

LA INJURIA Y EL HUMOR EN BORGES



Rosa Pellicer

Desde sus comienzos vanguardistas la obra crítica de Borges muestra una característica que perdura a lo largo su obra posterior, el humor, que en muchas ocasiones se convierte en injuria. La crítica borgesiana no ha insistido demasiado en esta actitud y, salvo excepciones, se ha ocupado de aspectos de la ironía en los cuentos o ensayos, sin detenerse demasiado en su mecanismo, considerándola bien una manifestación de su escepticismo esencial, tal como propuso Rafael Gutiérrez Girardot, bien un modelo estructural del relato. Al lado de estos casos, se encuentran los trabajos sobre los procedimientos paródicos en el *modus operandi* de Borges¹. Más recientemente, René de Costa afirmaba:

¹ R. Gutiérrez Girardot opina que la ironía borgesiana proviene de la impotencia humana ante el universo: "La conscience de cette impuissance peut s'exprimer sous forme d'ironie amère -l'ironie pathétique- ou, comme chez Borges, sous forme de consciente résignation, en un tel cas, a l'arrièreplan du sourire, de la distance en face du monde, cette ironie dégage un immense mélancolie" (251). Para L. A. Murillo, "The irony of Borges, then, pertains to the literary mode by which *simulation* (rather than *dissimulation*) provides a way of representing our autonomous apprehension of a universal cause. We may go even further and say that Borges' unique gifts as a writer of meta-physical fictions have provided stories that are a *simulacrum*, a 'total', 'hieroglyphic'

Toda la obra de Borges es una indagación de las posibilidades literarias del humor, desde las ironías más sutiles hasta los chistes más escatológicos, de lo aparentemente sublime a lo inevitablemente ridículo. En unos casos es una simple frase, en otros el humor contamina todo el edificio literario. (11)

Por su parte Saúl Yurkievich señala que

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. (21)

En el ensayo “Quevedo humorista”, publicado en 1927, Borges muestra una concepción del humor que no abandonará. En primer lugar, manifiesta el desagrado que le producen “el retruécano y la invención chocarrera”, la que tiene como referentes las alusiones sexuales, la escatología y la vileza: “Que esa fotografía basurera (la locución es de Paul Groussac) tenga gustadores, me extraña; que la encuentren alegradora, me maravilla. No sé qué pensar de esa superstición” (*Textos recobrados*: 284). Más interés le merece el retruécano, cuyo uso condena cuando tiene un carácter serio: “El retruécano nos desplace por su falsedad, por su ya notoria sofistería de barajar sonido y significación” y el ejecutor por excelencia de esta práctica aberrante es Baltasar Gracián, que lo utilizó “con verdadera exquisitez de mal gusto”. Borges hace gala de haber “sobrellevado” la práctica de Gracián en la edición barcelonesa de 1700, y puntualmente especifica los capítulos de la *Agudeza y arte de ingenio* en los que se ocupa del retruécano. El rechazo de los *calembours* hace que la traducción alemana del *Oráculo manual y arte de prudencia* de Scho-

image of reality”. Respecto al humor leemos: “The humor of Borges' art is centered in the contradictory attempt of intellectual conjecture to detonize and to contain, simultaneously, its own exhaustion. It invites the tautology that somehow a story is to displace its own displacement. Erudition, humor, the re-elaboration of ideas and stories, conducted as a gratuitous metaphysical sport, all involve a large measure of repetition and, invariably, of its counterpart, inversion” (178 y 123).

penhauer sea preferible al original, al desaparecer necesariamente estos artificios:

No soy de aquellos que místicamente prejuzgan que toda traducción es inferior al original. Muchas veces he comprobado, o he podido sospechar, lo contrario. Los evidentes *calembours* en que abunda el *Oráculo manual* de Gracián (“Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre; lo que éste sigue, el otro persigue”) lo hacen muy inferior al *Gracians Mandorakel* de Schopenhauer, que, al prescindir de tales juegos, logra disimular el trivial origen fonético de las “ideas” que propone. (“Nota”: 46)²

Pero no hay que olvidar que Gracián había censurado en la *Agudeza* la supuesta facilidad de estos procedimientos -paronomasia, retruécano y jugar del vocablo-, que mal utilizados no alcanzan la sutileza necesaria de los “conceptos de más arte”³. Pueden servir de ejemplo los “retruécanos madrileños”⁴ de Francisco Soto y Calvo, que incluye en su *Índice y fe de erratas de la nueva poesía americana* transcritos por su comentarista:

*Luis de la Jara, de escribir
Dejara y nadie lo notara:*

² Borges pervierte la cita con la intención de acumular “argumentos” en favor de su postulado. La primera pertenece al aforismo “*Obras de intención, ya segunda y ya primera. Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre, pelea la sagacidad con estratagemas de intención*” (Gracián *Oráculo*: 107-108).

³ Escribe Gracián: “Esta especie de concepto es tenida por la popular de las agudezas, y en que todos se rozan antes por lo fácil que por lo sutil; permítase a más que ordinarios ingenios. Emplearon muchos infelizmente en cosa tan común como caudal de la agudeza, sin alcanzar los conceptos de más arte” (*Agudeza* II: 45).

⁴ En “Sobre el meridiano de una gaceta”, uno de los textos generados por la polémica sobre el meridiano literario, encontramos la explicación del adjetivo. Dice de Madrid: “Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; una ciudad cuyos estómagos no pueden asumir una caña brasilera sin enfermarse; una ciudad sin otra elaboración intelectual que las greguerías; una ciudad cuyo Irigoyen es Primo de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen a un mejicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo -a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él-; una ciudad cuyo humorismo está en el retruécano; una ciudad que dice ‘enviable’ para elogiar ¿de dónde va a entendernos, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos?” (*Textos recobrados*: 303).

Y así pudiérase decir:

– *Escribiría De la Jara*

Mejor si de escribir dejara

Porque de Jara nos vivir! (*Textos recobrados*: 316)

A pesar de la opinión que le merecen estos juegos, Borges en algunas ocasiones ha utilizado estos “artificios”, siempre con fines satíricos y humorísticos⁵. Baste recordar el *Nulario sentimental* o el *Roman-Cero* de don Leogoldo Lupones, a Vega Lope, a Zorrino de San Martín, a Pablo de la Paz Roja, a Enrique La Recta, al “ilustre bibliófago” Menéndez Pelayo, a Gallach y Gasset, Ortelli y Gasset, o a “la pudorosa y pudiente Miss Lana Turner”, que pueden servir de ejemplo al comentario de Gracián: “Si el retruécano dice con lo moral del sujeto, alcanza proporcional correspondencia, que es el más vistoso artificio” (*Agudeza* II: 47). Aunque “es una costumbre muy argentina el hacer humor con retruécanos. Es un humor que se basa en las casualidades de cada idioma”, a Borges le parece muy pobre, ya que está basado en los azares fonéticos (Alifano: 11). De cualquier modo, las casualidades fonéticas están al servicio del humor en la siguiente “broma” literaria que recuerda Borges a Roberto Alifano:

Resulta que hay un tango que se llama *A la gran muñeca*, un título sugestivo, ¿no? Y dice en una estrofa:

Yo te he visto pasar por la acera

con un gesto de resignación...

Bueno, la variación que yo hice es esta:

Yo te he visto pasar por Herrera

con un gesto de Reissignación... (Alifano: 133)

Este juego musical, publicado en “Los otros y Fernán Silva Valdés” (1925), estaba dedicado a “un ex-poeta, hoy ascendido a peluquero y mulato” que seguía las huellas de Herrera y Reissig, y “lo hubiera cantado como a Lugones”. (*Textos recobrados*: 217).

⁵ Dice Gracián: “Consiste el artificio destes conceptos en trocar alguna letra o sílaba de la palabra o nombre, para sacarle otra significación, ya en encomio, ya en sátira” (*Agudeza* II: 46).

La condena del retruécano y de los juegos de palabras se basa en la teoría de Schopenhauer sobre la risa. Dice Borges: "La comicidad nace de la percepción brusca de una incongruencia entre un concepto y los objetos reales que pueden ser incluidos en él" (*Textos recobrados*: 284). Por su parte, el filósofo alemán había escrito en *El mundo como voluntad y representación* :

La risa no tiene otra causa que la incongruencia repentinamente percibida entre un concepto y el objeto real que por él es pensado en algún respecto, es sólo expresión de tal incongruencia. (...) Por consiguiente la risa se produce con ocasión de una subsunción paradójica y, por tanto inesperada, ya se exprese con palabras o con actos. (60)

Si la agudeza consiste en incluir dos objetos reales diferentes bajo un mismo concepto, los juegos de palabras reúnen dos conceptos distintos en una sola palabra debido a la casualidad fonética, no a la esencia de las cosas. Borges prácticamente resume a Schopenhauer:

El chiste es pensamiento; el retruécano migaja aprovechada por la distracción del que no escucha las ideas sino las sílabas. Atañe a los signos y apariencias del discurrir; no a su intimidad: es como si ante una operación matemática alguien advirtiese que el nueve es la inversión del seis y derivase argumentos para rechazarla. (*Textos recobrados*: 285)

El "escuchar sólo las sílabas" se produce también en la rima, denostada por el joven Borges que considera, en "Milton y su condeñación de la rima", de *El tamaño de mi esperanza*, que los rimadores no siguen "la correlación y la natural simpatía de las palabras, sino la contingencia del consonante: esto es, de suicidarse intelectualmente, de ser parásitos del retruécano, de no pensar." A continuación explica con un ejemplo, que repite en varias ocasiones, la "incongruencia" de la rima en *ul*, que obliga a relacionar ideas que no tienen nada en común y, por tanto, en lugar de conseguir un efecto poético, pueden ser hilarantes. Razona Borges:

¿No es ridícula obligación la de imaginarse el color del cielo y en seguida un atorrante y después un árbol que nadie ha visto y acto continuo una especie de tejido de punto? Sin embargo, allí está la popu-

larísima rima de *azul, gandul, abedul y tul* que nos inflige esa incongruencia y lo mismo puede afirmarse de muchas otras en *ado*. (*Textos recobrados*: 120-121)

En “Ejecución de tres palabras”, de *Inquisiciones*, Borges ya había utilizado paródicamente la misma secuencia de unión imposible de ideas producida por la rima para ejecutar

el universal y cortesano y debilitado vocablo

AZUL

que apicarado de gandules, frondoso de abedules y a veces impedido de baúles, se arrellana por octosílabas y sonetos en los sitios donde antaño pontificaron los rojos con su arrabal de abrojos, rastros y demás asperezas consabidas. (166)

Este sistema feroz de la rima es el que practica Lugones con sus ripios “fatales”, ya que, como leemos en la reseña al *Romancero*, si rima en *ul*, “tiene que azular algo enseguida para disponer de un azul o armar un viaje para que le dejen llevar baúl u otras indignidades”. Esta “ridículas obligaciones” no fueron desconocidas a los clásicos, pero “fue en composiciones en broma, donde esas rimas irrisorias caen bien. Lugones lo hace en serio” (*Tamaño*: 105-106). Al repasar los párrafos sobre la rima dedicados a Lugones vemos que Borges reitera la misma crítica: “Lugones es otro forastero grecizante, verseador de vagos paisajes hechos a puro arbitrio de rimas y donde basta que sea azul el aire en un verso para que al siguiente le salga un abedul en la punta” (*Textos recobrados*: 275-276). Efectivamente el “verseador” Lugones utiliza frecuentemente esta rima y sus incongruentes asociaciones, así en el *Lunario sentimental* aparece en seis ocasiones.

Como vemos, el rechazo de la rima o, mejor, de rimas no usuales, tiene que ver con la mencionada unión imposible entre conceptos, que conducen a la comicidad, no al efecto poético. Así lo entienden Borges y sus compañeros en la parodia de Lugones “Romancillo, cuasi romance del ‘Roman-cero’ a la izquierda”, donde utilizan en el estribillo el juego de palabras, el retruécano, para la burla: “—¡Qué malo es el “‘Roman-Cero’/ De Don Leogoldo Lupones!” También aparece en el “Soneto híbrido con enviñ plural”, donde riman pas-

ta-sciuta, con Calcuta, imputa o hirsuta (*Textos recobrados*: 242, 246-247). Es bien sabido que la poesía de Borges tempranamente muestra una clara preferencia por las formas regulares y la rima consonante. Ahora bien, rehuye las fáciles rimas gramaticales, porque en ellas se produce, como señaló Jakobson, “la igualdad o semejanza del sonido y la desigualdad o diferencia de significado” (377). A Borges se le ha reprochado la monotonía de sus rimas, pero ello es debido a lo que estamos considerando, a que las palabras unidas fonéticamente tengan alguna relación de significado, como historia-memoria, muerte-suerte, una-luna-fortuna, etc. Cuando utiliza rimas inusuales tienen un efecto humorístico, así en el poema dedicado a Baltasar Gracián, al hablar de la inexistente “poesía” del aragonés la reduce a “nadería” y sus “astucias” a “argucias”. Por su parte, Carlos Argentino Daneri resalta el mérito de la “rima rara” de una de sus cuartetas del poema *La Tierra*: hambre-chambre. En la siguiente cuarteta de “El Golem”, que además figura entre paréntesis, uno de los modos de expresión del humor borgesiano, buena parte de su eficacia reside precisamente en la rima:

(El cabalista que ofició de numen
A la vasta criatura apodó Golem;
Estas verdades las refiere Scholem
En un docto lugar de su volumen)

Un poco más adelante, otra vez la rima es instrumento eficaz para el humor. El rabino se comporta como un padre enseñando pacientemente a su hijo, que se muestra más bien torpe:

El rabí le explicaba el universo
 (“Esto es mi pie; esto es el tuyo; esto la sogá”)
 Y logró, al cabo de los años, que el perverso
 Barrera bien o mal la sinagoga. (OC 1: 886)

René de Costa (77-79) ha comentado el humor en este poema de *El otro, el mismo*, y ha señalado que su corolario - (“¿Quién nos dirá las cosas que sentía/ Dios, al mirar a su rabino de Praga?”)- es semejante al final de “La busca de Averroes”: “sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y

creo un búfalo" (*OC 1: 587-588*), donde lo humorístico reside también en la incongruencia parcial entre los dos objetos.

En 1937, en una de las reseñas publicadas en *El Hogar*, Borges, con Max Eastman, "aniquila las muy aniquilables teorías de Bergson y Freud" y vuelve a recordar al olvidado Schopenhauer, no citado en el libro, que "reduce todas las situaciones risibles a la paradójica e inesperada inclusión de un objeto a una categoría que le es ajena y a nuestra brusca percepción de esa incongruencia entre lo conceptual y lo real" (*Textos cautivos: 188*). A continuación pasa a analizar dos casos. El de Sterne ya había aparecido en 1927 citado imprecisamente como ejemplo de la teoría de Schopenhauer: "Mi tío era un hombre tan concienzudo que cada vez que necesitaba afeitarse, no vacilaba en ir personalmente a la barbería." El de Mark Twain también parece cumplir el requisito enunciado, cuyo mecanismo desentraña Borges:

Mark Twain nos da un ejemplo: "Mi reloj atrasaba, pero lo mandé componer y adelantó de tal manera que no tardó en dejar muy atrás a los mejores relojes de la ciudad". El proceso, ahí, ha sido éste: En los caballos de carrera y en los vapores, la facultad de distanciar a los otros es meritoria; seguramente, lo es en los relojes también... (*Textos cautivos: 188-189*)

Ahora Borges muestra alguna duda sobre el hecho de que la incongruencia sea una fórmula aplicable a todos los chistes, o por lo menos la única, pero no ofrece ninguna solución al problema planteado. René de Costa señala que la afinidad con Schopenhauer al considerar la "incongruencia" como base fundamental del humor puede explicarse por la semejanza que tiene con "la estructura de la imagería poética de la vanguardia: una calculada 'yuxtaposición de opuestos'" (17). No es ahora el momento de insistir en el cambio sobre la concepción de la imagen que se produce en Borges, al distanciarse del ultraísmo y su fe en la creación de metáforas nuevas, insólitas, y la vuelta a la metáfora esencial, necesaria. Podemos recordar que el procedimiento humorístico parece contrario al poético, aunque sea común a ambos la sustitución. Carlos Bousoño señala que el poeta busca en la imagen que los objetos relacionados coinci-

dan en “una fundamental zona de sí mismos”; en cambio el autor cómico, “rehuye esa fuerte analogía y procura la mínima.”⁶

En el ya citado artículo sobre el humor de Quevedo encontramos otros elementos que lo caracterizan, además de “el razonamiento de la incongruencia y el caos”:

La frase humorística de Quevedo es una continuada evasión, un no satisfacer nunca la expectativa, un cambiar de vereda incansablemente. El desvío es la única ley de su derrotero; la veleta hace de estrella polar y de brújula. (*Textos recobrados*: 288)

A esto añade la velocidad “cinematográfica” y la liberación de la ley de la causalidad, que tiene que ver con la ruptura del sistema de las relaciones lógicas. La ruptura de la expectativa, por tanto, es otro de los mecanismos del humor y también tiene que ver con la incongruencia. En “Queja de todo criollo” Borges distingue el humor andaluz del criollo: “El andaluz alcanza la jocosería mediante el puro disparate y la hipérbole; el criollo la recaba, desquebrajando una expectativa, prometiendo al oyente una continuidad que infringe de golpe”. Uno de los ejemplos que sirven para ejemplificar este “contraste chasqueado” es del *Martín Fierro*:

A otros les salen las coplas
Como agua de manantial;
Pues a mí me pasa igual

El arte criollo se caracteriza también por “La tristura, la inmóvil burlería, la insinuación irónica” (*Inquisiciones*: 143-144).

Los diversos procedimientos relacionados con la incongruencia sirven tanto al humor como a la injuria, uno de los géneros literarios

⁶ “La metáfora hilarante ocurre cuando dos objetos que se parecen muy poco quedan vistos como equivalentes. Nos reímos entonces del aparente error padecido por el sujeto, que le lleva a pensar como iguales dos seres de imposible equiparación. Más sólo nos reímos si se nos pone en claro *que ha habido un motivo para el disparate*, si vemos que los dos elementos comparados tienen un leve punto en común. En tal caso, sentimos como si el autor de la metáfora cómica hubiese percibido la semejanza en una estrechísima parcela, o mejor, en una *parcela no esencial*, y hubiese extendido a la totalidad de los objetos lo que sólo era propio de una parte *inesencial* de ellos” (Bousoño: 18-19).

que interesan a Borges. Como ha señalado Cristina Parodi, en los años treinta Borges se interesa por los llamados géneros menores, que lo llevan tanto a la vindicación de la fórmula policial como al fenómeno retórico de “Las inscripciones de los carros”:

El proyecto es de retórica, como se ve. Es consabido que los que metodizaron esa disciplina, comprendían en ella todos los servicios de la palabra, hasta los irrisorios o humildes del acertijo, del *calembour*, del acróstico, del anagrama, del laberinto, del laberinto crítico, de la empresa. Si esta última, que es figura simbólica y no palabra, ha sido admitida, entiendo que la inclusión de la sentencia carrera es irrepachable. (OC 1: 148)

De forma semejante el famoso “Arte de injuriar” comienza así: “Un estudio preciso y fervoroso de los otros géneros literarios, me dejó creer que la vituperación y la burla valdrían necesariamente algo más” y lo lleva a intentar “la investigación de su método” (OC 1: 419). Borges deja de lado el agravio no verbal y dirige sus esfuerzos a la retórica de su escritura. De la lectura de los ejemplos propuestos, y de su práctica, se desprende que el humor es una de las características fundamentales del agravio. Como señala Cristina Parodi,

En las injurias de Borges no hay solemnidad, rencor o reproche, pero sí humor, al punto que muchas de sus respuestas -vertiginosas, brillantes, lapidarias- circulan como chistes. No pocos recursos del arte de injuriar en Borges provienen de una retórica del humor que admira en Wilde, en Shaw, en Macedonio Fernández, en Quevedo. (77)

El Borges oral, el de las entrevistas y declaraciones estentóreas, el conversador infame, perturba a los lectores serios que no acaban de entender el humor que subyace a esas infamias de dilatada práctica. Así una de la más conocidas ya había aparecido en 1936 en la crítica a la película *Lo que vendrá*, cuando se refiere a “esas personas que todavía se figuran la guerra como una cabalgata romántica o una oportunidad de *picnics* gloriosos y de turismo gratis” (Cozarinsky: 48). Indica Braceli que este es el *tercer* Borges, “el que *actúa*, el que *representa*, el que *juega a ser otro*, el que sobre todo hacia la vejez, se comporta como un bárbaro inteligente y ciertamente muy entreteni-

do" (28). Quizá un pasaje de "Everything and nothing", dedicado a Shakespeare, de *El Hacedor*, se podría aplicar a él mismo:

Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro. (...) La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos. (OC 1: 803)

El "tercer Borges" asoma más frecuentemente en entrevistas y conversaciones, en la oralidad, como muestra la antología de Alifano. Podemos recordar que para Borges el humor se produce en compañía, necesita de un semejante; así nació Bustos Domecq, que "sólo existe cuando estamos conversando" (Ocampo: 71-72). En "Una vindicación de Mark Twain", publicado en *Sur* en 1935, Borges vindica a Twain como escritor humorístico; dentro de sus procedimientos destaca "el valor esencial de la novedad, y aun de la sorpresa." Que esto haya sido olvidado por muchos críticos es a causa de que "Sorprenderse de memoria es difícil", la risa no acude cuando conocemos el texto. La explicación que ofrece Borges a esta característica del humor es la siguiente:

Adelanto una conjetura: el humorismo puramente verbal -el de acumulación e incongruencia- corresponde a la literatura oral, no a la escrita. Tres amigos que se ven con alguna regularidad, acaban por elaborar un dialecto burlesco, una tradición de espléndidas alusiones, una complicación y como potenciación de los chistes. Un hombre solo no practica esos juegos. Por definición, el lector es un hombre solo.

A continuación pone un ejemplo, que es asimismo una muestra del humor por acumulación incongruente, en un tipo de enumeración que acababa de ensayar por esos años en *Historia universal de la infamia* y que no abandonará.

(Daniel Defoe enumera las redenciones, los trabajos, los piadosos monólogos, las imprevisiones, las empresas navales y alfareras y hasta los sueños de Robinson Crusoe, de York; pero nada nos dice de

sus bromas, de su carcajada eventual ante el Mar Océano. Tratándose de un historiador tan puntual, debemos inferir que no hubo tal cosa). (*Borges en Sur*: 15-16)

Los mecanismos de la injuria y el humor son semejantes: la inversión de los términos, el cambio brusco, el elogio hiperbólico, el léxico del oprobio, la ironía, la paradoja, el sarcasmo, la sátira, la parodia, que para Borges “no es más que el revés de otra cosa y ésta le hace tanta falta para existir, como la luz y el cuerpo a la sombra” (*Tamaño*: 123). Todos ellos los practica Borges en sus reseñas bibliográficas y fílmicas. La injuria, como el humor, necesita de un interlocutor. Como señala Parodi, en sus críticas “Borges provoca, pero no asume el rol de polemista, de oponente; no enseña, acusa o intimida. Su discurso es sobre todo literario; sus injurias son ante todo un hecho estético”, y para cumplirse necesitan de un lector (76-77).

Borges no siempre cumple uno de los puntos que hay que evitar en la literatura: “La censura o el elogio en las críticas (según el precepto de Menard). Basta con registrar los efectos literarios” (Bioy Casares: 180). Recordemos que Pierre Menard “declaraba que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica” (*OC* 1: 445). La retórica clásica nos enseña que elogio y vituperio van de la mano, ya que se puede aplicar “la técnica del elogio, aprendida en los objetos serios, a objetos indignos (por su insignificancia o su fealdad) del elogio”, a lo que podemos añadir que este elogio en broma se acerca a la paradoja (Lausberg I: 214-215)⁷. Algo semejante expresaba Borges en una reseña dedicada a Alfonso Reyes, recogida en *El idioma de los argentinos*, en la que después de hablar de las palabras aplebeyadas y de cómo los elogios atropellados se convierten en injurias, escribe:

A la simulación de las alabanzas corresponde -signo también de mezquindad- la de las injurias. Hay fórmulas, universalmente apli-

⁷ Linda Hutcheon señala algo semejante: “La fonction pragmatique de l’ironie consiste en une signalisation d’évaluation, presque toujours péjorative. La raillerie ironique se présente généralement sous forme d’expressions élogieuses qui impliquent au contraire un jugement négatif. Sur le plan sémantique, une forme laudative manifeste sert à dissimuler une censure moqueuse, un blâme latent” (142).

cables, de injuria y tan bochornosa perfección hemos alcanzado que todo marinero borracho, con sólo chapurrear una de esas fórmulas, puede manosear nuestra paz y obligarnos a la pelea, al bastonazo o la cobardía. ¡Tan convencional es la cosa! Hay literato en Groenlandia que cuando dice *Fulano de Tal es un degenerado y plagiarlo*, lo que quiere decir, es: *Fulano de Tal no frecuenta la misma confitería que yo y así se lo entienden.* (*Idioma*: 110)

Uno de los modos más frecuentes en Borges de pasar del aparente elogio a la censura es hacer una leve corrección a lo que parece loable, del tipo “Este libro grandioso (a veces, solamente grandioso)” (*Textos recobrados*: 339). Los elogios a Guillermo a Torre siempre se deslizan hacia la censura, al mezclarse de contrabando la supuesta apreciación positiva, y aún admirativa, de su obra, con otras cualidades ajenas al crítico. Un ejemplo de la reseña dedicada al célebre *Literaturas europeas de vanguardia*, publicada en *Martín Fierro* en 1925:

Dios creó: he aquí algunas de las cosas que están acaudaladas en esta díscola Guía Kraft de las letras. Y es un muchacho como nosotros su autor: un muchacho claro y alegre que en mi recuerdo siempre está rodeado del aire azul de la mañana en Castilla, y que además de tropos y versos y otros “lenocinia verborum”, sabe de asuntos que yo alcanzaré jamás: de la elección de una corbata, del tenis... (*Textos recobrados*: 210)

La paradoja une conceptos que aparentemente parecen contradecirse. Señala René de Costa que

Las paradojas generadas por el pensamiento lógico son una constante fuente de inspiración para Borges, ya que contienen en sí mismas esas contradicciones que constituyen una de las bases del humor. Simplemente parafraseando estas paradojas en un lenguaje no científico y situándolas en el reino de lo cotidiano, Borges consigue convertirlas en algo cómico, o ridículo (44)⁸

⁸ Para Silvia Barei, en el fondo de la paradoja “subyace la idea de que la naturaleza peculiar del hombre es incapaz de prever por la razón lógicamente estructurada todos los acontecimientos y es obligada a decidir entre situaciones aparentemente absurdas” (91).

Dice Todorov que el sentido segundo de un “*mot d'esprit*” se alcanza en la contradicción y sea cual sea su forma el efecto es siempre semejante: lleva al receptor a rechazar el sentido superficial y a buscar un sentido segundo. La más simple, aunque no la más frecuente, afirma simultáneamente dos opuestos: A es A y no A (287-289). Algún caso encontramos en Borges:

Eden Phillpots, “el más inglés de los escritores ingleses”, es de evidente origen hebreo y nació en la India. (*Textos cautivos*: 112)

Muchos conversadores vitalicios como Carlyle y Maeterlinck y Hugo no le dieron descanso a la lengua, de puro hablar sobre él [silencio]. (*Inquisiciones*: 112)

Al compañero Córdova Iturburu, contribuidor a la filosofía del vestir, quiero avisarle que el energuménico Tomás Carlyle acaba de publicar hace noventa y dos años, un bosquejo de doscientas páginas sobre ese mismo tema, intitulado *Sartor Resartus* o *El Sastre Remendado*. (*Textos recobrados*: 237)

Casi todas las formas en que se manifiestan el falso elogio, la paradoja o la antítesis pertenecen a la ironía, que se sirve diversas estrategias textuales. La ironía verbal, no situacional, puede ser considerada como un modo de utilización del lenguaje, un tropo⁹. Además, según Díaz Migoyo, está constituida por tres requisitos fundamentales: verosimilitud, contradicción y deseabilidad¹⁰.

⁹ Así, Catherine Kerbrat-Orecchini estudia este tipo de ironía: “l’ironie spécifiquement verbale (qui consiste à attacher à une séquence signifiante deux niveaux sémantiques plus ou moins antinomiques), à exclusion par exemple de l’ironie situationnelle (qui décrit au contraire littéralement une situation référentielle perçue elle même comme ironique, c’est-à-dire comportant certaine contradiction interne)” (108). Véase el número especial sobre la ironía de *Poétique* 36, novembre 1978.

¹⁰ “La triple condición constitutiva de la ironía resulta ser, pues, que su tenor literal sea semánticamente verosímil, pragmáticamente contradictorio y deseable en el contexto de la enunciación. La verosimilitud hace que la ironía sea aceptable en primera instancia, que engañe incluso con su apariencia de validez. La contradicción obliga a rechazar el engaño en una segunda aproximación. La deseabilidad consigue que la conexión entre las dos operaciones anteriores (por tanto, entre una verdad y una mentira que no se anulan sino que se mantienen vigentes) sea intencionalmente significativa” (58).

Señala Silvia N. Barei al hablar de la crítica de Borges, que en él

es esencial el uso de la ironía ya que su modo de prestar atención al lenguaje lo lleva a trabajar figuras que se contraponen al texto que comenta, estructurando su propio canon literario y mirando al mundo que lo rodea con una cierta distancia que no desdeña la criticidad y el compromiso ético. (96)

Los complejos modos del ironista suponen un alejamiento del objeto y una ausencia de sentimientos hacia él, como quería Menard que fuera la crítica. Para Jankelevitch el perfil de la ironía, no sólo consiste en decir lo contrario de lo que se piensa, sino que lo configuran “el silencio, la reticencia y la alusión”. Así pues,

La ironía es *lacónica*. La ironía es *discontinua*. Se sabe que no es necesario decirlo todo y ha renunciado a la exhaustividad (...) su estilo es más elíptico que enciclopédico. (...) La ironía es la falsa modestia, la falsa ingenuidad y la falsa negligencia; finge tratar los problemas por preterición (...), pero ésa es, justamente, su manera peculiar de no omitir nada, finge el olvido para no olvidar. (82)

Un buen ejemplo de ironía es la reseña dedicada al manifiesto “Vertical” de Guillermo de Torre, donde funciona a la perfección la forma del falso elogio que asume el hablante y que aniquila al destinatario, como el mismo Borges reconoció. El texto concluye así:

Y en su actitud hímicamente, literaturiza la jubilosa estela stirneriana -la de aquel hombre que habló de la significación formidable de un grito de alegría sin pensamiento- y arquitecta nuestras orientaciones rebasadoras de las glorias baratas. (*Textos recobrados*: 77)

Pero en la mayoría de las ocasiones Borges ejercita directamente una de las artes de injuriar, que define y cuyos efectos explica:

Un alfabeto convencional del oprobio define también a los polemistas. El título *señor*, de omisión imprudente o irregular en el comercio oral de los hombres, es denigrativo cuando lo estampan. *Doctor* es otra aniquilación. Mencionar los sonetos *cometidos* por el *doctor* Lugones, equivale a medirlos mal para siempre, a refutar cada una de sus metáforas. A la primera aplicación de *doctor*, muere el semidiós y queda un vano caballero argentino que usa cuellos postizos de papel

y se hace rasurar día por medio y puede fallecer de una interrupción en las vías respiratorias. Queda la central e incurable futilidad de todo ser humano. Pero los sonetos quedan también, con música que espera. (OC 1: 419)

Es bien conocido el empleo de “doctor” como un medio para aniquilar a Américo Castro, cuyas “alarmas” ha estudiado Cristina Parodi, por lo que no insistiré en ello. Sólo recordaré que en alguna otra ocasión se utiliza el ‘don’ al referirse a otro de sus libros también de forma irónica: “Hasta don Américo Castro (en su libro encaminado a probar que Cervantes vivió de veras en el siglo dieciséis y en su atmósfera)” (*Tamaño*: 126). Este tipo de tratamiento se aplica a la “señorita Storni”, que además, como atestigua el último verso del poema “Bárbara” -“Muérete de espanto: la esfinge hablará”-, “es muy partidaria del susto en literatura” (*Textos recobrados*: 137); al “Padre Maestro Fray Luis de León” (*Tamaño*: 42), “Don Manuel Pérez y del Río-Cosa” (*Borges en Sur*: 275), don Luis de Góngora, don Miguel de Unamuno, o al referirse a Nietzsche como “filólogo”, en lugar de filósofo como es más habitual. Otra de las formas de injuria es la omisión o adición del nombre o del apellido en autores conocidos por ambos o por uno de ellos: “Felipe” por León Felipe, “Juan Boscán” por Boscán o Jorge Federico Guillermo Hegel.

A lo anterior puede añadirse la utilización de ciertos verbos para aludir a la escritura:

Cometer un soneto, emitir artículos. El lenguaje es un repertorio de esos convenientes desaires, que hacen el gasto principal en las controversias. Decir que un literato ha expelido un libro o lo ha cocinado o gruñido, es una tentación harto fácil; quedan mejor los verbos burocráticos o tenderos: despechar, dar curso, expender. Esas palabras áridas se combinan con otras efusivas, y la vergüenza del contrario es eterna. (OC 1: 420)

Borges pone en práctica estos “convenientes desaires”. A la lista se pueden añadir *perpetrar*, *adolecer*: “¿Cómo admirar los sonetos de Juan Boscán, si no sabemos que fueron los primeros de que adoleció nuestro idioma? ¿Cómo sufrir los de Mengano, si ignoramos que ha perpetrado otros muchos que son todavía más íntimos del error y

que además, es amigo del antologista?" (*Tamaño*: 94), *agenciar*: Lugones, "una vez agenciado ese difícil cielo crisoberilo" (*Tamaño*: 61); *enristrar*, *remachar*: para escribir el libro *Hospicio de palabras desahuciadas*, "basta enristrar en orden alfabético todas las palabras que ha escrito en el decurso de su vida Rafael Lasso de la Vega y remachar las notas puntiagudas" (*Inquisiciones*: 169); *despachar*: "Hamlet despacha concurridos monólogos" (*Tamaño*: 124); *inferir*: "la chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni" (*Textos recuperados*: 231). También cede ante la facilidad de verbos culinarios, así Fernández Moreno "nos cocina perogrulladas como ésta" (*Textos recuperados*: 213).

Otra forma de oprobio son las definiciones y consideraciones que le merecen algunos escritores, en las que suele utilizar la paradoja. En los ejemplos que siguen se combinan los procedimientos: "Siempre infalible en el error, Miss Dorothy Sayers" (*Borges en Sur*: 231); "Manuel José Quintana, decente crítico y poeta ilegible" (*Tamaño*: 84); Vera, "otra correctísima pecadora" (*Textos recuperados*: 283). Las cualidades del autor y de su obra son paradójicas en el caso de Carlos Vega "hombre de precaria ciencia verbal y de sentimiento frecuente de lo poético, ha realizado hoy la rarísima paradoja de producir un libro que incluye muchas composiciones buenas y ni un sólo renglón memorable" (*Textos recuperados*: 352). También se injuria al escritor del que se ocupa por procedimientos sinecdóquicos, que poco tienen que ver con la bondad o maldad de su producción: "Juan de Dios Filiberto -que es un par de patillas y un acordeón que andan entristeciendo el Riachuelo" (*Tamaño*: 118). Es habitual recurrir a la enumeración, muchas veces heteróclita, en la que todos los elementos en contacto se contaminan del elemento incongruente: "Alfredo Taullard -componedor de libros misceláneos, de numismática, de taquigrafía" ("Nota": 320). La enumeración puede ser descendente y el último miembro es el que contiene mayor carga de humor oprobioso. Leemos en "Invectiva contra el arrabalero", de *El tamaño de mi esperanza*, que la "afectación arrabalera", "hay escritores y casi escritores y nada escritores que la practican" (135). Un esquema semejante con dos series correlativas y un efecto negativo que se extiende a los miembros aparentemente positivos aparece al ocuparse de su siempre denostada Dorothy L. Sayers:

Tres actividades conozco de Miss Dorothy Sayers: sus estudios históricoanalíticos del cuento policial, sus laboriosas y continuas antologías del mismo género y sus no menos policiales novelas. Los estudios son alguna vez admirables, las antologías son competentes, las novelas de una mediocridad que nada tiene de áurea. (*Textos cautivos*: 95)

Un recurso eficaz para el crítico “infame” es dar cuenta del efecto que produce en el lector un determinado libro o en el espectador, una película. Lo más habitual es que provoque el contrario al buscado: el sueño. Para ello Borges pone en práctica uno de los modos que propone en “El idioma infinito” para agrandar el idioma: “la traslación de verbos neutros en intransitivos y lo contrario”. Entre los ejemplos propuestos se encuentra el siguiente: “*Las investigaciones de Bergson, ya bostezadas por los mejores lectores*” (Tamaño: 47), que aplica al *Santos Vega* y a *Tabaré*, “libros de segura bostezabilidad” (65). El bostezo es el inicio de la siesta, cuyo “inventor” es Luis María Jordán, según se afirma (*Textos recobrados*: 209). En el ejemplo siguiente aparece la reticencia:

Si Shakespeare -según su propia metáfora- puso en la vuelta de un reloj de arena las proezas de los años, Joyce invierte el procedimiento y despliega la única jornada de su héroe sobre muchas jornadas de lector. (No he dicho muchas siestas). (*Inquisiciones*: 26)¹¹

Según Borges, “otro método servicial es el cambio brusco” (OC 1: 420). El cambio en el tono, la aparición de un elemento disonante o negativo, habitualmente en el último lugar, invierte la valoración de lo anterior y es muy frecuente en su crítica. Reproduzco dos ejemplos de sus reseñas cinematográficas que responden al esquema del cambio de afirmación a negación, aunque los casos se podrían multiplicar hasta el tedio:

¹¹ Este texto vuelve a aparecer con mínimas variaciones por lo menos en dos ocasiones más: “Shakespeare -según su propia metáfora- puso en la vuelta de un reloj de arena las obras de los años; Joyce invierte el procedimiento y despliega el único día de Mr. Leopold Blomm y de Stephen Dedalus sobre los días y las noches de su lector”, en “*Films and Theatre*”, *Sur*, año VI 27, diciembre 1936, y en la reseña dedicada a *Time and the Conways*, de J. B. Priestley, *El Hogar*, 15 de octubre de 1937 (*Borges en Sur*: 141-142 y *Textos cautivos*: 180).

Todos sabemos que una fiesta, un palacio, una gran empresa, un almuerzo de escritores o periodistas, un ambiente cordial de franca y espontánea camaradería, son esencialmente horrorosos. (Cozarinsky: 69)

Allardyce Nicoll, hombre versado en bibliotecas, docto en ficheros y absoluto en catálogos, es casi analfabeto en boleterías. (49)

El modo de obrar puede modificarse y cuando esperamos algo positivo, la expectativa se ve truncada al ser la segunda parte del razonamiento también negativa. La película *Crimen y castigo* de Dos-toiievky-Sternberg frustra todas las expectativas del espectador:

Adoctrinado por el populoso recuerdo de *Capricho imperial*, yo aguardaba una vasta inundación de barbas postizas, de mitras, de samovares, de máscaras, de espejos, de caras brucas, de enrejados, de viñedos, de piezas de ajedrez, de balalaikas, de pómulos salientes y de caballos. Yo aguardaba, en fin, la normal pesadilla de Sternberg. Yo esperaba la asfixia y la locura. ¡Vana esperanza! Sternberg, en este film, ha renunciado a sus habituales *marottes*: hecho que puede ser de muy buen augurio. Desgraciadamente, no las ha reemplazado con nada. (Cozarinsky: 41)

La litote es una de las formas que adopta la ironía, al expresar mediante la negación lo contrario y, al igual que otros recursos, tiene efectos paradójicos. Refiriéndose a una de las jergas rioplatenses, el arrabalero, comenta “la mujer lo habla sin ninguna frecuencia” (*Tamaño*: 146). Otro ejemplo, la película la “ha dirigido un tal Irving Rapper que, posiblemente, no es un imbécil” (Cozarinsky: 75).

La preterición también es cultivada por el crítico, con ella se manifiesta la intención de omitir ciertas cosas de las que se pasa inmediatamente a hablar.

Deseo no incurrir en el descubrimiento, tan escandalizado como liviano, de que este libro de Carlos Muñoz de la Púa practica en dialecto forajido, estragador de la delicada lengua de Cervantes y posible corruptor de menores. (*Textos recobrados*: 377)

En cuanto a la reticencia, la colaboración activa del silencio y la palabra, el paso de lo explícito a lo tácito puede tener un carácter irónico. La omisión voluntaria del nombre no sólo no evita la inju-

ria, sino que aumenta su atrocidad. Al ser preguntado Borges sobre la influencia de Marinetti en la literatura argentina respondió:

Ninguna. Marinetti quiere destruir las antigüedades y los museos. Aquí los museos ya están destruidos por las telas de Octavio Pinto, que en ellos figuran, y en cuanto a las antigüedades, la única que queda es la peor poetisa argentina, de cuyo nombre (y versos) no quiero acordarme. (*Textos recobrados*: 392)

En buena parte de los procedimientos vistos se produce una sustitución, que es una de las características del humor preferido de Borges, el inglés. En una de las conversaciones mantenidas con Roberto Alifano, explica el mecanismo:

Ahora, el humor de Wilde tenía un secreto; ese secreto era modificar una palabra. Él decía, por ejemplo: "Fulana de tal conserva los rastros de una ostensible fealdad", o "Fulano de tal tiene una de esas caras inglesas que vista por primera vez se olvidan para siempre": en lugar de una ostensible belleza, él ponía fealdad; lo mismo que en lugar de "se recuerda para siempre", él decía "se olvida para siempre". Pero está muy bien, es hacer humor con lo obvio, y para eso se requiere mucho ingenio. (7)

Borges aprende la lección de sus maestros y pone el recurso al servicio de sus intenciones. La sustitución puede ser una de las formas que adopta la ironía. Los ejemplos podrían multiplicarse:

Idolatrar un adefesio porque es autóctono, dormir por la patria, agradecer el tedio, cuando es de elaboración nacional, me parece un absurdo. (Cozarinsky: 57)

La conjetura de Caillois no es errónea; entiendo que es inepta, inverificable. (*Borges en Sur*: 253)

La sustitución de "error" por "errata" es una de las más frecuentes:

Miremos la primera de esas erratas (*Tamaño*: 145)

algunas erratas, como la de afirmar que las palabras son metáforas (*Textos recobrados*: 237)

Además, [Vicente Rossi] afirma que los conquistadores eran mulatos, que los indios pampas eran de civilización superior a la de ellos, que el gaucha es privativamente oriental y otras erratas insalvables. (...) La errata sobre los gauchos es la mejor. (*Textos recobrados*: 254)

Los recursos retóricos señalados, a los que se podría añadir alguno más, sirven al primer Borges para mostrar sus afinidades y diferencias con la literatura del momento y la anterior. Sus postulados estéticos le llevan a cargar las tintas sobre los escritores criollos, el modernismo o desacralizar la literatura española de los siglos de oro salvando sólo a Quevedo y Cervantes¹². Pasado el tiempo se retractará de algunos de sus primeros juicios y en el prólogo a *El otro, el mismo* confiesa: "Tales eran los deplorables modales de aquella época. Todos queríamos ser héroes de anécdotas triviales" (*OC 2*: 235). Pero las trazas de humorista y crítico infame ya no le abandonarán nunca, persuadido tal vez, como Shaw, de que "Toda labor literaria es a la larga voluntaria o involuntariamente humorística" (Alifano: 19; *OC 1*: 291).

Rosa Pellicer
Universidad de Zaragoza

BIBLIOGRAFÍA

- Alifano, Roberto. *El humor de Borges*. Montevideo: Ediciones de la Urraca, 1996.
 Barei, Silvia N. *Borges y la crítica literaria*. Madrid: Tauro, 1999.
 Bioy Casares, Adolfo. "Libros y amistad". *La otra aventura*. Buenos Aires. Emecé, 1983.
 Borges, Jorge Luis. "Nota sobre el Ulises español". *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-597 (1992).
 Borges, Jorge Luis. *Borges en "Sur" (1931-1980)*. Barcelona : Emecé, 1999.
 Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

¹² "Confieso -no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo- que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle la voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso." Su cotidianería, su término medio, su gente, siempre vivió de las descansadas artes del plagio" (*Tamaño*: 152-153).

- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Ed. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets, 1986.
- Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970.
- Braceli, Rodolfo E. *Don Borges, saque su cuchillo por he venido a matarlo*. Buenos Aires: Galerna, 1979.
- Costa, René de. *El humor en Borges*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Espiral, 1981.
- Díaz Migoyo, Gonzalo. "El funcionamiento de la ironía". *Humor, ironía, parodia*. Madrid: Espiral /Revista, 1980.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1988.
- Gracián, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Ed. Emilio Blanco. Madrid: Cátedra, 1995.
- Gutierrez Girardot, Rafael. "Borges el hacedor". *Jorge Luis Borges*. París: L'Herne, 1981.
- Hutcheon, Linda. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique* 46 (avril 1981).
- Jakobson, Roman. *Questions de poétique*. París : Seuil. 1973.
- Jankelevich, Wladimir. *La ironía*. Madrid: Taurus, 1982.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. "L'ironie comme trope". *Poétique* 41 (février 1980).
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1966.
- Murillo, L. A. *Irony in James Joyce and Jorge Luis Borges*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1968.
- Ocampo, Victoria. *Diálogos con Borges*. Buenos Aires: Sur, 1969.
- Parodi, Cristina. "Borges y el arte de injuriar". *Borges en Bruselas*. Ed. Robin Lefere. Madrid: Visor, 2000.
- Schopenhauer, Arturo. *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa, 1983.
- Todorov, Tzvetan. « Le mot d'esprit ». *Les genres du discours*. París : Seuil, 1978.
- Yurkievich, Saúl. "El desliz humorístico". *La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)*. Ed. Manuel Fuentes y Paco Tovar. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2000.