

“El truco” y sus metamorfosis¹
“El truco” and its Metamorphoses

Robin Lefere²
Université Libre de Bruxelles

Resumen

Esta contribución contrasta el poema original «El truco» (1923) y el texto en prosa del mismo nombre que se publicó en *El idioma de los argentinos* (1928), con la intención de contestar a las siguientes preguntas: ¿por qué escribió Borges un texto a primera vista tan semejante que cabe hablar de versión en prosa del poema original? ¿Qué aporta esta reescritura? Y, sobre todo, ¿cuál es la especificidad del texto en prosa (/ la escritura en prosa) con respecto al poema (/ la escritura poética)? Luego, se redondea la investigación contrastando la versión original del poema y las posteriores, en particular la de 1969 (donde aparecen los cambios más notables), procurando ponderar las variantes.

Palabras clave

Fervor de Buenos Aires - El truco - *El idioma de los argentinos* - escritura poética y prosa

Abstract

The present contribution contrasts the original poem *El truco* (1923) with the text in prose bearing the same name and published in *El idioma de los argentinos* in 1928. The aim is to reply to the following questions: why did Borges draft a text at first sight so similar, suggesting it is a prose version of the original poem? What does this re-writing bring? And what are the specificities of the prose text (/ prose writing) in comparison with the poem (/ poetic writing)? Lastly, further investigation is carried out by analysing the variants between the poem's original version and the later versions, in particular the 1969 one where we observe the most noticeable changes.

Keywords

Fervor de Buenos Aires - El truco - *El idioma de los argentinos* - poetical writing and prose

¹ Este ensayo se publicó en 2000, en *Borges en Bruselas* (R. Lefere ed.). Puesto que es representativo de una etapa de sus estudios dedicados a Borges, el autor ha limitado su revisión a retoques formales.

² Robin Lefere nació en Bélgica en 1963. Es Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Libre de Bruselas (1991; tesis: “Perspectives sur le sens romanesque et l'oeuvre de Claude Simon”) y por la Universidad Autónoma de Madrid (1995; tesis: “La obra de Jorge Luis Borges: de una problemática gnoseológica a una poética «funcionalista»”). Se desempeña como profesor titular de Literaturas Hispánicas en la Universidad Libre de Bruselas, Bélgica.

Borges publica “El truco” por primera vez en su poemario *Fervor de Buenos Aires* de 1923. Puesto que esta edición es poco menos que inaccesible y que las posteriores proponen diversas variantes³, citemos el poema, recordando que, para decirlo en palabras de Jean-Pierre Bernès, “Le truco est le jeu favori des vieux créoles, c’est une sorte de poker, à la fois «parleur et menteur», compliqué de tout un vocabulaire de gestes, de grimaces et de clins d’oeil codifiés par la tradition” (1283).

Cuarenta naipes han desplazado la vida.

Amuletos de cartón pintado
conjuran en placentero exorcismo
la maciza realidad primordial
de goce y sufrimiento carnales
y una risueña génesis
va poblando el tiempo usurpado
con los brillantes embelecocos
de una mitología criolla y tiránica.

En los lindes de la mesa
el vivir común se detiene.

Adentro hay otro país:
las aventuras del envido y del quiero,
la fuerza del as de espadas
como don Manuel, omnipotente,
y el siete de oros tintineando esperanza.

Una gauchesca lentitud
va refrenando las palabras
que por declives patrios resbalan

³ Publicada por la Imprenta Serrantes, dicha primera versión no ha vuelto a editarse; cito por la edición conservada en la Biblioteca Nacional de España. Mis referencias a las otras obras de Borges remitirán, salvo mención contraria, a las *Obras completas* de Emecé.

y como los altibajos del juego
son sempiternamente iguales
los jugadores en fervor presente
copian remotas bazas,
cosa que inmortaliza un poco,
apenas,
a los compañeros que hoy callan.

Es notable el contraste entre el primer verso, tan rotundo (fórmula sintética, cuyo contenido se explicita luego, “en un estilo coloquial”, “conversando como el truco”)⁴ y los versos finales, donde la voz va bajando y se hace íntima, hasta llegar a la emoción del último verso, con el asomo discreto del enunciador y la litotes púdica de “callan” (variación sobre el motivo elegíaco del “¿Dónde estarán?”).

Este texto criollista, aparentemente anecdótico, es, en realidad, todo lo contrario: resulta, con respecto al conjunto de la obra de Borges, *emblemático*. Lo es, en primer lugar, por la perspectiva metafísica que ofrece, y que determina la composición del poema. Sabemos que ese tipo de perspectiva es característico de la mirada borgeana y representa, además, una opción estética: como reza la versión en prosa del “Truco”, que examinaremos luego, la metafísica es la “única justificación y finalidad de todos los temas”. En segundo lugar, dicha perspectiva resulta emblemática por las ideas en que se concreta; es decir:

-El truco “desplaza la vida”, instaurando un mundo dentro del mundo; por eso, constituye una manera para el hombre de «hacer trampa» y escapar a su destino. Es significativo que Borges no utilice la forma “truque” sino aquélla cuya acepción

⁴ Así lo caracteriza Borges en sus conversaciones con Antonio Carrizo. Entrevistado y entrevistador comentan el poema de manera informal y lúdica (157-158), y Borges concluye: «Caramba, es un buen poema. Y usted acaba de revelármelo. Y para 1923 no está mal. Y no se parece a Lugones. »

primera y más inmediata es precisamente la de *ardid*. El truco es un truco existencial, como cualquier juego de cartas... y también como la práctica literaria. Esta dimensión metafórica y metatextual, que el lector borgeano reconoce enseguida (obsérvese además: “en *fervor* presente”, que debe relacionarse con *Fervor de Buenos Aires*), y por la cual este poema se vuelve otra vez emblemático, aparecía en la “Proclama” de la revista mural *Prisma* (diciembre 1921)⁵, y se explicita en la versión de 1969: “los mismos *versos* y las mismas diabluras” (véase *infra*).

-Al ser necesariamente repetitivo (al “copiar remotas bazas”), el juego presente repite y por lo tanto resucita en cierta medida las partidas y los jugadores del pasado; o sea, *tiende* a inmortalizar el pasado y a negar el tiempo.⁶ Es decir, desempeña un papel análogo al del tango o de cualquier medio capaz de «encerrar» un mundo y actualizarlo.

Puesto que tanto esas ideas como la perspectiva metafísica de la que derivan hacen del “Truco” un texto tempranamente emblemático, no debe sorprender el que Borges haya conservado el poema en las sucesivas reediciones de *Fervor de Buenos Aires*, entre 1923

⁵ La proclama está firmada por cuatro nombres (Guillermo de Torre, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Jorge Luis Borges) pero, en su *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guillermo de Torre afirma que la redacción « pertenecía enteramente a Borges » (583).

⁶ Aspecto cuya importancia recalca retrospectivamente el mismo Borges en la nota que, a partir de 1969, acompaña el poema: “En esta página de dudoso valor asoma por primera vez una idea que me ha inquietado siempre. Su declaración más cabal está en ‘Sentirse en muerte’ [...] y en la ‘Nueva refutación del tiempo’”. En este último texto se vincula además con el poema “Inscripción en cualquier sepulcro” de *Fervor de Buenos Aires*.

y 1972, mientras suprimió el 35 por ciento de los poemas que integraban la edición original.⁷

Ahora bien, ¿por qué Borges publicó en 1928, en *El idioma de los argentinos*, un texto en prosa titulado “El truco”, que sería retomado luego, literalmente, en *Evaristo Carriego* (1930)? El valor emblemático del truco y la circunstancia de que un texto dedicado a este juego criollo encajara perfectamente en un libro sobre la cultura argentina –como es *El idioma de los argentinos*– sólo pueden explicar la reiteración, un posible deseo de volver a trabajar el tema, pero no el cambio de modalidad de escritura literaria.

Llegamos pues a la cuestión que me interesa: ¿por qué escribió Borges un texto a primera vista tan semejante que cabe hablar de versión *en prosa* del poema original? O más bien, para dejar el plano incierto de las intenciones y centrarnos en los hechos: ¿qué aporta la reescritura?; ¿cuál es la especificidad del texto en prosa con respecto al poema, si la hay? Indirectamente, el examen de esta cuestión nos permitirá comprobar la pertinencia de la oposición entre “texto en prosa” y “texto en versos” –la cual, por cierto, podría aparecer como especialmente problemática en el caso presente, donde el poema está escrito en versos libres (sin estrofas, ni rimas, ni metros fijos) y se caracteriza por cierto prosaísmo, al dominar en él el ritmo sintáctico.⁸

De entrada, observemos que el texto en prosa recupera la fórmula del primer verso, pero con una pequeña variación: “quieren desplazar” en vez de “han desplazado”. Con esta variación se introduce una diferencia notable en el punto de vista, que se corresponde

⁷ Véase Tommaso Scarano (*Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*), que registra cuatro estados del poema: 1923, 1943, 1969, 1972.

⁸ Cabe señalar que ya en 1920 Borges había ofrecido dos versiones – una en versos y una en prosa – del texto « Rusia », pero los textos eran literalmente idénticos y sólo cambiaba la disposición tipográfica (véase *Textos recobrados 1919-1929*, 56-57).

con una aproximación diferente al truco. El poema nos sitúa *in medias res*, cuando ya se ha hecho efectivo el exorcismo del truco, de manera que se puede pasar enseguida a apuntar esos rasgos del juego que resultan útiles para «imponer» —en el caso de una comunicación poética, que puede contar con un lector especialmente benevolente y receptivo— las dos ideas básicas que mencioné anteriormente. En el texto en prosa, estamos en el inicio de la partida, asistimos al intento de exorcismo, cuyos efectos se nos señalarán progresiva y detalladamente, según las fases del juego, al mismo tiempo que se irá precisando en qué consiste el juego. El cambio de modalidad de escritura se presenta, pues, como un cambio de enfoque cuya necesidad o contingencia deberemos ponderar.

Sigamos contrastando ambas versiones y, visto su base referencial, examinemos lo que viene a añadir el texto en prosa con respecto al truco.

De manera aparentemente pintoresca, se nos detallan los componentes físicos del juego —los naipes (“caballitos panzones de donde copió los suyos Velázquez”), la mesa “desmantelada para que resbalen las cartas”, “los garbanzos en su montón”— así como los protagonistas (el tallador) y sus comportamientos (las sentencias, los dicharachos, los cantos). Al mismo tiempo, se profundiza en la descripción fenomenológica y en la interpretación propiamente dicha. Se van explicitando aspectos sólo apuntados en el poema: las “prohibiciones tiránicas” y el otro idioma (“quiebro vale por quiero, envite por envido, una *olorosa* o una *jardinera* por flor”), la memoria lingüística y cultural, la “pobreza”... Pero también se resaltan algunos nuevos: la acción de barajar, que conlleva el misterio de los números y el tema del infinito; el otro yo; la mentira. En cuanto a las dos ideas esenciales del poema (desplazamiento de la vida e instauración de un mundo nuevo; repetición e inmortalización), aparecen con dos modulaciones notables.

Fijémonos en la tendencia a poner en entredicho al yo. Esta tendencia empieza con la acción disolvente de los números, continúa con la descripción del otro yo que surge “de golpe”⁹ de la partida (“aligerado”, “acriollado”, “casi antepasado y vernáculo”), y concluye con la confusión de los muertos y los vivos. Semejante «afantasmización» se corresponde con el hecho de que el truco se vuelve protagonista y se personifica, como si los jugadores fueran las meras herramientas del truco, como si su papel se limitara a perpetuar no sólo una tradición, sino un rito, a las prescripciones del cual estarían sometidos. *A posteriori* encontramos algo similar en el poema: los dos primeros sujetos gramaticales son los naipes o “*amuletos*” y los jugadores aparecen sólo al final, donde resulta que están “en *fervor* presente” y “copian remotas bazas”. Es decir, se abre una nueva perspectiva metafísica, de tipo mítico: la repetición apunta hacia un principio de Repetición y un Tiempo Originario que sería cuando ocurrieron los hechos fundamentales, para siempre determinantes (véanse los estudios clásicos de Mircea Eliade, en especial: *Le mythe de l'éternel retour*). La repetición apunta también, según una visión que recuerda a Platón, hacia un tiempo estacionario, o sea una eternidad poblada de ritos variados perpetuamente actualizados (desde la guerra o el ajedrez hasta cualquier momento “esencial” o “elemental”). Dicha perspectiva, presente a lo largo de la obra de Borges (recuérdese, por ejemplo, “Ajedrez” y sus sonetos gemelos), se refuerza con la *afirmación* en el texto en prosa de que el tiempo es una ficción (segunda modulación).

Es precisamente esta radicalización lo que conviene recalcar para nuestro propósito: la inmortalización que aparecía en el poema como un decir (cf. “un poco, / apenas”),

⁹ Recuérdese “La guitarra” en el mismo *Fervor de Buenos Aires*; lo cual confirma, por cierto, la dimensión metatextual de “El truco”.

ahora se vuelve un hecho (“son él, podemos afirmar sin metáfora”), y prepara este «salto» que sin duda estriba en el deseo pero se presenta como una inferencia vagamente lógica: “Se trasluce que el tiempo es una ficción, por ese pensar”. Este tipo de visión, entre mística e intelectual, no sorprenderá a ningún lector de Borges –pensemos además en textos contemporáneos como “Sentirse en muerte” (pasaje del mismo *Idioma de los argentinos*, incluido de forma significativa en la *Historia de la eternidad*)–, pero no deja de ser curioso que la idea más difícil de aceptar racionalmente, la tengamos expresada en el texto analítico y no en la comunicación poética. Se podría pensar que se trata de un mero progreso de la reflexión (quizás impulsado por “Sentirse en muerte”)¹⁰, pero ocurre que las versiones poéticas posteriores no lo recogen (se precisará más adelante). Esto nos indica, creo, algo importante con respecto a la poesía de Borges: tiene sus raíces en la experiencia, y es fiel a ella antes que al deseo; o sea, se revela paradójicamente más realista que la prosa ensayística.¹¹

Resulta que el texto en prosa viene a desempeñar un papel específico desde el punto de vista referencial. Por una parte, completa y precisa la descripción del truco y de su ambiente; en especial, profundiza en la fenomenología del juego. Por otra, y basándose en eso, pone en marcha un proceso de explicitación y radicalización de la interpretación metafísica. Pienso que este doble aporte proviene fundamentalmente de una diferencia de enfoque inherente a esas diferentes modalidades de escritura literaria que representan la poesía y la prosa, y que si Borges pasó de la una a la otra es porque era consciente de esa

¹⁰ El mismo título demuestra que la vivencia aludida –y calificada en un momento de “impersonal”– tiende a experimentarse como una afantasmización.

¹¹ Alicia Jurado señaló con razón: “Si se observa el conjunto de la obra de Borges, es evidente que en ella hay dos modos muy diversos de considerar el tiempo: en los poemas, es la trágica e ineludible realidad de todos los días; en los ensayos y en los cuentos, es materia dócil, reversible, modificable, subdivisible, repetible, simultánea y hasta inexistente.” (96).

diferencia y de las potencialidades que encerraba. Me explico. Ambos textos comparten el enfoque literario, el cual no es mimético (a pesar de su indudable referencialidad), sino descriptivo-interpretativo según el régimen de la evocación: se ponen de relieve aspectos que configuran una imagen típica y una interpretación sugerente¹². Ahora bien, mientras el poema propone una evocación elíptica en lo descriptivo y prudente en lo interpretativo, la prosa propone una evocación a la vez más concreta y más especulativa. Es decir, la diferencia no es básicamente formal sino semántico-pragmática. Sin embargo, es cierto que esa diferencia de enfoque y de estructuración, que se corresponde con una actitud diferente del escritor, se origina en posibilidades estructurales distintas: por una parte, el espacio mayor y los recursos explicativos y argumentativos de la prosa (sintaxis y nexos lógicos, sobre todo dentro del género del ensayo); por otra, una poesía que no sólo no se puede permitir dichos recursos, sino que depende más de la experiencia –lo que no impide, por supuesto, que potencie la polisemia.

Precisamente, es el momento de resaltar que el enriquecimiento en sentido que observamos en el texto en prosa es en realidad muy parcial, y deriva de cierto empobrecimiento. Para no hablar de la densidad propia del estilo poético (versos como fórmulas redondas, sin las repeticiones inútiles que a mi juicio entorpecen el texto en prosa –y se explican por cierta dificultad a la hora de integrar el texto poético), hay el hecho de que el poema no es única ni siquiera principalmente referencial. Los principios de polisemia y plurisignificación que caracterizan la estructuración semántica del texto poético, como el efecto de «resonancia» inherente a la pausa versal, permiten la

¹² Aunque no me adhiera a todos sus planteamientos, me han resultado muy estimulantes al respecto los trabajos de Marc Dominicy. Véase en particular “Pour une théorie de l’énonciation poétique”.

elaboración de un texto que apunta hacia varias direcciones (directa o indirectamente referenciales, en mayor o menor medida), y que requiere una lectura correspondiente.

Hemos visto ya que el poema convierte de forma evidente el juego del truco en metáfora del «juego» literario, y no resulta difícil mostrar que casi todos los componentes del texto se dejan interpretar con esta clave (referencia metafórica); basta cambiar unos pocos elementos:

Veintiseís letras han desplazado la vida. Sonoras palabras vacías conjuran en placentero exorcismo la maciza realidad primordial de goce y sufrimiento carnales y una risueña génesis va poblando el tiempo usurpado con los brillantes embelecocos de una mitología criolla y tiránica [lo que hace de cierta forma *Fervor de Buenos Aires*]. En los lindes de la página el vivir común se detiene. Adentro hay otro país: (...) y como las combinaciones de las letras son sempiternamente iguales [piénsese en la “Biblioteca de Babel”], los jugadores en fervor presente copian remotas bazas [principio de la intertextualidad], cosa que inmortaliza un poco, apenas, a los compañeros que hoy callan.

Por otra parte, palabras que adquieren gracias al verso un relieve especial van constituyendo campos semánticos que llegan a proyectar sobre el truco –en tanto juego de naipes o en tanto metáfora del juego literario, pero en ambos casos con su valor existencial y metafísico– una doble dimensión religiosa y política.

Observemos los versos 2-6: se concentra en ellos un conjunto de palabras – “amuletos”, “conjuran”, “exorcismo”, “goce y sufrimiento carnales”, “génesis”– cuyos significados instauran la isotopía de lo religioso. Además, la semántica de la frase contrapone la práctica espiritual del truco y la “maciza realidad primordial / de goce y sufrimiento carnales”; o sea, en el poema se afirma de entrada, pero con un matiz específico (cristiano), ese valor de rito que vendrán a confirmar los últimos versos (al

subrayar su aspecto repetitivo y la inmortalidad que implicaría); entre tanto, la isotopía se mantiene con las palabras “esperanza” (a final de verso) y “fervor”. Puntualicemos que el hecho de que cierta ironía tiña los primeros versos no anula la dimensión religiosa, sino que instaura una tensión entre mitificación y desmitificación que es típica de toda la obra de Borges y cifra su relación ambigua con respecto al tema religioso. Por otra parte, visto la cuidadosa fenomenología del juego que se nos ofrece en el poema, dicha ironía puede interpretarse también a nivel referencial como una puesta en evidencia de la naturaleza ambigua del truco y de cualquier juego, que participan tanto de la frivolidad como de la seriedad (llama la atención cómo se resalta la similitud extrema de las formas lúdicas y las formas rituales, la que describiría luego en un libro famoso el historiador holandés Johan Huizinga)¹³.

Vemos que el modo de significar del poema activa toda una configuración cultural sobre cuyo trasfondo se proyecta el truco (juego o literatura). Es verdad que tanto la serie metafórica apuntada como la mentada tensión se pueden identificar en el texto en prosa pero, por tener menos relieve las palabras y estar algo dispersas, así como por el carácter más evidentemente referencial de la significación, aquél no consigue dicha proyección.

Fijémonos ahora en otra isotopía. Al leer en el verso 9 la expresión “mitología criolla y tiránica”, el lector (el de 1923 que conoce el contexto del poemario, por ejemplo el poema “Rosas”) no puede sino reactivar las palabras “usurpado” y “embelecos”, y plantear la hipótesis de una isotopía política... Pues esta hipótesis se confirma en los versos 12-14, donde verdaderamente «cuaja» (cf. “país”, “aventuras del envido y del

¹³ Varios pasajes de *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* se podrían leer como un comentario especialmente pertinente y profundo de algunos textos de Borges, como “El truco”. En la edición francesa que manejo, se trata de las páginas 29, 31, 33, 44, 151, 159, 338-339.

quiero”, “la fuerza del as de espadas / como don Manuel, omnipotente”); se perpetúa más allá con las expresiones “gauchesca lentitud” y “declives patrios”. Es decir que el poema alude a la tradición autoritaria y violenta de la política argentina (sabemos que el “Poema conjetural” de 1943 generalizará el propósito al hablar de “destino sudamericano”), la cual se reflejaría de forma muy significativa en el juego *criollo*. Es decir, también, que se abre una perspectiva interpretativa totalmente distinta: ya no existencial y metafísica, sino antropológica (antropología de la cultura argentina).

Desde esta nueva perspectiva, puede parecer inadecuada la expresión “otro país”, pero sólo a primera vista (y es notable que se mantenga una coherencia semántica en un texto tan polisémico): en efecto, la otredad del truco en tanto metáfora de la vida política reside en que representa una *dramatización lúdica y atractiva* de la misma, o de lo mismo. Por otra parte, retrospectivamente, la caracterización ulterior del juego viene a añadir el carácter repetitivo o permanente de la vida política, incluso de las relaciones entre política y religión (cf. “el siete de oros tintineando esperanza”).

Resulta que el poema del truco, en cuanto acaba abarcando juego de cartas, práctica literaria o artística, política y religión, se convierte en una metáfora completa de la vida – vida de “homo ludens”, esencialmente definida como ritual.

Le faltaría una pieza a nuestro estudio si no consideráramos brevemente las versiones ulteriores del poema (1943, 1969, 1972), en especial la penúltima de 1969 que es donde aparecen los cambios realmente notables¹⁴. Para más comodidad, hela aquí:

Cuarenta naipes han desplazado la vida.

¹⁴ Entre las versiones de 1923 y 1943 sólo se registran tres cambios (cf. T. Scarano, *op.cit.*): “y una risueña génesis” > “y una creación risueña”; “Una gauchesca lentitud” > “Una lentitud cimarrona”; “cosa que” > hecho que”; “a los compañeros que hoy callan” > “a los compañeros muertos que callan”.

Pintados amuletos de cartón
nos hacen olvidar nuestros destinos
y una creación risueña
va poblando el tiempo robado
con las floridas travesuras
de una mitología casera.
En los lindes de la mesa
la vida de los otros se detiene.
Adentro hay un extraño país:
las aventuras del envido y del quiero,
la autoridad del as de espadas,
como don Juan Manuel, omnipotente,
y el siete de oros tintineando esperanza.
Una lentitud cimarrona
va demorando las palabras
y como las alternativas del juego
se repiten y se repiten,
los jugadores de esta noche
copian antiguas bazas:
hecho que resucita un poco, muy poco,
a las generaciones de los mayores
que legaron al tiempo de Buenos Aires
los mismos versos y las mismas diabluras.

Podemos observar muchas enmiendas que bien convergen en mitigar o borrar los «barroquismos» de la versión de 1923 –se eligen palabras o fórmulas más llanas, se posponen adjetivos antepuestos, se acude a la litotes...¹⁵, bien refuerzan la expresión o

¹⁵ Para más detalles, véase la obra ya citada de T. Scarano, en especial las páginas 17 y siguientes.

la tesitura fónica¹⁶. Estas modificaciones conllevan alteraciones semánticas, pero resultan menores. En cambio, en los últimos versos (17-24) se manifiestan variaciones de más peso.

En primer lugar, en lo que se refiere a la tendencia a negar el tiempo, que comentamos en el poema de 1923, la sustitución de “inmortaliza” por “resucita”, que de forma significativa va precedida y preparada con la de “sempiternamente iguales” por “se repiten y se repiten”, y va seguida con la de “un poco, apenas” por “un poco, muy poco”, representa un paso atrás en el proceso de eternización, y en esta medida una atenuación. Al mismo tiempo, se refuerza la tensión semántica entre negación y afirmación del tiempo al mentarse el “tiempo de Buenos Aires” (aunque esta fórmula actúa de forma ambigua en cuanto implica una espacialización), y sobre todo al profundizarse la perspectiva temporal con los versos 22-23 (“las *generaciones* de los *mayores* que *legaron*”). Esto es: las versiones poéticas posteriores a la de 1923 no sólo no han integrado la radicalización del ensayo, sino que demuestran más cautela aún que aquella –mejor dicho: reflejan de forma escrupulosa la zozobra interna¹⁷.

En segundo lugar, el último verso –“*los mismos versos* y las mismas diabluras”– trae una doble sorpresa. Con él, especialmente con el orden elegido que identifica los versos y las “diabluras” del juego, se explicita de forma abrupta la dimensión metafórica del tema del truco (como símil de la práctica literaria). Luego, de manera más notable

¹⁶ Por ejemplo: “Amuletos de cartón pintado” > “Pintados amuletos de cartón”... y luego, en la versión de 1972 (se trata del único cambio con respecto a la de 1969) “Pintados talismanes de cartón”.

¹⁷ A propósito de este tipo de vacilación y de cómo se manifiesta y trasciende en una estructura semántica contradictoria, cabe recordar el título oximorónico de “Nueva refutación del tiempo” y su final (en *Otras inquisiciones*), así como el final del mismo “Sentirse en muerte”. Esto es : incluso en la prosa se puede encontrar la expresión de cierto escrúpulo, si bien aquí a modo de contrapunto.

aún, ocurre un brusco giro metadiscursivo que produce lo que en la narratología de Genette se llama “metalepsis”, o sea una contaminación y confusión inesperadas de los niveles extradiegético y diegético, con un efecto de «aspiración» en la ficción que se lleva potencialmente al escritor y a sus lectores. Semejante efecto viene a rematar de forma muy coherente la repetición subrayada en los versos anteriores (“se repiten y se repiten”), en la medida en que ésta remite a un proceso de Repetición que sugiere naturalmente, y como quedaba claro en el texto en prosa, desrealización e incluso irrealización. Es decir, se insinúa por última vez, desde otra perspectiva y gracias a un recurso importado de la práctica del cuento, una negación del tiempo... que viene a corregir otra vez, *in extremis*, la ambigüedad de la palabra “diablura”. Así se confirman los efectos de sentido producidos por las enmiendas de los versos 17-24, y esa poética de la tensión tan característica de Borges.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1923). *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Serrantes.
- Borges, Jorge Luis (1998). *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza (“Biblioteca Borges”).
- Borges, Jorge Luis (1983). *Borges el memorioso (Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo)*. México: Fondo de cultura económica (“Tierra firme”).
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras completas*. Barcelona: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1993). *Oeuvres complètes*. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol.1.
- Borges, Jorge Luis (1997). *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- De Torre, Guillermo (1965). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor.
- Dominicy, Marc (1992). “Pour une théorie de l’énonciation poétique”, en *Enonciation et Parti Pris*, Amsterdam: Rodopi.
- Eliade, Mircea (1969). *Le mythe de l’éternel retour*, Paris: Gallimard.

Huizinga, Johan (1951). *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. París: Gallimard, “Tel”.

Jurado, Alicia (1964). *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Scarano, Tommaso (1987). *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa: Giardini Editori.