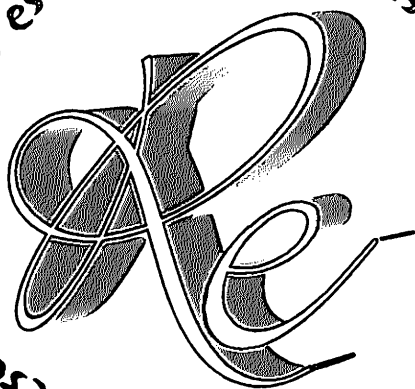


REESCRITURAS



Editoras

Luz Rodríguez-Carranza y Marilene Nagle

Offprint • Sonderdruck • Tiré à part • Separata

Amsterdam - New York, NY
2003

USA / Canada

Editions Rodopi b.v.

One Rockefeller Plaza, Suite 1420

New York, NY 10020

Phone (212) 265 6360

Fax (212) 265 6402

Call toll-free (U.S. only) 1-800-225-3998

All Other Countries

Editions Rodopi b.v.

Tijnmuiden 7

1046 AK Amsterdam

The Netherlands

Tel.: ++ 31 (0)20 611 48 21

Fax: ++ 31 (0)20 447 29 79

orders@rodopi.nl

info@rodopi.nl

www.rodopi.nl

La orquestación de la vox populi en “La fiesta del Monstruo” de H. Bustos Domecq

Iván Almeida

“– Te prevengo, Nelly, que fue una jornada cívica en forma”– Tal es el *incipit* del texto que nos ocupa, firmado en 1947, por Honorio Bustos Domecq, ese “tercer hombre” del que se dotaron Borges y Bioy Casares.

Propongo que sigamos el hilo de esa primera frase. El guión que la precede señala el comienzo de una larguísima interpelación dialógica, que quedará sin réplica durante todo el relato. Todo el arte narrativo del autor está así subordinado a esa voz que narra, que trataré de caracterizar.

Mis consideraciones quisieran limitarse al plano filosófico-literario, dando por conocidos los crecientes estudios consagrados al arraigamiento del texto en la historia de la política y de la literatura argentina. No hablaré, pues, del peronismo en la Argentina de fines de los cuarenta, ni tampoco de las evidentes relaciones intertextuales con *El Matadero*, de Echeverría y con *La Refalosa*, de Ascasubi. Un excesivo énfasis en esos aspectos ha contribuido a dejar de lado el juego literario con que se trama, en estas páginas, una exploración filosófica universal. Se trata del problema de la fe, común a la religión, a la política y a la opinión pública.

La historia cuenta la “jornada cívica” vivida por un grupo de supuestos fanáticos de un líder, encargados del apoyo armado durante una manifestación. El narrador – al que llamaremos, por indirecta sugerencia suya, “El Gordo”– se dirige a Nelly, de cuya admiración se muestra tan seguro como de sus infidelidades. En un lenguaje asombrosamente polifónico, en el que abundan los registros del lunfardo, de la jerga callejera, y de la cursi presunción de cultura, el Gordo narra su adhesión condicional a la causa del monstruo pero sin dejar de transparentar su constante traición. Muy pronto, su participación en la manifestación se convierte en una excusa para revender como hierro viejo las armas que le serán prestadas. Esta ambivalencia la comparte con la mayoría de los participantes, cuyo entusiasmo necesita ser constantemente reavivado por los cabecillas, para evitar una deserción masiva. La principal diversión del grupo parece darse a expensas de la ingenuidad del Gordo. El relato, minucioso en peripecias y tenso hacia el climax que deberá constituir la escucha de

la palabra del Monstruo, se desinfla en la frase final: “Estas orejas la escucharon, gordeta, mismo como todo el país, porque el discurso se trasmite en cadena” (402). En cambio, un acontecimiento de una insoportable barbarie es presentado por el narrador como un “episodio callejero”: con tácitos relentes de textos bíblicos y dantescos, pero sin dejar su tono de desopilancia, el Gordo cuenta la masacre de un joven estudiante judío que presenta reticencias para vivir al Monstruo. El protagonista de esta infame faena es, precisamente, el narrador, quien lo relata como algo a la vez divertido y lamentable: “Cuando sonaron las campanas de Monserrat se cayó, porque estaba muerto. Nosotros nos desfogamos un rato más, con pedradas que ya no le dolían. Te lo juro, Nelly, pusimos el cadáver hecho una lástima. Luego Morpurgo, para que los muchachos se rieran, me hizo clavar la cortaplumita en lo que hacía las veces de cara”. Poco antes, con ese mismo “cortaplumitas”, le tocó lacerar los asientos del ómnibus que habían secuestrado.¹

Paralelamente a sus ficciones, Borges no ha perdido la ocasión de expresar en forma explícita su opinión con respecto a la relación entre las dictaduras y la opinión pública. Así, el 8 de agosto de 1946, un año antes de escribir este cuento, Borges se expresa como sigue durante un discurso pronunciado en agradecimiento a una comida que le ofreció un grupo de escritores:

Las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idiotez (“Palabras” 304).

Obsérvese la sutileza del verbo de relación utilizado: las dictaduras “fomentan”. Fomentar no es causar, es activar. De tal modo que, por ejemplo, entre la dictadura y la estupidez hay una relación de estimulación recíproca, lo cual permite – como lo hace Borges con tanta frecuencia – invertir los términos de la formulación y decir que la idiotez, a su vez, fomenta la crueldad, la opresión y la dictadura.

El panorama que va a presentar el cuento es el de la dictadura vista desde el lado de la idiotez que fomenta y de la que recibe su estímulo.

El clima teórico a partir del cual me interesa tratar ese aspecto del cuento, está dado por un nuevo paradigma – que encuentro particularmente fecundo – que trata de imponerse en los estudios culturales. Me refiero sobre todo a los estudios de Dan Sperber y su concepción “epidemiológica” de la creencia. Contra los paradigmas

¹ El ómnibus lacerado juega aquí sin duda el mismo papel de anticipación que jugaba la masacre del toro en *El Matadero*.

tradicionales, según los cuales se dan relaciones principalmente causales entre las representaciones mentales y/o públicas, la concepción epidemiológica implica que "explicar la cultura es explicar por qué y cómo ciertas ideas llegan a ser contagiosas"² [...] "La mente humana es susceptible de representaciones culturales de la misma manera que el organismo humano es susceptible de enfermedades".³

Se trata, pues, de un paradigma de tipo ecológico, dominado por la noción de réplica, mimesis y contagio.⁴ En lo que hace a las creencias – religiosas, políticas o culturales – éstas se propagan sin necesidad de ser temáticamente comunicadas, y se basan en inferencias que no llegan a ser explicitadas y que – por lo mismo – no chocan con las representaciones racionales que podrían invalidarlas.

² "To explain culture, then, is to explain why and how some ideas happen to be contagious" (1).

³ "The human mind is susceptible to cultural representations in the same way as the human organism is susceptible to diseases" (57).

⁴ Si las teorías de Sperber son relativamente nuevas, se enraízan sin embargo en una tradición que remonta al menos a W. James y a Ch. S. Peirce. En los últimos años, el más conocido representante de la tendencia epidemiológica de la cultura es Richard Dawkins, cuya teoría del "meme" (algo así con un virus cultural) resumo aquí con las propias palabras del autor: "I think that a new kind of replicator has recently emerged on this very planet. It is staring us in the face. It is still in its infancy, still drifting clumsily about in its primeval soup, but already it is achieving evolutionary change at a rate which leaves the old gene panting far behind".

"The new soup is the soup of human culture. We need a name for the new replicator, a noun which conveys the idea of a unit of cultural transmission, or a unit of *imitation*. 'Mimeme' comes from a suitable Greek root, but I want a monosyllable that sounds a bit like 'gene'. I hope my classicist friends will forgive me if I abbreviate mimeme to *meme*. If it is any consolation, it could alternatively be thought of as being related to 'memory', or to the French word *même*. It should be pronounced to rhyme with 'cream'".

"Examples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or of building arches. Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperm or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation. If a scientist hears, or reads about, a good idea, he passes it on to his colleagues and students. He mentions it in his articles and his lectures. If the idea catches on, it can be said to propagate itself, spreading from brain to brain. As my colleague N. K. Humphrey neatly summed up an earlier draft of this chapter: '[...] memes should be regarded as living structures, not just metaphorically but technically. When you plant a fertile meme in my mind you literally parasitize my brain, turning it into a vehicle for the meme's propagation in just the way that a virus may parasitize the genetic mechanism of a host cell. And this isn't just a way of talking --- the meme for, say, "belief in life after death" is actually realized physically, millions of times over, as a structure in the nervous systems of individual men the world over"' (192).

Para nuestro estudio, lo importante de esta concepción es la desjerarquización entre los pretendidos factores de una ideología: el dictador no es la causa de la estupidez, ni su doctrina, el fundamento de las creencias de la chusma. La relación, si no circular, es, al menos, capilar y rizomática. Entre las múltiples posibilidades de interpretar la ecuación *Vox populi, vox Dei*, está la de considerar que hay un mimetismo descausalizado entre la voz de los creyentes y la del que es creído.

Dejando los senderos trillados del estudio del populismo a partir de los discursos del dictador, Bustos Domecq va a explorar narrativamente las implicaciones del populismo a partir de la voz del idiota. Y la lógica del proceso recibirá de ese enfoque una claridad inédita.

I. La diseminación

En el proceso mismo de enunciación de este cuento se plasma una imagen – digamos – epidemiológica de la transmisión del saber.

A primera vista, se trata de un relato de tipo autobiográfico, en el que uno de los partidarios del monstruo le cuenta a Nelly, su novia, su propia experiencia de la “jornada cívica en forma”. Tal tipo de discurso puede ser asimilado al fenómeno del “skaz”, es decir, según la terminología de los formalistas rusos, a la mimetización escrita de un discurso oral. El lector implícito debe, pues, identificarse con las pautas que el texto da de Nelly, para situarse en el ángulo más correcto de recepción del mensaje.

Sin embargo, esta primera visión es ilusoria. Para empezar, a diferencia de los textos considerados como “skaz” canónicos, en que todo el relato está enunciado por un esquizofrénico – aquí las palabras del gordo narrador van precedidas por un guión, que indica una palabra cedida – y manipulada – por un enunciador superior. A partir de esa observación, el puesto del lector implícito debe conjugar el rol de Nelly con el de lector explícito de un texto de Bustos Domecq.

Es más. En una nota a pie de página (la primera de tres), en el momento en que el narrador hace alusión a su “lengüita de Campana”, se lee la siguiente advertencia:

Mientras nos reponíamos con ensaimadas, Nelly me manifestó que en ese momento el pobre mufio sacó la lengua de referencia (Nota donada por el joven Tabasco) (456).

Quiere decir que todo el relato en primera persona debe entenderse como una cita en discurso directo asumido por la misma Nelly, quien se contenta con ataviarlo de ocasionales mímicas en dirección de su

interlocutor, el joven Tabasco, que es otro miembro de la barra. Este joven – amante no tan secreto de la novia del narrador – es, pues, a la vez protagonista directo de los hechos y destinatario de su narración. Y, en cierto modo, representa otro rol obligatorio del lector implícito. Además, si le es destinado el relato de lo que él ya ha vivido, puede pensarse que lo esencial no es la crónica de los acontecimientos, sino la voz del narrador que se trata de imitar.

Pero, como si todo esto fuera poco, esa inusual nota contiene a su vez un llamado a otra nota, señalada con un asterisco, y que dice simplemente lo que sigue:

A mí me lo dijo antes (Nota suplementaria de Nano Battafuoco, peón de la Dirección de limpieza).

Esta nota engastada complica enormemente el esquema enunciativo del relato. En primer lugar, la llamada Nelly, de ser la destinataria única de la historia, pasa a convertirse en su pregonera patentada, quien la va repitiendo con palabras y gestos idénticos a distintos oyentes individuales que se disputan la prioridad de la escucha. Y lo que Bustos Domecq cita es la citación de Nelly del relato del gordo.

Pero concluir allí sería demasiado fácil. La intervención de Nano Battafuoco, en cuanto nota de una nota, implica que éste no sólo ha oído el relato de la boca de Nelly, sino que ya lo ha leído en el texto de Bustos Domecq, a cuya nota aporta una nota.

Llegados aquí, podría pensarse en una especie de pirandelliana – y Bustosdomecquiiana – forma de mezclar los planos de la instancia enunciante y de la instancia enunciada. Pero también – y esto nos interesa particularmente – de esa forma plasmada queda, parodiada, la forma diseminada en que se difunde el rumor, la creencia, la opinión pública, sin sujeto originante. Como un contagio.

II. *His Master Voice*

La naturaleza diseminada y epidémica de una ideología permite estudiarla a partir de cualquiera de sus nudos. En el caso que nos ocupa, no será la posición del dictador, sino la de un miembro de su cohorte la que determinará el nivel de aproximación.

El protagonista-narrador puede ser considerado como una suerte de célula fractal, dentro de la cual se puede ver reproducido todo el proceso. Por una parte, revelará (hiperbolizadas), con respecto a la figura del "monstruo" las ambigüedades inherentes al clientelismo político, visto "desde abajo". Pero, por otra parte, en su actitud con respecto a Nelly, que es quien supuestamente lo escucha, declinará, en pequeña escala, el mismo esquema, pero visto "desde arriba", como

asumiendo el rol de un “pequeño monstruo”, o de un monstruo en pequeño. Así, adelantando la euforia de escuchar el discurso del “monstruo”, no se priva de suponer esa misma euforia en su interlocutora: “Vos, que cada parola que me se cae de los molares, la grabás en los sesos con el formón” ...

Pero antes de detenernos en esas dos caras de la ilusión política del narrador, tal vez valdría la pena tratar de caracterizar un poco más su voz. Se trata de una voz voluntariamente artificial, no sólo porque responde al esquema de una sátira, sino por razones más profundas. Al decidirse que todo el cuerpo del discurso (exceptuando las notas) será puesto en la boca de un mismo locutor, y que el juego textual consistirá precisamente en una polémica secreta contra ese discurso por parte de la instancia de escritura, queda una sola solución: crear una voz paradójica, que se sabotee a sí misma. Esta operación no es nueva, y encuentra un antecedente ilustre en un caso que Borges tal vez malentendió: el *Martín Fierro*. Un gaucho, para Hernández como para el imaginario colectivo, responde al prototipo del hombre valiente, lacónico además. Pero desde el momento en que surge la decisión de hacer un poema que, en parte, servirá para denunciar los maltratos que se le infligen, y que además el discurso será puesto en la boca del lacónico valiente, nace necesariamente una voz híbrida, artificial, paradójica: la del lacónico verboso que llorisquea para mostrar cuán valientemente sufre las injusticias. Es que detrás de la victrola suena la “voz del maestro”, articulando las contradicciones de una enunciación imposible.

Algunos ejemplos, en el cuento, de esa enunciación a dos puntas:

De mientras, el camionero nos puso en fila india a los patriotas, que si alguno quería despartarse, el de atrás tenía carta blanca para atribuirle cada patada en el culantro que todavía me duele sentarme (397).

Para despistar, todos nos reíamos de mí [...] (398).

No me cansaba de pensar que toda esa muchachada moderna y sana pensaba en todo como yo, porque hasta el más abúlico oye las emisiones en cadena, quieras que no (395).

Tu chanchito te va a ser confidencial, Nelly: quien más quien menos ya pedaleaba con la comezón del Gran Spiantujen, pero, como yo no dejo siempre de recalcar en las horas que el luchador viene enervado y se aglomeran los más negros pronósticos, despunta el delantero fenómeno que marca goal; para la patria, el Monstruo; para nuestra merza en franca descomposición, el camionero. Ese patriota que le saco el sombrero se corrió como patinada y paró en seco al más avivato del grupo en fuga. Le aplicó súbito un masaje que al día siguiente, por los chichones, todos me confundían con la yegua tubiana del panadero (397).

Pusimos el cadáver hecho una lástima (401).

En sus estudios sobre Dostoiewski, Bajtín esboza una teoría del condescendiente enunciativo que parece aplicarse aquí de manera ejemplar. En ciertos casos – dice – detrás de la voz ficticia que narra se injerta una segunda voz, dominante, que habla a través del discurso del otro, pero en forma opuesta, haciendo del texto un verdadero campo de batalla entre dos voces y, por lo tanto, entre dos mensajes.

En la narración de la fiesta del monstruo, la voz dominante produce un constante boicot de la voz narradora, y lo hace en una forma tan violenta, que no hay casi enunciado de fervor que no contenga – explícito – su propio antídoto.

Un ejemplo:

¡Qué entusiasmo partidario te perdiste, Nelly! En cada foco de población muerto de hambre se nos quería colar una verdadera avalancha que la tenía emberretinada el más puro idealismo, pero el capo de nuestra carrada, Garfunkel, sabía repeler como corresponde a ese farabutaje sin abuela, máxime si te metés en el coco que entre tanto mascalzone patentado bien se podía emboscar un quintacolumnista como luz, de esos que antes que usted dea la vuelta del mundo en ochenta días me lo convencen que es un crosta y el Monstruo, un instrumento de la Compañía del Teléfono (395).

III. *La polémica oculta*

Otra forma de polémica dentro del discurso, según Bajtín en el mismo estudio, se da cuando el discurso adverso no es tematizado, pero condiciona la estructura de todo lo enunciado. El discurso del otro no va reproducido, sino simplemente implicado, pero se advierte que la entera estructura de lo expresado sería completamente diferente si no hubiera esta reacción contra las palabras supuestas de otra persona. Dice Bajtín:

Ese tipo de discurso no puede ser fundamental o enteramente comprendido si no se toma en consideración más que su sentido referencial directo. La coloración polémica del discurso aparece en otras características que pertenecen igualmente al lenguaje: la entonación y la construcción sintáctica.⁵

En este caso, por encima del diálogo ficcional entre el Gordo y Nelly, se entabla una polémica contra un discurso preciso pero ausente, que

⁵ Such discourse cannot be fundamentally or fully understood if one takes into consideration only its direct referential meaning. The polemical coloration of the discourse appears in other purely language features as well: in intonation and syntactic construction (196).

es el de las ideologías populistas. Como única arma en esta batalla, el texto dispone de la posibilidad de manipular la voz del narrador. Es necesario que en su discurso de ferviente partidario puedan infiltrarse todos los ingredientes de la polémica oculta. En términos de Wittgenstein, diríamos que el lenguaje del Gordo va a cumplir la función de hablar y de mostrarse, y es esta segunda la que será manipulada por la instancia super-enunciativa.

Así, los ejemplos de auto-boicot que acabamos de repertoriar constituyen la forma ficcionalizada de una polémica en la que Borges supo entrar en forma explícita. Escribiendo, por ejemplo, lo que sigue:

[...] básteme denunciar la ambigüedad de las ficciones del abolido régimen, que no podían ser creídas y eran creídas.

Se dirá que la rudeza del auditorio basta para explicar la contradicción; entiendo que su justificación es más honda. Ya Coleridge habló de la willing suspension of disbelief (voluntaria suspensión de la incredulidad) que constituye la fe poética; ya Samuel Johnson observó en defensa de Shakespeare que los espectadores de una tragedia no creen que están en Alejandría durante el primer acto y en Roma durante el segundo pero condescienden al agrado de una ficción. Parejamente, las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades ("Illusion" 56-57).

Pero en este caso, los autores se contentan con la contienda oculta, que sólo puede manifestarse, como dice Bajtín, "en la entonación y en la estructuración sintáctica". De tal modo que, siguiendo los pasos de la entonación y de la composición del discurso narrante podemos tener una idea aproximada del contencioso que enfrenta a los autores con la ideología populista. Sólo mencionaré algunos de los principales aspectos.

III.a El énfasis o el vacío semántico

La naturaleza teatral del populismo se revela en una prioridad del énfasis sobre la semántica. En el discurso que nos ocupa, esto lleva a la elección de términos por su puro valor sonoro o prosódico, lo cual provoca un tipo de comunicación de adhesión o rechazo, no analizada. Así, si consideramos el incipit, descubrimos una frase estructurada sobre una articulación de vacuidades.

- "Te prevengo, Nelly", será posteriormente remplazada por "calculate, Nelly", "compenetrate, Nelly", "Te lo juro, Nelly" y hasta por "Te exagero, Nelly".
- El resto de la frase es igualmente vacío: la "jornada cívica" sirve para identificar no uno sino dos días de delincuencia, y "en forma" funciona como adjetivo de puro énfasis.

Hay una escena de macedónica desopilancia que plasma en forma magistral la esencia de la comunicación vacua. Mientras esperan en la fila para recibir las armas, el protagonista y Diente de Leche, uno de sus camaradas, planean el robo y la venta de las mismas. Para ello necesitan intercambiar informaciones sobre un ruso de Berazategui que compra revólveres como hierro viejo. Para evitar compartir la información con el resto de la fila, deciden comunicar en "vesre", es decir, invirtiendo las sílabas de cada palabra. Tratemos de imaginar la escena – si podemos – sobre la base de la siguiente descripción:

Pero fue como si habláramos en inglés, porque Diente no pescaba ni un chiquito, ni yo tampoco, y los compañeros de fila prestaban servicio de intérprete, que casi me perforan el tímpano, y se pasaban el [lápiz] Faber cachuzo para anotar la dirección del ruso (392).

Otros ejemplos de vacío semántico en refuerzo del énfasis. Cada una de las expresiones que siguen deben ser leídas con muchísima atención, porque precisamente están escritas para que el énfasis oculte la inconsistencia del contenido:

- Con entusiasmo juvenil entonaba la *marcha* que es nuestra *bandera* (394).
- Ahí la *casualidad* quiso que el *destino* nos pusiera al alcance de un ónibus (397).
- Yo, sin ánimo de ostentación y para darme un poco de corte (398).
- Serían recién las *diecinueve* de la *tarde* (399).
- Poco antes de la calle Belgrano la velocidad *paró en seco* desde unos *veinticuatro minutos*.
- El bondi – talán, talán – agarró p'al Centro; iba superbo como una madre joven que, sotto la mirada del babo, porta en la panza las modernas generaciones que mañana reclamarán su lugar en las *grandes meriendas* de la vida.
- palpité que *más* o *menos* de uno se estaba por mandar *in mente* su plan de evasión (401).
- aunque *a cada uno* lo portara el *otro* a babucha (392).

La lista podría continuar indefinidamente, porque todo el discurso está escrito respondiendo a ese modelo.

III.b El babelismo , o la inconsistencia estructural

Hay un relato de Kafka. "El escudo de la ciudad", que trata de mostrar que si la construcción de la Torre de Babel fracasó, no fue por causa de la insensatez del proyecto, sino por la infinita cantidad de pasos preparatorios que necesitaba su ejecución. Para condensar este efecto en una categoría, podemos llamar "babelismo" a una sintaxis narrativa que se disuelve en agua de borrajas.

En “La fiesta del monstruo”, tanto la macro como las microestructuras responden a ese esquema. El discurso exaltado del Gordo sirve para narrar todos los patrióticos esfuerzos del grupo de partidarios por “no participar” en la fiesta e incluso para servirse de ella en provecho propio. Algún lapsus llega, incluso, a llamar a la manifestación “la performance del feriado” (392).

Ya hemos considerado que sólo una frase – la última – está consagrada al ápice de la jornada, el discurso del monstruo, pero sólo para minimizar su importancia. En cambio, en el penúltimo período se menciona en términos enfáticos el discurso de preparación: “En la Plaza de Mayo nos arengó la gran descarga eléctrica que se firma doctor Marcelo N. Frogman” (402).

Esa “gran descarga eléctrica” que sabe firmar, no es un personaje desconocido para los lectores de Bustos Domecq y su colega Suárez Lynch. Mediante una manipulación del discurso del narrador, Borges y Bioy están desplegando todo un panel de intertextualidad, que no es menos importante que los que envían a Ascasubi o a Echeverría. Para una semblanza del Dr. Marcelo N. Frogman – que, en *Un modelo para la muerte*, se autoapoda “El indio Frogman” – remito al largo rastreo que de él ha hecho Cristina Parodi en el n° 5 de *Variaciones Borges*. Esencialmente, es el factotum de la AAA (Asociación Aborígenista Argentina), “donde los indios nos reunimos para tramar la independencia de América, y para reírnos *sotto voce* del portero, que es un catalán contumaz y fanático”(153). A través del semanario *El Malón*, y de la radio Huasipungo, la asociación despliega un ambicioso plan de argentinización del lenguaje y de las costumbres. Una de las consecuencias del celo indigenista de Frogman es la exclusión, precisamente, de los indígenas, por sucios y por ignorar el lenguaje aborígen. “El doctor Le Fanu – se queja Frogman – ha puesto el local que ni vagón de hacienda con unos indios del interior, que no manyan nuestro chamuyo, pero para decirle la verdad, tampoco lo manyamos nosotros” (157). Descrito desde su primera visita a don Isidro Parodi como “rubio, fofo, pequeño, calvo, pecososo, arrugado, fétido y sonriente” (153), el Dr. Marcelo N. Frogman es constantemente atildado de alias abiertamente descriptivos, tales como Atkinson Forgman, Pescadas Frogman, Perro Mojado Frogman, Jazmín, Enemigo de Coty, Rotas Cadenas Frogman, Caño Maestro, Agua Abombada, Aguas Servidas, Cebolla Tibetana, Don Lugar Sagrado, Pobre Mi Napia Querida, Caballeros, El Fondo a la Derecha, o directamente “zorrino patentado” ...

Es decir que la coronación de la Fiesta del Monstruo – o, digamos, del “feriado” – no es el discurso del Monstruo, sino el de este pintoresco personaje, hedionda descarga eléctrica de oratoria para la

chusma, héroe populista que, por hipótesis, excluye al pueblo.⁶ A menos que este desplazamiento de un discurso por el otro no esté dando a entender que se equivalen.

En la frase arriba citada, a propósito de los indios que ignoran "nuestro chamuyo", cabe destacar la estructura concesiva "pero a decir verdad tampoco lo manyamos nosotros", porque en ella se cifra la sintaxis de la inconsistencia que Borges y Bioy atribuyen así, metafóricamente, a la *vox populi*: todo entusiasmo se diluye en una exclusión del acontecimiento, como sucede con la frase final del texto.

Considérese los ejemplos siguientes:

[...] y ensayé hasta medio borrado que más bien salió francamente un hipo, que si no abro el paragüita *que dejé en casa*, ando en canoa en cada salvazo que usted me confunde con Vito Dumas, el Navegante Solitario (395).

Por fin arrancamos, y entonces sí que corrió el aire, que era como tomarse el baño en la olla de la sopa, y uno almorzaba un sángüiche de chorizo, otro su arrolladito de salame, otro su panetún, otro su media botella de Vascolet y el de más allá la milanese fría, *pero más bien* todo eso vino a suceder otra vuelta, cuando fuimos a la Ensenada, pero como yo no concurrí, más gano si no hablo (395).

Concluyo este apartado con un ejemplo que reúne, en su complejidad, todos los elementos de disolución semántica y sintáctica de la voz narradora:

Bo, cuando cacha la guitarra, se cree Gardel [nota 1: El cantor más conocido de aquella temporada]. Es más, se cree Gotusso [nota 1: El cantor más conocido de aquella temporada]. Es más se cree Garófalo [nota 1: El cantor más conocido de aquella temporada]. Es más, se cree Giganti-Tomassoni [nota 1: El cantor más conocido de aquella temporada]. *Guitarra, propio no había* en ese local, pero a Bo le dio con "*Adiós Pampa mía*" y todos lo coreamos y la columna juvenil era un solo grito (400).

IV. *L'illusion comique*

Dejaré inconcluso el elenco de las tesis con que Borges y Bioy orquestan la voz populista. La barbarie del asesinato empaquetado en el mismo registro de narración ingenua y desopilante sería tema de un largo estudio intertextual.

⁶ Sería interesante rastrear las relaciones que, de autor a autor y de cuento a cuento, el narrador de esta historia mantiene con el Doctor Frogman, a través de un amigo común: "Diente de leche".

No quisiera, sin embargo, dejar de mencionar un aspecto esencial que, en esta polémica secreta con la idiotez que fomenta la dictadura, colorea las entonaciones del discurso. Se trata del cariz teatral de las relaciones.

Borges menciona con frecuencia la comedia de Corneille *L'illusion comique*. En ella se ve a Pridamant buscando por todo el mundo a su hijo, en fuga después de un asesinato. En un cierto punto, en la cueva de un mago, no es dado contemplar junto con Pridamant, una secuencia en la que se ve al hijo Clindor, sucesivamente “apuñalar a un rival, huir de la justicia, morir asesinado en un jardín y luego conversar con unos amigos” El misterio de tal imposible secuencia es explicado por el mago: “Clindor, después de haber matado al rival, se ha hecho comediante, y la escena del ensangrentado jardín no pertenece a la realidad (a la “realidad” de la ficción de Corneille), sino a una tragedia. Estábamos, sin saberlo, en el teatro” (“Cuando” 434). Es decir, una vez aceptados los cánones de la ficción engastada (una tragedia) el espectador se ve obligado a despertar a la condición teatral de la ficción engastante (una comedia).

No es casual que Borges haya dado el título de esta comedia de Corneille a uno de sus más virulentos panfletos contra aquellos “años de oprobio y de bobería”: “Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes” (“Illusion” 55). Borges privilegia el estudio de esta segunda historia.

Esencial a la idiotez que fomenta la dictadura es la convención teatral, en la que la “suspension of disbelief” se eleva al segundo grado: ya no es que se aceptan como reales las reglas de una ficción, sino que se acepta simular que se las acepta. Todos, hacia arriba y hacia abajo, engañan y son engañados, pero aceptan no tematizar la naturaleza ilusoria de las representaciones y de las relaciones.

En ese sentido, la relación del Gordo con su Nelly es como una proyección miniaturizada de las relaciones del Monstruo con su chusma.

He aquí, en primer lugar, una lista de los calificativos con los que tiernamente se define para ella: “tu Pato Donald”, “tu chanchito”, “tu conejito querido”, “tu payaso querido”. Podemos suponer que toda esa *ménagerie* tiende a hacer del Gordo un “monstruo” de entrecasa, y de paso, a sugerir connotaciones igualmente tiernas en el apelativo “monstruo”.

Por otra parte, de ella a él, está la frase ya citada, según la cual Nelly graba “en los sesos con el formón” toda palabra que cae de la boca del monstruito.

Y sin embargo, la otra voz le hace también decir: "pero no te me vuelvas a distraer con el spiantacaca que le guiñas el ojo" (398), sin contar las variadas alusiones a su infelidad con el guardagujas, con "el otario Rabasco", y probablemente, con el peón de limpieza Battafuoco [...]

Igual contrapunto de voces en cuanto a la apariencia física de la interlocutora: por una parte le atribuye "dedos de hada", y por otra, la llama "gordeta", y la considera una referencia por su velocidad en "dejar el mostrador sin factura" (396).

Un último ejemplo servirá para ilustrar otro aspecto de la ilustración aceptada: la asunción de la perogrullada como buena nueva:

L'ónibus ardía en el horizonte, mismo como el spiedo del Perosio, y el guarda-conductor-propietario lloraba dele que dele ese capital que se le volvia humo negro. [...] Tornillo, que es el bufo tamaño mole, se le ocurrió un chiste que al escucharlo vos con la boca abierta, vendrás de gelatina con la risa. Atenti, Nelly. Desemporcate las orejas, que ahí va. Uno, dos, tres, y Pum. Dijo – pero no te me vuelvas a distraer con el spiantacaca que le guiñas el ojo – que el ónibus ardía mismo como el spiedo del Perosio. Ja, ja, ja (398).

V. Conclusión: el antídoto

El estudiante judío atrocemente masacrado en la penúltima escena no es asesinado por ser judío. Los autores del cuento alejan toda duda al respecto haciendo que el que tira la primera piedra sea un judío, Simón Tabacman: "El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías, y la sangre era un chorro negro."

El estudiante judío es asesinado porque "se registró como un distraído, que cuasi se llevaba por delante a nuestro abanderado" y sobre todo porque respondió "con el despropósito que él también tenía una opinión". Es decir que el verdadero anti-héroe de este largo relato, aquél cuya apología secreta se teje por contraste en cada página, es el individualista, el que durante una manifestación camina con libros, en otra dirección, el que piensa con su propia cabeza.

Al acabar su discurso de agradecimiento a los escritores, Borges establece y nombra los dos antagonistas: por una parte, "la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez" y por otro, el antídoto, la "vieja virtud argentina", el individualismo:

Botones que balbucean imperativos, efigies de caudillos, vivas y meras prefijados, muros exornados de nombres, ceremonias unánimes, la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez [...] Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor. ¿Habré de recordar a lectores del Martín Fierro y de Don Segundo que el individualismo es una vieja virtud argentina? ("Palabras" 304).

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (Mikhail Bakhtin). *Problems of Dostowievsky's Poetics*. Ed. & Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Borges, Jorge Luis. "Cuando la ficción vive en la ficción." *Obras Completas*. Vol. 4. Barcelona: Emecé, 1996. 233-435.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur (1939-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . "L'illusion comique." *Borges en Sur*. 95-97.
- . "Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores." *Borges en Sur*. 303-304.
- . *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997. [OCC]
- Bustos Domecq, Honorio. "La fiesta del monstruo." *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Borges, Jorge Luis. OCC 374-451.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Kafka, Franz. "Das Stadtwappen." *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt: Fischer, 1970. 306-307.
- Parodi, Cristina. "Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq." *Variaciones Borges* 6 (1998): 53-143.
- Sperber, Dan. *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Suárez Lynch, Benito. "Un modelo para la muerte." OCC 141-195.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.