

“JUDERÍA”: DE LA DENUNCIA AL BORRONEO

Sebastián Hernaiz

Del primer libro de Jorge Luis Borges, “Judería” es uno de los poemas que menos atención ha concitado en la crítica literaria. En los escasos trabajos que se han ocupado del poema es común que se lo presente a través de un fragmento del epistolario de Borges. En efecto, tres años antes de la publicación de *Fervor de Buenos Aires* (1923), el volumen en donde aparecerá “Judería”, el autor escribe a su amigo Jacobo Sureda: “persisto escribiendo. He fabricado dos poemas: el 1º, ‘Gesta Soviética’, muy dinámico, el 2º, ‘Judería’, estilo de salmo bíblico. Actualmente ando con un tercer poema ultraísta (bíblico) rotulado –inevitablemente– ‘Crucifixión’” (24 de octubre de 1920, *Cartas del fervor* 170).

En su tesis doctoral, Antonio Cajero anota, para introducir un breve comentario sobre “Judería”: “El primer poema mencionado se convirtió en ‘Rusia’, que apareció en *Grecia*, 1/sep/1920, núm. 48; de ‘Judería’ no se conoce ninguna versión impresa anterior a la de *Fervor*; mientras que, por último, de ‘Crucifixión’, no se sabe más” (161).¹

1 Es curiosa la aseveración de Cajero respecto a “Rusia”: reparando en algunas incongruencias cronológicas, habría que pensar, en todo caso, que es “Gesta maximalista” el poema que tiene como antecedente a “Gesta soviética”. “Rusia” se publica como prosa el 1 de septiembre de 1920 en *Grecia* (Madrid, Año 2, N°48). Según informa Carlos García (“Biografía”), el número del 1 de septiembre, además, debiera haber salido el 15 de agosto, con lo que el manuscrito de “Rusia” debe haber sido remitido, al menos, unos tres meses antes de enviada la carta a Sureda, donde pareciera hablar de una escritura recientemente concluida, si no aún en proceso. Por esto, la referencia no podría corresponder a “Gesta soviética” aun cuando “Rusia” termina invocando precisamente la idea de “gesta”. Como la que hace de “Judería”, la sucinta descripción de “Gesta soviética” (“muy dinámico”) sí se ajusta a “Gesta maximalista” (*Ultra*, Madrid, Año 1, N°3, 20 de fe-

Efectivamente, “Judería” no registra publicaciones previas ni en revistas ni en periódicos, a diferencia de muchos de los poemas que Borges escribe desde 1919 (García, *El joven Borges, poeta* 63-65). Se conserva, sí, un manuscrito hológrafo que el autor firma dos veces y en el que consigna tres fechas distintas: 1920, 1922, 1943.

En su documentado y fundamental estudio sobre el joven Borges, Carlos García comenta el mismo fragmento epistolar que Cajero: “‘Judería’ podría ser una variación del poema aparecido en *Fervor*, pero ello no pasa de ser una hipótesis plausible” (17). El trabajo con el manuscrito de “Judería” vuelve dato corroborado esa hipótesis plausible: atendiendo a las fechas de escritura, firma y corrección allí inscriptas, no es difícil sostener que el poema al que hacía Borges referencia en esa carta es la base del que pasa a formar parte de la edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*.

El manuscrito de “Judería” es parte de la colección “Papers of Jorge Luis Borges, 1919-1951”, de la Biblioteca de la Universidad de Virginia. Dada la ubicación del documento, en este trabajo utilizaremos copias fotográficas del mismo.²

brero de 1921, *Textos recobrados 1919-1929* 110): basta ver el primer verso de este poema (“Desde los hombros curvos”) para percibir que se comienza con un indicador de movimiento (el *unde* latino), efecto sintáctico acompañado por ciertas elecciones léxicas: “curvos”, pero también “arrojaron” y “viaductos” en el segundo verso o “vibran nervios” en el tercero. García ha escrito que “‘Gesta soviética’ es, verosíblemente, un avatar previo del poema publicado bajo el título ‘Gesta maximalista’, pero nada lo prueba” (*El joven* 17). La adecuación a la descripción hecha por Borges en su correspondencia, entendemos, pareciera reforzar esa hipótesis, aunque tampoco se la pueda considerar condición suficiente para afirmar que se tratan del mismo texto. Balderston agrega argumentos a esta hipótesis a partir del “interés de Borges en la lengua rusa (y en sus usos políticos)” (*Innumerables* 30). Respecto de “Crucifixión”, no sería incierto anotar que el poema “Guardia Roja”, temáticamente cercano y referido en una carta a Sureda apenas un mes después, termina con la imagen de Cristo crucificado: “y de las cruces pende Jesús-Cristo / como un cartel sobre los mundos / se embozarán los hombres” (*Ultra*, Madrid, año 1, nº5, 17 de marzo de 1921). Respecto de la imagen de la crucifixión y la poesía rusa del momento, ver de Daniel Balderston “Políticas de la vanguardia: Borges en la década del ‘20” (*Innumerables* 32).

2 Agradezco a Mariela Blanco y a Daniel Balderston el envío de imágenes del manuscrito y a Ana García Orsi su ayuda en la lectura y transcripción diplomática. Luego de terminada una primera versión de este trabajo, Nora Benedict pudo acceder al material de modo directo y generosamente me envió una transcripción del manuscrito, permitiendo dilucidar algunos elementos que resultaban ilegibles trabajando sólo con fotografías. A ella va también mi sincero agradecimiento.

BREVE HISTORIA DEL TEXTO

Acaso como con toda su obra, con “Judería” es productivo estudiar el historial de publicaciones, reediciones y correcciones que practica Borges. Ya diversos autores (Pezzoni, Scarano, Louis) han señalado la necesidad de “revisar”, por un lado, “la constante relectura y corrección que Borges ha hecho hasta el final de sus propios textos: revisar, la revisión permanente a la que Borges *somete* sus textos [...] e insisto en la palabra *somete* porque esos textos de alguna manera están continuamente violentados por ese lector que es Borges” (Pezzoni 37); y, por otro lado, de estar atentos a las operaciones realizadas en la “fabricación de las *Obras Completas* [que] aparece, desde su primera versión, como un *ejercicio de creación de un corpus*” (Louis, “Jorge Luis Borges” 54).

Atendiendo a estos criterios, analizaremos el poema “Judería” a partir de las distintas instancias de escritura y corrección de su manuscrito y de las conexiones que se establecen entre esos procesos y los de edición y reedición del poema como parte del primer poemario de Borges.

El manuscrito de “Judería” data de finales de 1920 (recordemos que la carta que le escribe a Sureda es de octubre de ese año y que una de las firmas del manuscrito es 1920), pero se publica por primera vez en *Fervor de Buenos Aires*, en agosto de 1923. Pese a formar parte de esa edición, sucede con éste lo que con tantos poemas de ese volumen: no se encuentra en las ediciones de *Obras completas* que circulan hoy en día. Formó parte, sí, con leves variantes, de la edición de *Poemas [1922-1943]* de Losada en 1943, y llegó a ser parte, sin nuevas variantes, de la siguiente edición corregida, la publicada por Emecé Editores en 1954. Entre las variantes que se verifican en la edición de 1943 sobresale el cambio de título: desde entonces se titulará “Judengasse”.

Según anota Bioy Casares en la entrada del viernes 19 de junio de 1953 de su *Borges*, ese día “Borges firma el contrato de sus obras completas” (78). La siguiente edición de *Fervor* será como parte de ese proyecto, nuevamente bajo la forma de reunión de su obra poética. Constituye el segundo volumen de las *Obras completas*, al cuidado de José Edmundo Clemente para la editorial Emecé y se publica en 1954 bajo el título *Poemas 1923-1953*.

Cuatro años después, una nueva edición, aumentada y corregida (*aumentada, corregida y disminuida*, podría decirse también) se titularía *Poemas 1923-1958*, también “al cuidado” de Clemente y como parte del proyecto

de edición de las *Obras completas*. Entre los cambios que presenta el volumen de 1958 respecto del de 1954, encontramos que *Fervor* ya no cuenta con el poema “Judengasse”.

Las variantes éditas que se registran entre 1923 y 1954 no son muchas:

EDICIÓN DE 1923	EDICIONES DE 1943 Y 1954
JUDERÍA	JUDENGASSE
Quejas que nunca cesan se alzan las anhelantes paredes	paredes,
Paredes tan escarpadas que han caído en lo profundo los hombres.	
Desangradas antaño en vanas palabras hoy se cicatrizaron las bocas	
Mudas como el harapo de infinito que las aristas de los aleros ahorcan	
Y que se arrodilla en los ojos por donde el miedo está espiondo,	
Mientras en el gesto de la resignación las otoñales manos se aflojan	
Y las plegarias rotas se despeñan desde el firmamento implacable.	
Con las alas plegadas los kerubim han suspendido el aliento.	querubim
Ante el portón la chusma se ha vestido de injurias como quien se envuelve en un trapo.	
Dios se ha perdido y desesperaciones de miradas lo buscan.	
Presintiendo horror de matanzas los mundos han suspendido el aliento.	
Alguna voz invoca su fé: <<Adonái iejad>> — <<Dios es uno>>	Alguna voz proclama su fe: Dios el Eterno, ³ Dios de dioses, es Uno.
Y arrecia la muchedumbre cristiana con un pogróm en los puños.	pogrom

3 Cajero señala estas variantes, aunque anota un punto y seguido aquí, cuando en la edición de Losada se verifica el uso de una coma.

Como se ve, las variantes consisten en el cambio del título, la traducción al castellano y el cambio de verbo del penúltimo verso y tres modificaciones menores (el agregado de una coma, el cambio en la grafía de "kerubim" y la ausencia de la tilde en "pogróm"). Aunque poco cuantiosas, dedicaremos los siguientes párrafos a analizarlas en relación al manuscrito y a los contextos en los que las distintas ediciones se publican.

EL MANUSCRITO DE "JUDERÍA"

Según se informa en el sitio web de la Colección "Papers of Jorge Luis Borges, 1919-1951",⁴ fue comprado el 15 de noviembre 1994 a Alfredo Breitfeld, de la Librería del Antaño, en Buenos Aires, junto a una carta manuscrita dirigida al pintor Atilio Rossi (1950) y los manuscritos de los poemas "Ciudad" (1920), "Calle desconocida" (1919) y "La Plaza San Martín" (1951). En el sitio web de la biblioteca se indican las características principales del manuscrito de "Judería":

"Juderia" 1920

AMsS, Manuscript page 22 1/2 cm. by 32 1/2 cm. framed by decorative mat 37 cm. by 46 cm. 1 p.

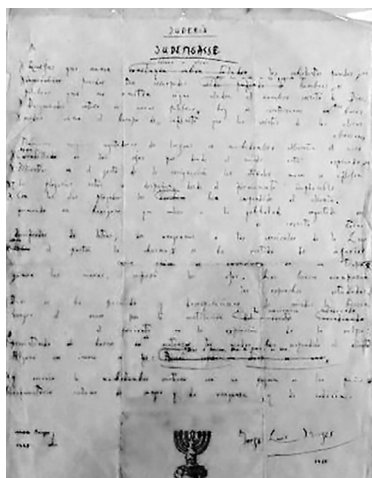
Poem by Jorge Luis Borges, with small drawing of a Menorah at the bottom of the page by the author. Revised and signed Borges in 1922. Retitled "Judengasse" and revised in 1943 by the author.

La descripción que ofrecen los tenedores del manuscrito sintetiza algunas de las características que surgen a primera vista. En la parte superior llama inmediatamente la atención la doble titulación: arriba de todo, "JUDERÍA" (que fuera el título en la edición de 1923) y debajo de éste la inscripción, intensamente subrayada, del que desde 1943 pasaría a ser el título del poema, "JUDENGASSE".

Como otros manuscritos de finales de la década del diez y principios de la del veinte, éste lleva una ilustración a pie de página que se puede presumir también corresponde a ese momento de escritura (véase "Calle desconocida", también en la misma colección que el manuscrito de "Judería" o los manuscritos de 1918 "Aterrizaje" y "Estandarte" comprados en 1998 por Alejandro Vaccaro y reproducidos en Vaccaro, *Borges* 39-40). En la

4 <http://ead.lib.virginia.edu/vivaxtf/view?docId=uva-sc/viuo2139.xml;query=>; [visitado por última vez el 31 de julio de 2014].

parte inferior, centrado, sobresale el dibujo de un candelabro de siete brazos, acompañado por una firma de Borges a la izquierda y otra a la derecha. La de la izquierda está acompañada por dos fechas: una tachada, “1922” y, por debajo, “1943”. La firma es sólo el apellido “Borges”, escrito en una letra pequeña, una *letra de insecto* que recuerda a la de sus manuscritos de los años 30, pero que tiene antecedentes ya en los años 20. Abajo y a la derecha de la firma inscripta, se encuentra una especie de T invertida, que se verifica también en muchas firmas del autor de distintas épocas (véase los MSS. de “La forma de la espada” y “La Biblioteca Total”, cercanos a la última fecha de la corrección del manuscrito “Judería”, pero también los MSS. de “Al tal vez lector” o la carta enviada al editor de la revista *Nosotros* en 1926 reproducida en Helft y Pauls, *El factor* 10).



La firma ubicada en el ángulo inferior derecho de la hoja, a la derecha del dibujo de la Menorá, deja leer también una fecha (1920) y es una firma propia de los ejercicios y las variantes que adopta Borges para firmar entre finales de la década del 10 y principios de la década del 20. Es muy similar (particularmente por la larga raya que suscribe a la firma) a la que se encuentra en el manuscrito del poema “Rusia” enviado a Guillermo de Torre en noviembre de 1920 (véase García, “Biografía de un poema”) y que reproduce Miguel de Torre Borges (57).

El manuscrito de "Judería", como se ve con estas primeras aproximaciones, fue redactado en 1920 y presenta al menos dos momentos de correcciones: uno previo a la edición príncipe (1920-1923, sintetizado en la fecha "1922") y uno previo a la segunda versión édita (1943).

Para continuar con el trabajo y poder presentar algunas hipótesis sobre esos momentos de corrección del manuscrito y de las sucesivas variaciones éditas del poema, a continuación ofrecemos la transcripción diplomática del manuscrito domiciliado en la Biblioteca de la Universidad de Virginia.

JUDERÍA
JUDENGASSE

- 1) [X] Quejas que nunca ~~concluyen saben taludes~~ <cesan se alzan> las anhelantes paredes , sí
- 2) [X] ~~insaciables~~ < > paredes tan escarpadas ~~caída profunda de~~ <que han caído en lo profundo los> hombres , sí
- 3) palabras que no omiten signo aluden al nombre secreto de Dios
- 4) [X] Desgranadas antaño en vanas palabras ; hoy se cicatrizaron ~~en~~ <las> bocas
- 5) [X] mudas como el harapo de infinito que las aristas de los aleros ahorcan [X]
- 6) Números mágicos agitadores de lenguas en muchedumbre alborotan el aire
- 7) [X] <Y que se> arrodillado en los ojos por donde el miedo está espian-do . sí
- 8) [X] Mientras en el gesto de la resignación las otoñales manos se aflojan
- 9) [X] Y las plegarias rotas se despeñan desde el firmamento implacable.
- 10) [X] Con las alas plegadas los ~~kerubim~~ <querubim> han suspendido el aliento.
- 11) formando en hexágono que enlaza a la gabbalah engastada en el secreto eterno
- 12) descifrador de letras, en anagramas a los versículos de la Ley
- 13) [X] ~~Abre~~ <Ante> el portón la chusma : < > se ha vestido de injurias como quien se envuelve en un trapo. [X]
- 14) gimen las manos, sufren los ojos. Los brazos acompañan los reproches estudiados
- 15) [X] Dios se ha perdido y desesperaciones de miradas lo buscan.
- 16) Sangra el ocaso por la mutilación ~~del recato~~ <de la conciencia> ~~incendiando~~ <abrasando> al poniente en la expiación de la culpa:

- 17) [X] p <P>resintiendo el horror en <de> matanzas los mundos han suspendido el aliento.
- 18) Alguna voz invoca su fe: ~~Adonái iejad~~ -- ~~Dios es uno~~ <Dios el Eterno, Dios de dioses, es Uno.>
- 19) [X] Y arrecia la muchedumbre cristiana con un pogróm en los puños. sí
- 20) blasfematorio reclamo de sangre, y de venganza, y de codicia.

El manuscrito consta de veinte versos (hemos agregado la enumeración para facilitar el cotejo con otras ediciones), pero la edición *princeps* contará sólo con trece. Esta diferencia es central por el criterio de selección que se opera sobre los versos que constituyen el primer manuscrito. La importancia de esta operación de selección aparece, de hecho, inscripta en el manuscrito mediante el sistema de señalización con el que se inician muchos versos: los que tienen una “X” al comienzo pasarán a la edición de 1923, mientras que los que no llevan la “X” no serán incluidos. La única excepción a esta regla la constituye el verso 18, que no lleva la “X”, pero que se mantiene, tanto en la edición *princeps* como, con las variantes ya señaladas, en las siguientes ediciones.

Una “X” también aparece al final del verso 13, que en el manuscrito ocupa renglón y medio: la indicación pareciera dejar en claro que ese “medio renglón” forma parte de una misma unidad que el anterior. No importan los renglones manuscritos, no importarán los límites de la página en las versiones editadas, aunque no entre en un renglón, la marca deja claro que la unidad es un extenso y único verso.⁵

En el mismo sentido puede interpretarse la posición de la última palabra del verso 5, fuertemente recostada sobre el margen derecho. La forma de anotar “ahorcan” en ese renglón pone en evidencia la forma verso como unidad elegida para la composición del poema.

5 Carlos García (“Biografía”) ha señalado la historia de cómo en el número de *Grecia* del 1º de septiembre de 1920 se publica, contra su voluntad, el poema “Rusia” en forma de prosa. Para cuando Borges comienza a trabajar en el manuscrito de “Judería” bien puede ya haber tenido acceso al ejemplar de *Grecia* y el error de sus editores pudo influir en el énfasis por respetar la forma de los versos en este manuscrito. García refiere a correspondencia inédita que mantiene Borges con Guillermo de Torre que, por lo menos, agrega a esta hipótesis su enfado: “En *Grecia* –para que encajara en la plana– habrás visto que lo publicaron como prosa, sin indicar siquiera con rayitas la transición de verso a verso” (Carta a Guillermo de Torre del 3 de noviembre de 1920, citada en García, “Biografía”).

Acompañando el sistema de las cruces, también se encuentra un refuerzo al final de algunos versos que llevan directamente la inscripción afirmativa que enfatiza que serán incluidos: el “sí” que cierra los versos 1, 2, 7 y 19 no forma parte del contenido lexical del poema sino que pareciera ser un complemento que ratifica no sólo la función de las “X” sino la importancia que la operación de selección tuvo entre la primera escritura y la edición final de 1923.

Es interesante además el sistema de inclusión/exclusión que se sostiene sobre estas metódicas cruces, porque se entronca con el estilo mismo de la escritura. En la carta donde Borges informaba a Sureda sobre sus últimas producciones poéticas, y que citáramos al comenzar este trabajo, se leía: “‘Judería’, estilo de salmo bíblico”. Como con los poemas mencionados en esa carta, Borges sintetiza en su descripción estilística algunos elementos que podríamos bien considerar constitutivos del poema “Judería”: a diferencia de otros textos (como “La llama”, en *Grecia*, Sevilla, Año 3, nº41, 29 de febrero de 1920), el manuscrito de “Judería” deja en claro que se trata de un poema, que no es prosa, aun cuando la componen versos que exceden el renglón de extensión. La extensión de estos versos se reafirma en su autonomía respecto de los demás, participando muy poco en una concatenación discursiva que requiera de uno para dar sentido al siguiente. Al respecto, Antonio Cajero anota: “está escrito en versículos sin aparente conexión: se trata de una sucesión de imágenes engarzadas, cuya parte final denuncia la persecución cristiana contra los judíos” (162).

Si bien es cierto que el final es una denuncia más literal y que el principio postula imágenes sucesivas, el tono “judaico” (la palabra es de Borges⁶) es lo que caracteriza al poema en su totalidad, con su vocación de salmo. Edna Aizenberg ha registrado las referencias mutuas y la rela-

6 En una reseña de los tempranos años 30, Borges comenta en el periódico de arte y crítica *Argentina* el libro de César Tiempo *Libro para la pausa del sábado* (Buenos Aires, Año 1, nº3, agosto de 1931). Leemos allí la oposición entre “judaico” y “judaizante”, acorde a su voluntad de difundir el “tema de Israel” o ser escrito en “estilo hebreo”: “sospecho que este judaizante y no judaico libro de Zeitlin, padece una discordia [...] El tema es Israel, la larga sangre de Israel, sus emigraciones, sus días; el estilo movilizado con ese eterno fin, es un dialecto literario de la lengua española, practicado por unos pocos muchachos del distrito central de la prescindible ciudad sudamericana de Buenos Aires. ¿Necesitaré recordar a César –Israel Zeitlin– Tiempo, tan abundoso de eruditos epígrafes y de guturales cursivas, que hay un estilo hebreo, una como respiración natural de la poesía judaica?” (*Texto cautivos* 21-22).

ción entre Borges y quien fuera considerado por éste su “maestro”, Rafael Cansinos-Asséns. Aizenberg pone en evidencia la fuerte influencia de Cansinos sobre Borges, a la altura o incluso por encima de la ejercida por Whitman: “Junto a la influencia de los salmos de Cansinos en la temprana poesía borgeana, no se descarta la confluencia de otro modelo literario que a su vez se nutría de la Biblia, el de Whitman” (539). No es menor recordar el hecho de que Cansinos había publicado en 1914 el “libro de salmos hebraicamente titulado *El candelabro de los siete brazos*” (Borges, citado en Aizenberg 538), y que el propio Cansinos le reconoce a Borges “cierta melancolía atávica, legado de un probable abolengo semita⁷ [...] y acentos dignos del gran cantor de los *Pogroms*, del gran poeta de la raza israelita, Bialik” (citado en Aizenberg 541). En 1924, en el número 1 de la segunda época de la revista *Proa*, Borges publicará tres poemas, uno de ellos titulado “A Rafael Cansinos Asséns”. Los tres se caracterizan por estar compuestos de versos extensos, tal que sobrepasan, en muchos casos, el renglón. Al mismo tiempo, se trata, como en “Judería”, de trazos de imágenes más que poemas narrativos.⁸ Los tres aparecen bajo el título general de “Salmos” (49-51).

7 En la crítica que ha abordado este poema es habitual encontrar referida una carta del 11 de octubre de 1920 en la que Borges le comenta a su amigo Maurice Abramowicz un posible ascendente sefardí. Si bien es cierto esto, en la misma carta Borges señala que “la obsesión judaica” es algo que precede a ese descubrimiento. Por otro lado, en “Yo, judío”, de 1934, Borges desestima el dato que originalmente había encontrado en Ramos Mejía. Con los años, como ya desde el principio, la relación de Borges con lo judaico recaerá más bien en un criterio que mezcla el deseo de ser judío con una conciencia de historia cultural: “Más allá de las aventuras de la sangre, más allá del casi infinito y ciertamente incalculable azar de los tálamos, toda persona occidental es griega y judía”, escribe en el número de *Sur* dedicado a Israel en 1958 (*Borges en Sur* 58).

8 Como es sabido, tras sus inicios de enfático ultraísmo, Borges rápidamente comienza a abandonar ese movimiento. *Fervor* se encuentra a medio camino, conservando algunos giros ultraístas pero escapando en muchos de sus poemas. Comentarios contemporáneos no dejaron de notarlo. El propio Cansinos-Asséns señaló que “Judería” escapaba tanto a las consignas ultraístas que consistía un “posible anatema de los compañeros sectarios, la santa blasfemia de una poesía humana, fuerte y honda” (*La nueva literatura III. La evolución de la poesía*, 1927, citado en Cajero 162). En una revista de “la nueva generación”, en 1923, encontramos, efectivamente, el reproche ultraísta. Roberto A. Ortelli reseña *Fervor* en el número 1 de la revista *Inicial*: “Es realmente lamentable que Borges no haya publicado en este volumen sus admirables versos que responden a esa novísima modalidad estética [...] De no conocer al autor, imposible nos hubiera sido justificar un libro de Borges en que se incluyeran poesías como: *Rozas, El truco, Las calles, Calle desconocida*, etc., que se caracterizan, precisamente, por lo que él repudió siempre, teórica y

En la edición *princeps* el “tono judaico” del poema también está dado por ciertas imágenes (la asociación “paredes escarpadas”/ “quejas” podría remitir al Muro de los Lamentos,⁹ las “otoñales manos” se conjugan con las “plegarias” otorgando un tono religioso a la secuencia de versos) y selecciones léxicas (la forma de escribir “kerubim” y, sobre todo, la inclusión en caracteres latinos, pero en idioma hebreo, de la tercera parte de una plegaria judía,¹⁰ el “Shemá Israel”).

El sistema de inclusión/exclusión verificable en el manuscrito muestra, además, que constituyen una serie coherente de versos los que no pasaron a la edición *princeps* ya que temáticamente abordan en su mayoría elementos partícipes de la tradición hebrea: “palabras que no omiten signo aluden al nombre secreto de Dios” (verso 3), “agitadores de lenguas” (verso 6), “hexágono que enlaza a la gabbalah engastada en el secreto eterno” (verso 11), “descifrador de letras, en anagramas a los versículos de la Ley” (verso 12), etc. Llamativamente, esta serie textual es la que se conecta más con la tradición de la Cábala.

La exclusión de los versos más fuertemente ligados a esa tradición llama la atención sobre la operación inversa: los que se eligen para perdurar son en la mayor parte de los casos aquellos que plantean escenas de sufrimiento, de queja y de violencia. De este modo, mientras que el texto pierde referencias explícitas a la tradición cabalística, se acerca al poema de denuncia. Y aun cuando mantiene un “tono judaico”, el poema pareciera acercarse también a un protocolo humanista. Un pequeño cambio en la primera palabra del verso 4 del manuscrito pareciera sintetizar ese movimiento: en el manuscrito se lee “Desgranadas antaño en vanas palabras”, pero en la edición de 1923 se leerá “Desangradas antaño en vanas pala-

prácticamente: el anecdotismo, el desarrollo continuado de una ilación ininterrumpida, el prosaísmo” (89).

9 Tres años antes de que Borges comenzara a escribir “Judería”, a fines de 1917, el ejército de Gran Bretaña, dirigido por Edmund Allenby, obtiene una victoria militar en Gaza y en diciembre lleva a cabo la llamada “toma de Jerusalén”, iniciando el Mandato británico en Palestina. No faltan fotos que registren al ejército inglés al pie del Muro de los Lamentos o cruzando la Puerta de Jaffa.

10 La oración comienza “Escucha, oh Israel, el Señor es nuestro Dios, el Señor es Uno”. En hebreo: שמע ישראל יהוה אחד יהוה אחד יהוה אחד יהוה אחד יהוה אחד; *Shemá Yisrael, Adonai Eloeinu, Adonai Ejad*. Según anota también Edna Aizenberg, es una “oración tradicionalmente pronunciada por los mártires judíos antes de expirar” (541).

bras”. El cambio entre esas dos palabras (anagrama una de la otra) sintetiza los movimientos de corrección, selección y exclusión que se realizan entre la primera redacción y su primera edición en forma de libro.

Así, métrica, lexical y temáticamente puede justificarse la descripción que hacía Borges en carta a Sureda y que era una fuerte inscripción en una tradición a la que no era ajeno uno de los entonces líderes del movimiento ultraísta español: “‘Judería’, *estilo de salmo bíblico*”.

VARIANTES

Cotejando el manuscrito con las versiones editas de 1923 y 1943, es fácil verificar que gran parte de las enmiendas del manuscrito corresponden al período 1920-1923 y pasan a la edición *princeps* mientras que algunas pocas corresponden a las realizadas para la edición de *Poemas* de 1943. Por un lado, por ejemplo, las enmiendas de los versos 1 y 2 pertenecen a un primer período de corrección. Del mismo modo, y a excepción del caso ya comentado del verso 18, se puede considerar propio de este momento de corrección el uso del sistema de cruces y de reafirmaciones al final del renglón. Por otro lado, las escasas variantes que se verifican en la versión éditas de 1943 tienen también muchas su correlato en las correcciones del manuscrito. Así, como el cambio del título, la variante en la grafía de “kerubim” por “querubim” puede asignarse a esa fecha.¹¹ Del mismo modo aparece inscripta en el verso 18 del manuscrito la traducción a la que se somete el fragmento de plegaria que estaba en hebreo tanto en la primera escritura del manuscrito como en la edición de 1923: la primera versión aparece tachada y se anota la nueva lección por encima del verso:

Alguna voz invoca su fé: Adonái tejad — Dios es uno <Dios el Eterno, Dios de dioses, es Uno. >.

Por debajo, un subrayado resalta el proceso.

Vale aclarar que, si bien no son muchas más las variantes que se encuentran en la edición de 1943, no todas aparecen en el manuscrito: en el verso 18 del manuscrito, y penúltimo de las versiones editas, encontramos,

11 Si bien no consideramos que sea factible elaborar hipótesis de lecturas sin forzar demasiado una interpretación en este aspecto, hay que señalar que, a diferencia de la portada de *Fervor* de 1923, que remitía a una típica casa porteña en un grabado de Norah Borges, la portada de la edición de Losada es un querubín que ocupa el centro de la tapa.

por ejemplo, la modificación de “invoca su fé” por “proclama su fe”, variante que no registra inscripciones en el manuscrito revisado, haciendo presumible un momento más de corrección, o incluso la existencia de una versión intermedia entre este manuscrito y la edición de 1943.

“VERBALMENTE IDÉNTICOS, PERO EL SEGUNDO ES CASI INFINITAMENTE MÁS RICO”

Tal vez no haya mejor marco teórico para pensar las múltiples y complejas operaciones que practica Borges en cada reedición de sus libros, y en particular de los tomos de sus *Obra poética* y *Obras completas*, que algunos de sus propios textos. “Kafka y sus precursores”, “Las versiones homéricas”, “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw” o “Pierre Menard, autor del Quijote” constituyen una reflexión que este último relato acaso pareciera sintetizar: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (OC 450).

Después de leer “Kafka y sus precursores”, ¿podemos pensar que la lectura de un texto de Borges de 1923, que practicamos habiendo ya leído al Borges de los años 40 y al Borges de los años 70, no sufre el efecto Kafka?; se puede evitar leer al Borges posterior como *precursor* del Borges anterior? Después de leer “Las versiones homéricas”, ¿podemos pensar que las variantes existentes entre el manuscrito, el manuscrito corregido, la edición *princeps* y la de 1943 corresponden a una mera “evolución” entre las versiones del texto? Después de leer “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw”, ¿podemos continuar centrando nuestra lectura en un texto más que en sus innumerables relaciones? Si una “literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída” (OC 747) y si dos textos pueden ser “verbalmente idénticos” pero diferir según sus contextos de producción y recepción, ¿qué lecturas debe solicitarnos el itinerario textual del poema “Judería”? ¿Qué nos dice su manuscrito? ¿Qué nos dice su primera edición, qué sus distintas reediciones?

Como ya señalamos, la escritura del manuscrito puede ser fechada en 1920 acorde a la firma y a los elementos paratextuales con los que se cuenta. Debido a la tematización de los pogrom, se ha señalado su inconsistencia temática con un libro “dedicado a Buenos Aires” (García, *El joven Borges* 16). Desde este punto de vista, la “denuncia” sería de agresiones a

barrios judíos como las sucedidas en la Rusia zarista o en Polonia en años anteriores, o aún en la misma España.¹² Sin embargo, el propio García comenta como opción en nota al pie de su trabajo: “No es imprescindible, sin embargo, mirar tan lejos, ya que en Buenos Aires ocurrían cosas similares. Tal fue el caso de los pogromos antijudíos que tuvieron lugar en 1919, como una de las secuelas de la ‘semana trágica’” (16). Y si bien el poema está escrito antes del regreso de Borges a Buenos Aires, no es arriesgado suponer que estuviera al tanto de los acontecimientos de enero de 1919 en la Argentina (los comentarios sobre la revolución rusa o el antimilitarismo de los jóvenes alemanes, que se encuentran en la correspondencia con Roberto Godel citada por Alejandro Vaccaro en *Georgie*, podrían alimentar esta hipótesis).

De cualquier modo, sea que la escritura encuentre como disparador algún evento específico (o, claro, que no hubiera un disparador concreto que motive un poema de denuncia de la violencia antisemita), sí hay que pensar que al editarse en Buenos Aires cuatro años después de la semana trágica, el poema se entronca (“se enriquece”, diría algún crítico de Nîmes) con los hechos de 1919, todavía vigentes en el imaginario social. Esta vigencia no es difícil verificarla en las menciones a la semana de enero presentes desde el primer número de la revista *Martín Fierro*, en 1924. Aun casi diez años después, Borges mismo actualizará los sucesos de 1919 al mencionarlos: “no quiero omitir [...] que instigar odios me parece una tristísima actividad y que hay proyectos edilicios mejores que la delicada reconstrucción, balazo a balazo, de nuestra Semana de Enero” (“[Repudio a la campaña antisemita]” 287).

Decíamos que el poema de Borges es en 1923 una denuncia en tono de salmo bíblico del antisemitismo y la violencia que acarrea. En su momento, el poema de “denuncia” convive con otros que no llegan a ser de

12 Según Aizenberg, “[e]l poema revela ecos de los escritos de Cansinos. En *Las luminarias de Janucá* Cansinos recoge el testimonio de un sobreviviente de los pogroms rusos de principios de siglo que había encontrado refugio en España” (541). Aunque el dato es interesante (porque el libro de Cansinos puede haber sido conocido por Borges previamente o puede basarse en hechos de público conocimiento o puede haber sido remitido de modo oral a Borges durante su estadía en España), lo cierto es que el libro de Cansinos se edita en 1924, un año después de la publicación de *Fervor de Buenos Aires*, cuatro años después de la primera escritura del manuscrito de “Judería”.

propaganda,¹³ pero sí se inscriben en la línea de himnos o festejos de hechos históricos como la Revolución Rusa. No es en vano que Borges los pensara en conjunto a su "Judería" y a "Gesta soviética". Del mismo modo, no pueden ser en vano otras coincidencias que permiten pensar en serie a los textos de temática soviética de Borges y "Judería". Para empezar, aún teniendo en cuenta la distancia con la que siempre hay que trabajar con los datos que brinda su *Autobiografía*, allí recuerda que su primer libro se iba a llamar "*Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos*", donde aparecen directamente aunados el estilo de salmo y la marca ideológica y temática que acarrea el "rojo".

Otro elemento que los aúna, aunque de modo diferente en cada uno, es que tanto los "textos rojos" como "Judería" piensan la relación entre las muchedumbres y el individuo. Si "Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres" en "Rusia", en "Guardia Roja" encontraremos que "de las cruces pende Jesús-Cristo / como un cartel sobre los mundos / se embozarán los hombres", y si "Judería" deja leer en su último verso "Y arrecia la muchedumbre cristiana con un pogróm en los puños", en "Gesta maximalista" leemos "Pájaro rojo vuela un estandarte / sobre la hirsuta muchedumbre estática".

A su vez, también se pueden encontrar vinculaciones en términos sintácticos y de recursos poéticos. "Rusia" termina "bayonetas que portan en la punta las mañanas", imagen por demás familiar al citado "con un pogróm en los puños" de "Judería".¹⁴

Hace años ya que, lejos del lugar común de la mera expresión de la irrealidad, la obra de Borges viene siendo leída con especial atención a sus contextos de producción. El tipo de trabajo crítico que Daniel Balderston

13 Sobre la relación entre "arte y realidad", Borges le escribe en 1920 a su amigo Roberto Godel: "fundar una escuela poética que rime con la realidad y la psicología de nuestro siglo, lleno de tantas y tantas cosas peculiares, de la Revolución Rusa, de los cinematógrafos, de las teorías de Einstein sobre la cuarta dimensión, de los aviones, de los carteles luminosos, de los pianos de manubrio (así, todo revuelto, absurdo y fabulosamente cercano.) Tú me dirás que esa realidad de que te hablo te parece asquerosa, o –al menos– inadecuada para la plasmación lírica. Yo creo que toda realidad es plasmable líricamente" (citado en Vaccaro, *Georgie* 169).

14 Carlos García ha señalado también la familiaridad de los versos 7-8 del poema "Norte" ("Arrecian muchedumbres / con un motín en los brutales puños") con el verso final de "Judería". Agregamos a esta comparación, entonces, el final de "Rusia" (véase *El joven* 15-16).

propone en *Fuera de contexto*, que en su momento resultó renovador y hasta provocador, hoy –como ya ha sido señalado (Louis, “Borges y el nazismo”; García, “Religiosidad”)–, es un *modus operandi* habitual en la crítica, de modo que incorporar este tipo de referencias no parece sino continuar en esa esquila que, como advertía ya en 1997 Annick Louis, no consiste en elegir entre “texto” o “contexto” asumiéndolos como términos que se excluyen uno al otro, sino en entenderlos en sus “innumerables relaciones”.

En esa línea, entonces, nos interesa pensar: el poema que en 1920-1923 se recorta sobre “los poemas rojos” y denuncia los pogromos y la violencia sostenida en el antisemitismo de la muchedumbre contra el indefenso, ¿en qué nuevas “innumerables relaciones” se inscribirá cuando sea reeditado como parte de *Poemas [1922-1943]*?

Existe un elemento paradójal en la práctica de modificaciones a la que somete Borges sus textos. Porque si no hay versiones definitivas, si el sentido depende menos de un texto que de las innumerables relaciones en las que se inscribe, si dos fragmentos idénticos difieren entre sí, ¿para qué someter a modificaciones un texto cuando el mero paso del tiempo ya los habrá de modificar? Si dos literaturas difieren menos por los textos que por las maneras en que son leídas, ¿para qué modificar los textos, para qué corregir las ediciones, si lo que cambian son las formas en que esas páginas serán leídas?

Borges resuelve esta paradoja de un modo, si se quiere, también paradójal: por un lado, desarrolla y radicaliza en sus relatos e intervenciones críticas un aparato de pensamiento que renueva las formas de lectura, inventa un lector infinitamente creativo que obliga a un materialismo radical en la interpretación de los textos (¿qué es, si no, la propuesta de leer las “innumerables relaciones”?; ¿qué es, si no, el modo en que se cotejan las versiones de Cervantes y de Menard?). Por otro lado, no deja nunca de modificar sus libros, de corregir sus textos (manuscritos o los ya editados), de rearmar sus *Obras completas*, de incorporar materiales nuevos en libros viejos, de eliminar versos, poemas, frases, artículos o libros enteros; de *confiar* (utilicemos ese término como síntesis del insistente trabajo dedicado a tal tarea) en la potencia del escritor para generar sentidos al hacer que un texto difiera materialmente de otro.

Las dos soluciones que encuentra Borges a la paradoja deben tenerse en cuenta a la hora de una lectura crítica de su obra: estudiar el sistema

de variantes existente, pero también estar atentos a que dos textos "verbalmente idénticos" no son iguales. De este modo, una lectura crítica se ve obligada a estudiar cómo operan las variantes de las ediciones en cada nuevo contexto de edición, al tiempo que estudia también cómo operan las invariantes.

La primera reedición de *Fervor de Buenos Aires*, de 1943, presenta un sinnúmero de variantes (véase Scarano, *Varianti*; Cajero), pero el poema "Judería" se caracteriza por pocos cambios: la traducción del verso que estaba en hebreo en 1923 y por el cambio de su título, que pasa a ser "Juden-gasse" desde ese año. ¿Qué significa ese cambio de título? ¿Por qué nos enfrentamos en este poema a un movimiento contradictorio: mientras traduce al castellano el verso que se encontraba en lengua extranjera, traduce al alemán el título que se encontraba en castellano? ¿En qué difieren los elementos que no cambian?

Si bien Annick Louis (ni en el original artículo "Borges y el nazismo" ni en su más detallado libro *Borges ante el fascismo*) no incluye este poema en su documentado estudio de las estrategias textuales en que Borges practica su antinazismo (que exceden en mucho, como bien señala Louis, la mera proclama o declaración pública), la traducción del título al alemán no pareciera ser ajena a esa práctica. Así como no es lo mismo para Cervantes en el siglo XVII que para Menard en el XX defender las Armas por sobre las Letras, tampoco lo es un poema que denuncia un asesinato motivado por el antisemitismo en 1923 que un poema que denuncia un asesinato motivado por el antisemitismo en 1943, en el contexto del nazismo, de una sociedad argentina dividida alrededor de las posturas que genera la Segunda Guerra Mundial y en el contexto de la obra de un autor que viene realizando una militancia antinazi con un discurso notablemente original.

Si al contexto que ressignifica la lectura del poema agregamos la contradictoria política de traducciones que modifica la edición de 1943, encontraremos la hipótesis aún más respaldada. La traducción del Shemá tiende a eliminar la distancia entre la lengua de los lectores (habría que decir de los lectores *in fabula*) y la del personaje que eleva su plegaria. Por su parte, el título, germanizado, como si el mero contexto no fuera suficiente, reubica con menos ambigüedad lo que en 1923 era ambiguo. Si en 1923 podía pensarse tanto en un pogrom en una judería de la Rusia de principios de siglo como en la Semana Trágica de enero de 1919 en Buenos Aires, el

título que lleva el poema desde 1943 no deja lugar a mayores dudas: la judería referida será ahora una judería alemana. Se reubica así un poema que denunciaba el antisemitismo como una forma específica de la crítica al nazismo.

En un trabajo presentado en las Jornadas Internacionales Borges Lector organizadas por la Biblioteca Nacional en agosto del 2011, Mariela Blanco ha planteado lúcidas objeciones al estudio de Louis “Borges y el nazismo” (y a estudios que la misma Blanco había desarrollado anteriormente). Particularmente, Blanco señala que los estudios suelen subsumir las críticas que Borges hace al antisemitismo a ser una mera parte del arsenal ideológico y discursivo con el que denuncia al nazismo. Así, se ejerce una “reducción considerable de las implicancias ideológicas de la escritura de Borges” ya que se olvida que antes del nazismo también Borges encuentra un interlocutor en el “nacionalismo vernáculo” (Blanco 4). Concluye de esto Blanco: “¿por qué pensar el antisemitismo como una cuestión privativa del nazismo, si ya está más que estudiado que nuestro país estuvo a la vanguardia en cuanto a la xenofobia como estructura de sentimiento?” (5).

Efectivamente, el poema que hemos venido comentando da cuenta de que la postura crítica ante el antisemitismo e incluso el filosemitismo se encuentran activos en Borges desde finales de la década del 10. Pero, al mismo tiempo, la historia de este poema también puede alertarnos sobre las estrategias textuales practicadas por Borges que han generado en la crítica la lectura que bien obliga a repensar Mariela Blanco.

Si en 1923, “Judería” era una denuncia del antisemitismo y de la violencia que se materializaba en los pogroms, con el cambio de título y la traducción del verso 18, en el nuevo contexto de edición se resignifica como parte de la campaña antinazi que practica Borges. Lo que debe señalarse es que esta reubicación se realiza al punto de que se pierde el horizonte histórico original del texto antes llamado “Judería”, que pierde su densidad histórica y aparece como una mera irrupción antinazi.

De hecho, en otro trabajo, había ya señalado la propia Annick Louis:

La organización (practicada por Borges sobre su propia obra) dificulta la tarea de reconstruir la historia de la carrera literaria de Borges, y vuelve casi imposible la historización de temas y textos, ya que, gracias a una serie

de cambios, de retoques y de agregados en el interior de cada volumen –generalmente considerados por la crítica como *correcciones*–, Borges logra confundir los rastros que podrían llevar a una historización de los textos. (“Jorge Luis Borges” 49)

El “error”, entonces, que señala Blanco bien puede agenciarse a un efecto de sentido que producen las operaciones que realiza Borges al corregir y reorganizar su propia obra: al reeditar su poema en 1943 con el título cambiado, Borges borrona el contexto original y las “innumerables relaciones” en las que se inscribía el texto, fomentando que la crítica lo lea despojado de historicidad, aún cuando haga esfuerzos por leer al texto ligado al nuevo contexto de producción y circulación. No sería exagerado señalar aquí, como ha registrado –con otros fines argumentativos– Cajero en su tesis, que muchos de los más documentados críticos durante muchos años pensaron que el poema “Judería” directamente no existía: “De poemas como ‘Crucifixión’ y ‘Judería’, que fueron anunciados por carta a su amigo Sureda, no se conoce ninguna versión. Pudieron haber perecido en el conjunto de poemas y prosas que el autor destruyó” (Meneses, *Borges en Mallorca* 55; citado también en Cajero 239).

De este modo, entonces, Borges sostiene su obra sobre la paradójal solución que encuentra en la paradoja antes expuesta: mediante la reedición, genera condiciones para que un texto opere de diversas formas en contextos diferentes. Y al mismo tiempo, practica modificaciones en los textos que acompañan y potencian los nuevos modos en que pueden ser leídos. Las modificaciones y operaciones de armado y desarmado y de inclusión y exclusión de textos o fragmentos de textos en ocasión de reeditar sus obras, a su vez, genera un efecto de borramiento que en muchos casos impide, o al menos dificulta, reponer la historia de cada texto.

NAZISMO, PERONISMO Y DESPUÉS

La edición de Emecé de 1954, como es norma general en Borges, registra también varios cambios. De *Fervor*, por ejemplo, se elimina el poema “Villa Urquiza”. La sección “Otros poemas”, que se había agregado en 1943, pasa a titularse “Otras composiciones” y se modifica el título de “Prose poems for I. J.”, que pasa a llamarse “Two English poems”. A su vez, se agregan allí cuatro nuevas “composiciones”. Sin embargo, “Judengasse” se reproduce sin modificaciones con respecto a la edición de Losada de 1943.

Diversos críticos han señalado ya los modos en que Borges traslada su forma de comprender y enfrentar al nazismo a la de comprender y enfrentar al peronismo. No será entonces una sorpresa ver que “Judengasse” se ve inserto en una nueva red de innumerables relaciones. Baste, para pensar en los disímiles efectos de lectura del mismo poema, agregar a la obra de Borges –en colaboración con Bioy Casares, en este caso–, el relato “La fiesta del monstruo”, que desde 1947 hacen circular en copias mimeográficas.

Aunque inscripto, esta vez, en la tradición abierta por “El matadero”, de Esteban Echeverría, y con la mediación estilística de “La Refalosa”, de Hilario Ascasubi, que funciona evidenciada al estar como epígrafe del relato, en “La fiesta del monstruo” (como en “Judengasse”, como en “Judería”), el centro del relato lo ocupa la escena del linchamiento de “un sinagoga”.¹⁵ Así, la *misma escena*, recontextualizada, renueva sus sentidos. De este modo, la reedición de 1954 encuentra su nuevo contexto de intervención y significación.¹⁶ Sería su última aparición en libro en vida de Borges.

15 El personaje agredido hasta el asesinato aparece nitidamente caracterizado en el relato: “El pelo era colorado, los libros bajo el brazo y de estudio”. La contraposición entre el sujeto solitario agredido, lector y estudioso, y la muchedumbre violenta resulta fundamental. En una nota biográfica publicada en *El Hogar* en 1938, Borges presentaba a Isaac Babel repitiendo la operación. Decía allí: “En los dudosos intervalos de los *pogroms* aprendió no sólo a leer y a escribir, sino a apreciar la literatura y a gustar de la obra de Maupassant, de Flaubert y de Rabelais” (“Biografía sintética”, 4 de febrero de 1938). La especificación del sujeto agredido es paralela al cambio y la especificación del grupo agresor.

16 Es interesante cotejar el relato firmado por Bustos Domecq con la novela de Pinnie Wald, *Pesadilla. Una novela de la Semana Trágica*. Ésta fue escrita y publicada originalmente en idish en 1929 y recién fue traducida a finales de la década de los 80. Rescatamos un fragmento particularmente productivo para pensar en paralelo con “La fiesta del monstruo” cómo la estructura “linchamiento de un judío” funciona diferente en los distintos contextos:

Más salvajes aún resultaron ser las manifestaciones de los *niños bien* traídos por la tormenta. Bajo los gritos de ¡muerte a los judíos! ¡Muerte a los extranjeros maximalistas!, celebraban orgías y actuaban de una manera refinada, sádica, torturando a los transeúntes. He aquí que detienen a un judío y, después de los primeros golpes, de su boca mana sangre en abundancia. En esta situación, le ordenan cantar el Himno Nacional. No puede hacerlo y lo matan en el mismo lugar.

No eran meticulosos cuando se trataba de ultimar a sus víctimas. Golpeaban y mataban a toda persona con la que se topaban en su camino. He aquí que agarran a uno:

-¡Gritá que sos un maximalista!

En 1958, en la siguiente edición de *Poemas*, "Judengasse" deja de formar parte de *Fervor de Buenos Aires*. ¿Por qué lo excluye? ¿Qué implicancias tiene la eliminación de ese poema? Una opción sería pensar si la eliminación no tiene que ver con otras novedades de esa edición. En ese mismo libro, dos nuevos poemas son incluidos en la dinámica sección "Otras composiciones": "Una llave en Salónica" y "El Golem". Ambos participan de temáticas hebreas y su inclusión acaso podría ser pensada en el contexto de la exclusión de "Judengasse". ¿Acaso sea por un criterio estético relativo a ese "ritmo de salmo bíblico" del poema? ¿Podría ser porque los nuevos poemas se superponen?

Esas hipótesis no resultan productivas: la incorporación de los nuevos poemas no parece justificar la exclusión. "El Golem", que se ha convertido en uno de los más famosos poemas de Borges, retoma ideas propias de la tradición cabalística, esa que era dejada de lado en el paso del manuscrito de 1920 a la edición *princeps* del poema "Judería" y que nunca iría a retornar al poema. "Una llave en Salónica" es un soneto (endecasílabos con una estructura de rimas: ABBA-ABBA-CCD-EDE) que podría tener mayor relación temática con "Judería": es sobre la diáspora de los sefardíes ("Abarbanel, Farías o Pinedo / Arrojadlos de España por impía / Persecución, conservan todavía / La llave de una casa de Toledo", 160). Si bien este último poema podría tener mayor relación, la ausencia del tono de denuncia del linchamiento que las versiones de "Judería" y "Judengasse" tenían y el abandono del ritmo de salmo bíblico que el tipo de versificación otorgaba, impiden ponerlo en una serie demasiado productiva.

Si bien en muchos casos las modificaciones y exclusiones que realiza Borges sobre sus ediciones tiene que ver con el abandono de una estética y el intento de borronear su presencia en su obra, tampoco la voluntad de abandonar ese "estilo de salmo bíblico" que describía al poema en 1920 parece ser la razón de la exclusión de "Judería"/"Judengasse". Esto se puede verificar al ver que en *Luna de enfrente* se preservan tres poemas que en 1924 publicara en *Proa* bajo el título englobador de "Salmos" y que

-No lo soy –murmuraba la víctima. Un minuto después estaba tendido en el suelo, en un charco de su propia sangre. (Wald 22-23)

La similitud de las situaciones realza las diferencias: la misma situación narrada pero reubicada implica nuevos sentidos para el texto y nuevos modos de intervenir en cada contexto.

luego fueran incorporados, con escandidas correcciones menores, a todas las ediciones del libro, al menos hasta 1958.

Más allá de la imposible tarea de resolver por qué Borges elimina el poema, es importante pensar qué efectos de lectura genera esa eliminación. Si las correcciones que realiza entre 1920 y 1923 al primer manuscrito conforman el tono de denuncia de los extensos versos en forma de “salmos bíblicos”, si el cambio del título en la edición de 1943 reubicaba la denuncia como parte de la práctica antinazi y si esa misma práctica se relocaliza en el contexto de los años del primer período peronista, al ser eliminado el poema en 1958 es posible percibir en esa ausencia el borrado de cada uno de los contextos, de esas innumerables relaciones en las que se inscribía el texto. Con la eliminación de “Judería” / “Judengasse” se pierde un texto y la historia del mismo.

Después de aparecer otras veces como parte de *Obra poética*, recién en 1969 se realizará la primera reedición en forma individual del libro *Fervor de Buenos Aires*. Para esa ocasión, Borges escribe un famoso prólogo que comienza significativamente:

No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente –¿qué significa esencialmente?– el señor que ahora se resigna o corrige. (OC 13)

Contra todo lo dicho en este trabajo, contra lo que cualquier cotejo material evidencia rápidamente e incluso contra lo que la segunda oración del mismo prólogo indica, Borges decide comenzar sentenciando con paradójica contundencia: “No he reescrito el libro”. Esta paradoja ilumina una operación que el autor practica de modos a veces más y a veces menos evidenciados cada vez que incluye, modifica o excluye textos de sus libros: el repetido borroneo de la historia de los textos, el sutil desacomodo de las fechas que dificultan la reubicación de sus textos en sus distintos contextos de intervención.¹⁷ Por las razones que fuera que se excluye desde la edición de 1958 al poema “Judería”/“Judengasse”, y aunque no fuera esto razón suficiente para su exclusión, un efecto que inevitablemente genera

17 Hemos estudiado anteriormente esta operación de borrado de las fechas a partir de las modificaciones y reubicaciones de textos en el modo en que corrige y da a la reedición su clásica conferencia “El escritor argentino y la tradición” (véase Hernaiz).

su ausencia es solidario con esa política de borramiento de los itinerarios de su producción.

En 1939, la editorial Gleizer publicó en español fragmentos del *Talmud*. La edición llevaba un prólogo de Rafael Cansinos-Asséns, quien había hecho también la traducción. En ese prólogo, Cansinos escribe:

Difícil y casi imposible asignar una dirección exclusiva y única a un libro como éste [...] este libro ingente, este gran río espiritual ha ido asumiendo y arrastrando en su raudal todas las imágenes cambiantes del alma israelita y todas las sombras de su pensamiento. Como un gran arco tirante, abarca entre sus extremos todas las evoluciones del pensar israelita y los acontecimientos más decisivos de su historia. (*Bellezas del Talmud* 11-12)

Tal vez, leídos prestando tanto atención a las presencias como a las ausencias, historizando y contextualizándolos, los libros de Borges no sean ajenos a las palabras que escribiera en ese prólogo quien fuera considerado su maestro desde finales de la lejana década de 1910. Porque si sus libros evidencian la imposibilidad de “asignar una dirección exclusiva y única a un libro”, reclaman al mismo tiempo recuperar las tensiones de ese arco que “abarca entre sus extremos todas las evoluciones [...] y los acontecimientos más decisivos de su historia”.

Sebastián Hernaiz

UBA – Conicet – Instituto de Investigaciones Históricas Emilio Ravignani

OBRAS CITADAS

- Aizenberg, Edna. “Cansinos-Asséns y Borges: en busca del vínculo judaico”. *Revista Iberoamericana* 112/113 (1980): 533-44.
- Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- . *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Destino, 2006.
- Blanco, Mariela. “Borges y el nacionalismo”. *Actas de las Jornadas Borges Lector, Biblioteca Nacional*. Buenos Aires, 24 al 26 de agosto de 2011. <http://www.bn.gov.ar/jornadas-internacionales-borges-lector>.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.
- . *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: edición del autor en la Imprenta Serrantes, 1923.
- . *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- . *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Editorial Proa, 1925.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Poemas. 1922-1943*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.
- . *Poemas. 1923-1953*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1954.
- . *Poemas. 1923-1958*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1958.
- . *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- . “[Repudio a la campaña antisemita]”. *Textos recobrados (1956-1986)*. Buenos Aires: Emecé, 2003. 387-88.
- . *Textos cautivos*. 2 vols. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- . *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- . *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Cansinos-Asséns, Rafael. *Bellezas del Talmud*. Buenos Aires: Editorial Raíces, 1989.

- Cajero, Antonio. *Estudio y edición crítica de Fervor de Buenos Aires*. Tesis. El Colegio de México, 2006. <http://codexcolmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_mediaMRX9TJPHT799V69V3JDXYB3GX8BXNQ.pdf>.
- de Torre Borges, Miguel. *Borges. Fotografías y manuscritos*. Buenos Aires: Ediciones Renglón, 1987.
- García, Carlos. “Biografía de un poema de Borges: ‘Rusia’ (1920)”. http://alvarosarco.blogspot.com.ar/2013/02/biografia-de-un-poema-de-borges-rusia_28.html [visitado por última vez el 31 de julio de 2014]
- . *El joven Borges, poeta (1919-1930)*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- . “Religiosidad y conversión en ‘Pierre Menard, autor del Quijote’”. *In memoriam Jorge Luis Borges*. Rafael Olea Franco, ed. México, D.F: El Colegio de México: 2008. 101-19.
- Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Helft, Nicolás y Alan Pauls. *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Hernaiz, Sebastián. “Borges, políticas del libro”. *Revista La Biblioteca: Cuestión Borges* 13 (2013): 258-74.
- Lois, Élica. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- Louis, Annick. *Borges ante el fascismo*. Bern: Peter Lang, 2007.
- . “Borges y el nazismo”. *Variaciones Borges* 4 (1997): 117-36
- . “Jorge Luis Borges: obras, completas y otras”. *Boletín* 7: Rosario (1999): 41-62.
- . *Jorge Luis Borges: Oeuvres et manoeuvres*. Paris: L’Harmattan, 1997.
- Pezzoni, Enrique. *Enrique Pezzoni lector de Borges: lecciones de literatura 1984-1988*. (Comp. y ed. Annick Louis). Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Rosato, Laura y Germán Álvarez. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2010.

- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges, el primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ortelli, Roberto A. “Dos poetas de la nueva generación”. *Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1927)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003. 89-91.
- Scarano, Tommaso. “Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 49.2 (1993): 505-37
- . *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa: Giardini Editori, 1987.
- Sosnowski, Saúl. *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo*. Buenos Aires: Pardés Ediciones, 1986.
- Vaccaro, Alejandro. *Borges. Una biografía en imágenes*. Buenos Aires: Ediciones B, 2005.
- . *Georgie. 1899-1930. Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Proa /Alberto Casares, 1996.
- Wald, Pinnie. *Pesadilla. Una novela de la Semana Trágica*. Buenos Aires: Ameghino, 1989.