

LUIS SÁINZ DE MEDRANO: "La Cifra": últimas astucias de  
Borges

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

# SERTA GRATVLATORIA

IN HONOREM  
JUAN RÉGULO

I  
FILOLOGÍA



---

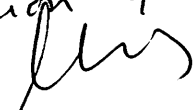
SEPARATA

---

LA LAGUNA  
1985

Madrid 20-XII-86

## LA CIFRA: ÚLTIMAS ASTUCIAS DE BORGES

A Rodolfo Borella  
con admiración y afecto.  


La obra del infatigable Borges sigue acumulando títulos en la lúcida vejez del escritor. Su creación poética fue exigua durante largas décadas. Como ha recordado Zunilda Gertel<sup>1</sup>, desde 1929, fecha de la aparición de *Cuaderno San Martín*, hasta 1943 se produjo un hiato lírico que, por otra parte, sólo aparentemente fue roto ese año, ya que en el libro *Poemas* de tal fecha apenas aparecieron seis poemas nuevos con relación a los tres libros anteriores reeditados dentro de ese genérico título. El hiato se prolongará en realidad hasta 1960, cuando aparece *El hacedor*, donde hay veintitrés nuevas composiciones. Del 43 al 60 las innovaciones habían consistido en trece poemas.

Se diría que Borges, dueño entre tanto de una copiosa producción en prosa, se había acomodado con amplia holgura en el campo del cuento y del ensayo, y dejaba el cultivo de la poesía como actividad muy secundaria. Los años siguientes vinieron a mostrar que no era así. A partir de *El otro, el mismo* (incluido en buena parte en *Obra poética*, de 1964, y publicado separadamente en 1967), los libros de poemas han aumentado considerablemente: *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) y por último *La cifra* (1981). El promedio, pues, es más bien alto: ocho libros en dieciocho años son la prueba irrefutable del interés de Borges por la poesía.

Las razones de este interés han sido expuestas en varias ocasiones por él mismo en alguna de las incontables entrevistas que con tanta docilidad concede. Así en 1970 afirmaba para el periódico «ABC»: «No niego a mis críticos el derecho a opinar que mis cuentos pueden ser mejores; pero ciertamente yo estoy menos en ellos personalmente como ser que siente y padece que en mis poemas». Borges precisaba en la misma entrevista que sus cuentos son «inevitadamente artificiosos» mientras que sus poesías son «expresiones directas de mis sentimientos y de mi ser íntimo»<sup>2</sup>.

Según esto habría dos Borges: uno, el lógico, el artificioso; y otro, el intimista y emocional; es decir, el prosista y el poeta. En nuestra opinión ningún lector ve clara esta diferenciación como algo tajante, pero es preciso hacer un esfuerzo para entender sus fundamentos: percibir que en el ritual de la forma y en la obligada condensación que el lenguaje lírico impone hay una semiótica de la emotividad. Están, además, esas ráfagas de afectividad, no siempre veladas, aunque es cierto que escasas, o esas reflexiones explícitas sobre el yo, que denotan una discreta tendencia a lo que comúnmente llamamos intimismo. Y todo eso, aunque no sea

<sup>1</sup> Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, New York, The University of Iowa, Las Americas Publishing Co., 1968.

<sup>2</sup> Guillermo Díaz Doin, *Escritores al habla*. Jorge Luis Borges, en «ABC», Madrid, 19 de febrero de 1970.

mucho, ocurre en la poesía y no en la prosa de Borges. No es casual que en *La cifra* este hombre lleno de escepticismo acepte que este lenguaje mágico de la poesía pueda tener un valor salvífico: «Otra cosa no soy que esas imágenes / que baraja el azar y nombra el tedio. / Con ellas, aunque ciego y quebrantado, / he de labrar el verso incorruptible / y (es mi deber) salvarme» («El hacedor»).

Por supuesto, hay otro punto a considerar: ¿por qué no admitir que no siempre el descenso a la intimidad presupone el encuentro con un mundo agitado o dantesco como el que, por ejemplo, Martí describía en sus *Versos libres*? Puede ser que en ese lugar recóndito lo que exista a veces sea una ordenada curiosidad, tocada por una correcta incredulidad, de descubrir las causas últimas de lo que ocurre en el universo. Tal sería el caso de Borges, y, aceptado esto, no habría inconveniente en admitir que él es siempre tan intimista y subjetivo como cualquier otro.

Pero retomemos lo dicho anteriormente, usando *artificio y emotividad* en sus sentidos más convencionales. Centrémonos en el Borges poeta.

Desde la altura de *La cifra*, publicada casi sesenta años después de *Fervor de Buenos Aires*, Borges ha recorrido una larga etapa que nos parece muy homogénea. Borges no ha tenido, como Neruda, su instante de deslumbramiento, su caída en el camino de Damasco (o sus caídas, si pensamos no sólo en *España en el corazón* sino también en el *Estravagario* del chileno). A despecho de su abominación de la «equivocación ultraísta», gran lanzada a moro no muerto sino inexistente, a nuestro entender, porque el argentino —si exceptuamos unos escasos poemas publicados en sus juveniles días de España— gustó tan «sin marearse el mosto nuevo», como dijo Cansinos Assens<sup>3</sup>, que mejor diríamos que casi ni lo probó, Borges es sobre todo un gran continuador y depurador de unos temas y de unas formas que están ya bien apuntados en sus primeros libros. Hay en él mucho de ese *Pierre Menard, autor del Quijote* que reescribió la obra cervantina sin alterar su texto. La obra poética de Borges es un enorme palimpsesto en el que se confunden en parte las escrituras superpuestas, de tal modo que el texto último, aun siendo idéntico (o muy similar) al inicial, ha sido enriquecido con nuevas connotaciones que lo convierten en algo más sutil que éste, como sucedía con el *Quijote* de Menard en relación al de Cervantes. El trasfondo libresco del Borges de 1981 es indudablemente más denso que el del de 1923. Borges ha tenido la oportunidad de hacer infinitas más lecturas de autores múltiples, pero sobre todo ha podido releerse a sí mismo hasta la saciedad. Sus asertos actuales presuponen décadas de reiteraciones, no exentas a veces de notas contradictorias; han perdido totalmente la relativa inocencia original.

Que Cervantes aceptara en el siglo XVII que la historia es madre de la verdad, es, como advierte Borges, «un mero elogio retórico de la historia». La misma aceptación en un texto escrito por Menard en el siglo XX es «asombrosa»<sup>4</sup>. Algo parecido ocurre con el Borges que en 1981, continuando el eterno viaje entre las

<sup>3</sup> Cit. por Marcos R. Barnatán, en *Jorge Luis Borges*, Madrid, Ed. Júcar, 1972, p. 57.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», en *Prosa completa*, vol. I, Barcelona, Ed. Bruguera, 1980, p. 432.

paredes de su cuarto, ya casi asfixiado en su propio espacio intelectual, habla del tiempo, de la rosa, o de Heráclito: el texto es diferente en su resonancia. Está además el gran tema de la poética de la lectura, bien perfilada por Genette, según la cual un libro, es «una reserva de formas que esperan su sentido», y su sentido «está en nosotros»<sup>5</sup> como lectores. No hay que decir que el lector va perdiendo también su inocencia. Nadie se baña dos veces en el mismo río de la admiración ante un espectáculo idéntico o similar. Por eso leemos *La cifra* como lectores resabiados. Somos los lectores a quienes Borges se ha sentido obligado desde hace tiempo a dar explicaciones tales como: «a los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector»<sup>6</sup>, o «de un hombre que ha cumplido los setenta años que nos aconseja David poco podemos esperar, salvo el manejo consabido de unas destrezas, una que otra ligera variación y hartas repeticiones»<sup>7</sup>, excusas que acaso no sean sino un modo discreto de subrayar su conocida teoría de la abolición del tiempo. Sólo hay ideas eternas, sólo hay arquetipos, sólo hay un Borges que es todos y es nadie, sólo hay un presente.

El Borges que escribió en la dedicatoria «A quien leyere» de *Fervor de Buenos Aires*: «Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor»<sup>8</sup>, manifiesta ahora en la «Inscripción» que abre *La cifra*, interpretando el acto del ofrecimiento del libro, que «dar y recibir son lo mismo»<sup>9</sup>. Los paralelismos, las analogías entre aquella y esta obra, y las posibilidades de detectar su enlace a través de los títulos intermedios son innumerables a partir de ahí. Lo interesante es observar cómo en las líneas superpuestas del palimpsesto los viejos temas, viejos convencionalmente hablando, se han adensado, como se han adensado las «astucias» que el tiempo, si se nos permite decirlo así, fue enseñando a este poeta, astucias que él definió en el prólogo a *Elogio de la sombra*: «eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en el relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres... narrar los hechos como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligatorias»<sup>10</sup>. Tales astucias y algunas otras no sustituyen, por cierto, a una estética personal —el propio Borges así lo declaró—, pero algo significan y a algunas de ellas podemos acudir al acercarnos a observar *La cifra*.

El primer punto que llama nuestra atención ya en el prólogo, es el relacionado con nuevas disquisiciones de Borges sobre su poética. Borges reconoce que a él le

<sup>5</sup> Traducido de la cita de Emir Rodríguez Monegal en *Borges: hacia una interpretación*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1976, p. 45.

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo» a *Elogio de la sombra*, en *Obra poética, 1923-1977*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 316.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo» a *El oro de los tigres*, id. id., p. 365.

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, id. id., p. 27.

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, *La cifra*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 9. (Sólo hemos colocado notas a las citas de textos en prosa de esta obra.)

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo» a *Elogio de la sombra*, en *Obra poética*, p. 315.

ha sido concedida la «poesía intelectual» y no la otra, es decir, la que está presidida por «la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección», en suma, «la obra sabiamente gobernada o de largo aliento»<sup>11</sup>. Borges acepta, pues, su irremediable destino de poeta que precisa mezclar la abstracción, que concierne al intelecto (la vigilia), con imágenes, mitos y fábulas, sustancia propia de la poesía (el sueño), mientras realiza una variación más sobre un tema que le es muy querido: el oxímoron.

Es un oxímoron también que alguien tan descreído de la estética estime oportuno reflexionar tanto sobre ella como hecho teórico general o con relación a algunos de sus pormenores. Borges lo ha venido haciendo en casi todos sus libros y lo hace también en éste. En otras ocasiones ha dejado entender su frustración al no haber conseguido el alto destino de trasladar al castellano la música de otras lenguas (el inglés o el alemán), «como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia... o como Darío, que nos dio la de Francia»<sup>12</sup>, o no haber alcanzado «la vasta respiración de los psalmos»<sup>13</sup>. En consecuencia, al renunciar conscientemente a este papel, ha tenido que conformarse con el de hábil aprendiz en el manejo de ciertos instrumentos ya consolidados. Por ejemplo, los endecasílabos, versos en los que están escritos algunos de sus mejores poemas, no excesivamente empleados en *La cifra*, pero evocados como una inevitable costumbre entre el aprecio y la resignación. Así, en el poema «Aquél» Borges se describirá subrepticamente como «un poeta menor del hemisferio / austral, a quien los hados o los astros / dieron... (entre otras cosas)... / el hábito de urdir endecasílabos». Los otros versos citados en el libro son los venerables hexámetros. «El pulso del hexámetro» es en el poema «Shinto» uno de los heterogéneos dones que pueden salvar, aunque apenas «durante un segundo», al hombre anonadado por la desdicha. Borges se declaró en repetidas ocasiones «heredero del modernismo, esa gran libertad que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano...»<sup>14</sup>. De ahí y de su convencimiento de que la poesía trata de reencontrarse con la magia que está en la raíz del lenguaje<sup>15</sup>, procede su respeto por el verso sometido a disciplina, incluido, por supuesto, el versículo, cuya forma tipográfica «sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento es lo que está esperándolo»<sup>16</sup>. El versículo —ya apuntaba en *Fervor de Buenos Aires* y más aún en *Luna de enfrente*— ocupa un lugar predominante en *La cifra*. Junto a ellos y a los endecasílabos, irrumpen los excepcionales pentasílabos o heptasílabos de los «Diecisiete haiku» que, emparentados con las tankas de *El oro de los tigres*, sorprenden como indicio de la capacidad de curiosidad del poeta. Borges parece haber descubierto tarde este tipo de poesía oriental que contagió la obra juvenil de muchos poetas hispanoamericanos en los días vibrantes del vanguardis-

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, *La cifra*, p. 11.

<sup>12</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo» a *El otro, el mismo*, en *Obra poética*, p. 174.

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo» a *Elogio de la sombra*, en *Obra poética*, p. 316.

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo» a *El oro de los tigres*, en *Obra poética*, p. 365.

<sup>15</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo» a *El otro, el mismo*, en *Obra poética*, p. 175.

<sup>16</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo» a *Elogio de la sombra*, en *Obra poética*, p. 316.

mo. Sin duda lo importante para él son las posibilidades que este tipo de pequeñas composiciones ofrece como receptáculo para lo sentencioso. Quizá también lo ofrezca como medio para conseguir rebajar la solemnidad o el énfasis que algunos asuntos conllevan, algo que está muy dentro de las preocupaciones de Borges, a su manera, y que forma parte de sus astucias y de sus paradojas.

El primer poema de *La cifra*, «Ronda», nos sitúa ante uno de los aspectos más singulares de su obra toda: su particular geografía, su mundo espacial. Todos los lugares que en el libro se mencionan aparecen en su dimensión de referencia cultural. «Creo que leer a Berkeley, o a Shaw, o a Emerson —ha dicho Borges— es una experiencia tan real como ver Londres, por ejemplo. Yo he visto Londres a través de Dickens, Chesterton y Stevenson, ¿no?»<sup>17</sup>. Esta Ronda que Borges evoca es el Islam, «la rimada prosa alcoránica», «el álgebra», hombres que comentaron a Aristóteles... La reconocida y, a partir de cierto momento, justificada incapacidad de Borges como poeta sensorial y en particular visual —algo que, de todos modos, con independencia de su ceguera, se corresponde con sus inclinaciones especulativas, tan antiguas como sus primeros escritos— ha limitado los aspectos perceptibles de la ciudad andaluza a un «cóncavo silencio de patios, / un ocio del jazmín / y un tenue rumor de agua que conjuraba / memorias de desiertos». Y adviértase el carácter superlitteraturizado de las imágenes.

Los espacios específicos restantes aparecen normalmente con las mismas características. Así Toledo (donde un soldado —Cervantes— adquirió *cierto libro* en lengua árabe), el Patio de los naranjos sevillano, con una fuente arquetípica; Córdoba, uno de los lugares fugazmente mencionados, que compusieron el pasado del poeta. Luego los otros, Cartago, Roma, el Danubio, Chartres, Francia, Alemania, Bremen, Edimburgo, Ginebra, Oriente, Manhattan, la pirámide de Ghizeh, el laberinto de Cnosos, Aquitania, las arenas de América y algunas decenas más, incluida la «delicada Inglaterra» («A cierta isla»), vista en función de Alicia, la de Carroll; de Coleridge, de Samuel Johnson, de Milton...

Entre los espacios que conciernen a la Argentina, Buenos Aires ocupa, como es previsible, un puesto relevante. Un Buenos Aires reminiscente de sí mismo, marginal y nada ostentoso: el de Almagro sur, en cuanto sede de una biblioteca; la «ciudad secreta» («Epílogo») de los barrios del sur, la «otra», por pretérita, con Macedonio Fernández y Estanislao del Campo, mítica como siempre y como siempre excepcionalmente entrañable, la arquetípica donde un hombre «acaba de llorar... / todas las cosas» («Elegía»); Córdoba, mínimamente aludida, Dolores, Junín, San Carlos... En suma, esa Argentina habitual de tono menor, sólo un poco menos borrosa que la de Martín Fierro, esa Argentina que para Borges ha estado siempre situada entre unas coordenadas muy simples: algunos persistentes recuerdos familiares e históricos, una corta toponimia; una Argentina percibida a través del limitado nacionalismo del autor (el nacionalismo es para Borges —recuerda Emir Rodríguez Monegal— «un anacrónico concepto romántico o [...] una experiencia encarnada por una teoría de militares de su familia que ayudaron a

<sup>17</sup> Richard Burguin, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1974, p. 43.

hacer la patria»<sup>18</sup>. Claro que junto al país como tal, el papel de Buenos Aires desequilibra poderosamente la balanza, porque sólo Buenos Aires une a su condición de espacio pudorosamente entrañable una dimensión mítica, que lo separa definitivamente, y lo ha separado siempre, del sencillismo posmodernista, a pesar de estar visto a través de detalles comunes. Recordemos el desdén de Borges hacia «los taciturnos de la parvilocuencia rimada —fernandezmorenista y otros canturriadores del verso...»<sup>19</sup>. Tal dimensión mítica quedó del todo fijada en el inolvidable poema donde aparecen el «río de sueñera y de barro», «el primer organito» que «salvaba el horizonte» y el «almacén rosado» («Fundación mitológica de Buenos Aires»), publicado en *Cuaderno San Martín*.

Borges se mueve en este tema, como en todos los que tienen entidad materializable, dentro de una poética basada en lo que Andrés Bello llamada la «anamnesis», es decir, «la percepción renovada, que, separada de los juicios particulares que la acompañaban, ocasionados por la presencia del objeto, sirve de materia o sustancia al recuerdo»<sup>20</sup>. Este Buenos Aires visto en cuidadosas sinécdoques, de la misma naturaleza que lo que Bello definió como «ideas-signos endógenas»<sup>21</sup> está hecho de una sustancia que lo trasciende sin aniquilarlo; «He nacido en otra ciudad que también se llamaba Buenos Aires. / Recuerdo el ruido de los hierros en la puerta cancel, / Recuerdo los jazmines y el aljibe, cosas de la nostalgia..., / Recuerdo un bastón con estoque» («Buenos Aires»). La capital porteña es para Borges la ciudad perdida, pero bien entendido que «los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos».

Inevitablemente buscamos en *La cifra* la presencia de los viejos símbolos privados de Borges. Y, en efecto, no faltan espejos, laberintos y espadas. «Un incesante espejo que se mira / en otro espejo y nadie para verlos» («El hacedor») es una de esas azarosas imágenes que, entre otras, forman el yo del poeta, como el de cualquier hombre. El hombre es también «centro del laberinto» («El ápice») que trazaron sus pasos, y hay asimismo alguna espada escondida («El forastero») sacralizada, o espadas objeto de nostalgia («Nihon»), emparentadas con los míticos cuchillos del coraje de arrabal. Tampoco faltan tigres ambiguos, libros cargados de magia, la biblioteca de la que el poeta manifiesta no haber salido («La fama»), el juego creador y multiplicador de los sueños («Inferno V, 129»), el sueño como caos («El sueño») o como revelación imposible: «Si supiera qué ha sido de aquel sueño / que he soñado, o que sueño haber soñado, / sabría todas las cosas» («Al olvidar un sueño»)...

Un cúmulo de personajes invade las páginas de *La cifra*: Plotino, Leif Ericson, Quevedo, Francisco Luis Bernárdez, Zeus, Pitágoras, Virgilio, Cervantes, Blake, Heráclito... Pasan de cincuenta los nombres. Tras negar Borges que hubiera

<sup>18</sup> Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 13.

<sup>19</sup> Citado por Rodolfo Borello en «Habla coloquial y lengua literaria en las letras argentinas», en *Anales de Literatura hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, C.S.I.C., 1972, p. 33.

<sup>20</sup> Cit. por Darío Puccini en «La poética de Andrés Bello», separata de la *Revista Nacional de Cultura*, Caracas (Venezuela), n.º 172, noviembre-diciembre 1965, p. 77.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

escrito jamás poemas sobre asuntos famosos, el entrevistador de turno, Richard Burguin, le arguyó que, sin embargo, había hecho algunos sobre Emerson, Jonathan Edwards y Spinoza. La respuesta de Borges aclaró que escribir en su país sobre Emerson o Edwards equivalía a hacerlo «sobre cualquier rincón olvidado». En cuanto a los más conocidos, explicó: «Escribo sobre ellos de una forma que los hace aparecer como personajes de una novela, no como hombres famosos»<sup>22</sup>. La «boutade» es más que evidente. Lo cierto es que Borges, recreador de espacios afectivos (de hecho sólo Buenos Aires), donde frecuentemente no hay o escasean los seres humanos, da paso, una vez más, en *La cifra* a estas figuras que proceden del mundo de su saber libresco, que se instalan perfectamente en el contexto de sus espacios culturales. Y no actúan ciertamente como seres novelescos sino como apoyatura de las especulaciones del poeta. Estas criaturas unívocas, que son en principio referentes inmodificados, son pequeñas y fulgurantes claves, cifras de la cifra, que se desrealizan, como todo, en el texto borgeano e incrementan, modificándose unas a otras, más que iluminan, el entramado laberíntico de ese texto.

Cabe llamar la atención sobre dos aspectos más de las astucias borgeanas en *La cifra*. De un lado, la introducción de rasgos circunstanciales que el autor pretende, como hemos visto, son exigidos por el lector. Se trata, por ejemplo, de las informaciones inesperadas, a veces innecesarias y eventualmente gratuitas —como la tal suposición misma—. Ya en el «Prólogo», al citar una silva de Fray Luis como muestra de poesía intelectual, Borges advierte que Poe la «sabía de memoria»<sup>23</sup>. Sorprendente aseveración de comprobación ardua. Un procedimiento característico para insertar datos de esta clase es el uso del paréntesis. Los efectos son sorprendentes: desde la sensación de que se margina en exceso la información, si ésta es relevante, como cuando se lee en el poema «La fama»: «ser ciudadano de Ginebra, de Austin, de Montevideo y / (como todos los hombres) de Roma», hasta la suscitación de perplejidades o insatisfechas expectativas: «Dirijo este poema» (por ahora aceptemos esa palabra) / al tercer hombre que se cruzó conmigo anteanoche» («El tercer hombre»). Las propias notas aclaratorias que Borges sitúa al final del libro contribuyen a ese desconcierto ante todo por el simple hecho de su exigüidad: ¿Por qué cinco explicaciones, aunque sean sucintas, para dar luz sobre otros tantos puntos de interés sólo relativo, cuando el libro está cargado de alusiones y de sobreentendidos ante cuya complejidad el lector queda desasistido? Recomendar la lectura de *A short history of Chinese Philosophy* de Fung Yu-Lan, editorial incluida, para apreciar el sentido de ciertas teorías chinas sobre los arquetipos es casi una broma. Si el asunto es grave, ¿por qué remitirnos a un breve —y quién sabe si inexistente— manual? ¿Por qué, en todo caso, esta casi irritante recomendación a documentarnos sobre lo que en el abrumador contexto del libro es apenas una minucia? Hay, de hecho, algo de irónicamente lúdico en algunas de estas observaciones. Desde ellas Borges nos hace signos cómplices de escepticismo.

<sup>22</sup> Richard Burguin, *op. cit.*, p. 44.

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges, *La cifra*, p. 12.



Un valor parecido puede tener la simulación de «pequeñas incertidumbres»<sup>24</sup>. «El maestro del género —dice Borges hablando de la poesía intelectual— es en mi opinión, Emerson; también lo han ensayado con diversa felicidad, Browning y Frost, Unamuno y, *me aseguran*, Paul Valéry»<sup>25</sup>. Y en otro lugar: «He visto una cosa blanca en el cielo. *Me dicen* que es la luna» («La dicha») —los subrayados son nuestros—. Hay toda una teoría de la inanidad de la experiencia humana en esas declaraciones hechas por alguien que ha manifestado en ocasiones su conocimiento y su particular devoción por Valéry y que, por otro lado, no se atreve a pronunciarse sobre una obviedad. Unamos a esto las declaraciones frecuentes de grandes ignorancias y dudas y tendremos definida esa vertiente del Borges cauteloso, que llega a manifestar en el poema en prosa «Dos formas del insomnio» su incapacidad para manejar el castellano.

Al concluir, mientras desechemos la tentación de examinar en *La cifra*, para marcar la gran contradicción de la afirmación última, los sagaces juegos de oxímoros, hipálages y otras sagaces manipulaciones en el sintagma nombre-adjetivo u otros recursos lingüísticos que vienen de atrás y que dan a la poesía de Borges un acendrado tono conceptista, observamos que si bien las últimas «astucias» de Borges no son propiamente astucias nuevas, su novedad procederá de su lectura en palimpsesto, según hemos dicho al principio, práctica solitaria e intransmisible. Las palabras espejean unas con otras en el poema, se iluminan mutuamente y se transfiguran. Así también los textos que el presente —el tiempo único— superpone y acumula: un singular paroxismo de indefinida desesperanza es el resultado de este deliberado juego manierista al que Borges viene jugando desde 1923: un juego de rayuela con una sola casilla.

LUIS SÁINZ DE MEDRANO

*Universidad Complutense de Madrid*

<sup>24</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo» a *Elogio de la sombra*, en *Obra poética*, p. 315.

<sup>25</sup> Jorge Luis Borges, *La cifra*, p. 11.