

Manuel fuentes y Paco Tovar (Ed.)
La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)

Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Departament de Filologies Romàniques, 2000

El desliz humorístico

SAÚL YURKIEVICH
Universidad París-VIII. Francia

Creo que el sesgo o bias humorístico, creo que la vis humorística constituye un componente fundamental de la relación de Jorge Luis Borges con el relativo mundo y la lúdica literatura. Intento sacar a luz o poner de manifiesto esta actitud fundadora y sus efectos en la escritura borgeana. Acometo un examen que devela y encomia cierto tipo de doblez o de desdoblamientos borgeanos a partir de mi postura de examinador que también humoriza, porque no hay otro ángulo de abordaje que el de la complicidad humorística para entrar en trato con esa indefinible ambigüedad, con ese decir excéntrico, con esa técnica paradójica de apertura del sentido, con ese tinte o halo divertido que caracterizan al humor. Así como no existe, para hablar de la metáfora, una posición verbal exenta de lo traslaticio, despojada de lenguaje figurado (metáfora quiere decir transporte, recibe por ende una denominación metafórica), tampoco hay una captación del humor fuera de su influjo, fuera de sus transgresivas transposiciones. Y ya cuando aludo al decir ambiguo porque conlleva un desajuste entre el sentido y el tono, a la sutil inadecuación del registro, al ejercicio desconcertante del dislate, a todas esas marcas o guiños que provocan el viraje o rebote humorístico, estoy enumerando caracteres borgeanos, rasgos que identifican su literatura.

La relación que Borges establece con el mundo, consigo mismo y con la literatura (que alegoriza estos vínculos) es primordialmente humorística. Digo primordialmente porque el humor está en el principio ultraísta o vanguardista de Borges, porque basamenta sus escritos de todo género y porque permanece como filón a menudo emergente a lo largo de su obra. Unas veces el humor preside la concepción de ciertos poemas harto conocidos como "El general Quiroga va en coche al muere" o "Fundación mítica de Buenos Aires" o de algunas piezas (adjetivo que Borges atribuye a sus narraciones para evitar el canónico calificativo de cuento) muy mentadas como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Pierre Menard, autor del Quijote" o "El Aleph"; otras veces opera como irrupción subversiva o reversiva, como desvío o desliz que perturba la cohesión del texto o que desbarata las reglas del juego, como ocurre con las bromas lingüísticas que mechan de humor y achispan el universo totalizador, totalitario de "La Biblioteca de Babel".

Borges es un esteta que juega con las palabras. Borges es un escéptico que pone en obra el desvío irónico. El desvío de las ideas religiosas o filosóficas hacia la autónoma, lúdica y fictiva esfera de lo literario implica situarse en un interregno recreativo, en una área intermediaria, fuera de razón de uso, no sujeta a imperativos exteriores (como la exigencia de verdad) y de relativa implicación subjetiva o existencial. Exculpada de gravamen social o moral, en esta zona de libre arbitrio, de desembarazada disponibilidad, se puede, como hace Borges, operar fantasiosa o fantásticamente con hombres y dioses, con fábulas y

argumentos, con doctrinas y sistemas, con mitologemas y filosofemas merced a su rica extrañeza, su poder de sugestión o de pasmo, su enigmática atracción. Borges los adopta por su capacidad de personificar lo insólito o de poner en intriga misteriosas situaciones. Su escepticismo —tal como Borges lo declara en el “Epílogo” de *Otras inquisiciones*: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular o maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial” — reside en la distancia irónica (que es uno de los dispositivos lúdico-humorísticos). Constituye una armadura protectora que provee el humor contra los excesos abrumadores de lo real efectivo, contra los colmos sentimentales, contra las polarizaciones excluyentes, contra la cerrazón de los sistemas, contra los absolutismos y los maximalismos, contra la lógica de la dominación. Consiste en una desconfianza, en una crítica implícita a toda creencia fehaciente, a toda convicción consolidada, a toda firmeza dogmática; consiste en un arte del desprendimiento jugueteón que Borges ejerce como Kafka, su modelo, con pareja maestría.

Tal escepticismo irónico le posibilita un tratamiento retórico (o sea figurado) de lo trascendental, como ocurre en “El acercamiento a Almotásim”, en “Las ruinas circulares” o en “La escritura del Dios” por mencionar algunos de los muchos textos de imitación mística. Este escepticismo irónico otorga a Borges una mirada de coleccionista de curiosidades en relación con el acervo legendario atesorado por la gran memoria del género humano, posibilita concebir extrañas composiciones o combinaciones extrayendo variados y a menudo opuestos ingredientes del almacén teológico, cosmológico y metafísico sin sentirse ni transgresor de arcanos ni profanador de sagrarios. Ese escepticismo no se compromete; no se entrega; no se deja cautivar por la profundidad; permite no ser enajenado por el sentimiento ni subsumido por lo trágico o patético. Le permite a Borges sacarse de encima o quitarse de adentro todo intrínquilis psicológico, lo exonera de lo demasiado subjetivo y más aún de lo subliminal (con humor incisivo y mordaz, Borges suele criticar a la secta freudiana). Le permite humorísticamente suspender el juicio afectivo o moral, argumentar que Judas es el reflejo invertido de Cristo y más valeroso que Jesús porque eligió como sacrificio la infamia, imaginar que Otto Dietrich zur Linde, un ilustrado oficial nazi, destruye implacablemente al escritor judío David Jerusalem para extirpar en el verdugo toda traza de piedad o sea de humanidad inferior o sensible. Ese escepticismo permite a Borges evitar que la instintiva e impulsiva vitalidad o los pavores viscerales se implanten en su arte verbal, le permite intentar una lúcida y desapasionada configuración de la forma literaria.

La ironía triunfa en ese oasis donde la urgencia vital afloja y el pensamiento se libera de órdenes compactos, de monismos acaparadores. El humor desliga, funda un saber versátil, sofisticado, un diletantismo dialéctico como el de Oscar Wilde, otro modelo que Borges emula, no sólo por su elegante agudeza también por la escritura despojada y diáfana. El humor comporta una consideración irreverente, no partidaria, que mira a diestra y siniestra, que admite la divergencia, que da lugar a la contradicción, que juega a ser y a no ser, que hace, como Borges, malabarismos con la afirmación y con la negación, pone en controversia tesis y antítesis, hace funcionar a fondo la conjetura, el poder fabulador, las variaciones hiperbólicas, la diversidad de pareceres, sucederes, los finales bifurcados y dispares. Fantasea con la novela progresiva ramificada de Ts’ui Pen o con la retrospectiva ramificada de Herbert Quain. Borges juega con objetos absolutos y presencias eternas, con bibliotecas totales, con infinitos circulares, con saberes herméticos y sobrehumanos, con una memoria infalible e incensante que no deja pensar. Juega con personajes

paradigmáticos, con metáforas matricias y perennes, con los arquetipos de la imaginación mitológica. Juega con condensaciones que condenan toda la literatura a la reiteración canónica, y contrariamente, juega con la inabarcable, inagotable diversidad del mundo, con la agobiadora y dispar simultaneidad, con un universo heterogéneo que no se deja alinear, hilar, inteligir, y que sólo puede representarse por *disjecta membra*, por heteróclitas acumulaciones, por la aproximativa alegoría de la enumeración caótica, ese Aleph oprimente que Borges, para anularnos, prodiga en sus escritos.

El humor es el antídoto contra la exaltación que embarga o la posesión patética que subsume y desespera. El humor es el arte malabar, arte de volatinería o acrobacia, de rozar sin apresar ni oprimir, de aludir sin adherir, o de mariposear sin posarse, del *amateur* refinado, sutil y dúctil, tanto que cuesta saber dónde está, qué endilgarle, cómo definirlo, determinar en qué bando está.

El humor no va a fondo, no se deja cautivar por las profundidades, no se entrega. Gusta más de los intercambios de las relaciones cambiantes, de la libre asociación, de los vínculos insólitos, de lo contradictorio, estimula la osadía conjetural, el arrojo y el azoro hipotéticos, al aventurarse hacia lo impensado, lo incompatible, y lo que pierde en fervor lo gana en inventiva movilidad, en exploradora inquietud. Para el humorista no hay fijeza ni firmeza aseguradoras, no hay nada inmovible, todo puede desplazarse o revestirse. El humor dota de una conciencia lúdica que puede hacer y deshacer, estatuir y destituir, invocar y revocar con libre albedrío. Juega con el equívoco, con las apariencias, disociándolas del ser, un juego de espejos que multiplican al infinito o de inclusiones recíprocas que no tienen fin. El humor baraja posibilidades, amplía los posibles narrativos desentendiéndose del ser, (su ontología es plástica, mudable) y de las finalidades. Su propósito es provocar el asombro. No está al servicio de nada, no se somete a mandamiento exterior. El humor trabaja en superficie y se complace en combinar propuestas y supuestos. Juega con formas, con figuras, no con lo substancial ni con lo esencial. Se recrea con las florituras del intelecto sofisticado que se autosatisface construyendo castillos en el aire; repite series periódicas de galimatías o la insensata, o arma la caótica Ciudad de los Inmortales, metáfora de un inextricable, impensable universo. Juega con los saberes, con el saber demiúrgico de Tzinacán, que ve la rueda formada por todas las cosas que serán y que fueron y que consigue descifrar la escritura del tigre, una fórmula de catorce palabras que parecen casuales y que dota a quien las profiere de la omnipotencia divina. Juega con el saber acumulativo, imposible de articular categorialmente, incapaz de generalizar juego con el conocimiento sofisticado de Tlön que inventa un universo paralelo para propio solaz porque no busca ni la verdad ni la verosimilitud, sólo la consternación.

Borges no es serio. Subvierte la seriedad convencional o busca lo serio imponderable, una seriedad de segundo grado. Humoriza, o sea practica el nomadismo intelectual. Es polimorfo y multilateral. Es oblicuo, perifrástico, inquietante. Asegura a la conciencia una constante movilidad, arma y desbarata sus propias componendas para salvaguardar su capacidad de entrar en las convenciones cognoscitivas y en las codificaciones culturales como lugares de pasaje, para poder salirse y subvertirlas. Perturba los arreglos, arruina las conformidades para sembrar desconcierto, poner dudas, para azuzar las problemáticas. Practica la reversibilidad de verdades, convicciones y certezas incólumes. Deliberada excentricidad que modifica la percepción y trastoca el sentido. Simula un estilo imperturbable que hace alianza con la reticencia y el pudor. Se complace en el profundo absurdo de las cosas, en su secreta y desatinada trama. El humor es por esencia estético, propone un juego de complicidades donde no hay vencedores ni vencidos. Preconiza las

coexistencias disímiles, la imposibilidad de alcanzar la unidad. El humor de Borges presupone la máxima tolerancia, la mayor indulgencia.

Siempre que Borges fue entrevistado hacía en sus respuestas gala de humor para matizar sus apreciaciones y para revelar una ductilidad, una chispa, una relatividad o reversibilidad, un ingenio que corresponden al talante humorístico. “Las erratas mejoran mis textos” (Recojo algunas de sus humoradas). “Estoy asombrado de encontrar lectores; sólo escribo para la antigüedad”. “Pienso que soy un poco extranjero en la Argentina: como no tengo sangre italiana”. “No otorgarme el Premio Nobel se ha convertido en una tradición escandinava; desde que nací —el 24 de agosto de 1899— no me lo vienen dando”.

También en la conversación procedía como humorista al acecho, que preserva un margen de maniobra para marcar lo divertido, revelar conexiones inesperadas, trastocar lo serio en risible, reducir al absurdo, provocar el viraje humorístico. Sus amigos y sus lectores conspicuos coleccionan esas célebres humoradas. El humor es un temperamento que prima en la primera vanguardia, es el operador más reactivo y más creativo de esa revolución jocosa que encabeza el prodigioso inventor que fue Guillaume Apollinaire. Apollinaire prodiga humor en sus contrastes simultáneos, en sus metáforas de nexos extraordinarios, en sus montajes disonantes, en sus dispositivos ideográficos, por doquier marca sus escritos con rupturas irreverentes, con desmesuras traviesas, con calambures, cabriolas y descabros, con irrisiones y diversiones grotescas, con los graciosos efectos que provoca el arsenal del humor. El primer “Poème-conversation” y el primer collage literario “Lettre Océan”, dos invenciones formales de fecunda ascendencia, están plagados de humor. El humor, a menudo aliado con el azar, constituye un recurso primordial para consumir la renovación vanguardista, para mofarse del arte y de la literatura consagrados, para burlarse de todo pasatismo, de los sublimes exquisitices de los simbolistas, de la poesía y la pintura enjoyadas, de los sueños demiúrgicos, de la unción sacerdotal y los transportes a los reinos ideales, del wagnerianismo grandilocuente, de las pompas o la chatura del arte burgués, de la hipersensibilidad de los estetas delicuescentes. Contra ellos, lanzan los vanguardistas sus ofensivas chanzas, sus manifiestos burlones, sus andanadas de bromas.

La vanguardia, que muy pronto se internacionaliza. Los dadaístas, el creacionismo de Huidobro, el primer surrealismo, todos esgrimen el arma del humor insumiso, transgresivo, irreverente. El culto a la gratuidad y al absurdo está inficionado de humor. Las intervenciones o *performances* de los vanguardistas responden a este espíritu nuevo que gusta de la agresión grotesca o de la bullanga carnavalera.

Miembro fundador del movimiento ultraísta, Borges, que metaforiza con fervor, asume el papel teórico, especializado en burlones y taxativos manifiestos. En ellos lanza sus ofensivas contra la cachivachería modernista, contra los que “ostentan el tatuaje azul rubeniano”, contra la poesía egótica de los “griteros del alma”, contra los géneros dilatados que dicen en doscientas páginas lo que cabe en dos renglones, contra la novela, “esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo”, contra “el terco automatismo de los sonámbulos del *Sturm*”. Borges se vale de incisiva ironía para desautorizar o devaluar a los predecesores inmediatos, para despejar el campo a la literatura porvenirista. En sus poemas del período ultraísta, ese humor burlesco se transforma en factor de aligeramiento y en marca de simpatía, en aprehensión afectuosa que amiga con los objetos representados. En *Fervor de Buenos Aires*, en *Luna de enfrente* y en *Cuaderno de San Martín* se aplica, con ecos de Evaristo Carriego, al mundo circundante y cotidiano, al Buenos Aires de “austeras casitas” con un jardín y un patio, al barrio reconquistado, al suburbio con esquinas rosadas y pálpito de pampa:

He mirado la Pampa
desde el traspatio de una casa de Buenos Aires.
Cuando entré no la vi.
Estaba acurrucada
Sólo se descubrió
al entreverar la diestra las cuerdas.
Sólo se desñelenó
al entreverar la diestra las cuerdas.
 (“La guitarra”)

En estos poemas se esparcen los toques de humor que provocan deslices del sentido, risueñas asociaciones y transposiciones traviesas, el sorpresivo brote o el rebote humorísticos.

Dije la calesita, noria de los domingos,
y el paredón que agrieta la sombra de un paraíso (sic.),
y el destino que acecha, tácito, en el cuchillo,
y la noche olorosa como un mate curado.
 (“Versos de catorce”)

Todas las metáforas de avicinamiento que vinculan lo magno con lo modesto y familiar tienen un dejo humorístico.

El humor negro preside la enunciación de “El general Quiroga va en coche al muere”, donde Borges se acriolla y parodia la voz vernácula que marca el discurso de una argentinidad gauchesca. Ostensible, ésta acentúa el lóbrego localismo lingüístico:

El madrejón desnudo ya sin una sé de agua
y la luna atorrando por el frío del alba
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.

Feísmo, adjetivación enfática, metáforas osadas, idioma nacional, con notoria coloratura rioplatense, “El general Quiroga va en coche al muere” cumple con el programa del grupo *Martín Fierro*, que preconiza localizarse, asumir lo nativo, reivindicar una autoctonía americana que haga buena alianza con la renovación estética.

Con “El general Quiroga va en coche al muere” Borges inaugura su propensión a la parodia y al pastiche, el humorismo mimético, la reescritura imitativa que traslada registros estilísticos, la co-presencia de dos registros, el estilo ambiguo que todo lo vuelve impropio. Esta tendencia basamenta su estrategia literaria, instaura el juego de espejos y de máscaras, las propiedades vacilantes, las identidades trastocadas, eso que define la narrativa borgeana.

No hablo de humor ostensivo, de Borges y de su Isidoro Parodi, apellido que más que aludir indica lo paródico, eludo las parodias detectivescas de ese H. Bustos Domecq, autor que designa la simbiosis de dos humoristas en divertida complicidad, Borges y Bioy. Quiero referirme al núcleo de la obra de Borges, a esa obra maestra que es *Ficciones* para insinuar el papel generativo que en ella cumple el humor.

En el prólogo a *Ficciones* Borges explicita su gusto por los desvaríos bibliográficos, por las reseñas de libros imaginarios (“Desvario laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros... Mejor procedimiento es simulár que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario”). Varias fantasías trasfundidas de humor nacen de tales supercherías donde los libros reales mezclados con los apócrifos se entrecruzan e intrincan, así como se confunden los amigos reales con los personajes de ficción. El inventado universo de *Tlön*, esa patraña cosmológica, es duplo y antitético, se divide en un hemisferio boreal y otro austral, y en ellos todo difiere. Allí proliferan sistemas increíbles pero placenteros, sistemas paradójicos,

sofísticos, tesis ortodoxas y heréticas, todas falaces y estrambóticas, porque no persiguen la verdad sino el asombro. Todo conocimiento para Borges es hipotético, todo conocimiento es metafórico o sea mitológico, toda especulación atañe a lo fantástico, o toda cognición es una actividad de la mente y por ende prepondera en ella el carácter psicológico. Toda teoría redundante en humorada, toda explicación, en una reducción al absurdo.

Las mejores bromas de Borges son las lingüísticas, como esa de la *Ursprache* de Tlön: “No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön de la que proceden los idiomas actuales y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo en español que sería *lunecer* o *lunar*. Surgió la luna sobre el río se dice *hlör u fang axaxaxasmölö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluye lunó. *Upward, behind the onstreaming it mooned.*)”.

En otra parodia de recensión, “El acercamiento a Almotásim”, Borges consigna sus fuentes. Simulacro de erudición, provoca un intrínquilis libresco. Mezcla de jerarquías, desbarajuste de categorías, géneros, autorías, dice aquí lo que gracias a él sabemos, que cualquier libro procede de todos los precedentes y de todos los coexistentes, que todos los libros se equivalen y confunden. Arma una fabulación bibliográfica para extraviar al lector en un laberinto de letras semejante al de “La Biblioteca de Babel”. También en “La Biblioteca de Babel” irrumpe el humor; el absurdo subversivo mete cuñas para fisurar el sistema y para poner en ridículo la denodada búsqueda de claves supremas. El desliz al dislate se acentúa en otra broma lingüística: “Hace quinientos años, el jefe de un hexágono superior dio con un libro tan confuso como los otros, pero que tenía casi dos hojas de líneas homogéneas. Mostró su hallazgo a un descifrador ambulante, que le dijo que estaban redactadas en portugués; otros le dijeron que en yiddish. Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico”.

De las ficciones de reseñas ninguna más ingeniosa que “Pierre Menard, autor del Quijote”. Paradoja de humor negativo, parodia del mundo al revés, constituye tanto una heurística como una mayéutica de lo literario, la tragicomedia del intelectual. Borges imita el anacrónico estilo de un literato decimonónico. Ridiculiza a las benefactoras de las artes y las letras como la baronesa de Bacourt o la condesa de Bagnoregio, “uno de los espíritus más finos del Principado de Mónaco”. Enumera para diseñar el retrato mental de Menard una miscelánea producción de escritos, mechada con referencias de carácter sibilamente satírico que colindan con el absurdo y que preludian la insensata, fútil, imposible empresa de revivir la génesis del Quijote. Menard no sólo actualiza, por cambio de contexto histórico, el sentido quizá perdido del Quijote original. También enriquece mediante el anacronismo deliberado (escribir como en el siglo xvii) y de las atribuciones erróneas (leer a Laurence Sterne como si fuera posterior a Borges). Subvertida la autoría y anuladas las determinaciones históricas, la literatura se vuelve un arte intemporal de dudosa atribución que trueca predecesores por sucesores, un arte unánime y anónimo que torna accesoria la noción de autor.

El humor es disolvente, desplaza, desvía, trastoca, tergiversa. Borges se aprovecha de esos efectos disuasivos para desbaratar las sistemáticas, las sumas o logomaquias, los lenguajes que se suponen equivalentes del universo. Pone en juego la reversión o corrosión humorísticas para rebajar los poderes casi divinos que los románticos atribuyen a la genialidad literaria.

Borges en el periódico Martín Fierro

TRINIDAD BARRERA
Universidad de Sevilla

Este período, de 1921 a 1930, fue de gran actividad, pero buena parte de ésta era quizás temeraria y hasta insensata. Escribí y publiqué siete libros... También fundé tres revistas y colaboré bastante asiduamente con otra docena de publicaciones... Esta productividad me asombra ahora, así como el hecho de que siento sólo una remota relación con la obra de aquellos años¹.

Estas palabras de Borges no nos resultan extrañas pues es bien sabido el repudio que posteriormente ejerció sobre la etapa mencionada, sin embargo el conocimiento cabal de su obra resulta impensable sin la lectura de aquellos años. Precisamente entre esa docena de publicaciones en las que confiesa haber colaborado se encuentra la revista *Martín Fierro*.

En Febrero de 1924 comienza a publicarse el periódico quincenal de arte y crítica libre *Martín Fierro* como fruto de un proyecto que, a la llamada de Evar Méndez y Samuel Glusberg, gestaron en el verano de 1923-24 un grupo de jóvenes escritores reunidos en “La Cosechera” de Avenida de Mayo y en la “Richmond” de Florida. Era la tercera vez que se utilizaba el nombre del poema mítico de Hernández para un periódico. Ya en 1904 Alberto Ghiraldo había dirigido una revista con ese nombre que vio la luz entre los meses de marzo y febrero del año siguiente, revista que combinó las preocupaciones artísticas con las inquietudes sociales, impulsada quizás por la ideología anarquista de su fundador y de alguno de sus redactores. En sus páginas, a lo largo de cuarenta y ocho números, colaboraron, entre otros, Bartolomé Mitre, Vicente Rossi, Roberto J. Payró, Rubén Darío, Eduardo Schiaffino, Francisco Siccardi, Rafael Barret, Charles de Soussens, Alfredo Palacios, Francisco Grandmontagne y Juan de Soiza Reilly.

Años después, en 1919, volvía a resurgir el nombre para otro proyecto similar aunque ahora de fuerte contenido político antiyrigoyenista. Más efímero que el anterior —sólo salieron tres números— gozó de las plumas de Arturo Cancela, Evar Méndez, Héctor Pedro Blomberg, Samuel Eichelbaum, Eduardo Guibourg y Alberto Gerchunof. Evar Méndez sería cuatro años después el alma mater de la mítica *Martín Fierro* que aunaría lo artístico y lo político en una larga trayectoria que se extiende hasta 1927.

En febrero de 1924 ve la luz el primer número de *Martín Fierro* con una nota de la dirección aclarando que se trataba de una segunda época que recogía el testigo de la primera, expresado en los versos de Hernández que puso punto final a la primera salida y que marcaba el carácter independiente y nacional:

de naides sigo el ejemplo,
naide a dirigirme viene;
yo digo lo que conviene
y, el que en tal gueya se planta,
debe cantar, cuando canta,
con toda la voz que tiene.