

EL SENTIDO DE LAS
VARIANTES TEXTUALES EN DOS EDICIONES
DE *FERVOR DE BUENOS AIRES* DE
JORGE LUIS BORGES

Gloria Videla de Rivero

Universidad Nacional de Cuyo. CONICET, Mendoza

La intención de historiar o antologar la poesía de vanguardia en Hispanoamérica en la década del veinte ofrece al estudioso varias dificultades: una de las principales consiste en la localización de los libros publicados durante esa década por los autores del movimiento. Si circunscribimos nuestra óptica a la Argentina, podemos afirmar que los libros representativos del “martinfierrismo” o de otras manifestaciones vanguardistas en el país, son casi inhallables, al menos en nuestras bibliotecas públicas.

Nombro al azar: *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Jorge Luis Borges, *Alcándara* (1925) de Francisco Luis Bernárdez o *Días como flechas* (1926) de Leopoldo Marechal.

Es comprensible que el estudioso, después de sus frustradas búsquedas, piense en recurrir a los textos pertenecientes a aquel período incluidos en antologías u *obras completas* de dichos autores, reeditadas con posterioridad y ya mucho más accesibles. Pero, en la mayor parte de los casos, el recurso es falaz: los textos frecuentemente han sido modificados. También la estructura de esos libros incluidos posteriormente en *obras completas* puede haber sido cambiada, generalmente por la supresión de poemas, pero también por la inclusión de otros que no aparecían en la primera edición.

Si bien lo observado es válido para muchos poetas vanguardistas argentinos e hispanoamericanos, ceñiré mi explicación al caso de Borges y —más estrictamente— a algunos poemas aparecidos en su primer libro: *Fervor de Buenos Aires*¹.

¹Buenos Aires, Impr. Serrantes, 1923, sin paginar. En adelante (A).

He seleccionado de él algunos textos que giran en torno al tema del crepúsculo, el cual —junto con el del amanecer— se reitera en el libro. Se trata de “Atardeceres”. El mismo tema se modula en “Campos atardecidos” y en “Resplandor”. Estos ponientes son vistos como inútiles batallas entre el día y la noche, con intención renovadora que busca superar los delicuescentes crepúsculos modernistas y darles un valor dentro de la simbología borgeana: el de un inexorable fatalismo. El otro poema seleccionado es “Patio”, también representativo del momento literario, como explicaré enseguida. Cotejaré las versiones de 1923 con las que aparecen en las *Obras completas* de 1974, que han tenido luego sucesivas reimpresiones².

Como hipótesis provisoria diré que la comparación de estos textos nos demuestra que las modificaciones tienden a cuatro fines primordiales: 1°) a depurarlos de sus rasgos ultraístas prescindibles; 2°) a depurarlos de un “criollismo” intencional; 3°) a reemplazar expresiones que denotan una captación juvenil de la realidad por otra más madura y decantada, y 4°) a perfeccionarlos poéticamente en orden a una mayor concentración lírica y de acuerdo con la evolución de la teorías estéticas del autor.

Como es ya bien sabido, Borges participa con entusiasmo en el ultraísmo español, y luego en el “martinfierrismo”, una de las versiones argentinas del vanguardismo literario³. Más tarde reniega de los “áridos poemas de la secta, de la equivocación ultraísta”⁴; trata pues, en las

²Buenos Aires, Emecé, 1974, 10ª impresión en offset 1979, pp. 11-52. En adelante: (B). Una edición crítica de la poesía de Borges debería tener en cuenta versiones intermedias. Algunos poemas de este libro habían aparecido, previamente y casi siempre con variantes, en revistas vanguardistas españolas y argentinas. Cf. Carlos Meneses. *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, Barcelona, Olañeta, 1978, 76 p.; Guillermo de Torre. “Para la prehistoria ultraísta de Borges”, en *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 171-185 y mi “Anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta”, en *Iberoromania*, Nuremberg, N° 3, Nueva Época, 1975, pp. 173-195. A su vez, las versiones posteriores de *Fervor* sufren sucesivas variantes y supresiones de poemas. El cotejo de índices entre (A) y (B) nos muestra la desaparición en (B) de “Vanilocuencia”, “Villa Urquiza”, “Alquimia”, “Alba desdibujada”, “Judería”, “Llamaradas”, “Caña de ámbar”, “Inscripción sepulcral” (*Las cariñosas...*), “Forjadura”, “Ciudad”, “Hallazgo”, “Música patria”, “El jardín botánico”, “La guitarra”, “Dictamen” y el agregado de “La rosa” y de “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”.

³Aún no están bien estudiados los grupos vanguardistas que surgieron en las provincias argentinas: el grupo “La Brasa” de Santiago del Estero, “Megáfono” en Mendoza, entre otros.

⁴Citado por Enrique Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961, T. II, p. 228. Sabemos, sin embargo, que Borges no abusó nunca de la retórica ultraísta, y que, desde sus primeros poemas, buscó en las metáforas “antes lo eficaz que lo insólito”, según él mismo afirma en el prólogo de *Fervor...*

sucesivas reediciones, de atenuar las huellas del movimiento notorias en las primeras versiones de sus libros martínfierristas: *Fervor...*, *Luna de enfrente* (1925) y *Cuadernos San Martín* (1929), aunque ya en *Inquisiciones* (1925) deja ver su descreimiento con respecto al imaginismo ultraísta.

Algo análogo ocurre con el "criollismo", movimiento que inserto en un "mundonovismo" más amplio, intenta por esta época incorporar a la literatura las peculiaridades nacionales, tanto en el plano de los temas como en del lenguaje poético. Borges es uno de los representantes de la vertiente criolla de la vanguardia, fenómeno curioso de aclimatación o "torsión nacional" de un movimiento literario internacional que en sus postulados teóricos es cosmopolita y enemigo de toda circunstanciación. Los tres libros poéticos borgeanos aparecidos en la década, buscan expresar el alma de Buenos Aires y desde ella el alma argentina. A partir del suburbio, del compadrito, del malevo y de algunos otros símbolos, Borges crea una mitología porteña que —a su vez— sustenta sus teorizaciones sobre el tiempo, sobre la realidad o irrealdad del universo y otras constantes de su mundo literario, ya perfectamente configuradas en sus libros de iniciación.

En un interesante artículo publicado en 1926: "El tamaño de mi esperanza", dice Borges: "A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa"⁵. Más adelante exhorta a pensar y a escribir las realidades nacionales.

Nuestra realidá vital es grandiosa y nuestra realidá pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desganada sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridá taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra. Sin embargo, América es un poema ante nuestros ojos; su ancha geografía deslumbra la imaginación y con el tiempo no han de faltarle versos, escribió Emerson el cuarenta y cuatro en sentencia [...] que hoy, en Buenos Aires del veinticinco, vuelve a profetizar⁶.

Finalmente, define el criollismo que él desea, no un criollismo nostálgico, sino uno "que sea conservador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte"⁷.

El ultraísmo y el criollismo de los jóvenes poetas del grupo martínfierrista pasan, aunque no sin dejar frutos. El mismón Borges ironiza,

⁵Jorge Luis Borges. *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, p. 5.

⁶*Ibid.*, p. 8-9.

⁷*Ibid.*, p. 9.

años más tarde, sobre estos dos intentos de su poesía de los años veinte: ser moderno y ser argentino: "Hacia 1905, Hermann Barhr decidió: *El único deber, ser moderno*. Veintitantos años después, yo me impuse esa obligación del todo superflua. Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos... no hay obra que no sea de su tiempo"⁸. Razonamiento análogo aplica a su intención criollista: "Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. Incurrí en la adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: *madrejón, espadaña, estaca pampa...*"⁹.

Es esta evolución la que influye en las modificaciones textuales que se observan en las reediciones de los poemas de su primera época:

ATARDECERES (A)

1. Toda la charra multitud de un poniente
2. alborota la calle
3. la calle abierta como ancho sueño
4. hacia cualquier azar.
5. La límpida arboleda
6. que serena y bendice mi vagancia
7. se olvida del paisaje
8. y acalla el barullero resplandor de sus ramas.
9. La tarde maniatada
10. sólo clama su queja en el ocaso.
11. La mano jironada de un mendigo
12. esfuerza la congoja de la tarde.

ATARDECERES (B)

La clara muchedumbre de un poniente
ha exaltado la calle,
la calle abierta como un ancho sueño
hacia cualquier azar.
La límpida arboleda

pierde el último pájaro, el oro último.

La mano jironada de un mendigo
agrava la tristeza de la tarde.

La comparación¹⁰ entre las versiones de los dos poemas agrupados con el título de "Atardeceres" en (A) y en (B) demuestra las siguientes características: en el primer poema, los versos 3, 4, 5 y 11 pasan a (B) sin modificaciones; los versos 6, 7, 9 y 10 de (A) desaparecen en (B). Los restantes versos ofrecen las siguientes variantes:

⁸Prólogo a *Luna de enfrente*, fechado el 25 de agosto de 1969, en *obras completas*, ed. cit., p. 55.

⁹*Ibid.*, p. 55.

¹⁰Usaré las siguientes abreviaturas y signos convencionales: v. (verso);) (se convierte, es reemplazado por). Nombraré los versos por el número escrito al margen de (A) para referirme a ambas versiones, aun cuando no siempre corresponda al número de orden en (B), dadas las supresiones; adopto este criterio para simplificar la expresión. Los blancos que se observan en las transcripciones de (B) no están en el poema original, se han dejado para poder enfrentar los versos que se corresponden.

- v.1 (A) "Toda la charra multitud"
 v.1 (B) "La clara muchedumbre"
 v.2 (A) "alborota"
 v.2 (B) "ha exaltado"
 v.8 (A) "y acalla el barullero resplandor de sus ramas".
 v.8 (B) "pierde el último pájaro, el oro último".
 v.12 (A) "esfuerza la congoja"
 v.12 (B) "agrava la tristeza"

¿Cuál es el sentido de estas modificaciones? Analicemos brevemente el poema en su versión (A): El poeta describe un atardecer en una calle de barrio, arbolada y tranquila de Buenos Aires. El yo lírico está presente en el paisaje y se relaciona con él: "La límpida arboleda que serena y bendice mi vagancia" (v. 6 y 7).

El tema general del texto podría sintetizarse con los primeros versos de un poema posterior, "Líneas que puede haber escrito y perdido hacia 1922"¹¹: "Silenciosas batallas del ocaso / en arrabales últimos / siempre antiguas derrotas de una guerra en el cielo". Se trata de la guerra de la tarde contra la invasión nocturna, lucha que por su reiterada y cotidiana inutilidad resulta conmovedora, signo de un fatalismo contra el que es inútil rebelarse.

Los colores intensos del poniente, que denotan el esfuerzo por perdurar, son sugeridos por los epítetos "charra" y "barullero" y por los verbos "alborota" y "clama". Los tres últimos vocablos tienen valor claramente sinestésico pues, a pesar de sus conotaciones auditivas, están aludiendo a los colores. La utilización de este tipo de imágenes responde a las teorizaciones que hace por esta época Borges en su artículo "Examen de metáforas"¹². Allí define, entre otras, a "la imagen que amalgama lo auditivo con lo visual, pintarrajeando los sonidos o escuchando las formas"¹³.

Estos escandalosos colores del ocaso contrastan con la serenidad de la calle y la arboleda, sugerida en los versos 3 al 7. La pugna entre los elementos del paisaje, que ahondan con la tarde su serenidad, y el resplandor colorido y rebelde, se expresa en la antítesis entre los

¹¹Poema que cierra el libro *Fervor de Buenos Aires* en la edición citada de 1979.

¹²En *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, pp. 65-75.

¹³*Ibid.*, p. 72. Si bien esta clase de sinestesia tuvo larga tradición literaria y su uso se intensificó con el simbolismo, fue uno de los tipos de imágenes predilectos de los vanguardistas: el mismo Borges lo usó con frecuencia: "La luna nueva/es una vocesita desde el cielo" ("Campos atardecidos", en *Fervor...*); "Las banderas cantaron sus colores". ("Mañana", en *Ultra*, Madrid, N° 1, 27 en 1921). También lo encontramos en otros poetas vanguardistas: "El horizonte se ha tendido / como un grito a lo largo de la tarde" (Norah Lange).

grupos de versos 1-2 y 3-7, se condensa en el contraste que encierra el verso 8: “y *acalla* el *barullero* resplandor de sus ramas”¹⁴ y se reitera en el contraste entre el v.9: “La tarde maniatada” (impotente) y el v.10: “sólo clama su queja en el ocaso”. Los dos últimos versos, con valor de epifonema, expresan sintéticamente la indigencia y congoja de la tarde, que provienen de esa rebeldía inútil expresadas en todo el desarrollo anterior. La indigencia se sugiere en la imagen visual del v.11, lograda por ese interesante desplazamiento calificativo: “la mano jironada de un mendigo” (los jirones de su ropa —no enfocada por la lente poética— se desplazan a su mano). El verbo “esfuerza” agrega un nuevo matiz a la situación de lucha o pugna presente en el poema.

Algunas notas típicamente borgeanas, que perduraran en toda su obra posterior, están ya presentes en el texto: el “vocabulario de la pluralidad”, que Ana María Barrenechea señala como expresivo de las postulaciones del autor¹⁵ aparece con esa “multitud de un poniente”. Según las teorizaciones juveniles de Borges sobre la metáfora, este es un ejemplo de “la imagen que para engrandecer una cosa aislada la multiplica en numerosidad”¹⁶. Está también presente en el texto analizado el motivo de la realidad desrealizada, en este caso la calle, comparable a un sueño (v.3). Encontramos, además, el motivo de lo azaroso (v.4).

En la segunda versión transcrita, las supresiones y modificaciones conducen a un poema más sintético, poéticamente más maduro y expresivo de una intuición mucho más simple. Desaparecen las polaridades sinestésicas y contrastantes ya señaladas. Sólo captamos un atardecer sereno y claro, unas delicadas notas de sonido y de color que se van apagando (v.8 “pierde el último pájaro, el oro último”), una tristeza que se intensifica.

Lo charro se ha convertido en claro (v.1); el alboroto, en una exaltación más íntima (v.2); la lucha implícita en la palabra “esfuerza” deviene intensidad: “agrava” (últimos versos). Ha desaparecido el poeta-personaje del primer poema, queda el testigo lírico, el contemplador.

Permanecen en la segunda versión los tópicos borgeanos: la pluralidad de lo uno (v.1), la realidad desrealizada (v.3), el azar (v.4). En la mayor economía expresiva del segundo poema desaparecen dos palabras con connotaciones sinestésicas y, en alguna medida, criollas: “alborota”, “barullero”. No se trata de los argentinismos de diccionario sobre

¹⁴Las bastardillas son mías.

¹⁵Ana María Barrenechea. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, El Colegio de México, 1957, pp. 49-51.

¹⁶“Examen de metáforas”, ed. cit., p. 74.

los que el autor ironiza en el prólogo citado, sino de un matiz más sutil. Son más bien esos decires de los viejos señores y criollos que Borges debió absorber de sus mayores.

Si bien el ultraísmo vigente en 1923 pregona la libertad métrica, hay en (A) un predominio de versos endecasílabos y heptasílabos. Una excepción es el v.1 (dodecasílabo), pero las variantes introducidas en (B) le quitan la sílaba sobrante, incorporándolo al ritmo predominante en el poema.

Por último consignaremos que, con la desaparición de los versos 9 y 10, se pierden algunas de las imágenes más ultraístas del texto: en ellas se dan cita varios rasgos, que —si bien no son privativos del ultraísmo— son frecuentes en él, con intención de rozar lo insólito. Mediante la personificación, la imagen concretiza lo abstracto (“tarde maniata-da...”) y da relieve visual y auditivo a un momento fugaz. Notemos también que la muy moderada presencia de la tipografía expresiva, típica del vanguardismo, está presente en la mayor sangría de los versos 11 y 12 en (A) y desaparece en (B).

Veamos el segundo poema incluido bajo el título “Atardeceres” en (A) y en (B):

| (A) | (B) |
|---|------------------------------------|
| 1. La vihuela | |
| 2. ya no dice su amor en tu regazo. | El silencio que habita los espejos |
| 3. El silencio que vive en los espejos | ha forzado su cárcel. |
| 4. ha forzado su cárcel. | La oscuridad es la sangre |
| 5. La oscuridad es la sangre | de las cosas heridas. |
| 6. de las cosas heridas. | En el incierto ocaso |
| 7. En el poniente pobre | la tarde mutilada |
| 8. la tarde mutilada | fue unos pobres colores. |
| 9. rezó un Avemaría de colores. | |

Observamos que se producen las siguientes variantes; versos 1 y 2 de (A) desaparecen en (B); versos 4, 5, 6 y 8 permanecen en (B) sin variantes. Los restantes ofrecen las siguientes modificaciones:

- v.3 (A) “vive en”
- v.3 (B) “habita”
- v.7 (A) “poniente pobre”
- v.7 (B) “incierto ocaso”
- v.9 (A) “rezó un Avemaría”
- v.9 (B) “fue unos pobres”

Veamos cuál es la función de las variantes. En la versión (A), el anoche- cer llega con su carga de silencio, en este caso ambivalente: silencio en

su acepción real, de ausencia de sonidos (condicionado por el callar de “la vihuela” explícito en los versos 1 y 2) y con valor sinestésico de ausencia de colores, tal como se desprende de los versos 5 y 6. El poema es fuertemente ultraísta con ecos creacionistas, sobre todo en los versos 5 y 6. Señalamos la eficaz animización del silencio encarcelado en los espejos (el espejo es motivo reiterado, desrealizador y simbólico en el mundo poético de Borges). Veamos también el eficaz modo de corporizar la oscuridad por medio de su inhabitual comparación con “la sangre de las cosas heridas”. En las dos imágenes de los versos 3-4 y 5-6 presente la idea de violencia, inherente a la concepción de los ocasos-guerreros de *Fervor de Buenos Aires*. Borges los define también en sus ensayos de la época martínfierrista:

Queda el atardecer. Es la dramática alteración y el conflicto de la visualidad y de la sombra, es como un retorcerse y un salirse de quicio de las cosas visibles. Nos desmadeja, nos carcome y nos manosea, pero en su ahínco recobran su sentir humano las calles, ese trágico sentir de volición que logra perdurar en el tiempo, cuya entraña misma es el cambio. La tarde es la inquietud de la jornada y por eso se acuerda de nosotros que también somos inquietud...”¹⁷.

En el poema que analizamos, la lucha de la tarde por sobrevivir es más débil que en el texto anterior, probablemente porque el momento intuido por el poeta es más tardío. De allí que “la tarde maniatada” sea ya “mutilada” y sus charros colores sean ya, un suave “Avemaría de colores”.

En la versión (B) el sentido general del poema cambia poco. Con los versos 1 y 2 desaparece, por una parte, un elemento de connotación criollista: “la vihuela”, que recuerda “la viguela” de Martín Fierro. Por otra parte, desaparece la anécdota de sugerencia afectiva y personal: “ya no dice su amor en tu regazo”. La variante del v.3 muestra el tránsito de un léxico sencillista y coloquial: “vive en” hacia otro más literario, más eufónico, más vigoroso: “habita”. El v.7 en (A) reitera la intuición, presente en otros poemas, de la tarde indigente en su lucha contra la oscuridad: “poniente pobre”, que es en (B) sólo “el incierto ocaso”, la hora indecisa entre el día y la noche. En el v.9 (A), la imagen ultraísta, buscadora de lo insólito, en este caso por la “sutilización de lo concreto”¹⁸: “rezó un Avemaría de colores” se simplifica en: “fue unos pobres colores”.

¹⁷Jorge Luis Borges. “Buenos Aires”, en *Inquisiciones*, ed. cit., p. 80.

¹⁸Cf. “Examen de metáforas”, ed. cit., p. 71.

Los tres últimos versos en (B) pierden la diagramación escalonada, con juego ultraísta, presente en (A).

En síntesis, el poema aparece poco modificado en su segunda versión, conserva varios caracteres ultraístas de su génesis, sobre todo en los versos 3-4 y 5-6 (estos últimos, con mucho de greguería). Pero ha perdido la sugerencia criollista y la circunstancia afectiva de sus dos primeros versos; mediante leves cambios ha logrado mayor concentración, economía y perfección expresiva.

Observaciones semejantes se podrían hacer comparando otros poemas que giran en torno al mismo tema, como "Campos atardecidos" ("El poniente de pie como un arcángel...") y su segunda parte: "El poniente que no se cicatriza...". Aunque no es mi intención analizarlos, señalo que hay una correlación entre la primera parte de "Campos atardecidos" y la primera de "Atardeceres", y entre las segundas partes respectivas. Creo que no debe ser casual el hecho de que estos poemas estén en (A) en páginas enfrentadas, lográndose un efecto como de espejo en la correlación de los poemas. Idéntica distribución en (B). Sirvan como ejemplo de las variantes entre (A) y (B) los dos últimos versos:

| (A) | (B) |
|--|--------------------------------|
| v.5 "En la alcoba vacía" | "En el dormitorio vacío" |
| v.6 "la noche ajusticiará los espejos" | "la noche cerrará los espejos" |

Observamos los siguientes cambios:

- v.5 (A) "alcoba"
- v.5 (B) "dormitorio"
- v.6 (A) "ajusticiará"
- v.6 (B) "cerrará"

"Alcoba" deviene "dormitorio" por una intención de sencilla elegancia que decide no escamotear el nombre usual de las cosas y que descubre en la versión (A) una palabra rebuscada, al menos para un argentino. El patético y muy ultraísta "ajusticiará" de (A) se modera en el "cerrará" de (B).

Transformaciones semejantes existen en las versiones de "Resplandor" (A) que aparece en (B) con el título de "Afterglow" ("Siempre es conmovedor el ocaso / por vocinglero o apocado que sea...").

He tomado un grupo de poemas emparentados entre sí por un tema. Pero el sentido general de las variantes se da en cualquier otro texto de (A) que haya sido reincluido en (B). Veamos "Un patio":

UN PATIO (A)

1. Con la tarde
2. se cansaron los dos o tres colores del patio.
3. La gran franqueza de la luna llena
4. ya no entusiasma su habitual firmamento.
5. Hoy que está cresco el cielo
6. dirá la agorería que ha muerto un angelito.
7. Patio, cielo encauzado.
8. El patio es la ventana
9. por donde Dios mira las almas.
10. El patio es el declive
11. por el cual se derrama el cielo en la casa.
12. Serena
13. la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.
14. Lindo es vivir en la amistad oscura
15. de un zaguán, de un alero y de un aljibe.

UN PATIO (B)

- Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
- Esta noche la luna, el claro círculo,
no domina su espacio.
- Patio, cielo encauzado.
- El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
- Serena,
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.
- Grato es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, de una parra y de un aljibe.

Del cotejo sacamos las siguientes conclusiones: los versos 1, 2, 7, 10, 11, 12 y 13 permanecen sin cambio. Los versos 5, 6, 8 y 9 desaparecen. Los restantes ofrecen las siguientes variaciones:

- v.3 (A) "La gran franqueza de la luna llena"
- v.3 (B) "Esta noche la luna, el claro círculo"
- v.4 (A) "ya no entusiasma su habitual firmamento"
- v.4 (B) "no domina su espacio"
- v.14 (A) "Lindo"
- v.14 (B) "Grato"
- v.15 (A) "un alero"
- v.15 (B) "una parra"

En su etapa criollista Borges considera que el patio y la pampa, "arquetipos de rectitud", fueron siempre ejemplares y símbolos de la poesía porteña¹⁹. Cuando habla de las casas de Buenos Aires, "tan lastimeramente iguales... a la vez tímidas y orgullosas", se refiere a sus patios:

Siempre campea un patio en el costado, un pobre patio que nunca tiene surtidor y casi nunca tiene parra o aljibe, pero que está lleno de patricialidad y de primitiva eficacia, pues está cimentado en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo²⁰.

¹⁹Cf. "Reverencia del árbol en la obra banda", en *El tamaño de mi esperanza*, ed. cit., p. 59.

²⁰Jorge Luis Borges. "Buenos Aires", ed. cit., p. 82.

"Un patio", de *Fervor de Buenos Aires* es, pues, por sus líneas rectas y por su conjunción de tierra y cielo, un sucedáneo de la pampa, pero sujeto a límites. En la versión (A) se presenta un patio al anochecer. La desaparición de los colores diurnos se expresa por la metagoge, tan frecuente en el ultraísmo: "se cansaron los dos o tres colores del patio". La común circunstancia de un cielo nublado se desarrolla en los versos 3 al 6, con intención de expresarla desde un ángulo inédito. La ausencia de la luna adquiere relieve visual y emocional en la imagen y animaciones de los versos 3 y 4: "La gran franqueza de la luna llena / ya no entusiasma su habitual firmamento". Las nubes onduladas se metaforizan en el "crespo" cielo y este v.5 introduce el matiz criollista, la referencia folklórica a "la muerte del angelito", alusión que despierta en el lector el recuerdo del "velorio del angelito", costumbre popular difundida por casi todo el ámbito hispanoamericano. En los versos 7 al 15 se insiste en definir la relación patio-tierra-cielo. El patio es cielo encauzado, encerrado en límites, íntimo, a diferencia del cielo pampeano; es el nexo entre Dios y la casa, entre la eternidad y el diario vivir.

En la versión (B) observamos la tendencia a la concentración. La sorprendente y llamativa imagen de los versos 3 y 4 es reemplazada por otra muy sobria, de ritmo poético más logrado por el endecasílabo bimembre del v.3 y el heptasílabo del v.4. Con los versos 5 y 6 desaparece el matiz más intensamente criollista (aunque el tema del patio conlleva en sí mismo una intención de simbología criolla). Con los versos 8 y 9 ("El patio es la ventana / por donde Dios mira a las almas"), desaparece una especie de greguería ultraísta y —con ella— la tendencia a la amplificación poética; ya el patio está suficientemente definido en los versos 7, 10 y 11.

Pienso que el sentido de las pequeñas modificaciones de los versos 14 y 15 puede ser el siguiente: "lindo" deviene "grato". "Lindo" tiene un matiz coloquial y argentinista, es un adjetivo que los argentinos prodigamos diariamente con gran elasticidad de significados. El Borges maduro prefiere "grato", menos local, menos coloquial, menos juvenil y con mayor fuerza fónica. También en función de una gradación fónica, reemplaza el leve "alero" por la rotunda "parra".

En síntesis, creemos que el análisis de las variantes en los textos elegidos confirma nuestra hipótesis inicial en cuanto al sentido de las mismas. Tal vez pueda señalarse alguna contradicción: por ejemplo, hemos señalado que a veces el autor reemplaza una palabra del habla coloquial en (A) por otra más culta en (B) y en otros casos se produce el proceso inverso. Sin embargo, como observa Kayser, no debe preocuparnos la aparición de casos que no se ajusten estrictamente a una categoría que parezca ser responsable de la alteración, ya que los

retoques no constituyen un proceso mecánico²¹. Sin embargo, hay en todos los casos una actitud uniforme: la de una mayor perfección y la de una evolución estética.

Las reelaboraciones posteriores evidencian mayor maestría, concentración y economía expresiva, mayor dominio del plano fónico, así como un ritmo poético más musical y fluido, explicable no sólo por la mayor madurez, sino también por la evolución de las teorías estéticas del autor. Si el ultraísmo negaba la música del verso, por reacción contra el modernismo (en realidad Borges nunca la rechazó del todo), el Borges posterior la valoriza: "En cuanto a negar la música del verso, encuentro que se trata de un error evidente. Creo que la música es la esencia del verso, es decir la correspondencia entre la emoción y el sonido del verso"²².

Observamos también que en (B) se atenúa la presencia del poeta-personaje y perdura la función del poeta-contemplador e intérprete de la realidad. Hay, además, una evolución en la actitud psicológica del yo lírico, desde cierto desplante juvenil a una serena madurez.

Si bien la génesis martínfierrista del libro, con su doble vertiente de vanguardia y criollismo, se sigue trasluciendo en (B), Borges trata de atenuar los que juzga sus excesos: las metáforas que no corresponden a afinidades verdaderas entre las cosas sino que inventan afinidades que no existe, sin "otro resultado que pasmar o irritar un poco al lector"²³ o los signos de una preocupación consciente por parecer argentino. Pero sólo en el libro de 1923 el historiador, el crítico o el lector común encontrarán la auténtica expresión de este primer Borges: quien desee estudiar su etapa martínfierrista deberá acudir a las ediciones de la época.

²¹Cf. Wolfgang Kayser. "Supuestos filológicos", en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958, p. 47.

²²George Charbonier. "El ultraísmo", en *El escritor y su obra; entrevistas de Georges Charbonier con Jorge Luis Borges*, México, Siglo XXI, 1967, p. 16.

²³*Ibid.*, p. 16.