledge, 1997.185-205.
- Nehamas, Alexander. *Only the Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*. Princeton: Princeton UP, 2007.
- Rosato, Laura y Germán Álvarez. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2010.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra. The Riverside Shakespeare*. G. Blakemore Evans, ed. Boston: Houghton Mifflin, 1974.
- Vázquez, María Esther. *Borges, esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- Wordsworth, William. "Preface" to *Lyrical Ballads. The Norton Anthology of English Literature* Abrams, M. H., ed. Nueva York: W.W. Norton & Co., 1968.



