



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

La refundición del Ultraísmo: Análisis de las variantes de dos artes poéticas de
Jorge Luis Borges

Tesis para optar por el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica que presente el

Bachiller:

Marco Antonio Trigoso Aching

Asesor:

Jorge Wiese Rebagliati

Lima 2014

Resumen

La presente investigación busca demostrar que Jorge Luis Borges reconfigura sus juveniles afirmaciones sobre el lenguaje poético, pertenecientes a la Vanguardia ultraísta, a una metodología de corrección y edición de sus propios textos poéticos, en este caso, dentro de *Fervor de Buenos Aires*. Los principios de creación ultraísta se transforman, entonces, en principios de lectura y modificación poética. Esto supone el estudio de la teoría lírica subyacente dentro de la producción borgiana a través del análisis de los paratextos que rodean la aparición del Ultraísmo, de *Fervor de Buenos Aires* y su reedición. Asimismo, Esto supone la exégesis de los poemas pertenecientes a esta obra. Los dos poemas analizados en esta tesis aparecen dentro de la obra como artes poéticas, las cuales adquieren nuevos matices de sentido a través de las constantes revisiones a los textos. El análisis de este corpus textual ocurre a través del examen sincrónico y diacrónico de los texto, tanto en su dimensión material (formas rítmico métricas), así como en su dimensión inmaterial (metáforas y sentidos poéticos convencionales dentro de la tradición literaria).

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a Jorge Wiese por sus consejos y su valioso apoyo en el desarrollo de esta tesis desde el comienzo. No solamente por su preocupación por los avances de esta investigación, sino también por la amistad y el aprecio con que abordó cada una de mis dudas tanto académicas como personales. En segundo lugar, quiero agradecer al Dr. José Antonio Rodríguez Garrido por la desinteresada ayuda al momento de determinar el aspecto crítico de los textos borgianos. Asimismo, merece una mención especial el Dr. Eduardo Hopkins, pues sin sus consejos y comentarios en las versiones iniciales de esta investigación, esta no habría logrado completarse. Por último, quiero agradecer el apoyo de la Dr. Susana Reisz, Luis Fernando Chueca y Efraín Kristal por la gentileza de facilitarme textos que por distintas circunstancias no estaban a mi alcance.

También quisiera reconocer la participación, a veces indirecta, de muchas personas que me alentaron a seguir investigando a lo largo de estos últimos años como son Mayllorid, Geraldo y Carlos Flores por las noches y fines de semana de estudio ensimismado en la obra borgiana. Asimismo, a Dieter y Fernanda, quienes sin necesidad de entender la causa me apoyaron en cada una de mis decisiones académicas y privadas.

Para finalizar, no hay forma de determinar la presencia de Jessica Romero en este trabajo, pues sus consejos, cuidados y atenciones me permitieron descubrir aquello que soslayaba u olvidaba por la cerrazón de la escritura.

Contenido

Introducción	4
CAPÍTULO UNO: TRADUCCIÓN Y PARATEXTOS	19
Traducción y Ultraísmo.....	19
Traducción y prólogos.....	33
CAPÍTULO DOS: ‘RESPLANDOR’ COMO ANTIPOÉTICA IDEALIZANTE	43
“Resplandor” como poética.....	43
De “Resplandor” a “Afterglow”.....	57
TERCER CAPÍTULO: ‘SALA VACÍA’ COMO MANIFIESTO POÉTICO	73
La poética de “Sala vacía”	74
La historia textual de “Sala vacía”	84
Presente y pasado de “Sala vacía”.....	91
CONCLUSIONES	97
Bibliografía	100
APÉNDICE.....	105
ANEXO 1.....	105
ANEXO 2.....	107
ANEXO 3.....	113
ANEXO 4.....	116
ANEXO 5.....	117
ANEXO 6.....	120
ANEXO 7.....	121
ANEXO 8.....	122
ANEXO 9.....	124
ANEXO 10.....	125

Introducción

I

La Vanguardia latinoamericana se presenta como una revolución ante el Modernismo. Para Octavio Paz, el Modernismo significó el inicio de la tradición de la ruptura. Este movimiento se convirtió así en nuestro real romanticismo, al equiparse con el Simbolismo y el Parnaso francés, es una crítica desde la sensibilidad y el corazón frente al empirismo positivista. Sin embargo, esta modernidad no es la misma que la de Baudelaire o Rimbaud. Los modernistas hispanoamericanos se enfrentan ante el vacío de la realidad a través de “los objetos inútiles y hermosos” (Paz 1986: 129). La ruptura modernista se basaba en una respuesta a dos factores preponderantes respecto de la cultura hispanoamericana de cambio de siglo.

En primer lugar, la poesía hispánica se había determinado históricamente por la tradición italiana del metro endecasílabo. Este verso se había consolidado en la tradición hispánica a través de la poesía cultura del Siglo de Oro; en ese sentido, la naturalidad del octosílabo español se limitó a la tradición popular. Asimismo, los campos de exploración de la forma poética fueron fenómenos como la estrofa, la rima y el ritmo. El Modernismo criticaba esta tradición lírica, por lo que propuso un nuevo paradigma en el tratamiento del español como materia del verso lírico. Darío, atravesado por la herencia francesa y, sobre todo, simbolista, aprovechó las posibilidades del metro alejandrino francés. Este metro tiene doce sílabas según el conteo silábico francés, pues este sistema versal no cuenta la última sílaba postónica. En el verso español, sin embargo, sí se cuenta esta última sílaba por lo que, al utilizarlo en la poesía hispánica, se contaban catorce sílabas por verso. Este tipo de fenómenos versales fueron aprovechados por Rubén Darío en su exploración modernista de la lírica. En ese sentido, la ruptura dariana no solo significa una ruptura con los cánones versales de la poesía hispánica, sino también la creación de nuevos precursores para su origen poético. De esta manera, la ruptura modernista aparece como una reacción ante la falta de vitalidad de los versos hispánico italianizantes que se consideraba estancada y muerta. Así, la influencia de la lírica francesa iniciará el uso del verso alejandrino y, también, la utilización de imágenes y personajes como las princesas, los unicornios, los castillos, etc. Por último, la fuerza lírica del Modernismo se concentraría, en gran medida, en las posibilidades fónicas y rítmicas del nuevo verso español.

En segundo lugar, la poesía modernista –según Jean Franco- “invariablemente mostraba una inconformidad con los valores burgueses de su tiempo” (1970: 30). De esta manera, se evidencia el carácter liberador de la poesía modernista respecto a la influencia norteamericana en el Caribe y Sudamérica. La ruptura social del Modernismo ante la aparición de los EE.UU. como un partícipe constante en las políticas latinoamericanas provocaría la búsqueda de nuevas realidades que superasen el materialismo positivista, en las cuales el poeta pueda abigarrarse. En ese sentido, el Modernismo no solo representa y configura una forma de entender la cultura letrada en Hispanoamérica, sino también el papel del poeta en este orden. Así, pues, el vocabulario empleado por Darío, según Franco, es una elevación de la labor poética a un espacio ideal, en el cual se superan los dramas sociales del mundo burgués (1970: 39). Esto se debería a que fue un intento de sacralización del objeto artístico a través de la investigación de sus procedimientos de producción (1970: 29). De este modo, el poeta modernista es aquel individuo dentro de la sociedad que se encarga de producir el objeto bello y su apropiada interpretación. Esta apropiación de lo bello, lo armónico e ideal se convertirá en uno de los motivos centrales de la ruptura vanguardista con el movimiento poético iniciado por Rubén Darío.

La Vanguardia por otro lado es considerada el cierre de la tradición de la ruptura. Para Jorge Schwartz este periodo de renovación literaria inicia en el año 1914 con la publicación de *Non serviam* de Vicente Huidobro (1991: 29). Sin embargo, era obvio que iba a mantener algunas características modernistas. Una de las mayores será la dualidad revolución/poesía. La Vanguardia intentaría manejarse en el espectro que suponen estos dos campos de desarrollo ideológico de comienzos del siglo XX, los poetas vanguardistas vieron en estas dos expresiones “vías paralelas, pero no enemigas, para cambiar el mundo” (Paz 1986: 122). El poeta vanguardista, pues, sueña con la renovación del mundo, con la utopía tanto lingüística como social; por ejemplo, la declaración de los artistas ligados a la revista vanguardista *Martín Fierro*: “*Martín Fierro* siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA SENSIBILIDAD y de una NUEVA COMPRESIÓN”¹ (Girondo, citado por Schwartz 1991: 41).

¹ Las mayúsculas no son mías.

En ese contexto, la crítica a la política es la crítica a la concepción de la historia: “Amor/humor y magia/política son formas de la oposición central: arte/vida. Desde Novalis hasta los surrealistas, los poetas modernos se han enfrentado a esta oposición sin lograr ni resolver ni disolverla. La dualidad asume otras formas: antagonismo entre lo absoluto y lo relativo o entre la palabra y la historia.” (Paz 1986: 156) Para la Vanguardia, la dualidad se torna mucho más personal. El poeta es aquel designado a evidenciar el ser del hombre y de las cosas; en ese sentido, tiene un papel central en la configuración del lenguaje cotidiano y el lenguaje poético. Es aquel que puede resolver el espacio que divide al inconsciente con la expresión lingüística. Es inevitable, entonces, mencionar artistas como Breton y Dalí, artistas que pueden resumir el espíritu del tiempo vanguardista. Breton, por un lado, asume la posición política marxista del arte – única posición posible ante la desaparición de una posición no marxista. Dalí representa, en realidad, la multiplicidad de escuelas, la constante reconfiguración del ideal artístico. A través de este último, se puede mencionar la analogía de la Vanguardia con el Romanticismo y el Simbolismo, quienes poseían una visión cíclica del tiempo. Esta analogía también puede verse en los ciclos del poema, los ritmos naturales de la lengua.

La analogía, pues, es la proyección del micro cosmos en el macrocosmos; es decir, una realidad lingüística mínima e ideal como un poema puede reflejar y proyectar la complejidad y profundidad del universo. Para Octavio Paz, “la ironía consiste en desvalorizar el objeto, la meta ironía no se interesa en el valor de los objetos, sino en su funcionamiento. La meta ironía nos revela la interdependencia entre lo que llamamos ‘superior’ y lo que llamamos ‘inferior’ y nos obliga a suspender el juicio” (Paz 1986: 176) De esta manera, la Vanguardia ironizó las estructuras rítmico - métricas de la lírica hispánica e intentó quebrar la novel estabilidad que había alcanzado con la poesía modernista. En ese sentido, la Vanguardia hispanoamericana tendría como eje revolucionario las nuevas posibilidades de sentido a través de metáforas nuevas, no estancadas en la lírica modernista ni en la tradición hispánica anterior a ella. Asimismo, la Vanguardia buscaba una lírica que se sitúe en el lenguaje mismo, no que refiera a una dimensión ultramundana como la modernista. La lírica vanguardista como la de Vallejo, Huidobro y Borges tomó al lenguaje como material y tema de la misma literatura; por

eso, su exploración inicia con el uso del verso libre y la búsqueda de metáforas inusitadas.

II

La obra de Jorge Luis Borges se puede dividir en distintas etapas que transcurren entre 1919 hasta su muerte en 1986. Guillermo de Torre, uno de los más fervientes vanguardistas hispanoamericanos, llamó “prehistoria” a la etapa vanguardista de Borges. Este periodo ocurre desde su estancia en Madrid y Málaga en 1918 hasta la creación y desaparición del Ultraísmo en 1922. Este periodo es el único en la producción borgiana en el que se puede encontrar una participación activa y explícita en la creación de una nueva estética. Como señala Carlos Meneses, “La militancia de Jorge Luis Borges en el Ultraísmo español (1919 – 1922) y la introducción de esta estridente poesía en la Argentina, también en 1922, son probablemente las únicas actividades comprometidas con una generación o con una tendencia literaria.” (1978: 15) Sin embargo, la adscripción en este movimiento de Vanguardia duró poco, pues, según el mismo Meneses, Borges se desanimó prontamente del Ultraísmo; en ese sentido, toma como punto de quiebre con esta estética la publicación de *Fervor de Buenos Aires* en 1923. De esta manera, el primer periodo, si seguimos la nominalización de De Torre para la vanguardia borgiana, de producción poética es conocido como “martinfierismo”. Este periodo cubre la publicación de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de Enfrente* y *Cuaderno de San Martín*. El nombre de este periodo lo recibe por la agrupación de diversos miembros de la intelectualidad argentina en la revista *Martín Fierro* editada por Olivero Girondo; así, uno de los escritores que recibió mayor cantidad de críticas por este grupo de Leopoldo Lugones, la mayor expresión del Modernismo en Argentina. Este periodo de producción borgiana está caracterizado por la exploración paulatina del lenguaje y las imágenes nacionalistas, así como la valorización del paisa de la pampa. “La singularidad de que la poesía borgiana adopte un tono confesionalista, nostálgico y pasatista solo puede explicarse por el hecho de que en su textualidad se cruzan y entrelazan dos tendencias que tensionan su escritura: vanguardismo y criollismo; es decir, renovación estética y tradición” (Olea 1995: 163). De esta manera, esta primera etapa de producción lírica de Borges se presenta como la búsqueda de una estética de la Vanguardia criolla argentina. Con este fin, *Fervor de Buenos Aires* se desarrolla como un montaje de imágenes sobre el paisaje argentino,

imágenes simultáneas y superpuestas que giran alrededor de la pampa, las calles de Buenos Aires y sus casas. Por su parte, *Luna de enfrente* es el intento de Borges de “ajustar la grafía de sus textos a la pronunciación argentina” (Olea 1995: 183). Así, pues, Borges pretendió llevar al lenguaje gráfico del poema las inflexiones fonéticas del español argentino (Olea 1995: 187). Esta propuesta poética se repite en *Cuaderno de San Martín*, poemario de gran color costumbrista y notable naturaleza relacionada a la vanguardia criolla. Para Emir Rodríguez Monegal, este poemario tiene como tema central la muerte, por la constante aparición de personajes imbuidos en lo mortuorio de la vida humana. Para concluir, Vicente Cervera Salinas considera “que el secreto de la metafísica apropiación de la temática argentina adoptada por Borges en las obras comprendidas entre *Fervor de Buenos Aires* y *Evaristo Carriego*, estriba en una curiosa explicación ‘sub especia poética’ del manifiesto de naturaleza lingüístico ideomática publicado en 1928, titulado *El idioma de los argentinos*” (1992: 77). En este ensayo, Borges, revalora la inflexión gaucha del mismo modo que sostiene la tradición lingüística literaria del gaucho, es decir, la naturalidad del lenguaje (Citado en Borges 2009: 23). De esta manera, Cervera Salinas sostiene que en este periodo de producción “es cifra inicial de un idioma inicial, todavía no definitivamente desbastado, en que caben ser conciliadas las tendencias juveniles y entusiastas de un poeta ya marcadamente reflexivo: el idioma sintético de Jorge Luis Borges.” (1992: 94). Este lenguaje se completaría, entonces, en la biografía a Evaristo Carriego, poeta argentino casi desconocido incluso para la sociedad argentina de inicios del siglo XX, pero que habría influido notablemente en la valoración del espacio geográfico de la Argentina como espacio poético.

Elide Lois sostiene que, para la década de 1940, Borges asume como propias las reflexiones sobre metafísica, filosofía, espejos, laberintos, dobles, etc (2001: 168) Estas reflexiones aparecen en el periodo de transición entre el criollismo vanguardista y el escepticismo borgiano característico de su producción más canónica. Las reflexiones referidas aparecieron en sus primeras publicaciones en prosa en las décadas de 1920-30, en los que desarrollaba su estética criollista, pero también aparecen los atisbos del Borges metafísico, del creador de “Tlon Uqbar, Orbis Tertius”. De esta manera, aquellas reflexiones sobre el tiempo, el lenguaje y la filosofía desarrolladas en *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El lenguaje de los argentinos* (1928),

Discusión (1932) e *Historia de la eternidad* (1936) alcanzan materialidad en *Ficciones* (1944). Olea Franco señala que

Hacia la década de 1940, Borges posee una estética perfectamente estructurada. Por un lado, ella se basa en la eficacia y economía literarias en que debe fundarse la escritura: condensar la mayor cantidad de significados, incluso opuestos en el menor número posible de palabras; esta es la lección de estado del escritor. Por otro lado, implica la imprescindible necesidad de que el lector participe en la producción del hecho artístico, puesto que la literatura solo se completa y hace efectiva, sugiere, en el momento de la lectura. (1995: 286)

Esta extensa cita nos ayuda en diversos aspectos a presentar el problema analizado en esta investigación ¿Acaso el Ultraísmo no tuvo como lema el aprovechamiento del lenguaje sintético y, por eso, la búsqueda de metáforas inusitadas; es decir, síntesis de imágenes? ¿se debe considerar casual el hecho de que, en esa misma década de estética estructurada, se inicien las correcciones a *Fervor de Buenos Aires*? ¿el objetivo de la obra literaria debe ser la de incomodar la mimesis como suponía el arte vanguardista, según Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925)? Estas preguntas son respondidas a profundidad en los capítulos de esta tesis; sin embargo, podemos abrir un poco el panorama al decir que este juicio certero de Olea Franco no debería suponer una contradicción con el aparente abandono del Ultraísmo, sino que, en realidad, lo que confirma es que el Ultraísmo y el espíritu iconoclasta de la Vanguardia perviven en el Borges maduro, solo que sin militancias partidarias explícitas como en los años 20.

Este periodo de publicaciones en prosa contiene también el reconocimiento mundial del escritor, su traducción a diferentes idiomas, pero, sobre todo, un nuevo afán editorial por aquello que se pensaba olvidado. De esta manera, entre 1943 y 1969 (primera reedición y refundición, respectivamente), *Fervor de Buenos Aires* se modifica hasta seis veces. Las ediciones que aparecieron en estos años no son publicaciones del poemario solamente, sino que se forman parte de recopilaciones de su obra; por ejemplo *Poemas (1922 – 1943)* de 1943, en la cual se integran los tres primeros poemarios de Borges y en la cual se producen los primeros cambios a los poemas. En ese sentido, es interesante evidenciar que la actividad poética evocada en el título supone un desarrollo progresivo, mas no una interrupción con la publicación de *Cuaderno de san Martín* en 1929. En 1954, aparece nuevamente el volumen de recopilación de estos tres poemarios

bajo el título *Poemas (1923 – 1953)*. Nuevamente, el título lleva a pensar que se ha mantenido un ejercicio poético a pesar de que no se publica ninguna obra lírica nueva. Esta es la segunda corrección de la obra en la que el autor elimina poemas y modifica los que quedan. La siguiente edición aparece en 1958, *Poemas (1923 – 1958)* mantiene la misma estructura de las ediciones anteriores: eliminar y corregir. En 1962, se publica una vez más la edición de 1958 sin ninguna variante. Sin embargo, para 1962, con la publicación de *Obra poética (1923 – 1964)*, se modifican varios poemas y, curiosamente, se modifica el orden de aparición de los poemas² (Scarano 1987: 51). En 1965, reedita la versión de 1964 sin ninguna variante. Para 1966, octava reedición del libro, aparece *Obra poética (1923 – 1966)*, la cual mantiene los cambios en diversos poemas y la eliminación de uno. Este libro se modifica a *Obra poética (1923 – 1967)* en 1967; sin embargo, solo se modifican *Luna de enfrente* y *Cuaderno de san Martín*, *Fervor de Buenos Aires* se mantiene como la edición anterior. Esta edición vuelve a reimprimirse en agosto de 1969 sin ningún cambio. Sin embargo, para setiembre del mismo año, se publica *Fervor de Buenos Aires*; es decir, la primera reedición en la que aparece como un libro único sin los otros dos poemarios. Asimismo, es la primera revisión del poemario que incluye poemas nuevos y un prólogo nuevo, no solamente modificaciones a los versos ya incluidos y eliminación de poemas. Por esta razón, a lo largo de esta investigación, nos referiremos a esta edición como la refundición del poemario. A pesar de esto, se vuelve a publicar en 1972 bajo el título *Obra poética (1923 – 1969)* con algunas variantes en las poesías, pero sin eliminar ninguno de los existentes. El mismo fenómeno vuelve a pasar en 1974 y 1977 con *Obras completas (1923 – 1972)* y *Obra poética (1923 – 1977)* respectivamente³.

Asimismo, es necesario tomar en cuenta que en la década de 1960, Borges reinicia su actividad poética con *El hacedor*, conjunto de textos de diferente naturaleza que rememoran la superposición del *collage* vanguardista. Este nuevo periodo incluye *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965), *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *Adrogué* (1977), *La cifra* (1981) y, finalmente, *Los conjurados* (1985). Para Arturo Echevarría, se estima que la poesía borgiana ha pasado

² Esta edición de la obra borgiana corresponde a una edición conmemorativa por el aniversario de la editorial Emecé (Scarano 1987: 51)

³ Esta información referente a la trayectoria textual de *Fervor de Buenos Aires* se encuentra consignada en Scarano (1987).

de una aspereza que dificultaba la lectura a una mucho más “accesible, en apariencia sencilla, pero en realidad modesta y secretamente compleja. “ (1983: 120) Esta complejidad secreta podría evocarse en el regreso a las formas rítmico métricas de la tradición española que Borges había criticado duramente en su juventud poética como, por ejemplo, el soneto o la décima.

III

Fervor de Buenos Aires (1923) es el primer libro de Jorge Luis Borges, publicado en Buenos Aires luego de sus estancias en España y otros países de Europa. Este poemario cuenta con 45 poemas de distinta índole y sin relaciones directas entre ellos. En estos poemas, “la realidad desborda el lenguaje y lo desmiente” (Yurkievich 1971: 32), ya que se construye bajo la posibilidad de que el poema es una forma de aprehender y comprender la realidad. Por eso, para Néstor Ibarra, la emoción es el factor preponderante para la fundamentación de la sensibilidad de *Fervor de Buenos Aires* (1930: 15). En general, los poemas consolidan una nueva visión de la realidad ante la idealización del Modernismo. En ese sentido, Robin Lefere considera que la ciudad es “un tema moderno que contrasta con las antiguallas del Modernismo y la gastada retórica del paisaje campestre; además tiene el doble interés de ser relativamente original con respecto a la tradición poética argentina, y de vincularse con la modernidad poética europea y norteamericana.” (2005: 213). Por su parte, Adrián Gorelik considera que la ciudad argentina presentada en este poemario no debería considerarse, como es el juicio crítico común, como un rescate de la ciudad de los recuerdos infantiles del autor, sino como la creación de un espacio ficticio originado por estas memorias superpuesto a las expectativas de un exiliado que retorna a su ciudad natal (1999: 36). Asimismo, este espacio ficticio es aprovechado por el autor por las polémicas que habían surgido alrededor de Buenos Aires tanto urbanas, políticas como culturales (1999: 36). Para finalizar, es necesario tomar en cuenta que *Fervor de Buenos Aires* se presenta como un poemario centrado por la experiencia de un *flâneur* que observa esta ciudad latinoamericana y que busca en las imágenes arrabaleras y cotidianas el encuentro con la sensibilidad nueva que ya había conocido en Europa.

IV

La crítica literaria no ha profundizado mucho sobre las variantes en *Fervor de Buenos Aires*; sin embargo, sí existen algunos estudios que han podido crear un paradigma en el estudio de las variantes textuales de Borges. Este poemario aparece por primera vez en 1923 bajo la edición argentina de Serrantes, la cual fue editada gracias a la mediación del padre de Borges y cuyos ejemplares no contaron con numeración de páginas. La primera modificación del poemario aparece en el año 1943, a la que le siguen siete revisiones más hasta 1977. El primer texto en mencionar brevemente las variantes de Borges, aunque de una manera muy marginal, es el de Carlos Meneses *La poesía juvenil de Jorge Luis Borges* (1978). En este texto, el autor recupera los primeros textos publicados por Borges en su etapa ultraísta; en ese sentido, es importantísimo en tanto es uno de los primeros textos en reportar las relaciones intertextuales entre los poemas ultraístas y las publicaciones de *Fervor de Buenos Aires*. Sobre las modificaciones a este poemario, Meneses opina que “la ira que lo conduce a estrangular sus propias creaciones parece estar guiada por un posterior análisis ideológico que le obliga a expurgar cuanto innoble elemento halle, con respecto a la nueva posición adoptada.” (1978: 37) Se comprende, entonces, que la opinión de Meneses, si bien escueta y tangencial sobre el problema de las variantes, es que los cambios a *Fervor de Buenos Aires* obedecen a cuestiones teóricas; es decir, la ideología estética borgiana cambió, por lo tanto, fue necesario llenar de esa vida a los poemas del pasado. En ese sentido, la tesis del crítico no resulta muy alejada a la de esta investigación; sin embargo, es necesario tomar en cuenta que el estudio de las variantes del poemario demuestran que las correcciones buscan una realización más perfecta de las metáforas del poema; de este modo, no existe más que una confirmación de los principios ultraístas sobre la creación de metáforas poéticas, los cuales se desarrollarán en el primer capítulo de esta investigación.

Gloria Videla publicó en 1984 un artículo titulado “El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges” en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. En este texto, Videla analiza algunos poemas paradigmáticos del poemario a través de la comparación de la edición príncipe de Serrantes y la refundición de 1969, bajo la idea de que Borges intenta depurar todo tipo de rasgo ultraísta y criollista en los poemas; asimismo, dotarlos de mayor expresividad y potencia lírica frente a lo que ella considera una “captación juvenil de la realidad”

(1984: 68). Sin embargo, Videla no tiene en cuenta que el análisis de estas modificaciones no puede partir del soslayo de las ediciones intermedias entre las analizadas por ella, ya que es en estas ediciones intermedias donde aparece la mayor cantidad de cambios y, sobre todo, porque no se trata de una depuración de características de su poesía juvenil, sino de la paulatina adaptación del poemario a un lenguaje cada vez más preciso y sintético que, si bien pareciera no contradecir la última parte de su hipótesis, significaría que hay un método de corrección que debe ser estudiado diacrónicamente para entender el sentido de estas variantes.

En 1987, apareció en la ciudad italiana de Pisa *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges* de Tomasso Scarano. Este es el texto fundamental de los estudios genéticos borgianos por diversas razones; en primer lugar, es el primer crítico en lograr la recopilación de todas las variantes de los tres primeros poemarios de Borges; en segundo lugar, logra una fijación de los textos en lo que se muestra el cambio histórico de cada poema. Asimismo, profundiza el estudio de Meneses en cuanto a la naturaleza intertextual en poemas de *Fervor de Buenos Aires* o *Luna de enfrente* que fueron publicados en otras versiones en revistas ultraístas. Por último, reconoce una serie de estrategias de correcciones que serán importantísimos para los textos críticos que le siguen. Si bien estas estrategias son analizadas con mayor detenimiento en el primer capítulo de esta investigación, se puede comentar brevemente esta fuente. El texto de Scarano es el primero en resaltar la naturaleza de los cambios en *Fervor de Buenos Aires*; asimismo, rescata la idea central de que los cambios han convertido al poemario en una especie de cuadro ambiguo en el cual se superponen las diferentes etapas de producción borgiana y, en ese sentido, se efectúa la declaración de Borges en 1969 de que este poemario ya anunciaba todo lo que iba a lograr en el futuro. Este lenguaje ambiguo del poemario demuestra que no hay una real superación de la expresión juvenil, sino una actualización de un lenguaje que para el autor no expresaba el verdadero sentido poético de sus imágenes metafóricas. Por último, Scarano concluye que, en el transcurso de la edición príncipe a la de 1977, solo se ha mantenido un 25 % de los poemas, ya que más del 40 % fue eliminado en las sucesivas ediciones y lo restante fue sujeto a modificación (Scarano 1987: 52). De esta manera, es evidente que nos encontramos ante un poemario que es otro en 1977, pero que, como se verá en los capítulos siguientes, sigue siendo el mismo.

En “Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges” (1993), publicado en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomasso Scarano considera que las constantes correcciones responden a un afán editorial por republicar los primeros poemarios borgianos más que por el interés del autor por corregirlos. En ese sentido, se concluye el hecho de que Borges buscaba una contextualización constante de su obra juvenil a cada situación en particular. En primer lugar, el interés editorial responde a un afán comercial de aprovechar la fama de Borges. De este modo, el autor se aproxima a sus poemas con intención policial; es decir, fiscaliza sobre aquello que no debería formar parte de la nueva versión del poemario. Por lo tanto, las correcciones hechas a *Fervor de Buenos Aires* no deben entenderse como poemas totalmente nuevos, sino como realizaciones subyacentes de poemas que no habían alcanzado su forma más lograda. En segundo lugar, Tomasso Scarano considera que “la dinámica que puede reconstruirse sobre la base de las relaciones intertextuales entre las variantes induce a conjeturar que el trabajo de reescritura no ha afectado a los textos independientes en ciertos momentos destacados en el tiempo, sino que ha sido llevado a cabo en un periodo determinado y presumiblemente bastante restringido” (1993: 512). Este trabajo intertextual de corrección, según Scarano, se debió haber desarrollado con un ejemplar del poemario a la mano, pues los cambios parecen haber ocurrido “siguiendo el orden de las poesías” (1993: 512). Esta posibilidad significaría no solo una revisión pausada y ordenada, que provoque intertextualidades en el poemario, sino también que, dada la naturaleza de las correcciones de Borges, quien para 1969 ya era completamente ciego, la lectura fue una parte muy importante en la búsqueda de estos ajustes constantes. Scarano alude, en ese sentido, a que para la reedición de 1969, Borges debió haber tenido a la mano la versión de 1966 y la edición príncipe de Serrantes (1993: 516).

Por su parte, Rafael Olea Franco (1995) publicó un texto que analiza la primera etapa poética borgiana y su arqueología ultraísta. Este texto considera que la crítica hacia la obra borgiana lo ha circunscrito al cosmopolitismo, que fue una tesis válida durante el contexto del debate entre regionalismo y cosmopolitismo latinoamericano que ocurrió a manos de, por ejemplo, Julio Cortázar y José María Arguedas, o también las críticas sobre el cosmopolitismo en la obra plástica de Jorge Eduardo Eielson. En ese sentido, Olea Franco considera necesario recontextualizar la obra borgiana al espectro hispánico (1995: 10). Olea Franco comparte la visión de limpieza de Videla sobre los

rasgos ultraístas y criollistas, así como opina que parte de su refundición como autor se relaciona directamente con el hecho de que haya intentado condenar al olvido los tres primeros libros de ensayos que publicó en la década de 1920-30. Asimismo, considera que parte importante de la construcción del nuevo *Fervor de Buenos Aires* se encuentra en la introducción de un prólogo nuevo que pueda dirigir la atención del lector hacia una realización ideal de su lírica (1995: 206). Por último, considera que las variantes a *Fervor de Buenos Aires* evidencian un proceso de maduración poética, así como una permanente y obsesiva búsqueda de la perfección en el estilo poético (1995: 209). Sin embargo, estas afirmaciones no se sostienen de un análisis filológico de las variantes textuales, sino de afirmaciones generales sostenidas por el artículo de Videla y las concepciones generales sobre el proceso de creación poética de Borges.

V

El presente trabajo de investigación utilizará el método hermenéutico como base del sistema interpretativo. Supondrá la aplicación de dos modelos de análisis complementarios en cada uno de los poemas objeto de investigación: el rítmico y métrico, que determina la dimensión material del verso, y la exégesis textual, que coteja los valores asignados sucesivamente por la voluntad autoral a tal ámbito (a través del establecimiento de los estadios de esta y del examen de la producción bibliográfica pertinente).

El método rítmico y métrico se sostendrá en los postulados de Oldrich Belic (2000) sobre el desarrollo del verso español en el contexto europeo. En ese sentido, este método de análisis explorará la significación en fenómenos como la cadencia, intensidad, entonación y timbre de los poemas escogidos. Estos postulados permitirán consolidar la posición de Umberto Eco (2011) respecto a la mejor forma de iniciar un proceso de interpretación textual. Según Eco, el análisis estructural de un texto permite evidenciar rasgos significativos sobre la construcción de la obra literaria. El examen formal como inicio de la interpretación literaria se consolidaría a través de la validez de la métrica a inicios del siglo XX en el quehacer poético y, principalmente, por la impronta vanguardista de revolucionar este campo de expresión literaria.

Esta forma de iniciar la hermenéutica de los poemas de Borges se potenciará con las diferentes teorías de exégesis textual desde los postulados de Eugenio Coseriu sobre

la naturaleza del lenguaje poético hasta las relaciones entre lenguaje y traducción de Roman Jakobson, y las consideraciones estéticas hegelianas como principios del método de análisis textual. Vale aclarar que para Jorge Luis Borges la traducción es un método de interpretación de textos como ha dejado en claro Efraín Kristal (2002). De este modo, el primer capítulo será un ejercicio de exégesis de las dos posiciones poéticas de Jorge Luis Borges más relevantes a lo largo de su carrera literaria (el Ultraísmo y el escepticismo), que permitirá evidenciar el contexto de la hipótesis en la que consiste la investigación. En ese sentido, se hace evidente la necesidad de un análisis tanto diacrónico como sincrónico del texto. Por su parte, la bibliografía se centrará en el análisis de las diferentes versiones del poemario *Fervor de Buenos Aires* desde 1923 hasta 1977. Asimismo, se tomará en cuenta la antología poética traducida al inglés por el autor mismo en 1967. La obra ensayística del autor, la bibliografía sobre su poesía y los artículos publicados, principalmente, en *Variaciones Borges* serán tomados en cuenta como fuente de información relevante para la sustentación de la tesis.

En el primer capítulo de esta investigación nos centraremos en el análisis de la teoría poética de Borges con respecto a *Fervor de Buenos Aires* y sus diferentes versiones. Por este motivo, en un primer momento, se reflexionará en torno a la teoría de la literatura del Ultraísmo. Con este propósito, prestaremos atención al Manifiesto Ultraísta de 1921, primer manifiesto poético firmado por Borges. Particular atención tendrán las implicaciones teóricas de los principios ultraístas sobre su elemento más importante: la metáfora. El análisis de este paratexto nos permitirá esbozar una teoría de la metáfora que subyace al quehacer poético borgiano, y que podría direccionar la interpretación de las variantes textuales del poemario. En segundo lugar, analizaremos los postulados de Efraín Kristal (2002), particularmente, las implicancias teóricas referentes a la metáfora dentro de las conclusiones del crítico. Asimismo, analizaremos los postulados de Tomasso Scarano (1987) sobre el cuerpo de variantes de los tres primeros poemarios de Borges. En tercer lugar, analizaremos los prólogos de *Fervor de Buenos Aires*. El primero publicado en 1923, y luego eliminado en las distintas reediciones, y el segundo publicado para la edición de 1969. El análisis de estos paratextos continuará las reflexiones sobre la metáfora y su presencia en la poética borgiana. De esta manera, nos centraremos en cada punto en que los prólogos se presenten como una lectura guiada por el autor. Por último, se concluirá que el cambio

en la teoría de la metáfora supone una reinterpretación de la obra literaria borgiana y, de manera más específica, una revalidación del Ultraísmo.

En el segundo capítulo, abordaremos el análisis concreto del poema “Resplandor” (en 1923, “Último resplandor” en 1943 y “Afterglow” en 1969). En ese sentido, analizaremos el poema desde la perspectiva que lo catalogaría como una arte poética. Esto a través de su cercanía con la tradición romántica de la lírica crepuscular y la teoría sobre la metáfora que supondría el año de publicación. Una vez analizado el poema, se prestará atención al grupo de variantes de las ediciones de 1943, 1954, 1964, 1969 y la de 1972. El análisis de este poema nos llevará a concluir que Borges constantemente busca realizar la metáfora construida en la edición príncipe sin modificar el sentido del texto y, a veces, tampoco las designaciones, por lo que las variantes aparecen como una concreción del poema ideal al que el poeta espera alcanzar.

En el tercer capítulo, se analizará el poema “Sala vacía”. El análisis del poema partirá de la naturaleza vanguardista de este; por eso, este análisis se determinará a partir de las imágenes que construye el texto desde una visión totalizante, pero a la vez fragmentaria del poema. En ese sentido, se responde a su origen ultraísta, publicado en la revista *Ultra* en 1922, así como a los contextos a los que se vio adaptado al ser incluido en *Fervor de Buenos Aires* desde la edición príncipe de 1923. Asimismo, se analizan las variantes a partir de las conclusiones del capítulo uno de esta investigación y, por último, el valor de este poema dentro de la producción borgiana desde 1923 hasta 1969.

CAPÍTULO UNO: TRADUCCIÓN Y PARATEXTOS

“¿Para qué esta porfía
 De clavar con dolor un claro verso
 De pie como una lanza sobre el tiempo
 Si mi calle, mi casa
 Desdeñosas de plácemes verbales,
 Me gritarán su novedad mañana?

“Vanilocuencia” en *Fervor de Buenos Aires*

En este primer capítulo, nos centraremos en el análisis de la teoría poética de Borges con respecto a *Fervor de Buenos Aires*⁴ y sus diferentes versiones. Por este motivo, en un primer momento, se reflexionará en torno a la teoría de la literatura del Ultraísmo. Con este propósito, prestaremos atención al Manifiesto Ultraísta de 1921, primer manifiesto poético firmado por Borges. Particular atención tendrán las implicaciones teóricas de los principios ultraístas sobre su elemento más importante: la metáfora. El análisis de este paratexto nos permitirá esbozar una teoría de la metáfora que subyace al quehacer poético borgiano, y que podría direccionar la interpretación de las variantes textuales del poemario. En segundo lugar, analizaremos los postulados de Efraín Kristal (2002), particularmente, las implicancias teóricas referentes a la metáfora dentro de las conclusiones del crítico. Asimismo, analizaremos los postulados de Tomasso Scarano (1987) sobre el cuerpo de variantes de los tres primeros poemarios de Borges. En tercer lugar, analizaremos los prólogos de *FBA*. El primero publicado en 1923, y luego eliminado en las distintas reediciones, y el segundo publicado para la edición de 1969. El análisis de estos paratextos continuará las reflexiones sobre la metáfora y su presencia en la poética borgiana. De esta manera, nos centraremos en cada punto en que los prólogos se presenten como una lectura guiada por el autor. Por último, se concluirá que el cambio en la teoría de la metáfora supone una reinterpretación de la obra literaria borgiana y, de manera más específica, una revalidación del Ultraísmo.

Traducción y Ultraísmo

Como “*Error ultraísta*” calificó el propio Borges, en retrospectiva, a su exploración poética dentro de la vanguardia del Ultraísmo. Sin embargo, muchas veces el autor literario no ha seguido los caminos que traza su teoría poética. En ese sentido,

⁴ A lo largo de la investigación, nos referiremos a *Fervor de Buenos Aires* con el título completo o con las siglas *FBA*.

se comprenden dos momentos respecto al Borges que seguirá a la primera publicación de *Fervor de Buenos Aires*. En primer lugar, Borges renuncia a cualquier tipo de militancia, pues reconoce que no siempre se puede mantener la coherencia entre teoría y práctica. En segundo lugar, todo intento de teoría de la literatura será subyacente a su práctica poética y no viceversa.

De la primera afirmación se desprende la refundición de los tres primeros poemarios, su renuncia total al Ultraísmo, su crítica exhaustiva a todo tipo de escuela estética, etc. De la segunda, se desprenden hipótesis mucho más interesantes como la formación de una estética que se centre en la práctica poética, que se enfoque en los tópicos del autor, en las constantes presencias que muestran los versos y las prosas de un autor. Sin embargo, es necesario detenernos en la primera actividad poética borgiana, pues consideramos que Borges aplica los principios ultraístas como estrategia para las refundiciones de su primer poemario.

El manifiesto ultraísta de 1921 está firmado por Jorge Luis Borges y suscribe los principios de la corriente vanguardista en Latinoamérica. Es un texto iconoclasta que recuerda al manifiesto '*Non serviam*' de Vicente Huidobro. El manifiesto borgiano intenta separarse del modernismo dariano y, particularmente, de los seguidores de este movimiento poético. Para Borges y los ultraístas, la afición por la simetría de los ritmos y la belleza de las imágenes había congelado la realidad literaria. Para ellos, la metáfora se había petrificado en un cúmulo de imágenes que se repiten a lo largo de Hispanoamérica. En ese sentido, el versolibrismo que propone Borges en sus poemas podría entenderse también, como ha sugerido Rafael Olea, como una forma de distanciarse de la estética modernista y su "*lenguaje vacío*" (1995: 126). Para ejemplificar, quedan ejemplos como Chocano en el Perú y Lugones en Argentina.⁵ Es interesante que en la primera parte de este manifiesto titulado "Ultraísmo" se anuncie el fin del rubenianismo. Para los jóvenes poetas ultraístas, era claro que se necesitaba de una nueva visión poética que fuera más allá de los crepúsculos y las evocaciones intelectuales al mundo helénico. Interesante también porque uno de los temas más

⁵ "La belleza rubeniana es ya una 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." (Borges en Schwartz 1991: 134)

trabajados en *FBA* será el ocaso como imagen poética⁶. Asimismo, rivaliza con una corriente literaria argentina identificada como Anecdoticismo⁷. No hay mucha información sobre esta tendencia poética, pero aparentemente esta subscribía que el lenguaje coloquial debía formar parte del discurso poético, que aquel era el impulso poético mismo. En general, acusa al Anecdoticismo y al Modernismo de “retoricismo” por haberse centrado en la pura denotación y la superposición de la forma, respectivamente. Queda claro, entonces, que el Ultraísmo intentaba explotar lo poético de la poesía sin caer en una especie de rococó ni en el simplismo del lenguaje coloquial. En otras palabras, Borges aspira a trascender las estéticas localistas, “alcanzar vigencia universal” (Olea Franco 1993: 114). A continuación, se reproducen los principios ultraístas que se publicaron en el manifiesto mencionado:

1. “Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.” (Borges en Schwartz 1991: 3)

Nos detendremos en cada punto para examinar adecuadamente todos los componentes de la vanguardia ultraísta. El primer principio del Ultraísmo es, tal vez, el punto más fuerte en todo momento poético de Borges. El poeta argentino mantendrá la importancia de la metáfora como principio literario desde su juventud hasta sus últimos años de vida. Prueba de ello son los distintos textos y conferencias que el argentino publicó al respecto. Asimismo, quedan como paratexto las conferencias sobre literatura que ofreció en la Universidad de Harvard en 1968 en las que dedica una para hablar, exclusivamente, de la metáfora como eje del quehacer literario. Sin embargo, queda también al aire el término “reducción” como acción básica de todo movimiento literario vanguardista. Consideramos que esta es una de las modificaciones en el pensamiento

⁶ A lo largo de esta investigación y, en particular, en los capítulos dos y tres, referiremos al concepto de imagen o imagen poética, la cual entendemos como una herramienta que cumple “la función de representar, de dar forma sensible a ideas, conceptos, intuiciones, sensaciones que el poeta desea transmitir. Con el fin de plasmar una realidad en su corporeidad sensible, el poeta tiende a suscitar en el lector idénticas sensaciones a las que él experimenta ante esa realidad o ante el objeto de su imaginación” (Estébanez Calderón 2000: 254).

⁷ “Me refiero a los sencillistas que tienden a buscar poesía en lo común y corriente, y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa” (Borges en Schwartz 1991: 134).

literario borgiano. Para el autor argentino, la metáfora es definitivamente el centro de la literatura, pero no se puede reducir a ella. Esto se sustentaría en la idea de que Borges se aleja del Ultraísmo por no lograr una correspondencia entre teoría y práctica poética. Borges no puede reducir la literatura a la metáfora, pues se pierden los matices, las diferencias, los colores que cada texto abre para el lector. Borges descrea de su propia teoría, pero la “refunde”⁸, la modifica en tanto sigue siendo un principio del sujeto creador y lector. En ese sentido, proponemos dos posiciones sobre la metáfora en Borges: la primera supone que una metáfora puede crearse, consta de unir elementos dispares de semejanza casi inexistente. La segunda consistiría en el juicio de que la literatura existe gracias a un pequeño cúmulo de metáforas que se han repetido a lo largo de los siglos y en todas las lenguas posibles⁹.

La primera postura, por razones obvias, se acerca a las estéticas vanguardistas, pues supone la posibilidad de crear metáforas de la nada, explotar la referencialidad de las palabras como en los juegos ultraístas basados en el enfilamiento de imágenes. El mismo Borges publicó en el primer número de la *Revista Mural Prisma* lo siguiente:

Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los juguetitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna (Borges en Schwartz 1991: 140).

Entonces, el Ultraísmo busca la exploración de lo que Ferdinand de Saussure llamó relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. Mejor dicho, la búsqueda de un lenguaje nuevo a partir de las posibilidades de combinación que no han sido tomadas en cuenta por la tradición literaria¹⁰. Sin embargo, esta aparente onda expansiva de las posibilidades metafóricas se condiciona en que, como dice Guillermo Laín Corona, “La

⁸ Por refundir se entiende la recreación poética según Borges. En ese sentido, recreación, rescritura, refundición y traducción enuncian el mismo fenómeno de creación literaria en tanto realización lingüística particular.

⁹ Acaso el comentario de Guillermo Laín Corona pueda reforzar nuestra proposición: “La trayectoria poética de Borges es paralela a la de su teoría sobre la metáfora, tanto es así que sus etapas poéticas parecen corresponderse con sus etapas sobre el pensamiento metafórico.” (2007: 79)

¹⁰ Nos referimos a la horizontalidad de la sintaxis como el eje sintagmático y la verticalidad de esta como el eje paradigmático. Para De Saussure “en la lengua, todo se reduce a diferencias, pero todo se reduce también a agrupaciones.” (1998: 215) En ese sentido, lo que se ha querido evidenciar es que el Borges ultraísta explora las posibilidades de agrupación del lenguaje o, como diría Saussure, aprovecha que “un término dado es como el centro de una constelación, el mundo donde convergen otros términos coordinados cuya suma es indefinida.” (1998: 217)

metáfora ha de ser, expresiva, no mero alarde retórico. Ha de expresar un sentir, que es la verdadera esencia poética.” (2007: 86) La poesía, en ese sentido, mantiene la máxima hegeliana de llegar al espíritu del hombre como fin primordial (Hegel 1973: 8). Es a partir de este plano estético que critica al Modernismo dariano. La poesía modernista ya no expresa el espíritu del hombre y, por lo tanto, se ha convertido en una estructura vacía. Carlos Meneses tiene una opinión muy parecida respecto al quehacer poético borgiano de esos primeros años: “La principal preocupación de Borges en sus años ultraicos, fue la de hacer notar que en esa sugiriente poesía, no todo eran metáforas, que tras esos juegos artificiales había un pensamiento, toda una filosofía.” (1978, 29) Se podría suponer que Borges se siente interpelado por el espíritu de los tiempos, o *Zeitgeist*, para construir una poética que sea en realidad toda una teoría de la literatura directamente comprometida con el espíritu del hombre y su estancia en el mundo.

En qué momento esta idea de la metáfora finaliza en el pensamiento de Borges es difícil de especificar; sin embargo, suponemos que el cambio fue gradual conforme pasaban los años y sus aventuras vanguardistas desaparecían de los debates literarios¹¹. La segunda concepción sobre la metáfora se podrá ver condensada de mejor manera en las conferencias de Harvard mencionadas líneas arriba.

Estas conferencias consistieron en ocho exposiciones en las que Borges habló sobre sus gustos más particulares: los libros, la metáfora, la traducción, etc. En la segunda conferencia se dedica al fenómeno de la metáfora, afirma que “todas las metáforas son la unión de cosas distintas” (2005, 37) Retoma el postulado de la metáfora como necesariamente expresión a través del extrañamiento. Sin embargo, los métodos en que la metáfora se realiza en la segunda concepción se alejan de la posibilidad de crear nuevas semejanzas. En realidad, la segunda concepción considera que, a lo largo de la historia de la literatura, solo ha existido un cúmulo de metáforas que se han repetido de manera sorprendente: “Si yo fuera un pensador atrevido (pero no lo soy; soy un pensador muy tímido, y voy avanzando a tientas), diría que sólo existe una docena de metáforas y que todas las otras metáforas solo son juegos arbitrarios.” (2005: 51) De esta manera, las posibilidades que tiene la literatura, particularmente la

¹¹ Borges desarrolla una serie de artículos referidos a este tema en *Inquisiciones* (1925), particularmente en el ensayo “Examen de metáforas”. En este ensayo, desarrolla la idea de que hay algunas metáforas que se presentan a lo largo de toda la tradición literaria; sin embargo, este texto no es analizado, pues no llega a diferenciarse notablemente de la estética vanguardista en la que las metáforas pueden crearse a través de la recursividad del lenguaje.

poesía, para expresar algún contenido sobre o para el espíritu del hombre se ha repetido constantemente, mientras que los juegos metafóricos arbitrarios no llegan a expresar un contenido espiritual. Sin embargo, este postulado ya se había presentado en el juicio de Carlos Meneses sobre la etapa ultraísta de Borges; la diferencia está en que la metáfora no necesita de exploración, una metáfora no se agota pues se realiza directamente con el lector. Se acerca, en ese sentido, a la realización de la obra a través de las tesis de Roland Barthes y la fenomenología de Heidegger y Ricoeur¹². Mejor dicho, no hay necesidad de explorar en metáforas que no pueden hablar del espíritu del hombre, pues las que lo hacen no dejan de enfrentarse a su condición de significado incompleto, las metáforas no dejan de ser obras sin realizaciones textuales en cada lector. Tal vez por eso Borges se dedica constantemente a la revisión de sus propios textos y de otros autores, por ejemplo, la metáfora del silencio que puede esconder el lenguaje¹³.

Es en este sentido en que vale la pena preguntarse por el sentido de esencialidad del texto para Borges. ¿Qué es lo “útil” en la literatura? si hay aspectos inútiles¹⁴. Afirmamos que esta “utilidad” se encuentra solamente en la metáfora. Ella es el centro desde donde nace el quehacer literario. La metáfora es la base de toda literatura sea realista o de ficción, es aquello que se traduce y/o revitaliza. La misma idea de metáfora, como la hemos presentado líneas arriba, supone que hay una esencia en el mundo que puede expresar el espíritu del hombre y que debe ser realizada a través de la poesía. En ese sentido, parece recordar la idea de las correspondencias de Charles Baudelaire. Para el poeta simbolista “*Lo que importa en las percepciones es que pueden, en ciertos casos, llevarnos hasta lo oculto.*” (Raymond 1960: 17) La poesía parece abrir, a partir de sus posibilidades de expresión en la metáfora, aquello que ha quedado oculto al espíritu del hombre. La poesía de Borges, en ese sentido, se acercaría al develamiento de una verdad espiritual a través de la poesía.¹⁵ La poesía, entonces, se presenta como un espectro de posibilidades de realización del mundo, de lectura del mundo.

¹² Véase, por ejemplo, “De la obra al texto” de Roland Barthes sobre la actualización del texto con cada lectura.

¹³ Cfr. Pag. 57

¹⁴ Sentido que se apreciará en el capítulo 2 con el análisis del prólogo de 1969.

¹⁵ Como se verá en el segundo capítulo, Borges desarrolla una poética basada en el escepticismo ante el mundo. Esta poética se constituirá como centro de su obra literaria y supondrá, como afirma Arturo Echevarría, una teoría sobre el lenguaje y la literatura.

Esta lectura a través de la metáfora estará marcada por la idea de la traducción, el traslado de contenidos significativos de un lugar a otro. El mismo origen de la palabra ‘metáfora’ viene del griego ‘μεταφορα’ o traslado. Entonces, metaforizar se puede asociar con traducir. Para Eugenio Coseriu, la metáfora es el movimiento natural del lenguaje del hombre: “El hombre conoce, y al mismo tiempo, piensa y siente, estableciendo analogías inéditas, en la intuición como en la expresión, analogías que contienen y manifiestan su modo peculiar de tomar contacto con la realidad” (1991: 100) Para el filólogo rumano, la poesía se concibe como la forma absoluta del hombre de relacionarse con el lenguaje. En ese sentido, el arte literario se presenta como el centro de la expresión lingüística o, como dice el mismo Coseriu, como un *decir absoluto* (1991: 204). De esta manera, la reducción borgiana de la poesía a un centro metafórico refiere a una búsqueda de precisión enunciativa, un eje expresivo al que pueda agregársele siempre información circunstancial como el tiempo o el espacio. Es en ese sentido en que pueden darse casos como el del “Exemplo XI” de *El conde Lucanor* en que Borges elimina las relaciones socio culturales que llenaban al texto de valores moralistas y educativos, así como una visión cristiana del mundo.

Bajo esta perspectiva, el segundo principio del Ultraísmo supone la eliminación de elementos que no se adhieran al significado, que no lo llenen de posibilidades de interpretación son eliminados de la obra. Sin embargo, estos significados deben ser apropiados. Mejor dicho, deben poder fundarse como propios del lenguaje poético que Borges utiliza para el poema. Por ejemplo, en el poema ‘Barrio reconquistado’ se presentan así los tres primeros versos en la edición príncipe:

Nadie justipreció la belleza
De los habituales caminos
Hasta que pavoroso en clamor... (1923: s/p)

En la edición de 1943, se modifica el primer verso del poema:

Nadie percibió la belleza
De los habituales caminos
Hasta que pavoroso en clamor...

Por último, en la refundición de 1969, el poema cambia de manera sorprendente:

Nadie vio la hermosura de las calles

Hasta que pavoroso en clamor... (2009: 14)

El cambio relevante se da en el primer verso. El verbo ‘justipreciar’ de la edición príncipe es modificado dos veces. Este verbo es la lexemización de ‘justo’ y ‘precio’. Si asumimos, como lo haremos en el siguiente apartado, que Borges intenta recuperar el sentido etimológico de las palabras, se debe considerar que hay un intento de materializar la visión del poeta. Darle el precio justo, la calificación precisa que merece “...la belleza/ de los habituales caminos...” Este verbo, asimismo, rechina por lo rimbombante. Por último, es interesante que intente calificar la belleza del camino con un verbo tan disonante. La edición de 1943 logra el cambio de perspectiva que necesitaba el poema. Se modifica ‘justiprecio’ por ‘percibió’, por lo que aparece cierto valor sensorial en el poema. Este se coordina con las otras referencias sensoriales dispersas en el poema (Golpeó la humillación...un olor a tierra mojada...dijo su temblorosa inmortalidad...). Asimismo, el cambio supone cierta identificación entre el lector y la voz poética, pues la acción de percibir es mucho más común en el mundo de los hombres que el justipreciar algo. Por último, en la refundición de 1969, se elimina el segundo verso y se reduce a una formación simple:

De “habituales caminos” a “calles”

Esta reducción puede encontrarse también en la modificación del verbo del que hablamos líneas arriba. La acción de percibir se coloquializa hasta un simple ‘ver’. La imagen que presenta estos versos es la misma, pero se ha reducido el ritmo estrambótico propio del Ultraísmo, la exploración de imágenes, que promulgaba este movimiento poético, se da en la edición príncipe, pues se deja paso a la eliminación de ciertas “*frases medianeras*”. En ese sentido, se eliminan matices propios de la Vanguardia borgiana a través de procesos teóricos de la misma estética.

El tercer principio ultraísta se puede reconocer en el análisis anterior. ‘Justipreciar’ aparentemente funciona como un verbo de oscuridad que no es relevante para la ejecución del poema. Su presencia en él es prescindible. El cuarto principio nos devuelve al poema anterior. En la tercera edición del poema, se unen dos versos. La acción supone una síntesis de significados. En las dos primeras versiones del poema, el primer verso presentaba un “algo” bello que merece justipreciarse o percibirse; en el

segundo verso, se introduce ese “algo” como un camino habitual. Mejor dicho, los dos versos intentan dar cuenta de la belleza del camino que es transitado como si fuese insignificante, la voz poética intenta calar en la belleza de este paisaje. En la tercera versión, en cambio, se sintetiza esta imagen que se había separado en dos versos. Por eso tal vez pasa del genérico “camino” a “calles”. La imagen se especifica por medio de los cambios que se dan en el poema.

Como vemos, los principios ultraístas funcionan como bases de refundición poética. En ese sentido, el quehacer poético borgiano no llegará a alejarse de la estética vanguardista, solo minimizarse. Ya no habría necesidad de manifestarse más que en la poesía.

En su poesía, Borges mantuvo ciertas preferencias respecto a imágenes y temáticas poéticas. En ese sentido, creemos que Efraín Kristal ha logrado sintetizar uno de los motivos más trabajados por Borges desde sus inicios: la traducción¹⁶. La traducción significó una de las primeras preocupaciones de Borges, también una de las pocas que sobrevivieron al pasar de los años y no se enterraron en uno de sus cuantiosos ensayos o prólogos. En ese sentido, los textos básicos para cualquier reflexión borgiana sobre la traducción son “Dos maneras de traducir”¹⁷, “Las versiones homéricas”¹⁸ y “Los traductores de las 1000 y una noches”¹⁹. Es a partir de estos textos que Kristal construye su aparato crítico; asimismo, han significado el punto de partida para las reflexiones sobre el mismo tema para Sergio Pastormelo y Sergio Waisman (2005). Para Kristal, la traducción es uno de los ejes de lectura y creación poética en Jorge Luis Borges. Esta afirmación de Kristal se confirma en tanto se pueden encontrar los intentos de traducción que Borges realizó a distintas obras tanto literarias como filosóficas, y, además, a su constante preocupación por la rescritura de sus propios textos. Para Kristal, es claro que la traducción no consiste solamente en el paso de una lengua a otra, sino que también consiste en la recepción del significado, en el paso en una misma lengua entre dos textos, en la lectura como fenómeno en que se ejecuta la textualidad de la obra – para seguir las reflexiones que Roland Barthes desarrolla en “De la obra al texto”.

¹⁶ Este texto gira entorno a la narrativa de los años 40 y 50, principalmente.

¹⁷ En: *Textos recuperados* (1919-1929). Buenos Aires: Emecé, 1997, pp. 256-2592.

¹⁸ En: *Discusión* (1932). OC., vol.1, pp.239-243.

¹⁹ En: *Historia de la eternidad* (1936). OC., vol. 1: pp.397-413.

Efraín Kristal, asimismo, supone la existencia de una ‘metodología’ de la traducción en la labor poética, que atraviesa la carrera literaria del argentino en su totalidad. Nos limitamos a citar los puntos mencionados del texto de Kristal:

(1) Borges’s most common practice as a translator was to remove what he once called the “padding” of a work: words and passages that seem redundant, superfluous, or inconsequential. (2) He removed textual distractions. This stratagem involves cutting part of the content of a literary work that might distract attention from another aspect Borges would prefer to highlight. (3) Borges often added a major or minor nuance not in the original: changing a title, for instance. (4) Borges sometimes rewrote a work in the light of another, as when he inscribes a post-Nietzschean sensibility to his translation of Angelus Silesius. (5) He sometimes included a literal translation of a work in one of his own works. (87)

Estas ‘estrategias’ como las llama Kristal merecen atención una por una, pues suponen una teoría que subyace en la obra poética borgiana y, de ese modo, la definen y dirigen silenciosamente. El primer punto sobre la traducción en Borges es, como lo afirma Kristal, “Borges’s most common practice as a translator...” Esta práctica ha sido objeto de reflexión del mismo Borges. En su texto “Las versiones homéricas”, analiza las traducciones de un texto de Homero al inglés y califica a la traducción más pobre en adjetivos y descripciones específicas como “tal vez las más justa”. Hay una impronta, entonces, de enfatizar cierta “esencia” del texto sobre lo que se podría considerar superfluo o innecesario. El segundo punto resulta muy interesante desde el análisis de su labor como traductor de textos de otros autores. Borges traduce el Exemplo XI de *El conde Lucanor* y lo publica dos veces, con modificaciones, como un cuento llamado “El brujo postergado”²⁰. Jorge Wiese ha escrito un texto todavía inédito sobre esta traducción en la que Borges se dedica a eliminar, básicamente, el contexto socio cultural del texto de Don Juan Manuel para llegar a una especie de ‘esencialidad’ del texto. Wiese considera que Borges se dedica a eliminar los matices formales que construyen al texto medieval como ‘ejemplo’ y que, en manos de Borges, permiten la transformación o traducción a un cuento neo fantástico: “Borges no tiene ningún respeto por el texto precedente. O mejor: sí lo tiene, pues siente que debe desarrollar todas sus posibilidades, no solo las efectivamente actualizadas en la versión “original”. Y para ello, debe dejar de considerarlo como texto sagrado, intocable.” (Wiese 2011)

²⁰ Este texto se publica primero en *Historia de la eternidad* en 1936 para ser reeditado en el libro que coedita con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología del cuento fantástico* (1940)

La tercera estrategia en la traducción borgiana da cuenta de que no solo el texto literario forma el sentido de este, sino que el título también forma parte de la construcción del significado. En las reediciones de FBA, algunos de los poemas que permanecen a lo largo de las tres ediciones cambian de título, cambios que abren nuevos horizontes de interpretación para el poemario. Particularmente, se pueden mencionar dos poemas que sobreviven a los constantes cambios en el poemario como son ‘Barrio reconquistado’ y ‘Resplandor’. El primer poema sufrió un solo cambio en la edición de 1949 con la modificación del nombre a ‘Barrio recuperado’. Este poema, en sus dos versiones, evoca la aparición de un arcoíris después de la lluvia y el paseo de los vecinos por el barrio para apreciar este fenómeno. Este único cambio en el título permitirá comprender los cambios a lo largo del poema, pues lo que se intenta resaltar con las variantes del poema es que lo recuperado después de la lluvia es la caminata habitual del vecino. El segundo poema mencionado evidenciará mejor estos temas por la cantidad de cambios significativos y el constante reajuste del título en las diferentes versiones de la obra en general. Sin embargo, esta tarea quedará pendiente para el siguiente capítulo del trabajo.

La cuarta estrategia supone, como ya se dijo, el arte de la rescritura como parte del fenómeno de la traducción. Es interesante recordar el ejemplo para la segunda estrategia de Kristal sobre el Exemplo de Don Juan Manuel. El cuento trata de un hombre que quiere aprender los secretos de la magia, pero que constantemente falla en el cumplimiento de su deuda con el maestro; al final, la ilusión mágica desaparece y se pone en evidencia la ingratitud del discípulo, quien no aprende nada. Sin embargo, lo que queda del cuento es que hay algo, un secreto, que no puede pronunciarse, que no se enuncia bajo el discurso lógico sintáctico del lenguaje, pero que se puede sugerir como una verdad universal, una verdad para el espíritu que vive en el hombre, con él. Esta misma metáfora se presenta en “El inmortal” en *El Aleph* (1945), en “Una rosa amarilla” en *El hacedor* (1960), en “El etnógrafo” en *Elogio de la sombra* (1964), en “El espejo y la máscara” en *El libro de arena* (1975) y en “1983” en *La memoria de Shakespeare* (1983). Borges, al parecer, rescribió la misma metáfora en diferentes momentos de su vida como si los textos obedecieran a aquella máxima suya que supone que todos los libros son uno. Lo anterior supone una constante revisión de sus propios textos al momento de escribir nuevos. Asimismo, es interesante descubrir que más de un

cuento borgiano obedece a la influencia de relatos de otros autores. Por ejemplo, el caso ya mencionado del “Exemplo XI” de *El conde Lucanor*, también se puede considerar el cuento ‘El libro de arena’ como una refundición del cuento “El diablo en la botella” de Robert L. Stevenson y “La casa de Asterión” como rescritura del mito griego del minotauro. Muchas de estas coincidencias están documentadas por Kristal en su libro dedicado a la traducción en Borges.

El quinto punto se refiere a los textos que Borges rescribía constantemente. Como ejemplo se puede mencionar el “Etcétera” de *Historia universal de la infamia*. Estos textos son traducciones de autores como Swedenborg, de *Las mil y una noches*, de don Juan Manuel y de R.F. Burton. El factor común que poseen estos textos es la constante lectura por parte de Borges, pues en varias ocasiones el escritor argentino reconoció su fascinación con Swedenborg, las historias de Scheherazade y la literatura medieval. Asimismo, creemos importante considerar el ejemplo anterior sobre la rescritura constante de una misma metáfora a lo largo de toda su obra literaria.

Cabe preguntarse, entonces, por qué es importante el reconocimiento de estas estrategias en la traducción. Consideramos que es relevante para el esclarecimiento de por qué Borges rescribe *Fervor de Buenos Aires* constantemente. Sabemos ya que la rescritura de sus textos fue una preocupación permanente. Esta rescritura también fue el motivo para la adaptación de nuevos libros a cada momento poético. Asimismo, hemos estudiado el Manifiesto Ultraísta con el objetivo, no solo de contextualizar el momento de creación de *FBA*, sino también de hacer evidente la teoría poética borgiana y cómo esta, en realidad, no ha cambiado mucho desde las primeras producciones del escritor argentino. En ese sentido, bajo la hipótesis de este trabajo se intenta analizar el proceso de cambio de la edición príncipe de 1923 a la refundición de 1969, esto teniendo en cuenta las variantes introducidas en la reedición de 1949 y otras reediciones.

Tomasso Scarano, en 1987, publicó uno de los textos más importantes sobre las variantes de los poemarios juveniles de Borges. Para el crítico italiano, las variantes dan cuenta de que lo que se considera como última voluntad del autor no es más que una visión historicista del texto, pues considera que, en realidad, estos poemarios se comportan como palimpsestos en el que las variantes se sobreponen unos a otros (14). En ese sentido, Scarano considera dos aspectos relevantes que deberían dirigir el

análisis del cuerpo de variantes borgiano: “Il primo concerne insieme la coerenza delle direzioni correttive e la progressiva gradualità della loro attuazione, il secondo l’estensione dell’arco cronológico il quale si dispongono gli interventi.” (Scarano 1987: 17) De esta manera, Scarano propone que el análisis de las variantes se debe ejecutar tanto en un nivel diacrónico como en uno sincrónico. Diacrónico, por un lado, pues permite entender el proceso de corrección como un acontecimiento que se da en el tiempo, mejor dicho, atendiendo a la historicidad del texto. Por otro lado, el nivel sincrónico en tanto permite evaluar cada una de las actualizaciones al texto; es decir, evidenciar las relaciones de oposición entre las variantes, pues: “Una singola variante può cioè attivare potenzialità aperte e destinate ad attualizzazioni ulteriori, non necessariamente prossime nel tempo.” (Scarano 1987: 18)

De esta manera, y como intento de comprensión del cuerpo de variantes, Scarano propone tres “*procedimenti più frequenti*” en la corrección de los textos tratados. Como hicimos con los principios ultraístas y la metodología de la traducción, cada punto será analizado para explotar las significaciones teóricas, pero también con vistas a que estos procedimientos señalados por Scarano no proponen más que una evocación directa a la teoría poética del Ultraísmo.

El primer procedimiento es la “*trasformazioni di strutture ipotattiche in paratattiche*” (Scarano 1987: 21). Mejor dicho, la modificación de estructuras hipotéticas a paratéticas ¿Acaso no es este el principio ultraísta respecto a la síntesis de metáforas? Efectivamente, creemos que lo que plantea Scarano es que Borges modifica las subordinadas por frases que califican directamente para evitar las frases medianeras, así como extender “*su facultad de sugerencia*”. Asimismo, como ha señalado Kristal, Borges elimina el “*padding*” de los textos que traduce, acaso el suyo también ingrese dentro de esta categoría. Con la transformación de la estructura sintáctica no solo la enunciación de la metáfora es más evidente, sino que también orienta a lecturas más significativas, que puedan aprovechar lo que Baudelaire llamó las *correspondencias*.

El segundo procedimiento de Scarano es la “*soppressioni di subordinate con funzione specificativa o determinativa*” (Scarano 1987: 21) Un ejemplo de este

procedimiento se verá en el v.5 del poema ‘Resplandor’²¹ con la supresión de la oración subordinada. Del mismo modo que el procedimiento anterior, este parece buscar la ejecución de la metáfora de manera más directa y concreta, evitar *los trebejos ornamentales*, como señalan los principios ultraístas.

Por último, Scarano considera que el tercer procedimiento más frecuente en la actividad correctora de Borges es la “soppressioni di principali in serie paratattica” (1987: 21). Este procedimiento también se puede apreciar en el cuerpo de variantes del poema ‘Resplandor’ con la supresión de la mitad del v. 12. Parece ser, pues, que este procedimiento consiste en la simplificación de la metáfora, acaso se deba entender ‘simplificación’ como síntesis. Borges constantemente corrige sus textos en busca de una imagen cada vez más específica, como veremos más adelante con motivo del análisis de las variantes, las modificaciones textuales ocurren en el plano de la designación y no del sentido. De esta manera, parece ser que Borges plantea la eliminación de estos rasgos acumulativos como en el ejemplo de ‘Resplandor’ para lograr una imagen más sugerente: “la revisione va ascritta alla esigenza di attenuare una modalit  espressiva caratterizzata da un accumulo di determinazioni e di denotazioni a volte ridondanti.” (Scarano 1987: 23)

Con estos procedimientos, Scarano concluye que Borges no solo busca la reducción de las imágenes y la síntesis de las metáforas, sino también “limpiar” al poemario de una retórica que consideraba desgastada o artificial (Scarano 1987: 25)²². Las variantes, entonces, brindan información que Scarano considera relevante para entender el proceso poético de Borges. Asimismo, el italiano asevera que la “limpieza” de este poemario evidencia un distanciamiento con la actividad literaria juvenil del autor; sin embargo, Scarano no toma en cuenta que Borges no inicia su carrera literaria con la publicación de *FBA*. Desde 1918, Borges publicaba poemas en diversas revistas españolas como *Ultra* o *Prisma*. Estas publicaciones, si bien han quedado solo como un mito del Borges juvenil, pues él mismo se dedicó a eliminar todo rastro de sus primeros poemas, marcaron notablemente el desarrollo del argentino como escritor. Resulta interesante que Scarano incluya, en su cuerpo de variantes, los poemas, estrofas o versos

²¹ Véase el análisis de las variantes en el segundo apartado del capítulo siguiente.

²² Es en este sentido, tal vez, en que Borges reniega del Ultraísmo, no como una teoría de la literatura equivocada, sino como un lenguaje que ya se había congelado y estandarizado como la tradición poética de la cual se intentaba distanciar.

ultraístas remanentes en los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno de San Martín*²³, pero no los comenta. ¿Acaso no es interesante que Borges “recicle” sus poemas ultraístas para sus tres primeros libros poéticos, libros que trabajará por más de 40 años? En ese sentido, Scarano deja fuera de su estudio la totalidad del plano diacrónico al no tomar en cuenta los primeros años de actividad poética borgiana. Consideramos que estos años son relevantes por las siguientes razones: en primer lugar, estos años no solo representan la primera expresión poética de un joven argentino, sino también el testimonio de una de las primeras corrientes vanguardistas latinoamericanas. En segundo lugar, si tomamos en cuenta el prólogo de *FBA* de 1969, en el que Borges declara que “Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después. Por lo que dejaba entrever, por lo que prometía de algún modo...” (2009: 12), los poemas ultraístas, o acaso las estrofas recuperadas para formar poemas como “Benarés”, no son solo poemas en los que se puede rastrear la historia borgiana, sino también testimonio de que Ultraísmo configuró la actividad poética del argentino mucho más de lo que se ha querido aceptar²⁴.

En un texto posterior, Scarano (1993) considera que el lenguaje de *FBA* es un lenguaje híbrido entre el poeta joven y el poeta maduro, pues las constantes correcciones han combinado los estilos poéticos borgianos. En ese sentido, en el siguiente apartado, se analizará el lenguaje poético borgiano dentro de los textos prologales a *FBA*, de tal manera que se pueda rescatar la teoría poética subyacente a cada uno de ellos.

Traducción y prólogos

En el Barroco español, los preliminares funcionaban como un espacio de creación alterno a la estancia poética. La constitución de los prólogos se hizo de gran complejidad en el Siglo de Oro. Tal vez uno de los mejores ejemplos sobre la complejidad del género sea el conjunto de preliminares a la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*. En esta obra, Cervantes prueba sus dotes de ironía sobre la seriedad de los prólogos en el siglo XVII. En primer lugar, se identifica como “padraastro” de Don Quijote. En segundo lugar, considera que la obra tiene tantas fallas como la tendría algún “hijo feo”. En tercer lugar, la escritura del prólogo se enuncia

²³ Como, por ejemplo, “Sala vacía” en *Fervor* y “Singladura” en *Luna de enfrente*.

²⁴ Como se mencionó en la Introducción, Gloria Videla concuerda con Scarano al afirmar que Borges intenta eliminar toda marca ultraísta con las constantes revisiones a los poemarios.

como un llenar y colocar lugares comunes por doquier, mencionar un par de nombres y conseguir que algún amigo dedique uno que otro poema. En esta muestra de ingenio, Cervantes hace hablar a Urganda de Amadís de Gaula, al escudero de Amadís, Gandalín e incluso a Orlando Furioso y Babieca, el caballo del Cid.

El prólogo, pues, se ha formado como una especie de subgénero que permite expandir las posibilidades expresivas del autor o, como señala Gerard Genette, “Es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser, el texto mismo. Está siempre subordinado al texto.” (1989: 196) En el caso de *Fervor de Buenos Aires*, hay dos prólogos que deben ser revisados para poder adentrarnos en el análisis de la obra. Los prólogos corresponden a las ediciones de 1923 y 1969.

El prólogo de la edición príncipe se titula “A quien leyere”. Directamente, le habla a un posible lector. Es interesante que desde el inicio de la obra recalque la posibilidad de un lector ‘ideal’ de la misma. Mejor dicho, el prólogo está marcando las bases para cualquier posible lectura de la obra. En ese sentido, el primer párrafo es una justificación del prólogo, al que cataloga como “advertencia [que] no desmentirá interrupción”. El segundo párrafo marca los juveniles pasos del iconoclasta Borges. Su primera declaración es que los poemas de *Fervor de Buenos Aires* no responden a un afán paisajista de la ciudad argentina. Esta, declara Borges, es algo más que un “*mito geográfico*”. Es, en realidad, su casa. Se nos presenta la idea de una ciudad que no es parte extrínseca del sujeto poético, sino que es constitucional de su mundo. La voz que habla en el prólogo declara su filiación a Buenos Aires, pero una filiación que no necesita de manifestaciones exacerbadas de nacionalismo. Su ciudad es su modo de entender el mundo, sus primeros pasos en la existencia.

En el tercer párrafo, el autor intenta distanciarse “de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjero”. Borges se declara bonaerense y, en ese sentido, repudia el intento de declarar a su ciudad como conglomerado de europeos sin cultura común, sin idea de patria. Por eso sus poesías serán testimonios de caminatas solitarias que andan por lugares que están más allá del turístico centro histórico para ahondarse en la figura del arrabal de los criollos argentinos. De esta manera, la voz poética se configura como una especie de *flâneur* que, a comparación del de Baudelaire, no camina por las

calles cosmopolitas de París, sino que lo hace por el arrabal latinoamericano²⁵. La alusión al poeta francés no ocurre solo por la constitución de la voz poética como un flaneur latinoamericano, sino que también se debe tomar en cuenta la “facultad de sugerencia” que había propagado el Ultraísmo borgiano. La voz poética parece responder al ‘Zeitgeist’ literario, el momento de las correspondencias inusitadas, de las metáforas impensadas, etc.

El cuarto párrafo marca el distanciamiento del Modernismo. Su crítica apunta al Modernismo como escuela poética en la que prima la intensidad del ritmo. El énfasis formal de los modernistas fastidiaba al joven Borges, que no podía más que declararse en contra de todo tipo de clasicismo estancado que no aprovechara las expresiones de un espíritu vanguardista²⁶. Asimismo, declara su profunda espiritualidad con una cita de Thomas Browne en la que este expresa su creencia en una metafísica del hombre, que debe su homenaje a este mismo y no a otros elementos. El quinto párrafo consolida su visión poética a través de las referencias a Heinrich Heine y Francisco de Quevedo. Borges declara haberse influido formalmente por el poema ‘*Die Nordsee*’ (en castellano ‘Mar del norte’) del poeta alemán, mientras que del poeta español expresa admiración por la claridad de su lenguaje. Particularmente, considera necesario dirigirse al contenido etimológico de las palabras y no a las variaciones semánticas dictaminadas por las modas temporales o las desviaciones del idioma –como veremos, este postulado será puesto en duda. Por último, se declara el uso del “enfilamiento de imágenes” como método de composición. Esta forma de creación poética supone que la unión arbitraria de imágenes crearía nuevas metáforas como si el poema sugiriese una mirada caleidoscópica de la metáfora. Evidentemente, es una forma de entender la creación literaria muy influenciada por la Vanguardia. Líneas más abajo, y separado por una línea, se coloca una *captatio benevolentiae* que iguala la situación del creador con la del lector. Tópico retórico en la que también se reconoce el bagaje filosófico del argentino: todos los hombres somos uno, lo que nos diferencia es pura circunstancia. Asimismo,

²⁵ Tómese en cuenta también las palabras de Olea Franco: “El yo errante de Fervor, su particular flaneur, no percibe ni las muchedumbres ni la modernidad de la ciudad, sino que más bien se repliega en ciertos aspectos físicos de una ciudad pasatista.” (1993: 138)

²⁶ Contraste que, en cierta medida, proyecta la dualidad parnasianismo/simbolismo que se vivía en el contexto literario francés. Sin embargo, parecería responder a que los vanguardistas buscaron la reapropiación del esquema versal español ante el afrancesamiento del Modernismo.

queda claro que esta figura retórica ejemplifica claramente el manejo de las estrategias retóricas clásicas de la tradición literaria hispánica.

El segundo prólogo, mencionado líneas arriba, es mucho más escueto en su formación y expresividad. Pero al mismo tiempo, depara una visión de la literatura distinta de su versión vanguardista. La primera oración es significativa de la intención del libro: “*No he rescrito el libro*”. ¿Qué significa esta oración? Obviamente, debe llevar al lector a concluir que esencialmente es el mismo libro, que las metáforas que se presentaron en 1923 se mantienen en 1969 y que, sobre todo, los poemas que salieron (y entraron) en las constantes revisiones al poemario fueron circunstancias que nada tienen que ver con la ejecución del poemario como obra completa. La oración que le sigue afirma una limpieza de excesos barrocos. Este último adjetivo será motivo de debate en esta investigación. Indudablemente, Borges debe referirse a la escuela poética del Siglo de Oro español. En ese sentido, es interesante preguntarse qué elementos barrocos se presentaban en las primeras versiones de los poemas. Por lo pronto, se anuncia la idea de desengaño como rasgo característico de la poesía borgiana. No obstante, este tema se tratará en el siguiente capítulo al analizar los poemas seleccionados. Si se presta atención a la expresión: “*He mitigado sus excesos barrocos...*” parece dar cuenta de un ejercicio de traducción. Los poemas se han traducido a un lenguaje más común, sin excesos.

A pesar del lenguaje recargado, Borges también sostiene que este primer libro de poesía, en cierta forma, anunciaba todo lo que escribiría y, unas líneas antes, que el joven escritor en 1923 “ya era esencialmente [...] el señor que ahora se resigna o corrige.” (2009: 12) Obviamente, este enunciado no debe centrar nuestra atención en si de verdad eran la misma persona, sino en si eran el mismo escritor. En ese sentido, desde el objetivo de esta tesis, afirmamos que son efectivamente el mismo escritor, pero de la misma manera en que *FBA* es el mismo libro en 1923 y 1969.

Para terminar con la descripción del prólogo, se presentan dos ideas interesantes. La primera es la presencia de unas líneas finales: “En aquel tiempo [1923], buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.” (2009: 12) Si en 1969 busca algo que en 1923 no buscaba ¿en qué puede haber cambiado el libro? Líneas arriba menciona que la esencia es la misma, que solo se

han limpiado los excesos, pero también se afirma que la intención ha cambiado, que el Buenos Aires que retrata ya no está en el arrabal, sino que ahora está en el centro. El *flaneur* que regresa a su estadio cosmopolita. La segunda idea interesante es que se mantiene la *captatio benevolentiae* como parte introductoria al libro, pero separada del prólogo. Se mantiene, pues, la estructura y la actitud retórica del texto prologal.

El análisis de los prólogos supondrá un retorno constante a lo anteriormente dicho, por lo que será importante señalar algunas líneas teóricas de base para el desarrollo de este. Consideramos importante tomar como punto de partida la reflexión sobre la traducción que hizo Roman Jakobson en su ensayo “On Linguistics Aspects of Translation” (1959). La pertinencia del ensayo estructuralista recae en que es uno de los primeros intentos de clasificación de la traducción como ejercicio del lenguaje; sin embargo, resulta más importante por ser una de las posturas más consolidadas y sencillas en torno al tema. Jakobson reconoce tres tipos de traducción: refraseo (*reword*), la traducción propiamente dicha (*translation proper*) y la transmutación (*transmutation*). El primer de estos tipos consiste en la ‘explicación’. Mejor dicho, la traducción de signos lingüísticos mediante otros signos lingüísticos en el mismo sistema. Vale la pena recalcar que Jakobson, en este texto, parte de las premisas de Charles S. Peirce para quien la traducción era un ejercicio de pérdida, pues el mensaje no se completaba en el traslado. Esta perspectiva semiótica nos permitirá lograr algunas reflexiones sobre la constitución de los prólogos en las líneas que siguen. El segundo tipo de traducción reconocido por Jakobson consiste en la traducción de signos lingüísticos entre lenguas. Por último, el tercero consistirá en el traslado entre sistemas de comunicación, por ejemplo, de pintura a escritura, de escritura a pintura, etc.

A partir de todo lo dicho en este capítulo, sabemos que un texto como el prólogo puede significar el ‘umbral’ que da pie al significado del texto, que el prólogo es un espacio de transición que se debe al texto que precede y, por lo tanto, se ofrece como una puerta que, en cierto sentido, formaría un horizonte de precomprensión. Asimismo, sabemos que Borges declara en el segundo prólogo al poemario que la sustancia de este es la misma, que no ha cambiado en su esencia. Esto debería suponer que la actitud hacia la cual el autor quiere que los lectores lleguen ha cambiado en cierto sentido, por lo que esto se evidenciaría en el prólogo. Entonces, repetimos la pregunta, ¿Qué ha pasado entre estos dos textos prologales? La respuesta está, tal vez, en que la naturaleza

del prólogo es la de ser una especie de ‘pidgin’. Para George Steiner, en tal vez la obra más importante de los últimos años en torno a la traducción, *Después de Babel*, la traducción de textos supone que el texto traducido se convierte en un ‘pidgin’, una lengua creada de manera inconsciente por el traductor (o los hablantes) que se forma a partir de dos o más instancias lingüísticas diferentes. Así, pues, para Steiner el texto traducido es un ‘pidgin’, que ha resultado del contacto entre la primera edición (o lengua originaria) y el texto traducido (lengua destinataria). Entre estas dos instancias lingüísticas, el texto se ha abierto y se ha reconstruido en otra lengua, su naturaleza misma es la de ser un texto ubicado en el umbral entre dos lenguas. En ese sentido, los prólogos de *FBA* han presentado una unidad de contenido que se diferencia en la forma de ‘amalgamar los significados’.

Sin embargo, queda en el aire la postura de Jakobson presentada líneas arriba. Habría que profundizar en torno a la constitución de ‘refraseo’ del lingüista estructuralista. Como se mencionó anteriormente, Jakobson parte de los postulados de Pierce, particularmente, el que la traducción es un ejercicio de pérdida de significados a través de estructuras de signos diferentes. Esto significa que el mensaje no llega a completarse de la misma manera en la nueva formulación. Entonces, el refraseo no se debe entender como la simple ‘explicación’. Refraseo supondría reconfiguración del mensaje. En ese sentido, la reconfiguración supondría también que el texto ha creado una expresión lingüística particular para esta traducción, mejor dicho, se ha creado un ‘lugar’ en la lengua que funciona como umbral de significados en el que se presenta el núcleo traducido. En otras palabras, este prólogo debería comportarse como un texto que media entre dos estadios de la lengua, debería comportarse como un umbral entre el lector y el poemario, pero también umbral entre edición príncipe y refundición.

En el primer caso, definitivamente nos encontramos ante dos tradiciones discursivas muy diferentes. El prólogo de la edición príncipe está influido por el Romanticismo y el Modernismo, corrientes literarias que podían exceder la retórica “limpia” al momento de declarar sus postulados teóricos, algo que el mismo Borges reclama de sus contemporáneos y predecesores. Asimismo, el primer prólogo supone un lector ideal o, al menos, supone que este paratexto debe formar el espacio mental de comprensión del poemario, por lo que la directriz de significado se ve marcada desde el inicio del texto. En el prólogo de la edición de 1969, esta tarea no es tan evidente, pero

se halla oculta por la simplicidad expresiva del autor. En primer lugar, Borges declara un alejamiento de ciertas imágenes que pudieron haberle fascinado al momento de la primera edición. En segundo lugar, declara su adhesión a otras imágenes, muy diferentes de las del arrabal argentino y más cercanas a la metrópoli bonaerense. Entonces, ¿cómo es que este texto podría funcionar como un umbral entre tradiciones discursivas? Como se verá más adelante y ya se mencionó anteriormente, Borges consolidará una visión escéptica del quehacer literario en su poesía de los años 60 y 70. Los libros de poemas y textos en prosa como *Elogio de la sombra*, *El otro, el mismo*, o *El hacedor* están marcados por una visión escéptica del lenguaje literario y sus posibilidades de expresión. Anteriormente, se mencionó la constante preocupación de Borges por la metáfora del silencio que esconde el lenguaje. Esta idea será una de las principales en la constitución del escéptico Borges.

En ese sentido, todo intento por declarar una verdad como trascendental es rechazado por Borges. De esta manera se puede comprender su alejamiento de toda militancia literaria. Borges deviene en un espectador escéptico del mundo. Este es tal vez el postulado más importante para comprender la refundición de *Fervor de Buenos Aires*. Borges se “liberó” de sus afanes partidarios y considera innecesario todo tipo de militancia, pues la literatura y la vida son solo apariencias, la cuestión de la esencia queda suspendida ante la imposibilidad de encontrar una respuesta. Vale la pena recordar que la esencia de la literatura para Borges es la metáfora y sus modos de actualización en la traducción serán el meollo de toda la actividad literaria. De este modo, la hipótesis de Berkeley de que las ideas mentales solo son percibidas como una por la “ayuda” de la divinidad cristiana sería dejada de lado por una hipótesis mucho más condensada. El lenguaje es apariencia de una idea y, como tal, se actualiza con cada lectura.

Hemos concluido que el proceso de transformación de los prólogos supondría la configuración del de 1969 como un umbral lector/texto y, más importante aún, texto/texto. Esto se ha intentado afirmar a partir de la noción de tradiciones discursivas diferenciadas, que suponen un uso del lenguaje con supuesto teóricos también distintos. Asimismo, detengámonos un momento en la intencionalidad del segundo prólogo. A primera vista, el prólogo funciona como una declaración de apertura del texto. Se ha abandonado la visión de la literatura en la que se busca un lector ideal, en la que se

forma al lector para que lea “bien” el texto a través de instancias paratextuales. No obstante, esta misma declaración de apertura supone un horizonte de comprensión, por lo que el segundo prólogo produce dos objetivos muy diferentes.

El primer objetivo consistiría en la apertura del texto. Borges pareciera haber retomado en este paratexto sus reflexiones en torno a la naturaleza de la expresión lingüística expresadas en varios ensayos. Particularmente, podría expresar lo que en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” considera extraordinario: el texto se actualiza en cada lectura. Esta idea de actualización ya ha sido mencionada anteriormente. La actualización de la lectura supone un retorno a las ideas de Roland Barthes, Walter Benjamin y Martin Heidegger. Los tres pensadores postulan que el lenguaje está marcado por la posibilidad, que si hay alguna característica que se le puede atribuir al lenguaje es la de la recursividad. Borges parece postular lo mismo, el lenguaje es apertura y el texto se configura con cada posible lector de manera distinta. La obra se hace texto con cada lectura, si seguimos a Barthes. El segundo objetivo consistiría en cerrar esta apertura. De esta afirmación se desprenden dos ideas por desarrollar. En un primer momento, si el autor no ha rescrito el libro como declara el prólogo, ¿por qué la aclaración? ¿Es necesaria una instancia pretextual diferente del paratexto príncipe para la comprensión del poemario refundido? Consideramos que, en realidad, el prólogo declara la apertura del poemario sí, pero la apertura hacia otras ediciones. Mejor dicho, la primera oración del prólogo en que niega la rescritura de la obra solo se entiende como referencialidad hacia la primera edición. En otras palabras, el prólogo es un puente histórico entre ediciones, que nos indica desde el inicio que este libro es otro, pero es el mismo. En segundo lugar, afirma que ya no debe tenerse presente solo al arrabal como la imagen bonaerense que el autor consideraba necesaria para la valoración del texto, sino que también es necesaria una apreciación de la ciudad, del cosmopolitismo del Buenos Aires que Borges intentó soslayar en la primera edición. Mejor dicho, el horizonte de comprensión se ha abierto, pero no a la arbitrariedad sino a nuevas posibilidades dirigidas por el mismo Borges. En conclusión, el autor tiende un puente entre las ediciones al afirmar una conexión entre sustancias textuales. Un puente que se comprende como el mediador entre la militancia poética de 1923 y el recelo teórico de 1969. También un puente que puede consolidar la idea de un lenguaje que se ha actualizado, pero sigue siendo el mismo.

En ese sentido, Borges ha logrado en el prólogo de 1969 un texto que funciona como umbral entre textos. Esta idea se podría consolidar con la opinión de Tomasso Scarano (1993) sobre la refundición de *Fervor de Buenos Aires*. Como ya se ha mencionado, para el crítico italiano, los poemas evidencian un lenguaje ‘híbrido’ entre el Borges juvenil y el escritor ciego condecorado por la crítica. Una de las características de este lenguaje híbrido es que la refundición intenta actualizar el lenguaje poético. Esta idea se relaciona perfectamente con el postulado jakobsoniano de refraseo, ya que la refundición del texto no consistiría en “explicar” o hacer una simple reformulación de los poemas - proyecto por demás imposible -, sino que consiste en darle nueva “vida” a la poesía a través de la práctica actualizadora del léxico poético. En ese sentido, el prólogo funciona como la puerta de entrada a este nuevo lenguaje. Funciona como un “pidgin” que media entre el lenguaje vanguardista y el híbrido señalado por Scarano.

Conclusiones

Como se ha podido apreciar a lo largo de este capítulo, Borges parece haber desarrollado una poética basada en la metáfora, que permitió la transformación de su poesía con el pasar de los años. Las constantes revisiones de sus textos evidencian una preocupación respecto a qué expresa la obra y cómo lo hace. Es evidente que Borges se preocupa por cómo se configura el texto a partir de su relación con el espacio en el que se suscribe.

El cambio que aparece en la teoría de la metáfora afecta toda la producción borgiana. Asimismo, con esta nueva perspectiva teórica, los principios ultraístas alcanzan un nuevo estatus, pues estos se erigen en la recuperación de imágenes clásicas para el mundo contemporáneo o, mejor dicho, la adecuación metafórica del poemario a cada contexto determinado. En ese sentido, la refundición de los poemas de *FBA* se comprende como la nueva organización del poemario a partir de esta teoría de la metáfora, que colocaría al poema de su etapa juvenil en el centro por vincularse directamente con la historia intertextual de su obra; es decir, la constitución de *FBA* y su sentido.



CAPÍTULO DOS: ‘RESPLANDOR’ COMO ANTIPOÉTICA IDEALIZANTE

En el presente capítulo, abordaremos el análisis del poema “Resplandor” (en 1923, “Último resplandor” en 1943 y “Afterglow” en 1969). En ese sentido, analizaremos el poema desde la perspectiva que lo catalogaría como una arte poética. Esto a través de su cercanía con la tradición romántica de la lírica crepuscular y la teoría sobre la metáfora que supondría el año de publicación. Una vez analizado el poema, se prestará atención al grupo de variantes de las ediciones de 1943, 1954, 1964, 1969 y la de 1972. Con tal objetivo, regresaremos constantemente al análisis del capítulo anterior²⁷.

Resplandor (1923)

Siempre es conmovedor el ocaso por vocinglero o apocado que sea, pero más conmovedor todavía es aquel brillo desesperado y final cuya herrumbre avejenta cualquier llanura espaciada cuando en su horizonte nada recuerda la vanagloria del poniente.	5
Nos duele sostener esa luz tirante y distinta esa luz sin causa 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.	10 15

“Resplandor” como poética

En el poema anterior, presenciamos un grito poético por parte del autor. Borges, pues, desarrolla en este poema un arte poética antirromántico a través de la desacralización de imágenes que se habían canonizado en la percepción poética de fines

²⁷ Para mayor utilidad, particularmente en la segunda parte del capítulo, nos referiremos a cada edición como F43, F54, F64, F69 y F72

del s. XIX y comienzos del XX. El poema se constituye de la unión de dos imágenes. En la primera imagen, se presenta un ocaso que se pierde en el horizonte. Este cambio horario se traslada al ámbito onírico con la segunda imagen, la de un soñador que se da cuenta de que está soñando. Estas dos imágenes parecen mostrarnos un “oxímoron metafórico”²⁸, pues primero se muestra el fin del día y luego el despertar o fin de la noche. Para poder ahondar en los significados del poema, se pasará a hacer un análisis formal del poema.

La métrica del poema permite apreciar la irregularidad propia de las estéticas vanguardistas. Sin embargo, dentro de la irregularidad versal se puede observar la tendencia a los versos de arte mayor, particularmente, a los endecasílabos y los dodecasílabos (33 y 20% respectivamente del total de versos del poema) frente a la casi univocidad de los otros metros. Para Isabel Paraíso, el uso del verso libre en la primera poesía de Borges supone la combinación de diversas medidas métricas en la formación de un poema. Este uso de la silva libre, según la autora, llevaría a pensar que la poesía de Borges se enfoca en la formación de imágenes dentro de un estilo “narrativo-parallelístico”. “El verso libre de las vanguardias [...] es un verso, pues, con base de pensamiento, no fónica [...] es un verso apoyado en la imagen, en la yuxtaposición de imágenes afectivamente equivalentes” (1985: 283). Con mayor precisión, Paraíso considera que Borges utiliza el verso libre a lo largo de toda su producción literaria; sin embargo, el énfasis que le da a esta forma varía con el tiempo. En ese sentido, en los primeros libros de poemas, Borges utiliza el verso libre casi en su totalidad, pero en los libros publicados desde 1960, Borges tiende a las formas métricas tradicionales como el soneto (1985: 361). Con respecto a *FBA*, Paraíso señala que Borges utiliza una modalidad del verso libre identificada como ‘de pensamiento’; es decir, en la que se intenta construir una imagen o una idea y, más particularmente, dentro de esta modalidad, el *parallelístico*. Asimismo, realiza un pequeño comentario al poema que se está analizando en el que lo categoriza como un poema de verso libre parallelístico con énfasis en la narración. Efectivamente, Borges plantea dos imágenes paralelas que,

²⁸ El *Diccionario de términos literarios* reconoce que el sentido literal de oxímoron es *opuesto*, ‘absurdo’ se fuerza al lector o al interlocutor a comprender el sentido metafórico (Estébanez Calderón 2000: 456). En ese sentido, la imagen del día que se acaba se opone al inicio de una falsa vigilia. En sí, las dos son imágenes vacías que engañan la mente del espectador, pues ni el sol se encuentra donde piensa, pues lo que queda es solo el resplandor de lo que fue, ni el soñador accede a la vigilia, sino a una especie de consciencia dentro del sueño.

como en una narración, una se sobrepone a la otra. En síntesis, el aspecto narrativo de la poesía de Borges se encuentra en que la preocupación principal es la construcción de una imagen a través de paralelismos como la anáfora. En este caso, el paralelismo se funda en la metáfora fin del día/fin del sueño. Imágenes que se ven enfatizadas por la presencia de la rima en cada final oracional ('poniente' v.7 y 'duerme' v.15)

La primera imagen se enfoca en un ocaso que se sostiene por una última luz o resplandor, el cual media entre la luminosidad del día y la oscuridad de la noche²⁹. Los primeros siete versos del poema parecen evocar el topo romántico del ocaso, que luego tomarían como propio algunos modernistas como Rubén Darío y Lugones. Para Christopher Miller, los románticos ingleses centraron su quehacer poético en la percepción del tiempo y tuvieron como hora favorita el ocaso³⁰. Para este crítico, los románticos parten de una tradición que nace en las cánticas virgilianas y desemboca en Keats y Shelley. En ese sentido, la imagen que nos presenta Borges en este poema forma parte del canon de imágenes propio de la literatura occidental. Vale tener en cuenta que la adopción del ocaso como tema poético se consolidó con la filosofía de la naturaleza de los románticos alemanes, particularmente Goethe. Para Goethe, la naturaleza no debía ser utilizada como fundamento para la mimesis poética, sino que se debía tomar como una fuente de inspiración que tuviese como resultado la introspección, en un primer momento, y la exploración del yo como única fuente de credibilidad poética. (Argullo 1999: 28). La tradición romántica, en ese sentido, funda al ocaso como fuente de exploración en la subjetividad del yo poético. Esta exploración ocurre en este momento del día, pues el poeta trabajó en contraste con las labores mecánicas del mundo cotidiano. De esta forma, un poema crepuscular no es solamente la elaboración de un motivo de la lírica romántica, sino también una forma de dar testimonio poético, una manera de darse un lugar dentro de la tradición literaria (Miller 2009: 25). En ese sentido, es interesante que el primer verso exprese una situación

²⁹ El ocaso es una imagen recurrente en *FBA*. Esta puede apreciarse en gran parte de los poemas de F23, de manera explícita o tangencial: "La recoleta", "Calle desconocida", "Música patria", "La plaza san Martín", "Final de año", "Ciudad", "Un patio", "Vanilocuencia", "Villa Urquiza", "Jardín", "La vuelta", "Resplandor", "Benares", "Ausencia", "Caminata", "Sábados", "Cercanías" y "Atardeceres". Asimismo, para Ana María Barrenechea, es parte del lenguaje poético borgiano por excelencia (1984: 79)

³⁰ Consideramos innecesario detenernos en la influencia de la literatura inglesa en la obra borgiana. Asimismo, esta y otras ideas respecto al ocaso como tópico romántico se desarrollan en *The invention of the Evening: Perception and Time in Romantic Poetry* (2009)

propia de una subjetividad que puede reconocer propiedades expresivas en la naturaleza:

Siempre es conmovedor el ocaso

El elemento que fundamenta la subjetividad de este enunciado es la partícula léxica ‘conmovedor’. Para Marcel Raymond, esta palabra está llena de significados dentro de la tradición romántica y en su paso por la poesía simbolista francesa, que también tuvo repercusiones en la formación de las vanguardias latinoamericanas: [La palabra tiene como fin conmover,] “en el sentido más recio del vocablo, sacudir las almas hasta lo más hondo, provocar en ellas el nacimiento y las metamorfosis de ensoñaciones ‘abiertas’, capaces de engendrarse libre e indefinidamente.”(1960: 25) Si el vocablo mismo pretende conmover al lector del poema, pareciera que somos parte del advenimiento de un momento romántico con la formación de este ocaso que se pierde en la pampa. El poema entonces se formula como un ‘objeto’ para el espíritu, como lo había supuesto Hegel en su *Estética*. El lector se ve forzado a abandonarse a los designios que la voz poética cierne sobre él. Sin embargo, la imagen no es suficiente, la voz poética delimita aún más el tópico romántico y designa a un momento en particular como aquel que puede conmover el espíritu del hombre: el resplandor final.

pero más conmovedor todavía
es aquel brillo desesperado y final...

El último rayo solar que se pierde en la llanura conmueve al espíritu aún más que la imagen romántica del ocaso. Meyer H Abrams considera que, dentro del imaginario del Romanticismo inglés, existe una idea de ‘momento’ que es la base fundamental de la poesía. “Hay un Momento cargado y también un objeto momentáneamente cargado, una irradiación localizada de la conciencia y un elemento incandescente de la percepción sensual.” (1992: 393) En este poema, el momento que se ha cargado de valor poético es el último rayo solar que se despliega sobre la pampa argentina; no obstante, este momento representa a su vez el objeto cargado de valores poéticos.

En el poema borgiano, el ocaso se expande sobre la pampa, lo que supondría una variación respecto al topo clásico, pues este se solía presentar con el sol que muere sobre el mar y se pierde como las naves en el horizonte. Imposible, en ese modo, olvidar

el mar de Novalis o el albatros que persigue a las naves en Baudelaire. La tradición, pues, se ha formado bajo la imagen de un ocaso que se asienta en el mar. Sin embargo, la imagen borgiana no lleva la profundidad del espacio oceánico ni supone la sublimidad del mar a la que cantan los poetas occidentales desde hace muchos siglos. Borges renueva el tópico del ocaso con la mención de la “*llanura espaciada*”. Para el poeta argentino, esta llanura representa la pampa, aquel lugar donde terminaba la novísima ciudad de Buenos Aires y que escondía a individuos tan extraños como los gauchos y los compadritos. Mencionar la pampa supone un movimiento doble de relación y separación respecto a la nascente tradición literaria argentina, que ya había consagrado al poema de Miguel Hernández, *Martín Fierro*.

En primer lugar, la mención de la pampa podría acercar al poema a la literatura de Leopoldo Lugones en que se exalta el espacio campestre, no necesariamente la pampa argentina, pero también podría ser un espacio fronterizo que no puede delimitarse de manera concreta ¿dónde termina la pampa? ¿Dónde comienza la ciudad? Necesariamente se presenta ante los ojos del lector la actualización de la poesía que había imperado hasta inicios del s. XX. La pampa podría connotar un espacio romántico. La profundidad del océano que perdía la imagen romántica se renueva con la profundidad y el desconocimiento que tiene el argentino de la pampa, de aquello que está más allá de la metrópoli bonaerense. Asimismo, la ciudad podría aludir a la tradición del *flâneur* que había consolidado Charles Baudelaire y que resonó como un personaje propio de la época moderna. De esta manera, la imagen borgiana parece debatirse entre la tradición romántica y el momento modernista de la poesía hispanoamericana, parece ejemplificar ese momento en que la voz poética no se encuentra propiamente dentro de una tradición como si pendiese de un hilo entre el día y la noche, el inicio y el fin, el Romanticismo y el Modernismo³¹. En segundo lugar, la mención de la pampa podría intentar alejarse de la poesía de compadritos que se había formado alrededor de la imagen del gaucho argentino. Textos como *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra* explotaban esta temática de una Argentina sumida en un provincianismo pueblerino, que nada tenía que ver con las grandes poéticas del mundo occidental mencionadas arriba. En ese sentido, la mención supone un reconocimiento del objeto como fuera de su contexto. Mejor dicho, la pampa está allá, pertenece al

³¹ Como veremos más adelante, Borges no se decide por ninguna de estas opciones.

mundo de la noche mientras que la Buenos Aires borgiana se deslumbra con la luz que deja el sol hasta resplandecer por última vez³².

Sin embargo, de la grandeza de esta imagen, el léxico poético parece enfocarse en la trivialidad de este hecho y el fin del sol bajo la pampa y no el mar. El sustantivo ‘vanagloria’ del v. 7 con que termina la imagen referida desautoriza la imagen sentimental que dibuja la voz poética. La conmoción que propone en el primer y en el tercer verso se ve anulada con la presencia de esta palabra. ‘Vanagloria’ es la lexemización de las raíces latinas ‘*vanum*³³’, que refiere a algo vacío, sin importancia más que en la nulidad, y ‘*gloria*’, que tiene que ver con el renombre y el honor. Este oxímoron podría aludir a una naturaleza que no da frutos, que es irrelevante en la constitución del tiempo y que, por brillar con vanagloria, no significa nada más que un intento vano por exaltar la gloria del ocaso.

La segunda imagen, por otro lado, se enfoca en el final de un sueño. Esta imagen ocupa los siete últimos versos y desde el comienzo intenta relatar la frágil división entre sueño y vigilia. Esta frágil línea está impuesta al hombre por el miedo a desaparecer o desvanecerse en la sombra y la oscuridad de la inconsciencia. Línea que “*cesa de golpe*” con la anagnórisis del sueño, la realidad en la que se creía vivir no era más que una falsa existencia, de la misma manera en que el ocaso no es más que el recuerdo de un fenómeno. La anagnórisis, pues, ocurre en el momento en que el soñador se da cuenta de que duerme, pero no está despierto. El sueño no ha terminado, pero el reconocimiento de la ficción se mantiene. Asimismo, la imagen sueño responde a las estéticas del Romanticismo y el Modernismo. Albert Beguin comenta sobre el espíritu romántico alemán:

“La visión onírica, estado intermediario entre el dormir y el estar despierto, se produce por los primeros movimientos de esos ‘espíritus’ que se agitan en el momento en que aún no se encuentran lo bastante restablecidos para dar al cuerpo toda su energía y al alma el uso conveniente de sus facultades.” (1978: 28)

La imagen misma del puente entre lo diurno y lo onírico se presenta como un tópico romántico para Beguin. Este crítico enuncia a este puente entre estados como la

³² Se asume la posición binaria que había resaltado a inicios del siglo XX en Argentina: pampa/ciudad.

³³ Esta como otras referencias léxicas a la etimología de ciertos términos proviene del Latin Word Study Tool <http://www.perseus.tufts.edu>

máxima forma de expresar la analogía universal que propagaban los románticos. (1978: 111) En ese sentido, el sueño que se nos presenta en esta segunda imagen parece intentar resaltar la universalidad de la sensación con el “nosotros” del verso 13. La analogía de la naturaleza con el espíritu del hombre se evidencia en un yo universal que, a modo de panteísmo poético, puede expresar la humanidad entera con un solo pronombre.

Como se mencionó líneas arriba, el poema parece pretender la metaforización del ocaso con el sueño. Ninguno de los dos eventos es merecedor de una gloria propia ni pueden escapar a los avatares del tiempo. El primer elemento formal resaltante es el paralelismo entre los finales oracionales:

v.7 la vanagloria del poniente.

v.15 cuando el soñador advierte que duerme.

En primer lugar, resalta la relación semántica entre los versos. Cada uno de ellos busca quebrar la imagen que habían formulado los versos que lo antecedían. Tanto el ocaso como el sueño se vuelven irrelevantes en la existencia humana; de esta manera, se elimina del horizonte semántico la interpretación onírica o gloriosa de los sueños y el fin del día, respectivamente. En segundo lugar, este paralelismo se enfatiza por la rima asonante paroxítona e-e. Esta rima logra cerrar el traslado semántico de la primera imagen a la segunda. La superposición se completa con el paralelismo formal, ya que estas palabras son el núcleo de significación de cada imagen. En la primera imagen, el sol se torna un elemento tácito dentro de la figura y solo aparece en el último verso como aquel resplandor que está intentando retratar y que se apaga de manera abrupta con el signo ortográfico del punto. En la segunda imagen, el ‘dormir’ es la acción que se nos está ocultando y que constituye el elemento central para lograr el significado de aquel que “despierta” de golpe dentro del sueño.

Asimismo, se puede apreciar algunas rimas asonantes que corresponden con la metáfora general del poema. En primer lugar se encuentra la rima A entre el v. 2 (sea) y el v.6 (recuerda). Si bien los dos versos se encuentran dentro de los versos designados a la formación de la primera imagen poética, se puede interpretar un paralelo con la semántica del poema. Las dos palabras apuntan a la realización de la existencia del hombre: ‘sea’ en tanto derivado del verbo ‘Ser’ supone la posibilidad de existencia del

hombre, mientras que ‘recuerda’ procede del latín *cordor* y la recuperación de la cordura³⁴. En ese sentido, la existencia del hombre se forma gracias a la aparición de esta rima asonante paroxítona, que parece aludir a una vida fundamentada en el recuerdo, en el ser consciente del hombre como aquel de la segunda imagen que es consciente de vivir en una realidad falsa hecha de sueños.

De esta manera, se enfatiza el carácter conmovedor de la luz que se pierde en el horizonte y que no se rompe hasta el punto final del v.7. Tal vez por eso se menciona que “*nada recuerda/ la vanagloria del poniente.*”, porque la posibilidad de conmover la existencia del hombre es solo una ilusión junto al reinado de una estrella como el sol. En ese sentido, la naturaleza superaría las intenciones del poeta de apropiarse de los ámbitos connotativos de la realidad. Esto, como ya se dijo, se relaciona con el motivo del ocaso para los románticos.

En segundo lugar, se encuentra la rima B repetida cuatro veces a lo largo del poema: v.2 ‘todavía’, v.8 ‘distinta’, v.10 ‘vida’, v.13 ‘falsía’. Como las dos rimas mencionadas anteriormente, esta también es asonante paroxítona. El primer par de rimas parece enfatizar la universalidad del sentimiento humano. En el primer elemento se enfatiza lo conmovedor del ocaso a través del significado etimológico de la palabra. ‘Todavía’ refiere a la unión de las raíces latinas ‘*tota*’ y ‘*vía*’ y supone la permanencia en cierta manera de ser. Posteriormente, en el siglo XV, la palabra se resemantizaría a “*Por todos los caminos o vías*” como lo refiere el *Diccionario etimológico de lengua española* de Joan Corominas. En ese sentido, podría hacer referencia al espacio en el que la luz se despliega, a esa llanura al final de la cual el sol se oculta. El segundo elemento de la rima refiere a la singularidad de la luz que sostiene al hombre en las horas de sueño. Esta luz que se menciona tiene una particularidad que la hace diferente de la luz que se pierde en el ocaso del poniente, por eso resulta tan relevante para la metáfora del poema; sin embargo, como la luz del poniente, esta luz se expande. Por eso, se podría decir que ‘distinta’ alude a ‘distante’ mediante juegos de alusiones propios de la poesía moderna para enfatizar el sentimiento de expansión del yo que se refleja en la naturaleza a través de esta rima.

³⁴ Más precisamente, la palabra se forma del sufijo ‘*re*’ y la base verbal ‘*cordor*’, que es la partícula latina para designar al corazón (Corominas: 826). ‘Recordar’, de esta manera, se funda bajo la premisa de que hay una necesidad de volver a la cordura. Asimismo, Roque Barcia (1945) consigna lo siguiente en el apartado de ‘recordar’: “*Despertar al que está dormido*” (84). En ese sentido, este verso se relacionaría de manera directa con la segunda imagen del poema.

El segundo par de rimas B (vida/falsía) podría referirse a la trivialidad del quehacer poético frente a la naturaleza como si se pudiera contrastar lo realizado en la rima anterior. Mejor dicho, toda singularidad que pueda destacar a un ocaso o a un sueño se quiebra como las vidas imaginarias que vivimos en los sueños. Las interpretaciones que pueden lograrse de estos eventos se igualan en irrelevancia. No se puede leer más que la vana-gloria del sol en el ocaso ni la falsa existencia del hombre en sus sueños. Por eso, el último elemento de esta rima resulta interesante, porque es la misma existencia la que nos impone la posibilidad de soñar y es ella misma la que nos la “*desbarata y cesa de golpe*”.

En las líneas ya redactadas, se estableció la metáfora ocaso/sueño del poema. Asimismo se concluyó que su estructura versal se distribuía en la misma cantidad de versos, por lo que pareciera formarse un paralelismo que se enfoca en la trivialidad de los actos humanos a través de hechos como la belleza al final del día y los sueños que se pierden al despertar. De esta manera, pareciera que nos enfrentamos a una ironización del ocaso romántico. Para dar más luces sobre esto pasaremos al análisis léxico. El primer término al que nos referiremos es el título del poema: ‘Resplendor’. Según el DRAE este término no tiene conexión directa con el escenario crepuscular que nos invocan los versos del poema, sino que refiere a la luz expedida por el sol. En ese sentido, el título del poema define el sentido del poema en tanto que centra la actitud de las imágenes presentadas en los dos grupos versales. En la primera imagen, resaltan los últimos rayos solares expedidos en el ocaso del día. En la segunda imagen, se presentaría la luz del alba que rompe el sueño con el despertar. De esta manera, la luz es el elemento desestabilizador de las imágenes que se habían descubierto líneas arriba. Según Corominas, el término ‘resplendor’ se deriva de la raíz latina ‘*re splendēre*’, que significa ‘brillo de las cosas’ (1974: 749), “Lucimiento, lustre, gloria, nobleza” (1974: 1959)³⁵. Si bien en la segunda imagen del poema el sueño se rompe con la luz del alba, la acepción original de la palabra permite concluir que no se trata necesariamente de luz solar, sino de claridad que irrumpe en la oscuridad. Así pareciera resaltarse aquello que se desbarata cuando el que sueña despierta, a través de la luz que irrumpe en las sombras del descanso nocturno.

³⁵ En la entrada a la palabra, Corominas afirma que ‘resplendor’ es la forma culta de ‘splendēre’, por lo que se reforzaría la idea de pertenencia a una tradición poética o al menos a la escritural.

Otros términos que aclaran el valor semántico de los versos a través de su acepción original son los ya mencionados ‘todavía’, ‘vanagloria’, ‘recordar’. Sin embargo, es necesario detenernos en el verbo ‘advertir’ que aparece en los vv. 13 y 14 como infinitivo y conjugado en la tercera persona del indicativo. Según Joan Corominas, ‘advertir’ proviene de la raíz ‘verter’ y se configuró como “*Dirigir hacia*”. Resulta interesante que esta sea la etimología de la palabra, pues denota ciertos valores sensibles que no son reconocibles fácilmente en el uso cotidiano de la lengua. Mejor dicho, según el DRAE, ‘advertir’ significa “Fijar la atención en algo, reparar, observar”. Es notable el distanciamiento respecto de sus valores etimológicos. Por un lado, si interpretamos el verso mediante la acepción de la palabra que brinda la DRAE, rápidamente caemos en cuenta de que parece denotar simplemente el hecho mismo de percatarse de que la vida que se ha creído vida no era más que un sueño y que uno, posiblemente, sigue en ese mundo onírico pero ahora de manera consciente. Sin embargo, como veremos más adelante, este término será muy importante dentro del cuerpo de variantes, particularmente, por el significado de ‘reparar’ o caer en cuenta de algo. Por otro lado, si tomamos en cuenta la directriz del prólogo de la edición príncipe del poemario, deberíamos acudir a los planos significativos que abre la etimología de la palabra. Si basamos la interpretación en esta acepción, podríamos considerar al verso no solo como el percatarse de que se está viviendo una vida falsa, sino que este percatarse supone un ir hacia algo, un encontrarse con algo que no está en el mismo lugar donde se encuentra el soñador. Mejor dicho, la palabra parece adquirir valores semánticos de movilidad. El “*advertir nosotros su falsía*” supondría que el espíritu del hombre sale al encuentro con aquella naturaleza falseada, mejor dicho, que el hombre debe dar cuenta por sí mismo de la falsedad de esa realidad. De este modo, el agente activo en la metáfora no es la naturaleza ni la falsa naturaleza, sino el yo que expande sus posibilidades hasta más allá del mundo de la vigilia y puede apoderarse de lo onírico como suponían los románticos.

Por último, para acabar con el análisis semántico de algunas palabras relevantes en el poema, a lo largo del poema presenciamos la desaparición de la luz y, posteriormente, la desaparición de las sombras del sueño. Sin embargo, formalmente no son enunciadas más que dos veces cada una de ellas. En primer lugar, en el v.4 “*brillo desesperado y final*” refiere a, como ya se mencionó, el último rayo de luz solar que se

extiende por la pampa. En el v.9, se menciona “*esa luz sin causa*”, que se refiere ya no al ocaso sino a la luz que evidencia la falsía de la naturaleza. En ese modo, esta luz podría aludir a la idealización de la naturaleza. La luz evidencia la falsía de la realidad onírica pues es idealizada como la imagen del ocaso en un poema romántico o modernista, como las princesas en la poesía de Rubén Darío o los melódicos cánticos del modernismo. En segundo lugar, tenemos la contraparte de estas palabras en el v.11 “*nuestro unánime miedo a la sombra*”. Parece referirse a la universalidad de un sentimiento humano. El verso se contrapone directamente a la idea de brillo que se presenta en la primera imagen del poema y se potencia con la última palabra del v.13 “*al advertir nosotros su falsía*”. Sombras y falsía se contraponen a brillo y luz de tal manera que responde al juego de simetrías que ha formado el poema con respecto a las dos imágenes que presenta. Las sombras parecen evocar la naturaleza humana, pues es en ellas en que se encuentra el yo que despierta en su propio sueño, es en las sombras donde se da cuenta de la luminosidad de la naturaleza. Asimismo, la ‘unanimidad’ de este miedo. De la misma manera, el brillo del ocaso, si bien es un momento, parece detenido en el tiempo a través de esta comparación. La primera imagen se carga en ese sentido de un valor de inmovilidad, donde el último resplandor se presenta como una imagen fotográfica que el lector puede comparar con la naturaleza. Mientras que la segunda imagen es movimiento gracias a la etimología de ‘advertir’ y el paso de la sombra a la luz, de la falsa idea de realidad a la consciente en el sueño. De esta manera, se logra formular la idea de un yo poético que no sigue la ferviente mitología romántica, sino que puede dar cuenta de la banalidad del intento romántico por idealizar los paisajes naturales, puede dar cuenta de que esta luz que parecía brotar del yo a la naturaleza no es más que un intento de ocultar lo sombrío de la existencia humana. En ese sentido, Borges haría uso de una de las metáforas que había consignado en su ensayo “Examen de metáforas” del libro *Inquisiciones*. En este ensayo, Borges recopila y examina algunas metáforas que considera importantes en la tradición literaria. Una de ellas es “La imagen que desmenuza una realidad rebajándola en negación.” (2011: 33) Efectivamente, con la primera imagen plantea la realidad del ocaso, pero en la segunda la “desmenuza” al compararla con la forma en que los sueños desaparecen.

Esta idea tal vez se puede reforzar con el análisis del sistema de acentuación del poema (véase el anexo 7). Como se puede apreciar, la disposición de los acentos no

forma secuencias rítmicas regulares. Lo que reafirma la cita anterior a Isabel Paraíso sobre la negativa vanguardista de sostener el valor del verso en el campo fónico sino en la construcción de la imagen. Sin embargo, resulta interesante apreciar que a lo largo del poema aparecen cuatro acentos antirrítmicos en posiciones sumamente interesantes, así como una estructura acentual singular en el v.7. La disposición de los acentos reconoce a la última sílaba acentuada como ‘sílaba axial’ (De Balbín 1975: 35). Rafael de Balbín reconoce que esta sílaba representa la columna vertebral de la estructura poética. Por ejemplo, los endecasílabos del poema tienen como sílaba axial a la décima sílaba, a pesar de que la distribución de los acentos en estos cinco versos del poema es diferente en cada caso. De igual manera, los tres dodecasílabos tienen la sílaba once como axial para formar la continuidad sonora de los versos. Rafael de Balbín reconoce acentos rítmicos, extrarrítmicos y antirrítmicos. En primer lugar, los rítmicos son aquellos que comparten el mismo signo de la sílaba axial. Si la sílaba axial es la once en un dodecasílabo, entonces todo acento en sílaba impar será considerado rítmico. En segundo lugar, toda sílaba acentual que no comparta el valor de la sílaba axial será considerada extrarrítmica. En el caso del dodecasílabo, todas las sílabas pares que se encuentren acentuadas tendrán esta consideración. Por último, se reconocen como acentos antirrítmicos todos aquellos acentos que se encuentren en contacto directo con acentos rítmicos. En el poema analizado, el v.1 contiene el primer acento antirrítmico en las dos primeras sílabas del verso. Es notable que el poema empiece con un ritmo tan cargado de acentos. El acento antirrítmico de la primera sílaba se encuentra en posición anterior al de la segunda sílaba. “*Siempre es*” son las dos sílabas métricas referidas. El adverbio temporal y el verbo se unen por la presencia de la sinalefa, lo que refuerza más la sensación de imperatividad. La frase se convierte en una aseveración potente que no alberga ninguna duda. Este adverbio temporal refiere a la continuidad de algo por tiempo indefinido y en cualquier lugar, así esta definición puede aclarar el sentimiento de trivialidad que se había mencionado anteriormente. El hombre se conmueve del ocaso en cualquier ocasión, a pesar de lo vano del evento. En el v.4 el acento antirrítmico se ubica en la sílaba tercera, que corresponde con el determinante “aquel”. Este encuentro de acentos pareciera destacar el brillo que nos anuncia el título. A pesar de que el título no especifica qué tipo de resplandor está mencionando, la presencia del determinante logra cerrar el campo semántico a la luz del sol en el ocaso. En el v.8 parece darse la misma situación con respecto a la séptima sílaba que corresponde a

“esa”. Este determinante aclara a qué tipo de luz se refiere. En primera instancia pareciera referirse a la misma luminosidad de los versos anteriores, pero con los versos siguientes se nos abre otro paradigma de significados que evocan más la estrepitosa aparición del sol en el alba que rompe el sueño del durmiente. El último acento antirrítmico se ubica en la primera sílaba del v.10. Compuesto por la sinalefa de “*que es*” el acento antirrítmico parece querer destacar la anagnórisis frente a la alucinación de esa vida falsa que es el sueño. Así como en la primera imagen se desbarata la gloria del paisaje por lo repetitivo del hecho, en el sueño todo se desbarata por el despertar y darse cuenta de que estaba soñando, que fue una fugaz alucinación que está condenada a repetirse.

En el v.7 se encuentra la cima semántica de la primera imagen. Como ya se mencionó en relación a las rimas del poema, este verso permite la identificación con la segunda imagen como el quiebre de la solemnidad que se había anunciado desde el comienzo del poema. La estructura fónica del verso mencionado es:

La vanagloria del poniente
U U U / U U U / U

Como se puede apreciar, el verso se compone de nueve sílabas entre átonas y acentuadas. Las dos sílabas acentuadas corresponden con la sílaba axial y la de la cuarta sílaba que forma una regularidad al estar separado de la axial por tres sílabas inacentuadas. Esta forma en que los acentos se distribuyen en el verso parece enfocarse en la necesidad de retrasar el inicio de los ejes de significado como si se extendiese por todo el espacio de la pampa que se expresa en el verso anterior. La expresividad del verso se demuestra por la aliteración de fonemas vocálicos abiertos /a/, /o/ y /e/. Esta reiteración fonética logra expresar la solemnidad que está quebrando el verso respecto a los versos anteriores. La visión del ocaso es solemne a pesar de ser una repetición más de un evento de siempre y donde siempre.

Para concluir con el análisis formal del texto podemos prestar atención a la disposición de los encabalgamientos en el poema. Según Antonio Quilis en su libro *Métrica española* (1969), el encabalgamiento es un fenómeno en el que se muestra la potencia del verso, denota la tensión entre las segmentaciones. Quilis elaboró la noción

de ‘sirrema’ como un “sintagma que no permite pausas en su interior” (18)³⁶. El primer encabalgamiento se encuentra entre los vv. 4 y 5. El verso encabalgante (v.4) expresa el final de aquel rayo solar por sobre la llanura o pampa del verso encabalgado (v.5). Este rayo solar parece responder al significado del verso alargándose a través del encabalgamiento, pues el brillo que se extiende se proyecta en con el verso al lograr la sensación de dilatación versal. El segundo encabalgamiento se encuentra entre los vv. 9 y 10. Como en el encabalgamiento anterior, nos encontramos ante un encabalgamiento producido por una oración subordinada en el verso encabalgado. Es interesante que en el verso encabalgante (v.9) se expresa la falta de causa para la luz que irrumpe en el sueño, pero en el verso encabalgado (v.10) se explica que esta luz es una alucinación producto por el miedo a perderse en las sombras de los sueños. Esta aparente contradicción no hace más que resaltar el carácter paralelístico entre el sueño y la vigilia. El tercer y último encabalgamiento corresponde a un tipo de encabalgamiento que Antonio Quilis denominó ‘encabalgamiento no sirremático’, que consiste en la separación del verbo y el objeto directo. Por su particularidad lo hemos reservado hacia el final del análisis. Este encabalgamiento no sirremático se encuentra entre los vv. 6 y 7. El verso encabalgado se separa del anterior quebrando la unidad verbo+objeto directo para enfatizar su significado. Este verso se muestra como la imagen final que nos queda después de los versos anteriores, por lo que se le puede asociar con ese brillo final que la voz poética presenta desde el inicio del poema. La “*vanagloria del poniente*” se realiza como un fenómeno que designa la conclusión del tono que se había suspendido con el verso anterior. Este encabalgamiento, en el v.6, prolonga el tono con la partícula ‘recuerda’ al final del verso, el tono se suspende hasta el verso siguiente con la conclusión del objeto directo, que es justamente el v.7. En ese sentido, la entonación de este verso, al ejecutarse como conclusión, cierra la imagen. Mejor dicho, sintetiza los versos anteriores con este verso en el que podría encontrarse una muestra de la ironía antes referida. La fuerza de este verso incluso se evidencia en que está conformado por dos estructuras acentuales singulares, pues la extensión de la “herrumbre” y del “poniente” se puede ver reflejados en la aparición de acentos, pues en el v.6, el primer

³⁶ Consideramos relevante secundar la definición de Quilis de este fenómeno con la definición de Oldrich Belic: “El encabalgamiento consiste en el desajuste entre verso y sintaxis[...]El desajuste entre la pausa rítmica y la sintáctica produce tensión. Esta tensión sirve para potenciar el significado – el sentido – de las palabras afectadas. La pausa rítmica, en el encabalgamiento, no es, pues, una pausa sin sentido. Es una pausa que participa en la estructuración del significado de la enunciación poética, es una pausa de sentido.” (2000: 58)

acento aparece en la cuarta sílaba y, en el v.7, en la tercera. De esta manera, se evidencia la extensión del poniente, de los rayos solares en la llanura.

El análisis de las características formales nos ha permitido formular una de las hipótesis de este trabajo, que la poesía de Borges se presenta como un arte poética escéptica frente a los grandes tópicos literarios heredados del Romanticismo y el Modernismo. Este escepticismo se fundamenta en el descreimiento de las mismas imágenes románticas que presenta en el poema. En 1930, Néstor Ibarra presentó un artículo en el que intentaba sondear las principales temáticas tratadas en la poesía de Borges. Una de estas temáticas fue el escepticismo: “Su sensibilidad tiene el énfasis como su pluma tiene la grandilocuencia, y en la emoción cotidiana, íntima, en los datos inmediatos del corazón, ve o busca una verdad, una certeza, que le niegan los grandes temas.” (13) Es a través de este escepticismo como Borges explorará las tradiciones literarias que le precedían. Como remarca Ibarra, que hemos podido constatar en el análisis de este poema, la voz poética no abandona el tono sensible de su lenguaje y es por eso por lo que se pierde de vista el giro que logra con la segunda imagen en el poema. En ese sentido, se remarca la distancia entre la tradición literaria y el poeta argentino, distancia que podría obedecer a los movimientos propios de la Vanguardia, pero también a cierta idea que ya se había presentado veladamente líneas arriba: la poesía de Borges postula una poética que se acerca más al Simbolismo que a la Vanguardia; por ende, más enteramente vanguardista.

Una vez analizado, pasaremos al análisis de las variantes del poema. Este análisis buscará entrelazar las reflexiones teóricas del primer capítulo y la interpretación del poema anteriormente efectuada.

De “Resplandor” a “Afterglow”

La historia del poema supone no solo una revisión de las variantes significativas, sino también la enumeración de aquellas ediciones en las que se introdujeron estas variantes. De esta manera, el presente apartado buscará una visión panorámica de las variantes del poema. En ese sentido, se ha dividido la historia textual del poema en dos periodos. El primer periodo parte de la primera edición en 1923 hasta 1943. Si bien hay una distancia de 20 años entre la primera y la segunda edición, resulta relevante que la edición de 1943 sea la primera revisión del texto, pues es la edición que tiene la mayor

cantidad de variantes. El segundo periodo va desde la tercera edición del texto en 1954 hasta 1972. En este segundo periodo, asimismo, se realizaron dos ediciones intermedias.

La edición de 1943, así como las posteriores, resalta lo señalado en el primer capítulo a través del manifiesto ultraísta y los estudios a la obra borgiana allí mencionados. Es necesario señalar que la idea central del poema se mantiene, mejor dicho, perdura el sentido por el cual se entiende al poema como un arte poética, una forma de expresar el motivo de la poética borgiana, dígase una justificación. La literatura ha supuesto la idolatría al instante, Borges busca desacralizar el tópico romántico del ocaso con la ironización onírica. Asimismo, el poema supone la aparición del poeta dentro del programa literario de la época. El poeta no se entrega a la maravilla del ocaso, no escoge entre la oscuridad venidera (hora del quehacer poético) ni en la claridad del día (hora del quehacer del hombre cotidiano), pues supone cierto escepticismo frente a la literatura y la vida misma. El poeta se mantiene alejado de toda afirmación sobre el mundo. Esa es su afirmación, su poesía escapa a la idealización clásica de los románticos a través de la poesía moderna. Sin embargo, el mantener esta idea supuso la eliminación de ciertos elementos del poema, ¿Por qué ocurrieron estas variantes? Consideramos que la respuesta se encuentra en que la *designación* del poema se realizaba en F23, pero no el *sentido*. Esta afirmación supone plantear los postulados de Eugenio Coseriu respecto a estos términos.

Coseriu (1991) plantea la diferencia entre significado, designación y sentido. Por significado entiende “el contenido dado en cada caso por la lengua” (220), mientras que por designación entiende al contenido extralingüístico al que refiere el signo. De esta manera, el fenómeno extralingüístico designado alude necesariamente a las significaciones en las partículas léxicas, pero estas se configuran solo a través de las relaciones de oposición propias de cada lengua. Por último, sentido refiere, efectivamente, al *sentido del texto*, mejor dicho, al contenido constituido, ya no por partículas léxicas o que aluden a fenómenos extralingüísticos, sino por unidades textuales (221). En el poema borgiano, el sentido refiere directamente a su configuración como arte poética a través de la designación de dos sucesos, que en el primer apartado de este capítulo han sido analizados como imágenes: el ocaso y el sueño. De esta manera, las variantes del poema son cambios formales que afectan tanto al plano de la designación como al del sentido, pues el sentido del poema se busca a

través de las actualizaciones que supone cada una de las revisiones del texto, mientras que en el plano de la designación se evidencia dónde y cómo afecta la variante al poema. Pasemos, entonces, al análisis de cada una de ellas.

El primer elemento que sufre variación es el título. Como hemos visto en el primer capítulo, Efraín Kristal afirma que el cambio de los títulos es una de las estrategias de la traducción borgiana. En ese sentido, es interesante que el cambio del título suponga la adición de un adjetivo calificativo al ‘Resplandor’ de 1923, pues el título se refiere a cualquier forma de luminosidad, la cual se especifica a lo largo del poema y se divide en dos maneras particulares: la del sol en el ocaso y la del anagnórisis³⁷ de que se está viviendo un sueño. Con la variante de 1943, surge la pregunta ¿por qué es necesaria la aparición de este elemento calificativo? Se pueden esbozar diferentes interpretaciones. En primer lugar, el último resplandor podría aludir a que, efectivamente, el poeta es el último de una gran estirpe de líricos que le cantan al ocaso³⁸. Es importante recordar, entonces, que en 1943 Borges todavía no era reconocido como uno de los grandes escritores del siglo XX, aunque acababa de publicar en Argentina la primera parte de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, más precisamente “Artificios” (1941). En esta primera parte, los cuentos presentan al primer Borges narrador y los tópicos que perseguirá durante toda su carrera literaria. En ese sentido, el cambio de ‘Resplandor’ a ‘Último resplandor’ aludiría a su lugar dentro de la tradición de la que es deudor, mejor dicho, el Romanticismo inglés. En otras palabras, Borges se presenta como el último poeta del ocaso.

Asimismo, el dato anterior brinda información para una segunda interpretación de la variante. Esta adjetivación en el título es necesaria, pues supone la última expresión lírica de Borges. Como sabemos, con la publicación de *Cuaderno de San Martín* (1925) acabó la etapa lírica del poeta argentino, pues se dedicó a la publicación de artículos y relatos cortos, publicaciones que forjaron la fama del genio literario³⁹. De este modo, la adjetivación del resplandor de 1923 refiere a su última voluntad como

³⁷ Por anagnórisis, se entiende la acepción aristotélica de la palabra presentada en la *Poética* en tanto "un cambio de ignorancia a conocimiento, lo que produce amor u odio entre las personas destinadas por el poeta por mala o buena fortuna" (1452a).

³⁸ Es necesario recordar que la imagen del sueño es la ironización del tópico romántico, como se ha señalado en las páginas anteriores.

³⁹ Su actividad poética se reanuda en 1960 con la publicación de *El hacedor*.

poeta, a que su testimonio es a la vez testamento. El arte poética que finaliza la lírica juvenil del argentino.

En tercer y último lugar, la adjetivación de esta luz produce una exageración de la ironía moderna aludida en la primera versión del poema. No solamente ironiza la imagen del ocaso, sino que se enfoca en un momento particular de este fenómeno. Sin embargo, allí no se detiene la actividad poética. El poeta canta al último resplandor, a su visión ideal. La máxima expresión del ocaso la presenta Borges en esta obra poética. De esta manera, se idealiza la ironización lograda por el poeta. Este no refiere a cualquier ocaso, sino a su forma más lograda, pero esta es también una falsía poética. Asimismo, se puede considerar la posibilidad de unir las diferentes interpretaciones sobre la variante con el fin de lograr una proposición más sintética. Borges, habiendo abandonado la actividad poética, dedicado a la redacción de reseñas, artículos y la presentación de su primer libro en prosa, prepara al revisión de su obra temprana con el fin de dejar su testamento poético como perteneciente a la tradición lírica crepuscular, como Shelley y Keats; en ese sentido, se identifica como el último poeta del ocaso y, asimismo, como la máxima expresión de esta reformulación del tópico. Borges se identifica como el último cantante al ocaso que sobrevivió a la Vanguardia latinoamericana.

Con respecto a las otras variantes, en el primer verso del poema no se aprecia ningún cambio, se mantiene pues el *conmovere* de F23 como inicio del testimonio lírico. Sin embargo, el verso siguiente sí varía en tanto cambian las partículas léxicas que califican al ocaso del v.1. Los adjetivos ‘charro’ e ‘indigente’ reemplazan a los ‘vocinglero’ y ‘apocado’ de F23. Sin embargo, estas variantes no cambian el sentido de los versos, sino solo su designación. La palabra ‘charro’ reemplaza a la partícula ‘vocinglero’. Este cambio es interesante, pues supone una reformulación directa del fenómeno designado. En primer lugar, la lección de F23 lograba cierta sinestesia al catalogar a un fenómeno visual como vocinglero, mejor dicho, a través de una característica auditiva⁴⁰. En la lección de F43, el adjetivo refiere directamente a una particularidad visual, ya que el significado de esta palabra es señalar a una cosa como recargada de adornos o de mal gusto (DRAE). De esta manera, la variante supone que el poeta ha debido tener en mente la idea de que la lección prínceps no se adecuaba

⁴⁰ Gloria Videla (1984) sostiene que la metáfora sinestésica es una las características del estilo ultraísta.

propiamente a la imagen, sino que construía una “*frase medianera*”, de manera más particular un “*trebejo ornamental*” a través de “*adjetivos inútiles*”.

La segunda variante de este verso es el cambio de ‘apocado’ por ‘indigente’. A primera vista, podría parecer que el cambio es injustificado, pues ¿cómo se evidenciaría la indigencia del ocaso? La respuesta puede encontrarse en dos posibilidades. En primer lugar, ‘indigente’ aludiría al significado de la palabra latina “*indigentia*”, la cual refiere a la necesidad de algo (“To stand in need” como refiere el diccionario Perseus) o al cumplimiento de algún deseo (*desire*). En ese sentido, esta partícula contrasta de manera más efectiva con el adjetivo anterior:

Charro	Indigente
Lo sobrecargado	A lo que le hace falta algo

En segundo lugar, ‘indigente’ también podría aludir al significado coloquial del término, que refiere a la falta de ropa. La falta de ropa acaso se podría considerar como la metáfora, aquello que se reviste a través de la trasposición de cualidades. El ocaso que nos presenta el poeta está falto de ropaje, de metáforas, de la visión lírica del paisaje. Mejor dicho, la idealización romántica del ocaso produce la indigencia del fenómeno. De esta manera, estas dos posibilidades de interpretación de esta variante suponen precisar la imagen referida al ocaso. El poeta intenta designar con mayor precisión al fenómeno crepuscular a través de un juego de simetrías que no se lograba en F23.

Los vv. 3 y 4 tampoco tienen variante alguna, pero sí el verso siguiente. En F43, el v.5 presenta la omisión de dos partículas referidas a la ‘llanura’: ‘cualquier’ y ‘espaciada’. Tomemos en primer lugar al adjetivo ‘espaciada’. Este adjetivo, como vimos en el apartado anterior, logra una hipérbole de la llanura. Mejor dicho, designaba al “terreno” sobre el cual los rayos del sol se extendían. Asimismo, el sustantivo, al que calificaba, podría aludir a la tierra de los gauchos o la pampa. La eliminación de este adjetivo supone, en cierta forma, la eliminación de una frase que exageraba el sentido del verso, pues ¿por qué expandir la referencia a la pampa gaucha? Esta pregunta se responde mejor con la referencia al otro elemento omitido en F43. La partícula

determinante ‘cualquier’ sugiere que el ocaso presentado por el poeta podía ocurrir en cualquier llanura, mejor dicho, en cualquier lugar donde el sol se ocultase en el horizonte y sobre el cual extendiese sus últimos rayos solares. De esta manera, la eliminación de esta partícula en F43 supone que ya no se trata de *cualquier* llanura, sino de *la* llanura en la que sucede este fenómeno. En ese sentido, se concreta la relación con la pampa argentina y la referencia, tácita, a la tradición gauchesca de fines del s. XIX e inicios del XX. La variante del verso siguiente puede aclarar un poco lo referido anteriormente. El v.6 solo tiene una variante que podría considerarse mínima, pero que en realidad puede reforzar la interpretación de las variantes de los versos anteriores. Esta consiste en el cambio del determinante ‘su’ en “*cuando en su horizonte nada recuerda*” por ‘el’. Este cambio, si bien pequeño, es significativo, pues en la lección de F23, el determinante hace referencia a la llanura, es el horizonte de la llanura, mientras que en F43, el determinante no especifica qué horizonte es, mejor dicho, consolida la imagen central del ocaso en el horizonte. En ese sentido, horizonte no solo supone el espacio en el cual se extienden los rayos solares, sino también la presencia misma del sol dentro de la imagen. De esta manera, se crea cierta expectativa que se cumple en el v.7 con la referencia directa a la presencia del “poniente”.

La variante del v.10 resulta muy interesante, pues parece buscar una mayor síntesis metafórica, síntesis buscada también por la teoría ultraísta. La lección de F23 lee: “*que es una alucinación que impone a la vida*”, mientras que la lección de F43 modifica la última frase nominal por ‘el espacio’: “*que es una alucinación que impone al espacio*”. ¿A qué se refiere con el espacio? ¿Qué espacio está siendo aludido en esta variante? Consideramos que la respuesta se encuentra en la primera imagen del poema. En la versión de F23, el poema se construye a través de dos imágenes que se corresponden a partir de la partícula comparativa que inicia el v.14 (‘como’). La variante de F43 supondría adelantar la metáfora. Ese espacio al que se alude es, obviamente, el horizonte al que se ha referido el poeta en los versos anteriores. De esta manera, se pasa de una “*frase medianera*” a una síntesis metafórica que ya se anuncia levemente desde el v. 10.

En el v.11 ocurre un fenómeno interesante en la historia del poema. En F23, el verso se inicia con el determinante ‘nuestro’, una de las dos apariciones de la voz poética como parte del sujeto del poema. Al calificar como ‘nuestro’ a ese tipo de

miedo, el poeta se inserta dentro de un ‘nosotros’, que podría aludir a la humanidad. Mejor dicho, el poeta asume que este miedo es propio de la naturaleza humana. Sin embargo, con la variante de F43, esta idea de sentimiento universal desaparece, pues la voz poética marca distancia a través del determinante ‘el’. La voz poética se sitúa, momentáneamente, fuera del fenómeno presentado. En él no se logra el “*conmovere*” de los primeros versos. Esto tendrá repercusión en el plano de la designación, pues supondrá el afianzamiento de la imagen crepuscular, imagen que veremos se quebrará rápidamente con el cambio de elementos similares a los de este verso.

El verso siguiente lleva a demostrar la práctica de uno de los principios más importantes de la impronta ultraísta, mejor dicho, la simplificación de elementos redundantes dentro de la expresión lírica. De esta manera, es plenamente significativo que, en F43, se omita la frase subordinada “*y que se desbarata*” para mantener solamente “*y que cesa de golpe*”. En F23, estas dos subordinadas se presentaban en el v.12 para hacer referencia a la luz mencionada en el v.8. Consideramos innecesario detenernos en la redundancia de la lección de 1923, pues la lección de 1943 no solo mejora el verso en tanto elimina esta repetición, sino que también lo mejora en tanto la nueva configuración del verso permite enfatizar lo designado por este. Mejor dicho, este verso resalta por ser el segundo heptasílabo del poema. Al no ser comunes en el poema, los versos de arte menor destacan dentro de la estructura versal general. Un verso como este parece enfatizar el fin de la luz, que “*cesa de golpe*”, rápida y concisa como evoca este verso dentro del poema⁴¹.

En el verso siguiente, en las dos ediciones, se lleva a cabo la aparición de un pronombre en primera persona plural. Mientras que la edición prínceps presenta “*al advertir nosotros su falsía*”, la revisión de F43 cambia a “*cuando advertimos su falsía*”. Como se puede apreciar, se lleva a cabo una simplificación del enunciado al desaparecer el pronombre y conjugar el verbo. La presencia del elemento pronominal también es importante, pues en la edición prínceps del poema, este demuestra textualmente que la voz poética pertenece a un ‘nosotros’ en el que el lector puede identificarse, mientras que en la lección de F43, si bien el verbo está conjugado en primera persona plural, la apropiación de la voz poética a un yo colectivo no es

⁴¹ Asimismo, esta idea se puede reforzar al tomar en cuenta el tercer procedimiento señalado por Scarano sobre la eliminación de subordinadas que forman aglomeración.

evidente. Por último, es interesante que en F43 esta sea la primera aparición del sujeto poético dentro del poema. Mejor dicho, parece que la voz poética elige reconocerse con la anagnórisis dentro de una situación onírica y no frente a uno de los miedos de la humanidad como sucedía en el v.11 de F23.

Respecto al v.14, podría decirse que fue reformulado totalmente en el plano de la designación, pero no en el plano de sentido. Mejor dicho, la lección de F23 presenta el verso siguiente: “*como la validez de un sueño caduca*”, mientras que la lección de F43 modifica a “*como se desbarata un sueño*”. En la edición prínceps, se puede interpretar que la ‘validez’ alude al escepticismo con que se ha tomado a la imagen crepuscular, por lo que se realizaría el símil indicado con la conjunción comparativa ‘como’. Este escepticismo desaparece en la variante de F43, pues el mismo verbo ha sido objeto de cambio. Asimismo, es el sujeto del enunciado el que cambia. En F23, el sujeto es la validez, mientras que en F43, el sujeto es el sueño que se desbarata. Asimismo, resulta interesante que el desbaratamiento del sueño tenga más relación semántica con la caída de construcciones inestables que se pueden desbaratar. Esto frente a la caducidad de F23, que en realidad no efectuaba adecuadamente la imagen por connotar la idea de un fin del sueño ya determinado e incluso esperado.

Por último, el v.15 presenta solo una variante. Es el cambio del verbo ‘advierde’ por ‘percibe’. El análisis de esta variante se relaciona, directamente, con el del verso anterior. El reconocimiento de que el sueño es un sueño no se logra a través de procesos racionales, sino a través de la percepción humana, mejor dicho, el *conmovere* de los primeros versos. En ese sentido, se alude a la necesidad de despertar sentimientos, a pesar de que lo que se muestra es la ironización del tópico literario. De esta manera, se busca consolidar la imagen a través de la especificación de la partícula verbal, mejor dicho, darle mayor precisión al plano de la designación.

Una vez analizadas cada una de las variantes de F43, es necesario detenernos en cómo las variantes han afectado los aspectos formales del poema. De manera más particular, nos referimos a la aparición de una nueva rima entre los vv. 1 y 10: ‘ocaso’ y ‘espacio’, respectivamente. Como ya se mencionó al analizar la variante del v.10, la aparición de esta frase nominal retrasa el símil hasta el v.14 con la partícula comparativa ‘como’. En ese sentido, la rima, si bien bastante distanciada, logra formar

paralelos entre las dos imágenes. Consideramos que la estabilidad de la segunda imagen se pierde con la aparición de esta rima, pues ‘espacio’ alude directamente a la descripción realizada en los siete primeros versos. De esta manera, la primera imagen del poema logra abarcar la mayoría de versos del poema en F43. Esto también puede interpretarse como una manera alegórica de presentar el contenido de las imágenes, pues los rayos del ocaso se extienden desde el v.1 hasta el v.13, de tal manera que la anagnórisis, y en ese sentido la ironización del tópico, es más rápida. Mejor dicho, *cesa de golpe* la idealización del fenómeno, la imagen se desbarata velozmente en los dos últimos versos como un último resplandor.

Al principio del apartado, nos hicimos una pregunta sobre este poema: ¿qué nos dice de la teoría poética esbozada en el primer capítulo de este trabajo? ¿Cómo se relaciona con ella? En general, las variantes textuales de este poema evidencian la preocupación del poeta por afianzar el sentido del texto a través de las distintas designaciones. De ese modo, se muestra el intento de simplificación de imágenes, en tanto adorno innecesario o poco claro como el caso de las variantes del v.2. Asimismo, esta preocupación también se aprecia en que solo seis versos del total se mantuvieran intactos en la revisión de F43. Sin embargo, no todas las variantes supusieron la omisión o reformulación de gran parte o la totalidad del verso como en el caso de los vv. 12 y 14, respectivamente. De esta manera, si bien no se enuncia explícitamente, hay un intento por “limpiar” al poema de *frases medianeras* y constituirlo con mayor cohesión y hermetismo, particularidades que buscaba el Ultraísmo.

Una vez analizadas las variantes de esta primera revisión, revisaremos la de F54. En esta revisión, solo ocurre una variante, que por única no resulta menos interesante. La variante se encuentra en el v.11:

“Último resplandor” (1954)

Siempre es conmovedor el ocaso

por charro o indigente que sea,

pero más conmovedor todavía

es aquel brillo desesperado y final

cuya herrumbre avejenta la llanura
cuando en el horizonte nada recuerda
la vanagloria del poniente.
Nos duele sostener esa luz tirante y distinta,
esa luz tan sin causa
que es una alucinación que impone al espacio
el unánime miedo de la sombra
y que cesa de golpe
cuando **notamos** su falsía,
como se desbarata un sueño
cuando el soñador percibe que duerme.

La variante del verso “*cuando notamos su falsía*” consiste en el cambio de ‘advertimos’ de F43 a ‘notamos’ de F54. Como se puede apreciar, se reformula el plano de la designación para resaltar la idea de que el hombre no llega a la conciencia de que está idealizando una paisaje de manera racional, sino a través de intuiciones. Estas intuiciones se relacionan mejor con el verbo ‘notar’ que con ‘advertir’, pues el segundo connota procesos racionales que escapan al campo del ‘notar’, que se presenta como un ‘darse cuenta’, pero no explicita proceso racional alguno.

Las variantes de F64 también son escasas, solo dos, pero también son significativas. En primer lugar, se encuentra la variante del v.5. Donde F54 leía “*cuya herrumbre avejenta la llanura*”, F64 lee: “*que herrumbra la llanura*”. En las tres primeras versiones del poema, este verso presenta la imagen del rayo solar que se expande en la llanura. Se extiende manera que produce colores metálicos en el paisaje, es esta herrumbre la que avejenta la llanura mencionada. En ese sentido, los matices metálicos del paisaje son agentes activos en su configuración propia, a pesar de encontrarse en una oración subordinada. Sin embargo, este orden sintáctico cambia en la

versión de F64, pues el sustantivo ‘herrumbre’ se transforma en el verbo ‘herrumbrar’ en tercera persona singular. De esta manera, la relación con la oración principal de los versos anteriores se vuelve más clara y directa. Se eliminan, pues, las formulaciones ampulosas que el mismo Borges ha ido filtrando desde la primera revisión en F43.

En segundo lugar, se encuentra la variante del v.15. Esta variante es muy interesante, pues evidencia la preocupación del autor por designar al fenómeno de la anagnórisis de la manera más clara posible. La variante consiste en el cambio del verbo ‘percibir’ por ‘advertir’; de este modo, se relaciona directamente con la variante del v.13 de F54. En esa edición, Borges corrige ‘advertir’ por ‘notar’, variante que se relacionaba con el ‘percibir’ del v.15, pues el proceso de anagnórisis respecto a la idealización del ocaso y el sueño no es conducido por la razón, sino por una suerte de intuición preconsciente. En ese sentido, la variante de F64 elimina la relación entre los versos, pero logra un contraste interesante, pues enriquece la semántica de la imagen onírica. Esta diferenciación consiste en la contraposición de lo *conmover* del ocaso, y cómo el hombre o poeta se sustrae al fenómeno para luego darse cuenta de que su abstracción es un invento de la poesía en el v.13, frente a los procesos racionales connotados en el ‘advertir’ del v.15. El siguiente cuadro intenta explicar con mayor claridad lo anteriormente expresado:

Notar	Advertir
Intuición	Razón
Ocaso	Sueño

Hemos analizado las variantes de F43, F54 y F64 del poema. A lo largo del análisis de las variantes se ha podido comprobar que el mayor interés del poeta ha sido el de la claridad y precisión al plantear la imagen y la metáfora. Con ese propósito, ha omitido y modificado adjetivos, frases e incluso versos completos. Es relevante mencionar que la versión que contiene la mayor cantidad de variantes es F43. Creemos que esto ocurre pues esta edición es la primera revisión de poesía juvenil, mientras que las otras ediciones fueron reimpressiones de las obras completas que la editorial Emecé reeditaba constantemente con fines que no necesariamente se relacionaban con la

difusión literaria. En este cuerpo de variantes, se aprecian modificaciones de diferentes magnitudes, pero que de todas maneras responden al espíritu teórico que se ha sustentado en el primer capítulo de este trabajo. A continuación, se analizarán las variantes de la refundición de F69. Este cuerpo de variantes es sustancialmente más grande respecto al poemario en general y, en cuanto al poema que nos ocupa, se presenta como la última declaración en la lírica crepuscular.

A lo largo de este capítulo, hemos intentado determinar las causas de las variantes de FBA a través de la interpretación de cada una de ellas. El sentido del análisis estuvo centrado en la idea que Borges intenta enriquecer el poema con cada variante. De esta manera, se busca evidenciar por qué Borges modificó su texto. Por tal motivo, hemos recorrido la reformulación del poema en sus distintas etapas. Así, llegamos a la edición de 1969.

En el capítulo anterior, señalamos la importancia de esta refundición, así como sus implicancias teóricas. Estas reflexiones sugerían que la llamada ‘refundición’ supone un gran cuerpo de variantes por sí solo; sin embargo, en el paso de E64 a E69 solo ocurren tres modificaciones a lo largo de todo el poema. Obviamente, la relevancia de estas variantes no está necesariamente ligada a su cantidad. Estas variantes, en realidad, solo son una confirmación del sentido del poema iniciado en 1923. Se cumple, de ese modo, la oración que abre el prólogo de esta edición: *No he rescrito el libro*. No, efectivamente, el poema en 1969 no ha sido modificado a grandes rasgos. No obstante, sí lo rescribió en tanto lo ha trabajado durante 46 años. Se soluciona, de esta manera, la interrogante sobre el prólogo de F69. En el primer capítulo nos preguntamos por la consideración del autor sobre esta obra como ‘el otro, el mismo’. El poema, de manera práctica, es el mismo de 1923. Mejor dicho, mantiene el sentido de la edición príncipe, pero la designación ha variado. La exploración en el campo léxico ha permitido al autor la posibilidad de “mitigar sus excesos barrocos”. Las variantes de F69 por sí solas no pueden descifrar todo el plano teórico borgiano para las variantes. Es, en realidad, con todo el cuerpo de variantes de los casi 50 años de historia textual con que el poema toma forma representativa dentro de la obra. Los cambios en el poema, pues, han transformado paulatinamente la “realidad” designada, no el sentido.

La primera variante del poema se encuentra en el título. De ‘Último resplandor’ en 1964 a ‘Afterglow’ en 1969. Como hemos visto anteriormente, las variantes textuales no solo comprendieron el cuerpo del poema, sino que también se evidenció cierta preocupación por una designación más certera en los títulos de los poemas. Con motivo de la variante de F43, aludimos a una de las metodologías identificadas por Efraín Kristal. Se sostiene, entonces, que Borges modifica el título del poema con el fin de sintetizar el fenómeno designado desde el inicio del texto.

La pregunta, entonces, en el caso de esta variante es concretamente por el origen de la palabra ‘Afterglow’. Este nuevo título apareció con la primera traducción de la obra poética borgiana al inglés en 1972. Esta traducción estuvo dirigida por el mismo Borges (1972) en colaboración con Norman Thomas di Giovanni y consistió en la traducción de algunos poemas que tanto Borges como Di Giovanni consideraron representativos de la obra borgiana. De esta manera, comprende poemas de sus tres primeros libros de poesía y las prosas poéticas de los años 60. Uno de estos poemas fue ‘Último resplandor’.

Las traducciones de esta antología se iniciaron en 1967, por lo que el texto fuente sobre el cual se hizo la traducción fue F64. Es en esta traducción en que se llama por primera vez ‘Afterglow’ a ‘Último resplandor’. Obviamente, este nuevo título responde más a una necesidad idiomática que estética. ‘Afterglow’ designa, según el Oxford Dictionary: “Light or radiance remaining in the sky after the sun has set”. En ese sentido, el nuevo título se enfoca no en el brillo del ocaso, sino en el resplandor sobrante, en los rezagos de una luz que fue. De esta manera, suponemos que la elección de denominar al poema para F69 con el título de la traducción obedeció a un deseo de concretar el fenómeno designado. El nuevo título entonces no solo ha puesto en práctica el principio teórico por el cual Borges busca siempre sintetizar imágenes en enunciados más directos, sino también consolida la idea de Kristal concerniente a la práctica borgiana de tomar textos fuente para sus modificaciones. Este nuevo título, si bien elimina el adjetivo ‘último’, resuelve adecuadamente en tanto la designación logra ejecutar un sentido más cercano al ideal borgiano. Este ideal se relaciona directamente con el título y la variante del v. 6.

Antes de esta variante, se encuentra un cambio menor en el v.2, la cual consiste en la transposición de los adjetivos que califican al ocaso del v.1. De ‘*Charro o indigente*’ en F64 a “*Indigente o charro*” en F69. Esta parece ser la única variante que no obedece a algún principio ultraísta, de traducción o de refundición señaladas en el primer capítulo. La variante siguiente se encuentra en el v.6 y consiste en la reformulación total del verso:

F64 lee: “La vanagloria del poniente”, mientras que

F69 lee: “cuando el sol último se ha hundido”

La reformulación no solamente es total en tanto modifica el verso en su totalidad, sino también porque lo modifica respecto a la historia del mismo verso en las diferentes reescrituras del poema. Este verso en particular no había sufrido ninguna variante desde la edición príncipe y, en cierta forma, se había convertido en uno de los puntos importantes en donde se sostenía la idea de la banalidad del ocaso. Esto podría sugerir que la tesis de este trabajo queda desarticulada, pero los últimos versos del poema han cambiado tanto para especificar la construcción del sentido que es poco lo que se pierde con la modificación del verso.

En la refundición del verso, el adjetivo ‘último’ tiene una marcada relevancia, ya que se relaciona directamente con el título. Como vimos anteriormente, el cambio del título supuso la eliminación del adjetivo ‘último’, pero solo en tanto eliminación explícita, pues ‘Afterglow’ supone, en cierto sentido, la “ultimidad” del brillo designado. En F69, la aparición del v.6 reemplazaría la enunciación explícita de ‘lo último’ ¿Por qué es importante recalcar esta propiedad? Responde a la necesidad de ejecutar la imagen de manera más lograda. La frase ‘el sol último’ no es simplemente una reformulación del ‘poniente’ de F64 (y las ediciones anteriores), pues evidencia una preocupación por explicitar la fatalidad del fenómeno. No es cualquier ‘afterglow’, es el último de ellos.

La última variante de F69 se encuentra en el v.8:

F64 lee “que es una alucinación que impone al espacio”, mientras que

F69 lee “es una alucinación que impone al espacio”

Si bien menor respecto a las otras variantes de F69, esta no es menos significativa. Por un lado, en F64, el verso es una frase subordinada adjetiva, que califica a la luz mencionada verso anterior. Por otro lado, en F69, esta subordinada se convierte en una metáfora directa al calificar concretamente a la luz de ‘alucinación’, metáfora que, en F64, solo se muestra como símil. Se realizan, de esta manera, dos principios de la corrección borgiana: la eliminación de una frase medianera, a través de la transformación de una oración subordinada en una metáfora, y la síntesis lírica suficiente para lograr la enunciación de la luz en versos centrales del poema: vv. 1, 4, 6 y 8. Si prestamos atención a las apariciones de la luz en el poema, podemos afirmar que esta sucede en la primera imagen lírica, mientras que la segunda resalta su papel de ensoñación al no mencionar a la luz en ningún verso. Se concreta el oxímoron metafórico que se mencionó al inicio del análisis. El poema propone lograr las correspondencias entre dos eventos muy diferentes a través de la similitud del momento liminar en que aparece la última luz. La primera imagen a través del brillo solar y la segunda a través de la anagnórisis del soñador. Dos imágenes que formarán parte de la retórica borgiana hasta sus últimas publicaciones.

Pasamos, por último, a la variante de F72. Esta variante consiste en la modificación del v.13:

F69: Cuando el soñador advierte que duerme

F72: Cuando sabemos que soñamos

El procedimiento que ha usado Borges en esta variante ya ha sido usado en otras variantes. Se modifican el verso y la conjugación verbal. Con el cambio de ‘advertir’ a ‘saber’ se logra la precisión léxica para el sentido del poema, pues este ‘saber’ entra en consonancia con el ‘notar’ del v.11. En ese sentido, resalta la necesidad más bien perceptiva para la anagnórisis y no necesariamente el uso consciente de la razón. Asimismo, la conjugación del verbo en primera persona plural resalta la flexión verbal del ‘notar’ del v.11, por lo que se recalcaría lo anteriormente señalado.

Conclusiones

A lo largo del capítulo, el análisis del poema ha buscado aprovechar las significaciones que abría el poema por sí mismo. Este análisis supuso, en primer lugar,

el análisis formal del texto, el cual tuvo como conclusión que el poema se comportaba como un arte poética que respondía al topo romántico del ocaso. Asimismo, se prestó atención al momento de enunciación del poema, por lo que esta arte poética se relaciona directamente con el contexto de producción poética de la primera edición. En ese sentido, las variantes textuales demostraron una suspensión del enfrentamiento que el poema estipulaba frente al Modernismo o el Conversacionismo en la edición príncipe, pues el arte poética ya no es solamente la expresión iconoclasta de un poeta joven, sino también el testimonio poético de un poeta cada vez más maduro. Las variantes de este poema demuestran una preocupación constante por la realización del poema, por la designación correcta que pueda ejecutar eficazmente el sentido señalado a lo largo del presente capítulo. Asimismo, el análisis de las variantes ha intentado evidenciar cómo los principios para corregir un texto se han convertido en la base teórica para la práctica. En cada una de las variantes se ha resuelto por el significado del cambio desde el mejoramiento del poema, pues resultaría inconsistente pensar en un autor que considere a las variantes textuales como una forma de empeorar su texto. Además, el mismo Borges, como ya se ha hecho notar en el primer capítulo, fue muy crítico con esta primera etapa de su creación, por lo que la constante corrección no es más que una muestra de su búsqueda de perfección lírica.

De la misma manera, la elección de este poema para el análisis no responde solamente a que sea una arte poética, sino que también era necesario evidenciar que la refundición del Ultraísmo no consistió en la creación de poemas ultraístas, o acaso la recuperación de ellos, sino que se practicó como un cuerpo teórico previo, presupuestos teóricos que articulan las decisiones “editoriales” del propio autor. En otras palabras, Borges “edita”, corrige, traduce o refunde su poema desde presupuestos presentados en 1922 (y recuperados por la crítica a lo largo del tiempo), presupuestos que fueron aceptados y, en cierta forma, reformulados por los mismos críticos que aseveran que Borges se alejó totalmente de aquella matriz juvenil. El Ultraísmo, pues, se refunde como una teoría de la literatura, que tiene como centro la realización de la metáfora y, para ello, se concibe como una serie de principios, estrategias o metodologías que solo buscan dar cuenta de que este poeta es otro y el mismo.

TERCER CAPÍTULO: 'SALA VACÍA' COMO MANIFIESTO POÉTICO

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

En este tercer, y último capítulo, se analizará el poema “Sala vacía”. El análisis del poema partirá de la naturaleza vanguardista de este; por eso, este análisis se

determinará a partir de las imágenes que construye el texto desde una visión totalizante, pero a la vez fragmentaria del poema. En ese sentido, se responde a su origen ultraísta, publicado en la revista *Ultra* en 1922, así como a los contextos a los que se vio adaptado al ser incluido en *Fervor de Buenos Aires* desde la edición príncipe de 1923. Asimismo, se analizan las variantes a partir de las conclusiones del capítulo uno de esta investigación y, por último, el valor de este poema dentro de la producción borgiana desde 1923 hasta 1969.

La poética de “Sala vacía”

En el poema anterior, el autor nos presenta la lucha entre la historia y el momento, la actualidad, quizás para alegorizar la aparición de la poesía vanguardista en la tradición literaria. El poema consiste en la descripción de una sala vacía, como lo designa el título; es decir, una sala sin sujeto, sin agente. Esta sala se constituye de algunos elementos avejentados que se enfrentan a la luminosidad que ingresa por las ventanas. Los múltiples objetos que refieren a la vejez son descritos como poseedores de historia (“*su tertulia de siempre*”, “*vejez enclaustrada*”, “*aniversarios borrosos*” y “*más de medio siglo de atraso*”). A ellos se le opone, ya no la multiplicidad, sino la abstracción de lo “actual”⁴². Esta abstracción se describe a través de ciertas características particulares como lo sanguíneo, el convencimiento y la plenitud. De esta manera, se manifiesta la dicotomía historia/actualidad en la que podemos apreciar simbolizado el contexto literario de los años 20, particularmente con la aparición de la Vanguardia y su ruptura con el Modernismo.

En 1925, José Ortega y Gasset publicó *La deshumanización del arte*. En este ensayo, el filósofo español sintetizó el pensamiento detrás del arte vanguardista. Con este propósito, Ortega determinó el espíritu del artista de la Vanguardia española a través de un tema general que ocupaba al arte de ese momento: el arte debe alejarse de la mimesis, la concepción del arte que había primado desde el humanismo renacentista del acercamiento más “adecuado” a la naturaleza. De esta manera, Ortega propone que el arte vanguardista debe alejarse del arte que busque copiar al mundo, pues al alejarse de la inmediatez espiritual entre el objeto y el sujeto pueden abrirse nuevos espacios

⁴² Esta abstracción es notable en la traducción de Octavio Paz del “Soneto en IX” de Stephan Mallarmé. En esta traducción, el poeta mexicano resalta la ausencia de sujeto poético y resalta la cualidad del salón burgués como espacio o soporte poético. En ese sentido, tanto el poema de Mallarmé como el de Borges se construyen como un conglomerado de símbolos que alegorizan el pensamiento poético.

para despertar al espíritu del hombre. Su visión se consolida con lo que él llama “unas gotas de fenomenología”, pues para Ortega, la interpretación de un cuadro o poema ocurre en tanto un objeto se evidencia en un fenómeno, pero es el espectador el encargado de los juicios interpretativos de sentido del mismo: “Resulta, pues, que una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos.” (2007: 54)

Dentro de este panorama que brinda Ortega, se encuentra el Ultraísmo. Este es uno de los mejores ejemplos del “arte nuevo”, según comenta el autor en una pequeña nota a pie de página, particularmente, por el extrañamiento propuesto a través de las nuevas e inusitadas metáforas, como el mismo autor lo afirma, teniendo como fin la creación de una nueva sensibilidad artística en contraposición a la manera mimética:

Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos (2007: 60).

De esta manera, el filósofo nos invita a explorar en el periodo que se esconde en la inmediatez, como si se pudiera avanzar lentamente el fenómeno de la existencia para prestar atención a aquello que se escapa de la visión natural de las cosas. Si bien en la edición príncipe del poemario de Borges se ha superado en parte al Ultraísmo, la raíz vanguardista se mantiene como si fuera una ruptura con la ruptura, se rompe con el movimiento de ruptura que significó el Ultraísmo. De esta manera, F23 todavía responde al paradigma señalado por Ortega. Esto se puede apreciar en que los poemas de *FBA* no tienen al sujeto como centro de la experiencia lírica⁴³; por ejemplo en “Sala vacía”, el centro lírico es la experiencia temporal en un ambiente, una sala, no el hombre que vive en ella. Las imágenes que conforman el poema, si bien nos acercan a la cotidianidad humana, solo lo hacen para producir el efecto de extrañeza en la parte final, pues todo el poema se concibe denotativamente como un conflicto de abstracciones sobre un paisaje que, sin el hombre, pierde naturalidad, como es la sala de una casa. En ese sentido, las dos imágenes que nos presenta este poema provocan

⁴³ En F23, por ejemplo los siguientes poemas: “La recoleta”, “Música patria”, “El truco”, “Final de año”, “Un patio”, “Barrio conquistado”, “Villa Urquiza”, “Jardín”, “Resplandor”, “Amanecer”, “El sur”, “Carnicería”, “Alquimia”, “Benarés”, “Alba desdibujada”, “Judería”, “La noche de san Juan”, “Cercanías” y “Atardeceres”.

cuestionamientos en el lector a través de la abstracción del fenómeno, pues se ha abandonado la simetría modernista, su riqueza de personajes, para cuestionar pragmáticamente a la tradición lírica.

En la primera imagen del poema, nos encontramos con la escena de una conversación. Esta charla ocurre entre los muebles que ocupan el espacio hogareño, una charla que lleva ya largo tiempo. Los signos de esta historia se evidencian en los diversos elementos que componen esta imagen en un terceto (vv.1 – 3). En primer lugar, el material de cual están hechos los muebles. Resulta necesario señalar que la caoba es una madera muy estimada desde la colonia española. El *Diccionario de autoridades*, en la entrada para esta palabra, advierte la importancia de este tipo de madera para la construcción de navíos, particularmente, en el Caribe. En ese sentido, podemos asumir que la “historicidad” de estos muebles se encuentra en la valoración que se ha logrado sobre la base del pasado colonial. En segundo lugar, estos muebles “perpetúan” esta conversación, la vuelven eterna; es decir, que “congelan” o detienen el tiempo en un presente constante en el que la conversación también se ha avejentado. Asimismo, es necesario tomar en cuenta la semejanza fónica con el término *perpetuán*, que alude a una “Tela de lana, basta y muy duradera” (DRAE). Esta semejanza podría evocar que los muebles se encuentran cubiertos por una tela “del tiempo”, una tela del eterno presente, de la historia misma. De esta manera, se reafirma la idea del espacio (la sala) que se encuentra recluso en la historia, suspendido en la rutina de un tiempo que ya fue. Lo anterior puede confirmarse en el uso del término “brocado” en el v.2, que alude a un tipo de detalles textiles en la tapicería tradicional (DRAE); asimismo, el brocado provoca un efecto ornamental barroco, pues los muebles se cubren con estas telas que les dan un aire señorial y sobrecargado. Por último, el tercer verso confirma la temporalidad de la acción con la frase preposicional “*de siempre*”. Asimismo, el término “tertulia” podría evocar las tertulias literarias que en el siglo XIX se hicieron muy comunes en las repúblicas latinoamericanas. Así también, podría hacer alusión al significado de la palabra en el contexto de los años 20. Según el DRAE de 1925, una tertulia consistía en una reunión en un café. Acaso sea una alusión a los encuentros entre Hemingway, Salvador Dalí, entre otros, que se reunían en el París de 1920. En Latinoamérica, los claros ejemplos de estos encuentros son los casos de Mercedes Cabello y Flora Tristán. De esta manera, podríamos afirmar que la voz poética alude a

un momento o fenómeno literario en particular, que cuenta con la legitimación crítica y popular (como los muebles de caoba), pero que evidencia su vejez.

Este texto se conforma como un terceto de métrica irregular: un endecasílabo, un decasílabo y un heptasílabo. La construcción sintáctica de la imagen está íntimamente ligada a su métrica. El enunciado sintáctico se realiza de la siguiente manera:

Sujeto	Los muebles de caoba	
v.1		
Núcleo verbal	perpetúan	v.1
Complemento circunstancial	entre la indecisión del brocado	
v.2		
Objeto directo	su tertulia de siempre	v.3

Los dos primeros elementos forman el v.1, un endecasílabo que, al finalizar, mantiene la entonación elevada. Este aspecto se consolida con la solemnidad adjudicada a este metro por la tradición literaria. En ese sentido, es interesante que la disposición acentual componga al verso como un endecasílabo heroico, la forma versal más consolidada por la tradición desde la Comedia de Dante como señala Roman Jakobson.

Al pasar al segundo verso, la solemnidad alcanzada en el v.1 se ve obligada a suspenderse por diversas razones. En primer lugar, la entonación se suspende al colocar un complemento circunstancial entre el núcleo verbal y el objeto directo. En segundo lugar, el decasílabo, si bien es un metro de arte mayor, no está asociado tradicionalmente con el tono elevado, como sí lo está el endecasílabo. Por último, la disposición acentual⁴⁴ evidencia una sigilosa atonalidad al haber solo dos acentos en todo el verso (sílabas sexta y novena). Esta suspensión de la solemnidad del terceto se derrumba en el tercer verso; es decir, al finalizar el enunciado sintáctico. No solo apreciamos el final de la oración, sino que también llegamos al cierre de la interacción que cae al final del v.3. Esta caída se anuncia, en cierta forma, por la suspensión que significa el v.2, pero también por el dramático quiebre métrico que hay entre un verso de arte mayor (decasílabo) y uno de arte menor (heptasílabo).

⁴⁴ Para esta y otras referencias al análisis acentual del poema, véase el anexo 10.

La segunda imagen poética ocupa los vv. 4 – 15; sin embargo, esta se divide en dos sensaciones diferentes. Entre los vv. 4 – 9, la imagen busca la sensación visual, la apreciación de los daguerrotipos mencionados en v.4 a través de la vista. A partir del v.10 hasta el v.15, esta percepción se torna un ejercicio de memoria. En la imagen, en general, la descripción de los objetos que integran el salón se mantiene; sin embargo, se abandona la descripción de los muebles por el decorado. Es interesante que el poema se detenga en la decoración de la sala, pues estos adornos se podrían convertir así en una metaforización de la literatura. Los daguerreotipos, en tanto imágenes estáticas, pueden representar una visión iconográfica de la literatura, como si la iconografía de Erwin Panofsky y Aby Warburg se transportara a la expresión poética. En ese sentido, los daguerreotipos son una representación de los tópicos y sus posibilidades. Es de esta manera que la imagen total de la sala se puede entender como una representación iconográfica.

El elemento más importante de esta imagen es, irónicamente, otra imagen: el daguerreotipo. El daguerreotipo es “un retrato o vista que se obtenía [al] fijar en chapas metálicas las imágenes recogidas con la cámara oscura” (DRAE). Este tipo de retrato fue muy común durante el siglo XIX e inicios del XX y, como ya se mencionó, podría ser una representación del lugar común en la literatura, un ícono de la topicidad. Acaso sea otra alusión de la voz poética sobre la literatura, pues el daguerreotipo se abandonó con la aparición de la fotografía, así como la Vanguardia inaugura otra etapa dentro de la historia literaria latinoamericana. Así también, en la literatura, la Vanguardia se convierte en una exploración constante de los recursos literarios lingüísticos y no lingüísticos. Esta consideración se torna posible, ya que los daguerreotipos “mienten”, engañan la cercanía que quieren designar. En ese sentido, es significativo que el v.4 solo tenga un acento ubicado en la quinta sílaba (que corresponde a su vez con el acento y la sílaba axial). Pareciera aludirse a la falsa cercanía del v.5 con la atonalidad de las cuatro primeras sílabas. De esta manera, el v.5 se convierte en una sentencia sobre aquello que puede enunciar una fotografía. Una sentencia clara que inicia con el verbo “mienten”; es decir, esa cercanía del daguerreotipo falsea en tanto hay una distancia en la disposición de los acentos en el v.4 y, en el v.5, se declara la mentira con el primer acento en la primera sílaba.

De esta manera, el v.6 no solo consolida la materialidad del tiempo en la sala, sino que, al igual que los muebles de caoba en la imagen anterior, estos daguerreotipos también llevan el tiempo estancado o, mejor dicho, suspenden el tiempo en un eterno presente. El análisis métrico de este segundo terceto del poema (vv.4 – 6) nos permite apreciar su temática. Este terceto se compone de un hexasílabo, un eneasílabo y un endecasílabo. La entonación del v.4 es plana; es decir, queda suspendida para dar pie al siguiente verso, pues este fenómeno aporta también a la simbolización de la lejanía en tanto la entonación no llega a elevarse, pues solo se ha iniciado eficazmente en la realización del primer acento del v.5, en el que se efectúa la elevación tonal de la imagen:

v.4 Los daguerreotipos

v.5 mienten su falsa cercanía

v.6 de vejez enclaustrada en un espejo



De esta manera, la suspensión se corta con la aparición del primer acento de v.5 en la primera sílaba. La entonación en este verso también es suspendida por la presencia del encabalgamiento con el verso siguiente. Este encabalgamiento se produce por la separación entre la frase nominal “cercanía” y el modificador indirecto “de vejez enclaustrada en un espejo”. De esta manera, el encabalgamiento produce otra suspensión de la imagen que deposita toda la carga semántica en el v.6. Este sentido de temporalidad estancada, a su vez, puede significarse con el uso del endecasílabo, un verso que en cierta forma está enclaustrado en la tradición, pues el verso español estaba enclaustrado en la tradición literaria de corte italianizante desde el Barroco. El daguerreotipo es un momento eternizado que, como los muebles de caoba de los primeros versos, ha sido cubierto con un perpetuán. La cercanía del daguerreotipo es calificada como “*vejez enclaustrada en un espejo*”. Es decir, alude a la temporalidad congelada en un retrato. En el verso siguiente, estos daguerreotipos son examinados por la voz poética, que incluye a un gran “nosotros” como si se refiriera a un hecho generalizado que podría sucederle a cualquier persona. El término “examen” del v.7 alude a una “*indagación y estudio que se hace acerca de las cualidades y circunstancia de una cosa o de un hecho*” (DRAE). De esta manera, este hipotético “nosotros”, que se evidencia por el determinante “nuestro”, indaga en la historia de los daguerreotipos, en los recuerdos que puede suscitar. Sin embargo, estos recuerdos se “escurren”; es decir,

“salen huyendo” (DRAE). Este escurrirse puede verse proyectado en la métrica de estos tres versos (un eneasílabo, un heptasílabo y un octosílabo). Esta variedad métrica puede aludir al movimiento ondulante que se aprecia tanto visualmente en su materialidad del poema como auditivamente en la realización oral del mismo. Esto último se puede comprobar con el análisis de la entonación de estos tres versos. El v.7 mantiene un tono alto con el final verbal como aludiendo a la misma acción del escurrirse para suspenderse en el v.8 que termina con un encabalgamiento similar al ocurrido en v.5. Esta realización acústica del verso evidencia la sinuosidad del ritmo poético, la cual se aprecia mejor si se tiene en cuenta que la imagen sucede en el v.4 hasta el v.9, por lo que la ondulación se torna todavía más evidente.

Estos recuerdos inútiles que evocan los daguerreotipos al momento del examen de la voz poética evidencia una “casi – voz” en la segunda parte de esta imagen. Acaso la voz poética quiera aludir o reafirmar la idea del estancamiento por medio de esta frase nominal. Esta “casi – voz” puede ser un eco de un tiempo que ya fue y, quizás por esto mismo, está angustiada. Lo anterior podría confirmarse en que muestra un “ademán desdibujado”. Asimismo, a esta angustia se le suma que el eco es imperfecto en tanto desdibuja una mueca. El recuerdo que llega al sujeto que efectúa el examen se confirma como inútil, pero persigue las almas de ese “nosotros” al que aludió la voz poética en el v.7. Persigue al alma dentro del tiempo, es un recuerdo que intenta permanecer presente, pero que no logra enfrentar el “*más de medio siglo de atraso*”. Acaso sea esta una señal del autor sobre las afirmaciones anteriores, pues al hablar de la primera imagen, habíamos concluido que aludían a la historia literaria estancada en el tiempo, como los muebles de caoba. Del mismo modo, podríamos decir que la voz poética alude a los años en que el Modernismo apareció en la escena literaria y se consolidó. Por último, podría sugerir los años en que se renovó la lírica moderna con Charles Baudelaire y su crítica al Romanticismo francés. Al igual que en los versos anteriores, es interesante que en esta segunda parte de la imagen la disposición acentual también pueda dar luces sobre el sentido poético. Como vemos, los vv.10 – 11 tiene una acentuación atrasada; es decir, su primer acento no aparece cerca del inicio del verso, sino hasta la cuarta sílaba. Estos inicios átonos de los versos podrían aludir al fantasma que es esa voz, al solo eco en el que se ha convertido, falto de fuerza. Se contraponen, en ese sentido, a los vv.12 – 14. En primer lugar, pues se evidencia este contraste en que el v. 12 inicie con un acento

y, particularmente, este recaiga en un verbo, con lo que marca claramente el intento de los recuerdos por alcanzar el presente y, así, se podría explicar la distribución acentual del v. 13, pues parece formarse un ritmo yámbico que se rompe al final del verso:

v. 13 con más de medio siglo de atraso

U / U / U / U U / U

En este verso, la acción que cometen los recuerdos pierde fuerza al finalizar el verso con la demora de la acentuación axial o el “atraso”. Este atraso vuelve a notarse en el v. 14, pues entre el primer y segundo acento hay hasta tres sílabas átonas; es decir, casi la mitad de sílabas de este verso octosilábico:

v. 14 y apenas si estará ahora

U/ U U U / / U

Asimismo, se resalta el “ahora” frente a la ilusión de la memoria con el acento antirrítmico de este verso, que vuelve a caer en una distensión tonal con el verso que cierra la imagen que, como evocando, viaja al pasado, en tanto los acentos también son van distanciando uno del otro. Se reitera entonces a la falta de fuerza de los vv. 10 – 11.

Las imágenes siguientes cambian el tema del poema de la vejez a la juventud para evocar con mayor precisión a la Vanguardia. En ese sentido, se ha abandonado el espacio cerrado de la sala para convertir al lector en un espectador externo de esta imagen. El lector se vuelve un testigo del momento en que se rompe el estaticismo de la sala que se ha desarrollado en los versos anteriores. Este segundo grupo de imágenes ocupa los vv. 16 – 26 y tiene como particularidad de que aquí sí hay sujeto poético: la actualidad y la luz.

La primera de estas imágenes (la de la actualidad) ocupa los vv. 16 – 20. Frente al encierro de la sala que se ha descrito se abre la calle “*constante, convincente y sanguínea*”. Detengámonos pues en un examen más preciso de cada adjetivo. En primer lugar “constante”, pues la actualidad designa un estadio del presente, en ese sentido, la actualidad siempre es presente, en tanto se refiere a la abstracción de fenómeno. La actualidad, pues, siempre “es”. Asimismo, podríamos recuperar la idea de Octavio Paz sobre la tradición de la ruptura en la literatura hispanoamericana; una tradición de lo

nuevo, que siempre se está reinventando a través de la ruptura con el orden establecido (1986: 45). En segundo lugar, suponemos que “convinciente” alude a la necesidad de la renovación, al abandono de lo viejo e inútil, de los recuerdos borrosos para dar paso a lo nuevo, pues la actualidad se abre paso sin que lo tradicional pueda negarlo. En tercer lugar, “sanguínea” evoca la capacidad de lo actual para representar al hombre frente a la “falsa cercanía” de los daguerreotipos, pues la sangre como signo de vida puede evocar la vitalidad de la Vanguardia. Asimismo, podría aludir a la impulsividad de los jóvenes poeta vanguardistas para negar la tradición poética anterior. Un gran ejemplo de lo anterior es el reparo de muchos poetas vanguardistas por Rubén Darío, particularmente, el mismo Borges manifestó este espíritu vanguardista al renegar del poeta modernista como hemos en visto en el primer capítulo al analizar el manifiesto ultraísta y el prólogo a la edición príncipe.

Estas características identifican la reacción de la actualidad frente al reconocimiento de su grandeza. Esta “aplaude” su propia grandeza como signo de aprobación propia; de esta manera, los vv. 19- 20, se presentan como el máximo punto de celebración:

v.19 su plenitud irrecusable

v.20 de apoteosis presente

La actualidad está en su mayor punto de desarrollo, tanto que es innegable su preponderancia. Obviamente, de este modo, se remarca el rechazo lo tradicional que se había identificado en las imágenes poéticas anteriores. La posición de la actualidad, es decir, de la Vanguardia resulta la máxima forma de expresión literaria; por eso, esta se aplaude a sí misma. La estructura métrica de esta imagen colabora también con la consolidación del sentido poético. El encabalgamiento de los vv.16 – 17 es un fenómeno muy interesante, pues no es un encabalgamiento común.

v.16 La actualidad constante

v.17 convincente y sanguínea



En realidad, la unidad sintáctica no se está rompiendo como normalmente lo debería hacer este tipo de fenómeno métrico, pues hay una tensión entre los elementos de la sintaxis del poema. Mejor dicho, el encabalgamiento consiste en la extensión del “constante” del v.16 hasta el verso siguiente; sin embargo, “convinciente” no se


relaciona con el término anterior ni forma un sirrema, sino que estos dos elementos son modificadores directos del sustantivo “actualidad” del v. 16. En ese sentido, el poema adquiere una velocidad inusitada, producida por este encabalgamiento y la secuencia de dos versos de arte menor para finalizar en *el trajín de la calle*; es decir, en un extenso verso de diez sílabas. De esta manera, el v.10 aclara la totalidad de la acción que ocurre en la imagen poética: el lugar de la Vanguardia ya no es el espacio cerrado en el que se estanca toda dimensión temporal de las cosas. Esta actualidad vanguardista se sucede en la calle, acaso la máxima expresividad de la vida de un pueblo, de una ciudad. Consideramos evidente la metaforización del momento literario en el que se produce este poemario. Las formas están estancadas en la tradición y la Vanguardia llega con nueva vitalidad desde espacios no necesariamente universitarios, que tratan temas no necesariamente académicos como *Fervor de Buenos Aires*, un poemario muy personal sobre la ciudad argentina.

En la segunda imagen del segundo grupo (vv. 21 – 26), el sentido poético ahonda en la metaforización de la tensión entre modernistas y vanguardistas a través de una mayor sensorialidad de la imagen lírica. En esta imagen, la luz rompe y humilla la estabilidad alcanzada por los objetos que componían la sala. Esta acción cometida por la luz se divide en pequeñas partículas que ocupan cada uno de los versos que componen la imagen. En el v.1, resalta la partícula “a puñetazos”, pues no se trata de cualquier forma de abatimiento de la tradición, sino que es una acción personal llevada a cabo por individuos particulares. En ese sentido, podríamos mencionar el manifiesto *Non serviam* del poeta chileno Vicente Huidobro, quien explora las posibilidades metafóricas del lenguaje a través de la personificación de la voz poética, de la muerte de Vicente Huidobro. En el v.22, esta acción cobra resultados en el “boquete” que produce sobre los cristales. Estos cristales podrían hacer referencia a la frágil estabilidad que ha alcanzado la sala, pero que ahora se ve amenazada por una luz destructora. De este modo, la metáfora sobre la tensión literaria no solo se apreciaría en los cristales como los edificios formales, pero vacíos del Modernismo y sus predecesores, sino también podría proyectarse sobre la métrica de los dos versos mencionados. Estos dos versos son eneasílabos de acentuación irregular, por lo que podrían aludir, sigilosamente, al abandono del verso de arte mayor como el alejandrino o el endecasílabo hacia uno no

tan aprovechado, pero a la vez relacionado directamente con el Modernismo: el eneasílabo⁴⁵.

En el v.23, cambia la acción que comete la luz sobre la sala, pues “humilla las seniles butacas”; es decir, abate el orgullo (DRAE) de los muebles de caoba, muebles tradicionales de gran valor, pero abandonados a los recuerdos. Esta acción se complementa con la realizada en el v.24, pues los dos forman heptasílabos que rompen con el pareado eneasílabo de los versos anteriores. En ese sentido, ya se ha roto con la solemnidad de la sala y, para evidenciarlo, se toma un verso propio de la tradición popular hispánica. Asimismo, lo anterior se podría relacionar directamente con el v.25, este verso está formado por cuatro sílabas en las que las dos internas llevan acento:

v.25 la voz lacia
U / / U
v. 26 de los antepasados
U U U U U / U



Este fenómeno resulta interesante, pues la recurrencia de verbos en los versos anteriores parece formar un crescendo respecto a la sensación de calma creada a lo largo del poema que se contrapone a la fuerza de la actualidad; por eso, este verso aporta rapidez a las sensaciones líricas, pues la lenta desaparición del pasado que designa el verso se contrasta con su disposición acentual⁴⁶. Asimismo, este fenómeno se complementa con el encabalgamiento entre los vv. 25 y 26. Este encabalgamiento mantiene y alarga la entonación que va desapareciendo hacia el pasado.

La historia textual de “Sala vacía”

En las ediciones posteriores, en F43 y F54, el poema no es modificado. Es en F58 en que comienza a modificarse el poema. En la edición mencionada solo ocurre un cambio no menor en el v.18, pues se modifica la partícula inicial del verso: el verbo

⁴⁵ En el *Diccionario de métrica española*, el eneasílabo es un “verso simple de nueve sílabas con acento obligado en la octava. La posición de los acentos en el interior del verso configura distintos tipos rítmicos de eneasílabo [...] Frente a la ocasional aparición de versos de nueve sílabas en la poesía medieval, se dota a este versos de una individualidad rítmica y aparece en series uniformes durante el Neoclasicismo y el Romanticismo.” (2007: 149) Asimismo, reconoce que “el eneasílabo que aparece en la lírica antigua y en la modernista es predominantemente de este tipo” (2007: 153)

⁴⁶ Un fenómeno similar ocurre en el v. 14, pero de menor valor semántico. En este caso, la sílaba axial se encuentra a lado de un acento antirrítmico, quizás como forma de enfatizar la temporalidad del evento al que hace referencia.

“aplaudir” por “festejar”. En cuanto a la métrica del verso, la variante no modifica la estructura general del poema, pues se mantiene como un verso decasílabo con acento en la segunda sílaba. Pasemos a analizar la variante, el verbo “aplaude” designa el palmoteo de las manos en señal de aprobación; en ese sentido, la actualidad se aplaude a sí misma por el quiebre ante la tradición, la ruptura de la tranquilidad de la sala y la perdición del pasado por su apoteósica entrada. Por su parte, el verbo “festejar” alude a una celebración en la que se otorga un regalo a alguien. En ese sentido, el regalo que la actualidad le da a la tradición podría ser la actualización de la temporalidad. Es interesante que este cambio aparezca en 1958, pues ya se habían publicado los libros de cuentos más importantes *Ficciones* (1944) y *El aleph* (1949) y, asimismo, su libro de ensayos *Otras inquisiciones* (1952). En estos textos, Borges comenzaba la negación del pasado que mantuvo hasta sus últimos días. El último texto mencionado está formado por una serie de ensayos que se articulan en relación de su otro libro *Inquisiciones* (1925). Estos dos libros de ensayos funcionan como reflexiones teóricas de Borges en su estadio vanguardista y un Borges mucho más maduro y crítico respecto a la literatura y la filosofía. En la obra de 1925, los ensayos giran en torno a la literatura hispánica, germánica y anglosajona, mientras que, en la obra de 1952, los ensayos abarcan temas más variados como la temporalidad, las paradojas y la literatura. En ese sentido, el pensamiento de Borges parece haberse enriquecido a lo largo de los casi 30 años que median entre estos textos. Idea que se puede reafirmar con la temática que abarcan los relatos de las obras antes mencionadas. De esta manera, la variante de este poema no parece ser gratuita, pues la temporalidad ha comenzado a formar parte de las preocupaciones del autor. En ese sentido, la aparición del verbo “festejar” solo supone que este acontecimiento no es solamente la inmersión de la movilidad del tiempo en esta sala que estaba estancada por la tradición, sino que este momento es un momento de fiesta, un acto al que no solamente hay que aplaudir en señal de aprobación, sino también es necesario participar del acto del festejo. Asimismo, la especificación de esta imagen puede relacionarse a través del principio unificador de metáforas del Ultraísmo.

A esta interpretación de la variante, se le puede agregar otra más arriesgada que consiste en que el cambio en el poema obedece también a la necesidad de medirse frente a sí mismo; es decir, Borges se enfrenta a sí mismo, pues en estos años aparece la crítica a sus primeras obras. El autor, pues, reconoce la necesidad de participar de la

actualización de la literatura que intenta teorizar, no solo explicitar principios de creación, sino también de práctica.

En F64, los cambios también son pocos, pues solo se modifican levemente dos versos. La primera variante se encuentra en el v.9. Este cambio consiste en el cambio de lugar entre el sustantivo y el adjetivo:

F58 v.9 de aniversarios borrosos

F64 v.9 de borrosos aniversarios

Este pequeño cambio, en realidad, afecta la medida métrica del verso, pues pasa de ser un verso octosilábico a ser un eneasílabo. De esta manera, el equilibrio entre los versos de arte mayor y los de arte menor pierde balance, pues hasta F58 el poema se distribuía en 14 versos de arte mayor y 12 de arte menor. En ese sentido, se marcaba la transición entre el Modernismo y la Vanguardia, en tanto el arte mayor está tradicionalmente ligado a la poesía culta y el arte menor a la lírica popular. De este modo, con la variante de F64, el poema se constituye de 15 versos de arte mayor y 11 de arte menor. Esta pequeña variante inclina el peso a favor de que en el poema se representa el cambio formal de la poesía; es decir, al haber ocho versos eneasilábicos y nueve heptasilábicos y octosilábicos, en conjunto, el autor enuncia una tendencia que, años después, desembocará en el regreso a las formas clásicas como el soneto, la décima o la octava en los poemarios de las décadas de 1960 y 1970.

La segunda variante de F64 se encuentra en el v.24. Esta consiste en la omisión del modificador “a puñetazos”:

F58 v.21 mientras la luz a puñetazos

F64 v.21 mientras la luz

Esta variante, en primer lugar, parecería contradecir la hipótesis anterior sobre la tendencia del autor a los versos de arte mayor, pues el verso pasa de ser un eneasílabo a ser un tetrasílabo. Sin embargo, consideramos que esta variante no se relaciona con los deseos del autor de transformar al poema en un poema de arte mayor, sino que refiere a una búsqueda de énfasis de la coincidencia fonética con el v.25. En estos versos, se presentan dos sonidos líquidos /l/ y una sibilante sorda /s/. Estos rasgos sonoros en los dos versos marcan una relación interesante entre estos dos fenómenos sensoriales, pues

podría evocar que la vanguardia rompe la estabilidad de la tradición como una luz que irrumpe en la oscuridad, mientras que esta puede entenderse como una voz que, justamente, se ha oscurecido por el pasar de los años, lo que podría evocar que la tradición como voz es la retórica. Este punto puede confirmar con la referencia a un manifiesto borgiano de su etapa ultraísta. El manifiesto *Anatomía de mi ultra* (1921) describe algunas de las ideas centrales del Ultraísmo que luego se determinarán mejor en el manifiesto analizado en el primer capítulo de esta investigación. En *Anatomía*, Borges afirma que la creación poética supone el uso de dos elementos centrales: “el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso” (Schwartz 1991: 133). De esta manera, el ritmo se describe como “no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado.” (133) En ese sentido, se evidencia la ruptura con la tradición dariana del cultivo del ritmo y el metro. Esta escuela literaria será el mismo objeto del cual Borges intenta desprenderse en su etapa de *FBA*. Asimismo, la metáfora se describe como una “curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales –el camino más breve” (133) Esta es la característica que posteriormente, en el manifiesto analizado en el primer capítulo, Borges tomará como elemento central de todo tipo de creación poética. El ritmo y la metáfora, entonces, se evidencian como las disyuntivas entre la voz y la luz que se presentan en las imágenes del poema. El ritmo ha sido “enclaustrado” en la métrica y la rítmica hispánicas; por eso mismo, la poesía borgiana se presenta como una liberación de esta cárcel de la lengua.

En F69, aparecen los cambios más sustanciales al poema. Como hemos visto, las revisiones al texto no pasaron de pequeñas variantes que especificaban el sentido del texto, mientras la designación seguía siendo la misma. Sin embargo, en esta última versión del poema, las variantes comprometen a gran cantidad de versos. La primera variante se encuentra en el v.6:

F64 v.6 de vejez enclaustrada en un espejo

U U / U U / U U U / U

F69 v.6 de tiempo detenido en un espejo

U / U U U / U U U / U

Esta variante consiste en el cambio del sustantivo y el adjetivo más importantes, y acaso de la primera imagen del poema, pues se pierden las connotaciones despectivas sobre la historia para volverse una anotación mucho más descriptiva de la imagen poética. En ese sentido, la voz poética se decide por una descripción más distanciada, como tomando en cuenta la distancia temporal entre el fenómeno designado en 1923 y el designado en 1969. Asimismo, la variante también colabora con la tendencia a los versos de arte mayor, pues si bien se mantiene el metro endecasílabo, este se afecta sustancialmente en la disposición acentual, pues el acento que en F23, F58 y F64 estaba en la tercera sílaba pasa a la segunda en F69. De esta manera, se logra hacer coincidir a los dos endecasílabos del poema (vv. 1 y 6) desde su estructura acentual.

La segunda variante del poema se encuentra en el verso siguiente. Esta variante modifica el verbo que finaliza el verso:

F64 v.7 y ante nuestro examen se escurren

F69 v.7 y ante nuestro examen se pierden

Con esta modificación, se reafirma la hipótesis sobre la pérdida del tono despectivo ante la tradición, así como la descripción del fenómeno se torna más “plana”. La variante logra que los daguerreotipos ya no se escurren en la memoria del sujeto poético, sino que se pierdan totalmente en la historia, como si se perdiera de la memoria de todos los hombres. Este nuevo fenómeno, mucho más específico que en la versión anterior del verso, no modifica la estructura acentual del verso, pues se mantiene la misma cantidad de sílabas métricas y la misma posición del acento no axial. La siguiente variante es una de las de mayor extensión. Para F69, se modifican los vv. 10 - 13 hasta convertirlo en solo dos versos:

v.10 Desde hace largo tiempo

U U U U / U / U

v.11 sus angustiadas voces nos buscan

U U U / U / U U / U

Estos nuevos versos pierden las características descriptivas que se habían logrado con las otras tres versiones anteriores. La melancolía percibida en formas como “ademán desdibujado” y “casi voz” se sintetizan en “angustiosas voces”, como evocando que la melancolía no llega a formar parte de la voz poética. En ese sentido, el

v.10 de F69 se enfoca en la temporalidad de la apreciación que tiene la voz poética de los daguerreotipos. Este punto se enfatiza en tanto la disposición acentual revela la dilatación en la aparición del primer acento métrico recién en la quinta sílaba, justo para calificar de “largo” al tiempo que ha transcurrido en que los fantasmas de los daguerreotipos buscan los recuerdos en la memoria de quien los ve. Asimismo, es interesante que el “nuestras almas” de F64 se transforme en un “nos” único y certero que señala la unificación de ese “nosotros” al que acude constantemente la voz poética. El uso de este pronombre podría recalcar la inclusión del lector dentro de la acción poética. El lector no es un agente externo, sino que está siempre dentro del destino del poema. Por último, se modifica también el número que determina a la cuasi voz en F64, pues se convierte en “angustiadas voces”, lo que acentúa notablemente la fuerza del recuerdo, pues no es la única voz de la memoria, sino las múltiples voces de la historia. En esta variante, se encuentra uno de los mejores ejemplos de refundición poética. El poema sintetiza la imagen para volverla más certera, con mayor precisión connotativa. La síntesis mencionada no solamente concuerda con los principios ultraístas, sino también con la traducción poética propuesta por Kristal. En ese sentido, se cumple la preocupación borgiana por la realización de la metáfora. Acaso podríamos aventurar que este cambio evidencia la preocupación del autor por no estancarse en una retórica como ha criticado, sino poder enunciar poesía que pueda revelar nuevas formas de experimentar el mundo.

La siguiente variante se encuentra en el v. 14 de F64 (v.12 en F69). La variante consta del movimiento del adverbio de tiempo del último lugar del verso al principio de este:

F64 v.14 y apenas si estará ahora

U / U U U / / U

F69 v.12 y ahora apenas están

U / U / U U / (U)

En cuanto a las sílabas métricas, se mantiene la forma octosilábica, pero no la disposición acentual. El nuevo verso pierde el acento antirrítmico de F64 en la sexta sílaba, lo que consideramos una estrategia del poeta para resaltar al otro antirrítmico del poema ubicado al final del poema. En el plano semántico, la variante de F69 resalta el

contenido del verbo frente a la del adverbio, el cual resaltaba en las ediciones anteriores. En ese sentido, el drama de la temporalidad que se metaforiza en el poema pierde consistencia ante el dilema del “estar” en algún lado, en algún tiempo.

Los siguientes versos, que en F64 (y anteriores) van desde v. 16 – 20, en F69, pasan a ser un solo verso. Como hemos visto anteriormente, en estos versos se presenta al agente destructor: la actualidad. El sujeto poético abandona totalmente el tono altisonante de la descripción de lo actual, deja de lado el tono rimbombante en el que la Vanguardia quiebra la tradición para concentrarse en “La luz del día de hoy” (v.14)

U / U / U U / (U)

Este nuevo verso es mucho más claro y llano que los versos de las versiones anteriores del poema; sin embargo, esta claridad no desmedra el sentido del mismo, pues aquella claridad enunciativa se aprecia también en el fenómeno: “luz del día”. La poesía vanguardista, entonces, es enunciada como claridad misma, pero ya no como un fenómeno temporal, sino como una opción frente al mundo, una opción frente a la vocalidad (voz) de la tradición. Asimismo, la fuerza de esta imagen no evoca la destrucción a la que aludían las versiones anteriores de la imagen, pues la sala en la que se encuentra la tradición no es violentada “a puñetazos” no por medio de “un boquete en los cristales”. Esta nueva luz de la poesía:

v.18 “exalta los cristales de la ventana

U/ U U U / U U U U / U

v. 19 desde la calle de clamor y de vértigo”

U U U / U U U / U U / U

Estos nuevos versos reemplazan lo que, en F65, son los vv. 22 y 23, son los vv. 15 – 16. Estas variantes tienen como particularidad la lejanía de la actualidad con la tradición. Pareciera, pues que la calle es el lugar de la actualidad frente al encierro de una sala para la tradición. Acaso podamos relacionar estos juicios con los mencionados anteriormente sobre cómo el poeta intenta participar de la “fiesta” en F58. La tradición y la Vanguardia se presentan, entonces, como opciones frente al mundo, como formas de entender el devenir del hombre. Una dando vueltas sobre sí mismo y otra llenándose continuamente del espíritu popular. En este contexto, los principios ultraístas como

paradigmas de refundición poética se convierten en los mediadores de este discurso. El sentido final del texto solo se realiza en tanto el autor puede designar claramente la imagen. Para lograr lo anterior, el poeta se sustrae a la limpieza de su propia producción, por lo que su corrección se torna una especie de metalenguaje que le permite conceptualizar mejor su discurso poético. Asimismo, se ha perdido el tono despectivo hacia aquello que está “enclaustrado” en la sala para exaltarse lo que se encuentra afuera en la calle. Esto podría evocar la vitalidad en la que ha ingresado el proceso poético del autor, pues para 1969 ya se habían publicado los libros que componen su segunda etapa poética.

En el v.16, resalta el término “exalta”, pues refiere a la elevación de alguna cosa. En este caso, lo exaltado son los cristales que separan a la sala de la calle, como si se alentase a romper las divisiones entre la tradición y la actualidad. La voz poética parece reconocer la falsa distancia que hay entre la historia y lo contemporáneo. Este agente comete su acción desde un lugar específico: “la calle de clamor y de vértigo”. La actualidad eleva los ánimos de quien lo separa de la tradición con fervor belicoso, pero a la vez con terror a la altura a la que debe aspirar. Para finalizar, la última variante se encuentra en vv. 24-25 en F64 (vv.17 - 18 en F69). Esta variante es la unión de los versos anteriores, lo que provoca la desaparición de dos versos de arte menor para formar un endecasílabo, el tercero del poema. Esta decisión lleva a dos consecuencias. En primer lugar, si bien se pierde el encabalgamiento que unía estos versos, al unirlos, se realiza un crescendo tonal que desemboca en el encabalgamiento del verso final. En segundo lugar, permite que el acento antirrítmico del v. 17 evoque la máxima expresión de la Vanguardia frente a la tradición al calificarla de “voz lacia” para caer suavemente en el último heptasílabo que tiene como particularidad, para resaltar la melancolía y la desaparición, solo un acento métrico.

Presente y pasado de “Sala vacía”

Como hemos visto en el transcurso del capítulo, el número de versos del poema se ha reducido notablemente, pues en F23 contaba con 26 versos y, en F69, con 18. En ese sentido, se puede apreciar la búsqueda de una simplificación en la designación de las metáforas del poema; es decir, se busca construir el sentido a través de enunciados más comunes sobre los fenómenos. Este punto, sin embargo, lleva a una contradicción en tanto este poema pertenece no solamente a la segunda etapa poética borgiana, sino

también a la primera, a la juvenil. Este poema, pues, es uno de los pocos poemas ultraístas que sobrevivieron al paso del tiempo y permanecieron dentro de las obras borgianas. Su publicación ultraísta data de 1922 en la revista *Ultra* (Meneses 1978: 74). Esta revista funcionó como caballo de batalla para más de un poeta vanguardista español, pues fue en estas publicaciones madrileñas y mallorquinas que Borges y los otros poetas ultraístas practicaron y teorizaron sobre la Vanguardia poética. Este tipo de información produce divergencias en la interpretación del poema, pues el presente capítulo ha analizado el poema correspondiente al contexto de F23; en ese sentido, consideramos necesario analizarlo también como poema ultraísta en contraposición con su versión de F69, pues si bien son idénticos, pueden interpretarse de maneras diferentes. En tanto poema ultraísta, este poema debe poder responder a los postulados del Manifiesto ultraísta analizado en el primer capítulo de esta investigación, así como al contexto general de la Vanguardia figurado por Ortega y Gasset.

“La unidad del poema la da el tema común – intencional u objetivo – sobre el cual versan las imágenes definidoras de sus aspectos parciales.” (Borges en Schwartz 1991: 136) Este fragmento del Manifiesto puede ser el punto de partida para el análisis. Las imágenes del poema son las del tiempo detenido y de la movilidad temporal. El primer grupo de imágenes se logra a partir de elementos distribuidos en los primeros nueve versos: *perpetúan* (v.1), *tertulia de siempre* (v.2), *tiempo detenido* (v.3), *fechas inútiles* (v.8). A su vez, el segundo grupo se logra a través de sus propios elementos: *desde hace largo tiempo* (v.10), *la luz del día de hoy* (v.14), *arrinconada y apoya* (v.17). De esta manera, los dos grupos de imágenes se centran en la dimensión temporal de la sala. Se cumple, entonces, la afirmación borgiana sobre la necesidad de un lenguaje metafórico sintético que enuncie el tema en la diversidad de sus fenómenos, pero que tenga un tema común sobre el cual se crea el sentido.

A su vez, el lenguaje poético de “Sala vacía” también constituye una dimensión que debe analizarse. El léxico del poema en su versión ultraísta (o en F69) no llega a las cimas retóricas del lenguaje lírico propio de la influencia modernista de tinte dariano. Asimismo, si bien el poema se mantiene en un lenguaje llano, tampoco se reduce a las frases hechas, la jergonza o el dialecto lunfardo al que había reducido el anecdotismo a la expresión poética. En ese sentido, rápidamente, se evidencia que efectivamente el poema se aleja de las dos estéticas reinantes en la Argentina del s.XX. Esta oposición

estética debe verificarse, entonces, en la práctica de los postulados ultraístas. Así, el mismo Borges en 1921 afirma que el Ultraísmo no es más que un intento poético: “Un arte que rehuyese lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o mordaces.” (2002: 133)

Por dérmico se entiende lo superficial, aquello que se expone llanamente; es decir, Borges busca crear una poesía que no se conforme con la descripción de la sensación humana. El poema “Sala vacía” no se conforma, obviamente, con la descripción dérmica de la experiencia, pues no es la simple narración de las sensaciones que suscita la vivencia de ese ambiente. A pesar de esto, tampoco busca lograr una diferenciación metafísica de la experiencia. Esto se afirma en tanto la experiencia misma de la estancia en ese ambiente donde se descubre la dimensión temporal de fondo. En ese sentido, no hay una separación entre lo vivido “materialmente”⁴⁷ y lo vivido espiritualmente. Acaso esto pueda explicarse mejor si tomamos en cuenta las reflexiones fenomenológicas que en ese momento desarrollaban Husserl, Heidegger, Bergson y, como hemos visto al inicio del capítulo, Ortega y Gasset. Para la fenomenología husserliana, la “idea” se encontraba en el mismo fenómeno, no en otra dimensión del entendimiento humano. En ese sentido, no podemos asumir que Borges conociera o basara su creación poética en postulados fenomenológicos, pero sí se puede afirmar que las intuiciones filosóficas del poeta argentino lo acercan sorprendentemente a las tendencias intelectuales de inicios del s.XX. De esta manera, la experiencia del estar-ahí, en el salón del poema, se convierte en la experiencia misma del tiempo y del espacio, no es necesariamente una abstracción de estos fenómenos.

El poema, pues, busca un ejercicio dialéctico entre dos imágenes que representan la “experiencia desnuda” de la dimensión temporal de la existencia. De esta manera, el poema simboliza las tensiones estéticas entre la literatura clásica y la vanguardista. Esta tensión se puede ver expresada en el iconoclasta deseo ultraísta de lograr “una visión inédita de algún fragmento de la vida” (Borges en Schwartz 1991: 135). El poema se presenta, entonces, como una cadena simbólica sobre una experiencia particular de lo humano, la experiencia de lo lírico en la década de 1920. Desde este punto de vista, el poema es netamente ultraísta. A continuación, se contrastará el contenido del poema con los principios del manifiesto ultraísta:

⁴⁷ Mejor dicho, el fenómeno mismo del estar en la sala descrita.

1. La metáfora sobre la experiencia lírica es el sentido del poema en tanto las imágenes refieren completamente a la superposición de la luz actualizante sobre la voz estancada.

2. El poema se configura con un lenguaje preciso que, si bien no es ambiguo, tampoco es superficial. La recuperación de su primera versión para F69 evidencia su sinteticidad metafórica.

3. Asimismo, el lenguaje de este poema no es grandilocuente y en ningún momento se reduce a un Yo particular. Es más, no hay un sujeto individual de esta experiencia, ella es unánime.

4. Las dos imágenes líricas se sintetizan en el símbolo de la temporalidad.

Sin embargo, si el poema “Sala vacía” es ultraísta ¿cómo puede representar un arte poética de la segunda etapa poética borgiana? Esta segunda etapa poética de Borges comienza en la década de 1960 y llega hasta 1980. Para Arturo Echevarría “es notable el tránsito en la obra poética de Borges de una poesía juvenil áspera, de difícil lectura, a una que [...], se muestra a sus lectores tersa, accesible, en apariencia sencilla, pero en realidad modesta y secretamente compleja.” (1983: 120) Este tránsito comprende la producción literaria entre 1923 y 1969, pues la dificultad mencionada por el crítico se encuentra en FBA y los dos poemarios posteriores; en ese sentido, en toda la obra borgiana. Resulta interesante, entonces, que la aspereza no es una cualidad que se puede encontrar en el Ultraísmo, sino más bien en los primeros poemarios borgianos. En ese sentido, la aparición de este poema en F23 confirma la idea de que la poesía de FBA se presenta como una ruptura con el Ultraísmo a través de un lenguaje poético marcadamente diferente, como se concluye de lo mencionado por Echevarría anteriormente.

Asimismo, sobre lo que hemos considerado la segunda etapa poética borgiana, Echevarría considera que “Borges intenta “crear” una nueva criptografía, un lenguaje poético basado en palabras cotidianas...” (1983: 123) En ese sentido, el criptograma es el poema mismo; su clave, la metáfora. Como se ha visto en el primer capítulo de esta investigación, la metáfora es la principal preocupación de Borges y, a su vez, esta se convierte en eje para revisar sus tres primeros poemarios. Una vez llegado a este punto,

si el poema responde a las directrices ultraístas, pero a la vez a la versión madura borgiana ¿cómo se articulan estas dos posiciones sin dejar de recordar que Borges calificó a su época ultraísta como un error? La respuesta la podemos encontrar por el mismo Borges en el *Manifiesto*:

El Ultraísmo es una voluntad caudalosa que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. (1991: 135)

Estas palabras pertenecen a una cita de Cansinos Assens, uno de los intelectuales más importantes de la Vanguardia. Este crítico y traductor fue uno de los impulsores del Ultraísmo y el Creacionismo. En todo caso, la cita de Borges muestra el compromiso de este con el programa vanguardista, programa que se aprecia claramente en su labor poética, pues las correcciones y variantes de los poemas conservan el espíritu juvenil e iconoclasta del Borges ultraísta. Asimismo, no hay mayor compromiso poético con el tiempo que la adecuación de una pieza lírica a cada contexto particular como, por ejemplo, “Sala vacía” en 1922, F23, F58, F64 y F69.

Conclusiones

A lo largo del capítulo, se ha intentado comprobar que, efectivamente, el poema “Sala vacía” aparece en FBA como una arte poética. Con este objetivo, se analizó la versión de F23 del poema. Esto trajo como resultado el hecho de que en el poema se representan las disputas entre la literatura modernista y la Vanguardia poética. Por un lado, la primera es simbolizada como un movimiento retórico que ha quedado aprisionado en la monotonía del ritmo, del tiempo “enclaustrado”. Por otro lado, la segunda se presenta como luminosidad, como metáfora misma de las posibilidades poéticas del lenguaje.

En ese sentido, el poema se acerca notablemente al trasfondo filosófico de la Vanguardia, que se puede contraponer fácilmente con la referencia al ensayo de Ortega y Gasset. Asimismo, esta cercanía filosófica abrió el espacio suficiente como para evidenciar la relación entre el poema y la tendencia ultraísta de Borges. En ese sentido, las posibilidades de interpretación del poema se abren en dos: por un lado, la pertenencia del poema a lo que Guillermo de Torre llamó la “pre historia ultraísta de

Borges”; en segundo lugar, a la etapa poética borgiana marcada por la madurez y el regreso a las formas clásicas como el soneto y la octava. En cualquiera de los dos casos, las variantes que se suceden en F58 y F64 pueden considerarse como mejoras de la versión ultraísta de 1922 o como correcciones respecto a F69. En la presente investigación, estas variantes son consideradas como tales; es decir, como actualizaciones del poema que responden a un afán de mejorar al poema, pero también a un deseo de contextualizar el poema al momento de creación del autor. En ese sentido, el lenguaje utilizado en cada de una de las versiones no puede reducirse a una generalización sobre el lenguaje poético de Borges en solo dos etapas, sino que debe considerarse a cada una de las versiones (1922, F23, F58, F64 y F69) como una realización propia e individual del poema dentro de la historia del quehacer poético borgiano.

De esta manera, el Ultraísmo se evidencia como un espíritu o una filosofía de renovación constante que Borges habría tomado de Cansinos Assens. Las variantes del poema demuestran un intento de renovar el lenguaje poético constantemente. Lenguaje poético que si bien puede significar lo mismo en 1922 y F69, se construye como un texto particular para cada época. En conclusión, el Ultraísmo se ha transformado de una posición poética a una proposición filosófica, una filosofía del lenguaje poético.

CONCLUSIONES

A lo largo de toda esta investigación, se ha intentado consolidar la tesis de que Jorge Luis Borges tuvo como metodología de corrección de *Fervor de Buenos Aires*, consciente o inconscientemente, las afirmaciones que él mismo realizó en los primeros años de producción poética relacionados con el Ultraísmo a través de los manifiestos publicados en los primeros años de la década de 1920. Con este propósito, se requirió un examen tanto sincrónico como diacrónico de dos textos muy importantes para este poemario, ya que estos dos poemas se caracterizan por ser artes poéticas que refieren al momento de creación lírica, con su expectativa respectiva, así como al sentido alcanzado una vez colocado en la historia del poemario. Esto significa que las variantes no solamente afectan evidentemente la naturaleza poética del texto, sino también las cargas de significación que afectan la realización del poema en cada contexto determinado y que se han ido sumando a las diferentes versiones con el pasar del tiempo.

En el primer capítulo, se logró identificar la naturaleza teórica de estos cambios. Como se ha podido ver en las páginas anteriores, el concepto de metáfora adquiere relevancia con la revisión de los paratextos al proceso de producción poética. En ese sentido, la metáfora se convierte no solamente en el núcleo del análisis lírico, sino también en la consideración particular que se debe tener en cuenta para la realización del poema. Es decir, la obra de Borges se realiza desde un espectro de intertextualidad ineludible, al cual es necesario recurrir para la comprensión filológica de la misma. Este fenómeno se aprecia claramente en que es el mismo autor el que determina el tipo de acercamiento que debe tener el lector frente a una obra de tal complejidad como *Fervor de Buenos Aires*. Claramente, la actitud prologal y la constante revisión y el reordenamiento de los poemas refieren a un deseo por crear un texto cada vez más críptico, pero también más coherente consigo mismo. De esta manera, la voz del autor de *Fervor de Buenos Aires* opera como la de un pequeño dios que moldea un material vivo al cual le debe esperanza y, por qué no decirlo, fe.

En el segundo capítulo de esta investigación, se logró demostrar la naturaleza iconoclasta del poema “Resplandor” y la correspondencia de este sentido revolucionario dentro de la dimensión temporal que afectaba notablemente, en cuanto concepto y materia, al poema en sí. De esta manera, se ha comprobado el diálogo entre las

imágenes del poema con la tradición romántica europea, tradición que, como señala Octavio Paz, se había transformado en una especie de espíritu que influyó notablemente a los jóvenes poetas de la década de 1920. Bajo esta directriz, el análisis de las variantes sacó a la luz el ultraísmo del método borgiano para el tratamiento de su obra, pues si bien el poema no se publicó dentro del periodo explícitamente ultraísta de Borges, la forma en que el autor ha desarrollado las modificaciones demuestra que es necesario tener en cuenta su nueva concepción de metáfora: esta no reduce la actividad poética a la búsqueda de una nueva sensibilidad, sino al aprovechamiento de las convencionalidades ya establecidas a través de la historia de la literatura y, más particularmente, de la metáfora para hacer evidente la ironía en que la poesía hace suyo el mundo.

Por su parte, el tercer capítulo analiza un poema que fue publicado en una revista ultraísta y, por lo tanto, debe ser considerado como tal. Sin embargo, este poema permanece a lo largo de los 60 años de producción y modificación poética. En ese sentido, se convierte en un eje para nuestra investigación, pues ¿qué sucede cuando a un poema ultraísta se le “aplica” una metodología de reescritura basada en el Ultraísmo? El poema no solo demuestra la obsesiva adecuación del poema a su contexto, sino también la presencia que tiene el Ultraísmo en la producción borgiana; esta presencia pre histórica es necesaria para entender la refundición final de 1969. Este caso demuestra que el poema puede ser el mismo, pero son los bordes teóricos los que determinan el acercamiento del lector al texto. De esta manera, el análisis de las variantes del poema evidencia que la búsqueda del autor por lograr un poema “perfecto” también es una búsqueda que se da en el tiempo, que se logra a través de la revisión histórica de su obra.

¿Podríamos hablar, entonces, de una refundición del Ultraísmo? Todo lo dicho anteriormente confirma que el Ultraísmo se convierte en una manera de entender la creación literaria y, en ese sentido, de proponer el acercamiento a una obra poética. El que se presente como una metodología para la corrección/traducción de su obra juvenil solo torna evidente el deseo de Borges de consolidar y unificar su obra literaria a través de recursos que ya había desarrollado en su juventud y que fundamentó a lo largo de toda su producción. A pesar de esto, es necesario todavía profundizar en el examen de las variantes a través de esta metodología, no en búsqueda de una confirmación

pragmática de esta, sino con el fin de aperturar las interpretaciones que resultan incompletas alrededor de los primeros poemarios borgianos, pues estos poemarios son la expresión máxima, y metafórica, del mismo Borges: cambiante, constante e iconoclasta.



Bibliografía

ABRAMS, M.H.

1992 *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

ALAZRAKI, Jaime

1974 *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Gredos

ALONSO, Dámaso

1981 *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega y Quevedo*. Madrid: Editorial Gredos

ARGULLOL, Rafael

1999 *El héroe romántico y el único: el espíritu trágico del romanticismo*. Madrid: Taurus.

BARCIA, Roque

1945 *Diccionario general etimológico de la lengua española*. Edición arreglada, corregida y aumentada por Eduardo de Echegaray. Tomo V. Buenos Aires: Ediciones Florida.

BARRENECHEA, Ana María

1984 *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Bibliotecas universitarias, Centro editor de América Latina

BEGUIN, Albert

1978 *El alma romántica y el sueño*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

BELIC, Oldrich

2000 *Verso español y verso europeo: Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo

BELLINI, Giuseppe

1976 *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. New York: Eliseo Torres.

BORGES, Jorge Luis

Fervor de Buenos Aires. Buenos Aires: Serrantes.

1954 *Poemas 1923 – 1953*. Buenos Aires: Emecé

1972 *Selected poems 1923 – 1967*. Edited, with an Introduction and Notes by Norman Thomas di Giovanni. Bilingual edition. New York: Delacorte Press

- 2001 *Arte poética: Seis conferencias*. Traducción de Justo Navarro. Barcelona: Editorial Crítica.
- 2009 *Obras completas I 1923 – 1949*. Edición crítica y anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé
- 2011 *Obras completas vol. I*. Buenos Aires: Sudamericana
- CAJERO, Antonio
- 2006 “A quien leyere’: La poética de Fervor de Buenos Aires” en *Variaciones Borges*. Pittsburgh: Año 11, N° 22 pp. 101- 128
- CANSINOS ASSENS, Rafael
- 1999 “El arrabal en la literatura” en *Variaciones Borges*. Pittsburgh: Año 4, N° 8 pp. 30 - 35
- CERVERA SALINAS. Vicente
- 1992 *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia
- COROMINAS, Joan de
- 1974 *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Tomo II y IV. Madrid: Editorial Gredos
- COSERIU, Eugenio
- 1991a “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción” en *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos pp.210 – 240
- 1991b “La creación metafórica en el lenguaje” en *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos pp.67 – 201
- 1991c “Tesis sobre el tema ‘lenguaje y poesía’ en *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos pp.202 – 208
- DE BALBÍN, Rafael
- 1975 *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- DEBICKI, Andrew
- 1976 “Los cambios de enfoque, la ironía y la complejidad vital en poemas de Jorge Luis Borges” en *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*. Madrid: Editorial Gredos
- ECHEVARRÍA, Arturo
- 1983 *Lengua y literatura de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Editorial Ariel
- ECO, Umberto

- 1979 *Obra abierta (2da ed.)*. Madrid: Ariel
- 1998 *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen
- 1999 “Tipos cognitivos y contenido nuclear” en *Kant y el ornitorrinco*
Barcelona: Lumen pp. 143 - 258
- 2009 *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Barcelona:
Debolsillo
- 2011 *La estructura ausente*. Barcelona: Debolsillo
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio
- 2000 *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- FRIEDRICH, Hugo
- 1959 *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*.
Barcelona: Seix Barral.
- GORELIK, Adrián
- 1999 “El color del barrio” en *Variaciones Borges*. Pittsburgh: Año 4, N° 8 pp.
37 - 68
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael
- 1988 *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. México D.F.: Fondo de
Cultura Económica
- IBARRA, Nestor
- 1930 “Jorge Luis Borges, poeta” en *Síntesis*. Buenos Aires: Año III, N°34
Marzo.
- JAKOBSON, Roman
- 1959 “On linguistic aspects of translation” en BROWER, Reuben. *On
translation*. Cambridge: Harvard University Press. Pp. 20 - 25
- JRADE, Cathy L
- 1986 *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: el recurso
modernista a la tradición esotérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1998 *Modernismo, Modernity and the development of Spanish American
literature*. Texas: University of Texas Press.
- KRISTAL, Efraín
- 2002 *Invisible work: Borges and translation*. Nashville: Vanderbilt University
Press
- LAÍN CORONA, Guillermo

2007 “Teoría y práctica de la metáfora en torno a *Fervor de Buenos Aires* de Borges” en *Cuadernos de Aleph*. Barcelona: Asociación Aleph N° 2 pp. 79 – 93.

LÁZARO CARRETER, Fernando

1992 *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Madrid: Cátedra

LEFERE, Robin

2005 “Fervor de Buenos Aires en contexto” en *Variaciones Borges*. Pittsburgh: Año 10, N° 19 pp. 209 - 226

MENESES, Carlos

1978. *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Pequeña biblioteca CALAMVS SCRIPTORIVS.

MILLER, Christopher

2009 *The Invention of the Evening: Perception and Time in Romantic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

OLEA FRANCO, Rafael

1995 *El otro Borges. El primer Borges*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ORTEGA Y GASSET, José

2007 *La deshumanización del arte*. 14^{va} edición. Barcelona: Espasa.

PARAÍSO, Isabel

1985 *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Editorial Gredos

PAZ, Octavio

1986 *Los hijos de limo*. Bogotá: Oveja negra

PIMENTEL PINTO, Julio

1999 “Borges lee Buenos Aires” en *Variaciones Borges*. Pittsburgh: Año 4, N° 8 pp. 82 - 94

QUILIS, Antonio

1969 *Métrica española*. Madrid: Alcalá.

RAYMOND, Marcel

1960 *De Baudelaire al Surrealismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 2001 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- REST, Jaime
- 1976 *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Ediciones librerías Fausto.
- SCARANO, Tomasso
- 1987 *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa: Giardini editori e stampatori.
- 1993 “Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges” en *Nueva revista de filología hispánica*. Tomo XLI N°2 México D.F.: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. El Colegio de México. pp. 505 - 537
- SCHWARTZ, Jorge
- 1991 *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos / tr. de los textos portugueses por Estela dos Santos*. Madrid: Cátedra
- STEINER, George
- 1980 *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. México D.F. : Fondo de cultura económica
- VIDELA, Gloria
- 1971 *El ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de Vanguardia en España*. Madrid: Editorial Gredos
- VIDELA, Gloria
- 1984 “El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de Fervor de Buenos Aires de Jorge Luis Borges” en *Revista chilena de literatura*. Año 15 N° 23 abril pp. 67 - 78
- WAISMAN, Sergio
- 2005 *Borges y la traducción. La irreverencia de la periferia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- WIESSE, Jorge
- 2011 *La cuentística medieval y su pervivencia en la literatura moderna*. Manuscrito del curso de Université de Fribourg, Chaire de littérature espagnole, 7 y 8 de marzo de 2011
- YURKIEVICH, Saúl
- 1971 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral Editores

APÉNDICE

ANEXO 1

Anatomía de mi ultra

La ESTÉTICA es el andamiaje de los argumentos edificados *a posteriori* para legitimar los juicios que hace nuestra intuición sobre las manifestaciones de arte. Esto, en lo referente a lo crítico. En lo que atañe a los artistas, el caso cambia. Puede asumir todas las formas entre aquellos dos polos antagónicos de la mentalidad, que son el polo impresionista y el polo expresionista. En el primero, el individuo se abandona al ambiente; en el segundo, el ambiente es el instrumento del individuo. (De paso, es curioso constatar que los escritores autobiográficos, los que más alarde hacen de su individualidad recia, son en el fondo los más sujetos a las realidades tangibles. Verbigracia, Baroja.) Sólo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Ambos pueden existir juntas. Así, en la renovación actual literaria –esencialmente expresionista- el futurismo, con su exaltación de la objetividad cinética de nuestros siglos, representa la tendencia pasiva, mansa, de sumisión al medio...

Ya cimentadas estas bases, enunciaré las intenciones de mis esfuerzos líricos.

Yo busco en ellos la *sensación en sí*, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. Siempre ha sido costumbre de los poetas ejecutar una reversión del proceso emotivo que se había operado en su conciencia; es decir, volver de la emoción a la sensación, y de ésta a los agentes que la causaron. 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.

Para esto –como para toda poesía- hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso.

El ritmo: no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado.

La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos – espirituales- el camino más breve. (Borges citado en Schwartz 1991: 140)



ANEXO 2

Ultraísmo

Antes de comenzar la explicación de la novísima estética, conviene desentrañar la hechura del rubenianismo y anecdotismo vigentes, que los poetas ultraístas no proponemos llevar de calles y abolir. Y no hablo de clasicismo, pues el concepto que de la lírica tuvieron la mayoría de los clásicos –esto es, la urdidura de narraciones versificadas y embanderadas de imágenes, o el sonoro desarrollo dialéctico de cualquier intención ascética o jactancioso rendimiento amatorio –no campea hoy en parte algún. En lo que al rubenianismo atañe, puedo señalar desde ya un hecho significativo. Los iniciales compañeros de gesta de Rubén van desponjan su labor de las habituales topificaciones que signan esa tendencia, y realizando aisladamente obras desemejantes. Juan Ramón Jiménez propende así a una suerte de psicologismo congesimal y abreviado; Valle – Inclán gesticula su incredulidad jubilosa en versos pirueteros; Lugones se olvida de Laforgue y las metáforas formales para encaminarse a los paisajes sumisos; Pérez de Ayala ensancha en su prosa recia y palpable la tradición de Quevedo, y el canto de *La tierra de Alavargonzález* se ha encastillado en un severo silencio. Ante esa divergencia actual de los comenzadores, cabe empalmar un expresión de Torres Villaroel y decir que, considerado como cosa viviente, capaz de forjar belleza nueva o de espolear entusiasmos, el rubenianismo se halla a las once y tres cuartos de su vida, con las pruebas terminandas para esqueleto. Esto lo afirmo, pese a la numerosidad de monederos falsos del arte que nos imponen aún las codadas figuras mitológicas y los desdibujados y lejanos epítetos que prodigara Darío en muchos de sus poemas. La belleza rubeniana es ya una 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 esa porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba.

Por cierto, muchos poetas jóvenes que aseméjense inicialmente a los ultraístas en su tedio común ante la cerrazón rubeniana, han hecho bando aparte, intentando rejuvenecer la lírica mediante las anécdotas rimadas y el desaliño experto. Me refiero a

los sencillistas que tienden a buscar poesía en lo común y lo corriente, y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa. Pero éstos se equivocan también. Desplazar el lenguaje cotidiano hacia la literatura es un error. Sabido es que en la conversación hilvanamos de cualquier modo los vocablos y distribuimos los guarismos verbales con generosa vaguedad... El miedo a la retórica –miedo justificado y legítimo –empuja a los sencillistas a otra clase de retórica vergonzante, tan postiza y deliberada como la jerigonza académica, o las palabrejas en lunfardo que se desparraman por cualquier obra nacional, para crear el ambiente. Además, hay otro error más grave que su estética. Ni la escritura apresurada y jadeante de algunas fragmentarias percepciones ni los gironcillos autobiográficos arrancados a la totalidad de los estados de conciencia y malamente copiados, merecen ser poesía. Con esa voluntad logrera de aprovechar el menor ápice vital, con esa comezón continua de encuadernar el universo y encajonarlo en una estantería, solo se llega a un sempiterno espionaje del alma propia, que tal vez resquebraja e histrioniza al hombre que lo ejerce.

¿Qué hacer entonces? El prestigio literario está en baja; los intelectuales temen que los socaliñen con palabras bonitas e inhiben su emotividad ante el menor alarde oratorio; las enumeraciones de Whitman y su compañerismo vehemente nos parecen lejanos, legendario; los más acérrimos partidarios del susto vocean en balde derrumbamientos y apoteosis ¿Hacia qué norte emproar la lírica?

El ultraísmo es una de tantas respuestas a la interrogación anterior.

El ultraísmo lo apadrinó inicialmente el gran prosista sevillano Rafael Cansinos – Asséns, y en sus labores no fue más que una voluntad ardentísima de realizar obras noveles e impares, una resolución de incesante sobrepujamiento.

Así lo definió el mismo Cansinos: “El ultraísmo es una voluntad caudalosa que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando con el tiempo”.

Estas palabras fueron escritas en el otoño de 1918. Hoy, tras dos años de variadísimos experimentos líricos ejecutados por una treintena de poetas en las revistas españolas *Cervantes* y *Grecia* –capitaneada esta última por Issac del Vando Villar -,

podemos precisar y limitar esa anchurosa y precavida declaración del maestro. Esquemática, la presente actitud del ultraísmo es resumible en los principios que siguen:

Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.

Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.

Abolición de los trebejos ornamentales, confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.

Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida. La semejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: en la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta y se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente. ¡Y no creáis que tal procedimiento menoscabe la fuerza emocional! “Más obran quintaesencias que fárragos”, dijo el autor del *Criticón* en sentencia que sería inmejorable abreviatura de la estética ultraísta. La unidad del poema la da el tema común –intencional u objetivo –sobre el cual versan las imágenes definidoras de sus aspectos parciales.

Viaje

Los astros son espuelas

Que hieren los ijares de la noche

En la sombra, el camino claro

Es la estela que dejó el sol

De velas desplegadas

Mi corazón como un albatros

Siguió el rumbo del sol

Guillermo Juan

Primavera

La última nieve sobre tus hombros

¡oh amada vestida de claro!

El último arco-iris

Hecho abanico entre tus manos

Mira:

El hombre que mueve el manubrio

Enseña a cantar a los pájaros nuevos

La primavera es el poema

De nuestro hermano el jardinero

Juan Las

Epitalamio

Puesto que puedes hablar

No me digas lo que piensas

Tu corazón

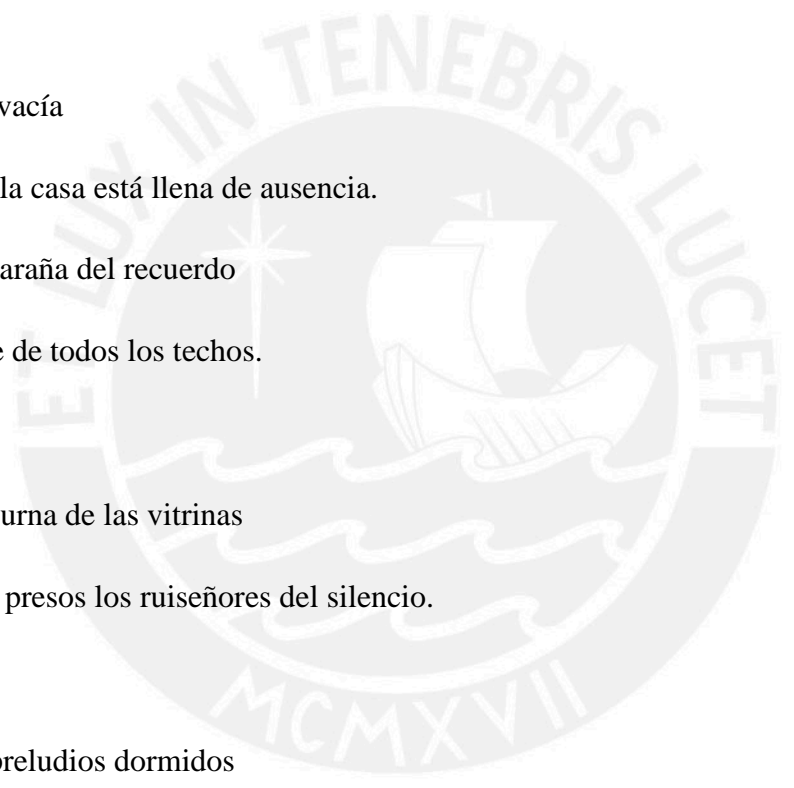
Envuelve

Tu carne

Sobre tu cuerpo desnudo

Mi voz cosecha palabras
Te traigo de Oriente el Sol
Para tu anillo de Bodas
En el hecho que espera
Una rosa se desangra

Heliodoro Puche



Casa vacía
Toda la casa está llena de ausencia.
La telaraña del recuerdo
Pende de todos los techos.
En la urna de las vitrinas
Están presos los ruiñeños del silencio.
Hay preludios dormidos
Que esperan la hora del regreso.
El polvo de la sombra
Se pega a los vestidos de los muros.
En el reloj parado
Se suicidaron los minutos.

Ernesto López – Parra

La lectura de estos poemas demuestra que solo hay una conformidad tangencial entre el ultraísmo y las demás banderas estéticas de vanguardia. La exasperada retórica y el bodrio dinamista de los poetas de Milán se hallan tan lejos de nosotros como el zumbido verbal, las entrevesadas series silábicas y el terco automatismo de los sonámbulos de Sturm o la prolija baraúnda de los unanimistas franceses...

Además de los nombres ya citados de poetas ultraístas, no hay que olvidar a J. Rivas Panedas, a Mauricio Bacarisse y a Eugenio Montes. Entre los escritores que, enviándonos su adhesión han colaborado en las publicaciones ultraístas, bástame aludir a Ramón Gómez de la Serna, a Ortega y Gasset, a Valle-Inclán, a Juan Ramón Jiménez, a Nicolás Beauduin, a Gabriel Alomar, a Vicente Huidobro y a Maurice Claude.

En el terreno de las revistas, la hoja decenal *Ultra* reemplaza actualmente a *Grecia* e irradia desde Madrid las normas ultraicas. En Buenos Aires acaba de lanzarse *Prisma*, revista mural, fundada por E González Lanuza, Guillermo Juan y el firmante. De real interés es también el sagaz estudio antológico publicado en el número 23 de *Cosmópolis* por Guillermo de Torre, brioso polemista, poeta y forjador de neologismos.

Un resumen final. La poesía lírica no ha hecho otra cosa hasta ahora que bambolearse entre la cacería de efectos auditivos o visuales, y el prurito de querer expresar la personalidad de su hacedor. El primero de ambos empeños atañe a la pintura o a la música, y el segundo se asienta en un error psicológico, ya que la personalidad, el yo, es solo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de todos los estados de conciencia. Cualquier estado nuevo que se agregue a los otros llega a formar parte esencial del yo, y a expresarle: lo mismo lo *individual* que lo *ajeno*. Cualquier acontecimiento, cualquier percepción, cualquier idea, nos expresa con igual virtud; vale decir, puede añadirse a nosotros... Superando esa inútil terquedad en fijar verbalmente un yo vagabundo que se transforma en cada instante, el ultraísmo tiende a la meta primicial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional. (Borges citado en Schwartz 1991: 141 – 143)

ANEXO 3

Prólogo a *Fervor de Buenos Aires* (1923)

A QUIEN LEYERE

Suelen ser las prefaciones de un 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.

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.

De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjero: 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 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 lugares que asumen mis caminatas. Semejante a los latinos, que al atravesar un solo 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.

Entiendo que tales intenciones sonarán forasteras a 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 opacas, solo 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 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 nosotros, un trozo de divinidad, algo que precedió a los elementos y no debe homenaje al Sol. Quien esto no comprendiese, aun 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 Heine en “Die Nordsee”. Existen, sin embargo, algunas diferencias formales. Hélas 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 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 suponen quienes sin lograr imágenes nuevas, fían su pensamiento a la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable con flojedad... Mi sensualidad verbal solo 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.

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.

Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, permíteme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos uno; 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. (Borges 1923: s.n.)



ANEXO 4

Prólogo a *Fervor de Buenos Aires* (1969)

PRÓLOGO

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 otros 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 el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. 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 XVII, 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 atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.

J.L.B.

Buenos Aires, 18 de agosto de 1969. (Borges 2011: 15)

ANEXO 5**Resplandor (1923)**

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

Nos duele sostener esa luz tirante y distinta
 esa luz sin causa
 que es una alucinación que impone a la vida 10
 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. 15

Último resplandor (1943)

Siempre es conmovedor el ocaso
 por charro o indigente que sea,
 pero más conmovedor todavía
 es aquel brillo desesperado y final
 cuya herrumbre avejenta la llanura 5

cuando en el horizonte nada recuerda	
la vanagloria del poniente.	
Nos duele sostener esa luz tirante y distinta,	
esa luz tan sin causa	
que es una alucinación que impone al espacio	10
el unánime miedo de la sombra	
y que cesa de golpe	
cuando notamos su falsía,	
como se desbarata un sueño	
cuando el soñador percibe que duerme.	15
Afterglow (1969)	
Siempre es conmovedor el ocaso	
por indigente o charro que sea,	
pero más conmovedor todavía	
es aquel brillo desesperado y final	
que herrumbra la llanura	5
cuando el sol último se ha hundido.	
Nos duele sostener esa luz tirante y distinta,	
esa alucinación que impone al espacio	
el unánime miedo de la sombra	
y que cesa de golpe	10
cuando notamos su falsía,	

como cesan los sueños

cuando sabemos que soñamos.



ANEXO 6

Resplandor F23⁴⁸

Último resplandor F43

Afterglow F69 →

1. **Siempre es conmovedor el ocaso** F23 → II 2. por vocinglero o apocado que sea, F23 I por charro o indigente que sea, F43 I **por indigente o charro que sea**, F69 → II 3-4. **pero más conmovedor todavía/ es aquel brillo desesperado y final** F23 → II 5. cuya herrumbre avejenta la llanura F43 I **que herrumbra la llanura** F69 → II 6. cuando en su horizonte nada recuerda/ la vanagloria del poniente. F23 I cuando en el horizonte nada recuerda/ la vanagloria del poniente. F43 I **cuando el sol último se ha hundido.** F69 → II 7. Nos duele sostener esa luz tirante y distinta F23 I **Nos duele sostener esa luz tirante y distinta**, F43 → II <esa luz tan sin causa> F23 I F64 *desap.* → II 8. que es una alucinación que impone a la vida F23 I que es una alucinación que impone al espacio F43 → II 9. nuestro unánime miedo de la sombra F23 I **el unánime miedo de la sombra** F43 → II 10. y que se desbarata y cesa de golpe F23 I **y que cesa de golpe** F43 → II 11. al advertir nosotros su falsía, F23 I cuando advertimos su falsía, F43 I **cuando notamos su falsía**, F54 → II 12. como la validez de un sueño caduca F23 I como se desbarata un sueño F43 I **como cesan los sueños** F69 → II 13. cuando el soñador advierte que duerme. /// F23 I cuando el soñador percibe que duerme. /// F43 I cuando el soñador advierte que duerme. /// F64 I **cuando sabemos que soñamos.** /// F72 →

/ fin de verso

/// fin de texto

I separa diferentes lecciones de un verso

→ marca de lección final

◊ reducción del verso o de grupo de versos

⁴⁸ Cuerpo de variantes tomado del libro de Tomasso Scarano (1987) *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa: Giardini editori

ANEXO 7

Análisis acentual de “Resplandor”

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
v.1	/	/	U	U	U	/	U	U	/	U					
v.2	U	U	U	/	U	U	U	/	U	U	/	U			
v.3	U	U	/	U	U	U	/	U	U	/	U				
v.4	/	U	/	/	U	U	U	U	/	U	U	/	(U)		
v.5	U	U	/	U	U	/	U	U	/	U	/	U	U	/	U
v.6	U	U	U	U	/	U	/	U	U	/	U				
v.7	U	U	U	/	U	U	U	/	U						
v.8	U	/	U	U	U	/	/	U	/	U	/	U	U	/	U
v.9	/	U	/	U	/	U									
v.10	/	/	U	U	U	U	/	U	/	U	U	/	U		
v.11	/	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U				
v.12	U	U	U	U	U	/	U	/	U	U	/	U			
v.13	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U				
v.14	U	U	U	U	U	/	U	/	U	U	/	U			
v.15	U	U	U	U	/	U	/	U	U	/	U				

ANEXO 8

Sala vacía (1923)

Los muebles de caoba perpetúan

entre la indecisión del brocado

su tertulia de siempre.

Los daguerreotipos

mienten su falsa cercanía

5

de vejez enclaustrada en un espejo

y ante nuestro examen se escurren

como fechas inútiles

de aniversarios borrosos.

Con ademán desdibujado

10

su casi – voz angustiada

corre detrás de nuestras almas

con más de medio siglo de atraso

y apenas si estará ahora

en las mañanas iniciales de nuestra infancia.

15

La actualidad constante

convinciente y sanguínea

aplaude en el trajín de la calle

su plenitud irrecusable

de apoteosis presente

20

mientras la luz a puñetazos

abre un boquete en los cristales	
y humilla las seniles butacas	
y arrincona y ahorca	
la voz lacia	25
de los antepasados.	
Sala vacía (1922 – 1969)	
Los muebles de caoba perpetúan entre la indecisión del brocado su tertulia de siempre.	
Los daguerrotipos mienten su falsa cercanía	5
de tiempo detenido en un espejo y ante nuestro examen se pierden como fechas inútiles de borrosos aniversarios.	
Desde hace largo tiempo sus angustiadas voces nos buscan y ahora apenas están en las mañanas iniciales de nuestra infancia.	10
La luz del día hoy exalta los cristales de la ventana desde la calle de clamor y de vértigo y arrincona y apaga la voz lacia de los antepasados.	15

ANEXO 9

Sala vacía F23, F58, F64, F69

1-5. Los muebles de caoba perpetúan/ entre la indecisión del brocado/ su tertulia de siempre./ Los dafuerrotipos/ mienten su falsa cercanía F23→ II 6. de vejez enclaustrada en un espejo F23 I de tiempo detenido en un espejo F69 → II 7. y ante nuestro examen se escurren F23 I y ante nuestro examen se pierden F69 → II 8. como fechas inútiles F23→II 9. de aniversarios borrosos. F23 I de borrosos aniversarios. F64 → II 10-11. Con ademán desdibujado/ su casi-voz angustiosa/ corre detrás de nuestras almas/ con más de medio siglo de atraso. F23 I Desde hacia largo tiempo/ sus angustiadas voces nos buscan F69 → II 12. y apenas si estará ahora F23 I y ahora apenas están F69→II 13. en las mañana iniciales de nuestra infancia F23 → II <La actualidad constante/ convincente y sanguínea> F23 I F69 *desp* II 14. mientras la luz a puñetazos F23 I mientras la luz F64 I La luz del día de hoy F69 → II 15-16. abre un boquete en los cristales/ y humilla las seniles butacas F23 I exalta los cristales de la ventana/ desde la calle de clamor y de vértigo F69 → II 17. y arrinconca y ahora/ la voz lacia F23 I y arrinconca y apaga la voz lacia F69 → 18. de los antepasados. /// F23 →

ANEXO 10

Disposición acentual de Sala vacía (1923)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
v.1	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U			
v.2	U	U	U	U	U	/	U	U	/	U				
v.3	U	U	/	U	U	/	U							
v.4	U	U	U	U	/	U								
v.5	/	U	U	/	U	U	U	/	U					
v.6	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U			
v.7	U	U	U	U	/	U	U	/	U					
v.8	U	U	/	U	U	/	U							
v.9	U	U	U	/	U	U	/	U						
v.10	U	U	U	/	U	U	U	/	U					
v.11	U	/	U	/	U	U	/	U						
v.12	/	U	U	/	U	U	U	/	U					
v.13	U	/	U	/	U	/	U	U	/	U				
v.14	U	/	U	U	U	/	/	U						
v.15	U	U	U	/	U	U	U	/	U	U	U	U	/	U
v.16	U	U	U	/	U	/	U							
v.17	U	U	/	U	U	/	U	U						
v.18	U	/	U	U	U	/	U	U	/	U				
v.19	U	U	U	/	U	U	U	/	U					

v.20	U	U	/	U	U	/	U							
v.21	U	U	U	/	U	U	U	/	U					
v.22	/	U	U	/	U	U	U	/	U					
v.23	U	/	U	U	U	/	U	U	/	U				
v.24	U	U	/	U	U	/	U							
v.25	U	/	/	U										
v.26	U	U	U	U	/	U								

