

BORGES Y MACEDONIO CON IRONÍA Y HUMOR



Ana Camblong

El diálogo, fecundo e infinito, que mantuvo Borges con su legendario amigo Macedonio Fernández (1874-1952), fue gestando una concepción compartida sobre el arte, el humor y la vida. Borges, con afecto y astucia, señala a cada paso la vigencia de la voz de Macedonio, recuerdo entrañable de la conversación que dejó una impronta en su vida íntima y de escritor. Sin embargo, los rastreos eruditos de fuentes y juegos intertextuales en la obra de Borges, recorren la biblioteca universal indicando una diversidad impresionante de autores, pertinentes por cierto, pero con la ausencia notable de Macedonio. En rigor: se lo menciona, se lo incluye como al pasar, como un dato más, pero no se le atribuye la relevancia que merece. Brillar por su ausencia resulta, paradójicamente, la manera de existir que el propio Macedonio se ocupó de construir con su escritura excéntrica y devastadora de lo real.

Así, entonces, intento bosquejar la significación que dicho diálogo alcanza en lo concerniente al humor. Puesto que se trata de una reflexión teórica sobre procedimientos y efectos humorísticos, adopto estudios críticos acerca del humor en Borges, tomándolos como referentes y señalo algunas posibilidades de lectura respecto de las propuestas de Macedonio. No analizaré ejemplos textuales de cada uno,

en tanto concreción del humor, sino que confrontaré metadiscursos sobre este tema.

En primer término, habría que subrayar la convergencia de ambos escritores en el humor conceptual (de cuño quevedesco) y la sofisticada explotación de lo paradójico. Si se tienen presentes las consideraciones de Fishburn en este mismo volumen:

What makes a study of humour particularly relevant to Borges is his uniquely original handling of incongruity which, as will be argued, is the key element in all humorous situations. (8)

His humour does not provoke the Rabelaisian belly laugh, nor the ethical laughter of satire but is a wry wit that counterbalances horror with a twinkle and brings forth an intellectual smile. (12)

y las de René de Costa, en las que sostiene:

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, como por ejemplo, localizando el Aleph en el peor sitio de una casa, debajo de un peldaño de la escalera que conduce al sótano. (44)

se estará en condiciones de apreciar la asignación de las características que propongo como punto de partida. Estas aseveraciones globales (que abarcan múltiples procedimientos), me permiten traer a colación los postulados de Macedonio en su *Teoría sobre el Humor* en los términos siguientes:

Yo creo haber encontrado que sin doctrinas, explicaciones, y principalmente sin raciocinios, pueden crearse dos momentos, únicos genuinamente artísticos, en la psique del lector: el momento de la nada intelectual por la Humorística Conceptual, mejor llamada Ilógica del Arte, y el momento de la nada del único uso artístico a que debieron siempre destinarse, no para hacer creer en un carácter, un relato, si-

no para hacer al lector, por un instante, creerse él mismo personaje, arrebatado de la vida. (OC 3: 260)¹

El contraste de citas muestra que los rasgos detectados en el humor de Borges coinciden con los criterios desplegados en el discurso teórico macedoniano. La Ilógica del Arte provoca la “nada intelectual” que inaugura un instante de inexistencia. Este desajuste conceptual instaura las condiciones requeridas por la ficción, la fantasía, lo irreal.

Al mismo tiempo, cabe notar que las estrategias de ese estilo humorístico, fueron experimentadas en la comunicación y en la vida cotidiana de estos autores. De ahí que el joven Borges, cuando reflexiona sobre “El idioma de los argentinos”, afirma:

Ahora es ocupación descansadísima ser argentino. (...) No pienso aquí en los algunos miles de palabras privativas que intercalamos y que los peninsulares no entienden. Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. (...) Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí. (*Idioma* 147)

La suscripción territorial, más que una cuestión de nacionalidad, configura un campo semiótico, una semiosfera (Lotman) con una producción cultural idiosincrásica que se impone por su mera vigencia, por su fuerza en el devenir histórico-social. Esta matriz modela redes polimorfas de conexiones entre los textos y los desempeños de los dos autores. Ahora bien, registremos una de las tantas definiciones estipuladas por Macedonio respecto del denominado Humorismo Conceptual, por ejemplo:

En el Humorismo Conceptual, funciona siempre el autor con dos elementos optimísticos, además del de la temática: su exhibición de la facultad de ingenio y su juego inofensivo con el lector. (OC 3: 297)

¹ A lo largo de todo este artículo, la abreviación OC remite a las *Obras Completas* de Macedonio Fernández, no a las de Borges.

Para Macedonio en la producción discursiva artística, científica, etc. (lo que Bajtín denomina géneros secundarios), resulta inexcusable la ponderación de la autoría. Si bien el pensamiento filosófico de Macedonio niega la existencia del “yo”, por considerarla una categoría superflua, inventada por la filosofía y la psicología, esta posición no implica negar al autor en tanto soporte del enunciado destinado al otro, al público, al lector (constantemente aludido y convocado, como complemento constitutivo del autor).

En este sentido, tanto Macedonio como Borges, construyen con absoluta conciencia y cuidado sus respectivas autorías. En ambos hay un meticuloso y sagaz trabajo vitalicio que va montando un perfil de autor. Una figura pública tan simbólica, tan irreal como la de cualquier personaje. Comparten además, en este aspecto la “exhibición de la facultad de ingenio”. Dice S. Yurkievich:

Siempre que Borges era entrevistado hacía, para matizar y relativizar sus apreciaciones, gala de humor. Sometido a interrogatorios, revela en el diálogo una ductilidad, una chispa, una relatividad o reversibilidad, un ingenio propios del talante humorístico. (169)

Las entrevistas ponen en escena la práctica, el entrenamiento que tuvo Borges en el ejercicio de la conversación como alternativa discursiva digna de un cultivo estético y humorístico. A la vez, forman parte del aura autoral a la que aludo anteriormente: un personaje público que no expone la persona, sino la construcción del autor; estrategia que también Macedonio perfeccionó con artesana y deliberada insistencia. Coincido con R. de Costa cuando afirma:

Por lo general las entrevistas tienen interés cuando el entrevistador, o el entrevistado, es inteligente. Borges hace que todas sus entrevistas lo sean, porque siempre, o casi siempre, contesta, no al entrevistador, sino a un hipotético lector inteligente con quien establece una suerte de complicidad. (23)

El diálogo autoral con su “hipotético lector”, trama sus pactos en los discursos literarios y en los discursos públicos de diversa índole: entrevistas, conferencias, participación en reuniones culturales o del campo intelectual. La “complicidad” entre autor y lector se instala en una continuidad que Borges y Macedonio supieron catar con

perspicacia y el humor ha sido la modalidad más idónea para ponerla en relieve, disfrazarla, desafiarla, pero no evadirla.

A esta premisa se contraponen otra, sostenida por ambos con igual convicción: la literatura como un proceso sociocultural anónimo, un devenir que excede el protagonismo individual, de propiedad colectiva. Señala Yurkievich al respecto:

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. (174)

También Macedonio borra las huellas de atributos y atribuciones, depositando los méritos de sus discursos en otros autores, o en el otro con quien conversa. El testimonio del mismo Borges, en la entrevista con Dotti, trae la prueba requerida:

(...) yo no soy un pensador. He pasado toda la vida tratando de pensar, pero no sé si he llegado. Macedonio comentaba que él no había pensado. “Lo que yo pienso” -me dijo una vez-, “William James y Schopenhauer lo han pensado ya por mí”. Era un hombre naturalmente generoso, que todo lo que él pensaba se lo atribuía a su interlocutor. Él nunca decía ‘yo pienso tal o cual cosa’, sino ‘vos, che, habrás observado, sin duda...’ ¡Y uno no había observado absolutamente nada! Pero a Macedonio le parecía más cortés. En fin... él seguía su línea de pensamiento y la realidad no le importaba... (34-35)

La paradoja consiste en pensar, por un lado, que el discurso literario, como todos los demás discursos, se inserta en el *continuum* de la cultura, y por otro, que cada uno que piensa-escibe, inserto en dicho flujo semiótico, el autor (también de carácter sígnico), introduce otra discontinuidad más en la corriente infinita de la historia.

Voy a ordenar mejor mi exposición, pues mis ideas originales han parecido enredadas a personas que cuando las encuentran en Dickens o en Bergson las hallan claras. Que no les gusten, está bien, pero que las encuentren en otros, es un apuro para mi originalidad. Diré una cosa sobre innovación y rutina de innovar. Casi siempre lo que se llama innovación consiste en ponerse todos de acuerdo para imitar a uno solo. (OC 3: 237)

En este contexto quedan comprendidos: intercambios indiscriminados, anacronismos, intertextualidad perpetua, combinaciones desprejuiciadas, tratamiento libre de discursos y componentes culturales en general. Desde esta perspectiva, ambos autores sonríen ante la infatuación y la inocencia de suponer una virtual originalidad absoluta del individuo, pero no dejan de discernir y de hacerse cargo de la torsión aporética a través de la cual queda de manifiesto la pertinencia de la autoría, tanto en la producción cuanto en la recepción de los textos: El Arte es un fenómeno de Autorística, más personal y típica que la Autorística del saber, o ciencia (OC 3: 236).

Cuando se decide escribir (más allá de la eventual publicación, cosa que Macedonio prácticamente no hizo), cuando alguien produce un texto, tanto para Borges como para Macedonio, se trata de un autor. Ambos se saben y se dicen autores en la práctica de la escritura, y en calidad de tal, interpelan y se dirigen al lector.

Continuando con el análisis de la cita sobre el humorismo conceptual, habría que insistir en el encomio dedicado a la "facultad del ingenio". En efecto, ambos amigos profesan una gran admiración hacia las posibilidades refinadas del intelecto operando en el lenguaje, y por ende, en el universo. Los discursos macedonianos dicen a cada paso que se rinden ante el genio de tal o cual autor, y a la vez, juegan con el hecho de ser considerados geniales ellos mismos, o bien, con la duda o la impostura de su presunta genialidad². El personaje Quizagenio metaforiza las controvertidas relaciones con lo genial, las problemáticas articulaciones entre el discurso, la autoría y sus múltiples implicaturas.

En la coincidencia sobre la autoría y la autoridad de lo genial, cabe terciar con textos de Schopenhauer, autor que ambos escritores argentinos leyeron, individual y conjuntamente, con entusiasmo apasionado:

² Cf. Carta al Dr. José Ingenieros: "...el que suscribe, tan profano en la materia como deseoso de dejar de serlo, abusando de la benévola invitación de usted, se atreve a proponer una controversia cordial sobre un asunto, a mi juicio el más fascinante de los que pueden meditarse. Me refiero, señor director, al problema del genio." *Archivos de Criminología, Medicina legal y Psiquiatría*, 14-enero-1902 (OC 1:72)

De esta manera podemos diferenciar el genio del talento; éste consiste más bien en una ductilidad y penetración superiores del conocimiento discursivo, que no en el conocimiento intuitivo; el hombre de talento piensa con más rapidez y mayor exactitud que los demás; el genio ve un mundo diferente del que ven los otros hombres, porque su mirada penetra más profundamente en ese mundo que se ofrece a los ojos de todos, pero que su cerebro se presenta más objetivamente y, por tanto, más puro y preciso. (OC 2: 273)

Esta discriminación entre “talento” y “genio” fue un tema de conversación recurrente entre los contertulios, pero concierne en particular a las relaciones entre Borges y Macedonio. El propio Borges preserva la genialidad para Macedonio -genio por antonomasia- y sus trae tímidamente sus posiciones a la de un hacedor, a la de un gran “talento” que hace arte. Más allá de la distribución posible de predicados, queda firme el aura de la genialidad entre ambos. Cuando la prosa de Borges se desentiende de la novedad de los argumentos, de los asuntos y de las temáticas tomando de tradiciones orales o letradas sus insumos de trabajo y explicita a cada paso que esto lo tomó de tal o cual fuente, pone el acento de su proyecto artístico en el virtuosismo de la técnica conceptista, como la postula Macedonio:

Llamo bellartes únicamente a las *técnicas indirectas* de suscitación, en otra persona, de estados de ánimo que no sean ni los que siente el autor ni los atribuidos a los personajes en cada momento. Los “asuntos” son extraartísticos; no tienen calidad artística (...) Fuera de la técnica no hay arte: la invención de asuntos es un juego inocente frente a la riqueza de temas y tramas de la vida cotidiana (OC 3: 254)

Considero a la prosa en sus dos géneros, humorístico y serio, como siempre intelectualista, con la expectativa del concepto y la expectativa del relato, como los dos instrumentos para suscitar súbitamente otro estado de ánimo ajeno a lo esperado y al relato. (255)

me refiero a la humorística sin suceso, de mero concepto (...) la humorística debe ser puramente sorpresa intelectual y no caso cómico de la vida. (256)

Las afirmaciones referidas a “bellartes”, presuponen la teoría macedoniana que estipula tres géneros artísticos: la Novela, la Metáfo-

ra y la Humorística, en tanto formas para el logro del efecto estético. La teoría sobre el humor permite interpretar la relevancia que tiene lo conceptual y la técnica de procedimientos que buscan sacudir al lector; se trata del “extrañamiento” del receptor, en el mismo sentido que lo concibieron los Formalistas rusos. El estupor intermitente de la lectura, vapuleada por esa ingeniería constructora de un andamiaje conceptual paradójico, provoca descalabros en los hábitos más consolidados por la tradición. Es que estos discursos, no sólo atestiguan las condiciones geniales del autor, sino que además, demandan un lector intelectual, también sibarita del bocadillo conceptual de una “técnica exquisita, sutilísima...”, según Macedonio (OC 3: 257). De ahí que René de Costa juzgue:

A lo largo de toda la obra de Borges, nos sentimos obligados a volver atrás, a releer estos pasajes inauditos para asegurarnos de que leímos bien; y es en la relectura donde se produce esa suerte de experiencia de la que hablan los teóricos del humor: una “gratificación intelectual”, una “súbita iluminación” que se convierte en una “sensación de superioridad”, la que proporciona pertenecer a ese grupo de lectores capaces de sintonizar con el texto y de jugar en el mismo terreno que el escritor. (41)

Tanto Borges como Macedonio se definen a sí mismos como cultores de la inteligencia y orientan sus textos hacia un lector de su mismo rango, de sus mismos gustos. Se podría aducir que esta orientación, recorta un horizonte receptivo elitista, de conspicuos elegidos. En efecto, tal interpretación ideológica tiene asidero, si se rastrean otros tantos indicios. Ambos se dirigen a su grupo, a su propio *status*, con el doble supuesto de que el mundo de sus textos pertenece a esa constelación, y al mismo tiempo, que cualquiera podría alcanzar la sofisticación lectora que solicitan. Por otra parte, esta inscripción selectiva está dicha con todas las letras en el *Diario de vida e ideas* de Macedonio:

En un libro como éste que para el lector se definirá poco a poco como el libro del saber de un intelectual y de sus sensaciones y experiencias de saber, como el libro de un hombre que no tuvo ni tendrá más defensas que las de un “intelectual” (...) el ansia del libro-almohada, del libro sin fin en que se exhibe todo un pobre intelectual

que trata de salvar a otro pobre intelectual y que tiene algo que decirle para cada momento. (OC 3: 101)

Autor y lector involucrados en un mismo proyecto, en una misma sintonía intelectual, puestos en juego, ambos comprometidos en el discurso que hace mundo de pensamiento, conceptual, ingenioso, humorístico. También Fishburn, dice que Borges

First, it suggests that responsibility for the meaning lies with the reader, but then this appears not to be the case for the meaning will depend on who the reader imagines the author to have been, so that in a humorous double take the author is reinstated as the determiner of meaning, and so on, *ad infinitum* with the message changing at each turn. (21)

Queda planteada entonces, la relación complementaria entre autor-lector y su inscripción en el ámbito del ingenio y de las operaciones intelectuales. Ahora bien, habría que hacer algunas salvedades respecto de los efectos humorísticos en ambos autores. En este punto retorno a la cita de Macedonio que define el Humor Conceptual y destaco “su juego inofensivo con el lector”. Esta condición remite a la salida abierta del discurso macedoniano hacia el/la otro/a; la invitación a un juego pleno de confianza y honestidad; un divertimento, pero sobre todo, una búsqueda de la felicidad. Al respecto, recorto algunos pasajes de su doctrina sobre el humor:

(...) el elemento o condición específica de lo cómico: que el suceso sea feliz o de algún modo aluda a la felicidad. (OC 3: 262)

Cómico es todo, y sólo, una percepción inesperada de felicidad ajena. (...) Toda percepción de felicidad o aptitud o de ánimo fuerte ajeno es agradable. Pero esa percepción puede venir a veces sorpresivamente y entonces toma el carácter levemente convulsivo de la risa; así que la comicidad no es más que una de las formas de la percepción de aptitudes para la felicidad. (OC 3: 263)

Toda alegría no esperada y más si se espera lo contrario es cómica; por tanto la comicidad alude a una alegría para nosotros, para nuestro porvenir, pasando de la indiferencia o insipidez, por excitación preparada de la atención o intimidación, a la alegría. (OC 3: 275)

La alusión a felicidad es pues común a la comicidad y al chiste, en sus géneros realista y conceptual. La comicidad y el chiste realista se refieren a la felicidad de los aconteceres, felicidad de sí mismo, felicidad de la inocencia, etc. (OC 3: 293)

Se insiste en diversos aspectos que aseguren las condiciones hedónicas y eudemónicas del chiste, en un esfuerzo por diferenciar su propuesta de otras alternativas del humor. El chisporroteo de las ocurrencias, de los trebejos conceptuales, de los remedos paródicos, apuntan sus efectos en múltiples direcciones: hacia la realidad, hacia las convenciones sociales, hacia las ortodoxias científicas, hacia la solemnidad en todas sus formas, hacia las pedanterías intelectuales, etc., pero todos vectorizan su fuerza hacia el trago de placer, el logro de un instante de felicidad. La felicidad macedoniana no está al final de un extenso recorrido o proceso, ni en determinadas situaciones estructurales, sino en el perpetuo instante, en ese nimio momento de júbilo y diversión. El juego con el/la otro/a estará contenido en la garantía de que habrá felicidad y gozo para los involucrados.

(Placer que es del encanto de la ingeniosidad y la maliciosidad no dañina; yo creo que es un placer de admiración a la inteligencia o admiración a la todoposibilidad práctica). (OC 3: 290)

¿De qué se ríen los audientes? Por el placer de ingeniosidad exhibida. ¿Pero por qué se ríe o disfruta el dicente? Porque sabe que resultó el chasco por virtud de su ingenio y porque sabe y observa he hay placer en los audientes al percibirse su finura, su ingeniosidad. (OC 3: 292)

(...) el juego deliberado de una persona determinada que se da el gusto de jugar con nosotros... (OC 3: 293)

El humorismo de Macedonio tiene esta notable habilidad de colocar al destinatario en el mismo nivel que el del destinador, mientras sostiene un inestable equilibrio entre ellos. Ambos están expuestos a los mismos riesgos, ambos están en escena con semejantes expectativas de felicidad, ambos buscan/esperan su parte de placer. Autor y lector pisan un territorio resbaladizo, confuso, intercambian sus roles vertiginosamente, se desplazan por categorías y campos se-

mánticos con abruptas y equívocas orientaciones, pero ambos tienen la confianza de que el juego será placentero, que no habrá escarnio, ni mala fe en la tendencia de la broma. Explica Macedonio con meticulosidad teórica:

Aquí hay alusión a felicidad, a contento, en el hecho de que el autor juega con el lector, y puede haber en el público que ha conservado la virginidad de sus emociones, la risa madre; el incauto se reirá al advertir que ha creído en semejante disparate por un momento (la ausencia de una cosa, si aumenta mucho, no cabe); habrá dos risas: la de reírse de sí mismo por haber creído un absurdo y al mismo tiempo la risa amistosa hacia el hombre que ha jugado con él, actitud en el autor que aporta dos intuiciones de signo placentero: el hecho de jugar y el hecho de poseer la destreza de provocar un caos mental momentáneo en otro. (OC 3: 298)

El juego humorístico supone un movimiento aporético de idas y vueltas, entrampadas en la contradicción, no sólo de los conceptos, sino también de los efectos expansivos de risas y sonrisas. La simpatía, el Altruismo, la Amistad, el Amor son valores absolutos en la metafísica de Macedonio, por tanto intervienen como soportes de base en la propuesta y en la práctica del humorismo. Estas nociones se amalgaman en lo que Macedonio llamó el Almismo Ayoico, un estado metafísico que logra abolir el yo y sus expansiones egoístas.

En el pedir para sí y en el obrar para sí intelectual o muscularmente, no hay ética ni estética. Solo el altruismo es ética y es belleza. Y es felicidad. (OC 7: 163)

La socarronería macedoniana se caracteriza además, por su delicadeza, exenta de agresión o del menor atisbo de grosería. La delicadeza, un componente del decoro de su aura de autor, anuda su talante en los valores metafísicos, y a la vez, en un sello inconfundible de clase patricia. Esto último resulta particularmente relevante para catar el aire de familia con el humor de Borges. Hay que reconocer que en el *ductus* del humor respiran el acento, las modalidades, el tono, la actitud y el estilo de la clase patricia de Buenos Aires, en general, y de los intelectuales en particular. Resulta atinado entonces, tener presente esta inscripción semiótica, porque ambos ges-

tan su producción en el flujo de la charla con otro intelectual, en la proliferante conversación de interlocutores ingeniosos, avezados en la contestación aguda e imaginativa. No sólo alimentan sus escrituras en el diálogo, sino que además lo reivindicán por su potencia creativa de logros insospechados.

Ahora bien, el microclima del humor macedoniano pone en funcionamiento un dispositivo de buena fe que neutraliza la crueldad y garantiza la dicha, de modo tal que, el ridículo y la risa vueltos hacia el emisor o hacia el receptor, indiscriminadamente, no rompen el contrato de felicidad vigente desde el inicio. La broma de Macedonio, entre las múltiples interpretaciones factibles, habilita la creencia firme de que habrá juego y que ese juego será limpio, será íntegro. Se entiende que habrá trampas, habrá ficciones, habrá equívocos y dislates, pero todo está comprendido en un universo amistoso que sostiene la "risa madre": reír del/a otro/a y reír de sí mismo. No ha lugar al escarnio. En cambio, el humor de Borges, según R. de Costa, no se priva de injuriar, o de agredir:

Borges analiza las estrategias de este "arte", que para serlo no puede resultar un evidente listado de insultos, mofas o escarnios, sino una sutil mezcla de halagos con calificativos degradantes, o incluso una secuencia tan exagerada de calificativos superlativos que acaban produciendo justamente el efecto contrario. (68)

Esta práctica del arte de injuriar se mantiene a lo largo de toda la obra de Borges como una constante. (69)

El sarcasmo y el "arte de injuriar" tienen en Borges una ejecución que no repara en los efectos de sus dardos y contribuyen a su perfil autoral discutidor, provocativo y desafiante. Si bien este sesgo agresivo lo diferencia de Macedonio, estimo que el estilo de su humor comparte en lo sustancial, las modalidades del juego humorístico festivo con su destinatario y consigo mismo. Dice Fishburn: "Borges seems to delight in self-mockery, an exercise to which he invites the reader to join him (22)".

Mientras Yurkievich explica que Borges:

Simula un estilo imperturbable que hace alianza con la reticencia y el pudor. Se complace en el profundo absurdo de las cosas, en su secre-

ta y desatinada trama. Su 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. (169)

La “máxima tolerancia” de Borges arraiga en su “imperturbable” escepticismo, en la “imposibilidad de alcanzar la unidad”, en cambio Macedonio esgrime una fe absoluta en la Todoposibilidad del encuentro con otro/a, en la eternidad del instante de Pasión. Esta diferencia ha sido el punto de inflexión en los caminos bifurcados de estos amigos escritores, cuestión que, por supuesto, no está ausente en sus respectivos discursos humorísticos. La “mayor indulgencia” de Borges sustrae al autor de su involucramiento con el/la otro/a, hay una distancia descreída, un dejar hacer que más bien resguarda y defiende, antes que comprometer al destinador. Esto es así porque, según lo explica el mismo Yurkievich, para Borges

El humor obra como mecanismo de defensa o de válvula de escape contra el enajenamiento lírico, contra el rapto místico, contra todo lo que subsume y amilana, contra todo poder totalizador. (177)

Efectivamente, esta opción en el proyecto artístico borgesiano lo coloca en las antípodas de las posiciones sostenidas por Macedonio. El conflicto, el debate y las desavenencias entre ambos estuvieron centradas precisamente en esta encrucijada en la que el Viejo Maestro cree en el instante eterno, tiene fe en la visión lírica, en el éxtasis metafísico y se alegra con la felicidad lograda; en tanto que el Joven Discípulo no puede creer, no logra “el rapto místico” y confiesa con doloroso desencanto que “no ha sido feliz”. Hablo desde luego de los autores, no de las personas; distingo las configuraciones que emergen de sus textos y construyen sus respectivas autorías.

La escisión de actitudes permite argüir que Macedonio es un autor humorista, en cambio Borges es un autor irónico. Aunque esta argumentación demanda bastante material, trataré de formular sintéticamente la cuestión. Para mantener el criterio de contrastes intertextuales recurro otra vez a la mediación de Schopenhauer, quien aduce:

Lo risible buscado deliberadamente, se llama broma y tiende a provocar un desacuerdo entre la realidad y los pensamientos de una persona, sacando de su quicio a uno de los dos términos. Por el contrario, lo serio consiste en la conformidad entre estos dos elementos. Cuando la broma se oculta tras de lo serio nace la ironía (...) Lo contrario de la ironía es lo serio oculto tras la broma, y a esto llaman los ingleses humor y nosotros humorismo. Podría decirse que es el doble contrapunto de la ironía. (1: 174)

La fórmula del maestro de ambos (simplificada, como toda fórmula, pero útil para distinguir vastos universos), ayuda a visualizar que la seriedad autoral de Borges, indiscutible por cierto, no descarta el componente de la broma intermitente que ironiza sobre esa misma seriedad. El discurso borgesiano adopta el canon, lo despliega con circunspección antojadiza y lo barrena con ironías tácticamente ubicadas en los pliegues más cristalizados de la cultura. No hay nada que proponer, no hay nada en qué creer. Al mismo tiempo, el autor irónico, no se priva de presentarse en la escena de los discursos prestigiosos, legitimados e incorporados a la enciclopedia y a la biblioteca. Al respecto, corroboro mis asertos con la caracterización que hace Yurkievich:

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 un área intermedia, fuera de razón de uso, no sujeta a imperativos exteriores (como la exigencia de verdad) y de relativa implicación subjetiva o existencial. En esta zona de libre arbitrio y de desembarazada disponibilidad, en este entremundo exculpado, libre de gravamen moral o social, se puede, como lo hace Borges, operar fantásica o fantásticamente con hombres y dioses, con fábulas y argumentos, con doctrinas y sistemas, con mitologemas y filosofemas merced a su rica extrañeza, su enigmática atracción, su poder de sugestión o de pasmo. (166)

El “desvío irónico” arrastra los materiales en juego a la “zona de libre arbitrio” donde se puede “operar fantásica o fantásticamente”, en un proceso que vuelve inimputables al discurso y al autor, los sustrae del riesgo, los mantiene en área protegida, los cobija de la creencia (en cualquiera de sus formas). Se podría decir que las rece-

tas de esta alquimia están en el taller del Maestro, todos y cada uno de los pasos pueden rastrearse en los textos literarios y teóricos de Macedonio, pero el aprendiz de brujo orienta sus posiciones hacia la ironía. En el callejón sin salida de la paradoja, Borges toma el “desvío irónico” y eso lo distancia del Maestro irreversiblemente.

En cuanto a Macedonio, tengamos presente que se pasó la vida haciendo propuestas políticas, elaborando teorías estéticas, concibiendo una metafísica de la no-muerte, de la nada y la inexistencia, sosteniendo postulados paradójicos (utópicos, inverosímiles, irracionales, anárquicos, desopilantes), a los que consideraba verdades irrefutables. Cuando el autor anuncia desde la tapa que *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, introduce al lector en el universo donde se acepta la creencia en el Idealismo Absoluto (OC 8: 243) y se lo invita a la Esperanza: “No es sin Esperanza que escribo...” (231). Entonces, las alternativas experimentadas con los conceptos, los chistes petardistas de cuanto sistema, de cuanto mundo y realidad les salga al paso, conllevan sin embargo, la seria cuestión del Absoluto. Dice G. Carchia en su *Retórica de lo sublime*:

El *humor* no es una figura anticipadora de lo absoluto, es ello mismo lo absoluto en cuanto irreductible mezcla de seriedad y juego, de locura y razón, de humildad y altivez. (...) El *humor* no es trasfiguración de la caducidad y del mal; al contrario, es reconocimiento de la nada y de lo inesencial, descubrimiento de la infinita debilidad de Dios. (142)

El pensar-escribiendo de Macedonio hace bromas porque tiene algo muy serio entre manos, pero eso que ha pensado, eso que tiene que decir es inconcebible, es insoportable y sobre todo, resulta increíble; el dilema, a su criterio, precisamente radica en creer o no creer. De ahí que Macedonio defina su discurso en estos términos:

No puedo dejar de ser todo lo que soy en todo lo que escribo: aunque escribiera sobre Derecho sobre Higiene no puedo dejar de ser risueño, doloroso y metafísico a cada página. (OC 3: 20)

A esta caracterización masiva de su producción intelectual, en la que lo humorístico no es un condimento aleatorio, sino una encarnadura constitutiva, que se puede constatar en toda su escritura,

hasta en los textos más íntimos, se suma la definición explícita de su condición de autor humorista:

Y bien: sería ventajoso venir a estos temas con una bien especializada fama de humorista; yo quisiera, ante el presente esfuerzo, haber sido mejor y más conocido humorista de lo que fui durante unas semanas; (...)

Quiero ganar notoriedad como humorista. (...)

Me es pues necesario el auxilio de usted para reactivar aquella reputación, por la mentada garantía de seriedad que comporta el Humorismo (como solemnidad es garantía de vacuidad) ahora que me dispongo a entrar en el certamen universal con mis propias teorías psicológico-económicas del Estado y tesis económico-productivista. (OC 7: 188-189)

Este fragmento puntualiza lo siguiente: 1) Macedonio pretende una “reputación” de “humorista”; 2) el humorismo es “garantía de seriedad”; 3) la destrucción de los cánones, el ataque implacable a “la solemnidad garantía de vacuidad”; 4) el escándalo de su anarquía perpetua no excluye las posiciones éticas de autor; 5) el autor anuncia sus “propias teorías” en diversos campos, lo que de ningún modo suspenderá su condición de humorista.

Para no privar a nuestros propios lectores de otra muestra de la certeza con que Macedonio inscribe su autoría en el género humorístico, investido de una auténtica seriedad para formular su invención de la no-muerte, con el simple recurso de lograr “un módico día siguiente”, transcribo:

Esto es lo que todo lector creará que es humorismo*, en vez de alegrarse con la noticia de que en adelante procederemos todos conforme a la certeza de que para lo humano no haya muerte natural, por el sencillo y moderadísimo método de dedicar parte de cada día a asegurarse un módico día siguiente.

*Como es una lástima que lo dicho se tome a humorístico, voy a reforzar los fundamentos o preparativos de fundamento de la inmortalidad natural, aunque sea poco serio en un humorista ponerse científico.

La justificación de esta soberbia iluminación científica es que al humorista incumbe no sólo poner las almas en risa sino ponerlas en esperanza; en ambas posturas se trata de alegría. (OC 4; 107)

Borges y Macedonio desatan el torbellino de discursos paradójicos, en los que ambos operan con extrema destreza, dislates y malabares con el lenguaje, el mundo y el pensamiento, pero a la hora de definir sus configuraciones autorales se ubican en campos contrapuestos: Borges, ironista y Macedonio, humorista. Sin embargo, esta distinción no excluye la posibilidad de volverlos a encontrar juntos en una práctica paradójica que amaron y ejecutaron como un laico ritual: la cachada. Al respecto, dice Macedonio:

Trato de la cachada de gran señor, o sea, la que hace feliz al cachado, en que el gran señor se deleita de ver feliz a un fatuo halagando su desorbitada autoestimación. (OC 7: 179)

La definición del género criollo condice con sus enunciados sobre el Humor en general, por tanto, sólo subrayo: 1) el rango elitista, aristocrático del destinador; 2) la garantía de felicidad para los involucrados; 3) la risa comprensiva, pero desaprobadora de la vanidad.

La cachada argentina halla sus realizaciones genuinas en los discursos orales y forma parte de un acervo transversal que comparten todas las clases sociales, con las variantes pertinentes. Su nicho semiótico habitual es la charla, la conversación cotidiana. Cualquier argentino estará en condiciones de saber qué es una cachada y la habrá experimentado en ámbitos laborales, domésticos, deportivos, etc. Para Macedonio este híbrido engendro criollo caracteriza al argentino en su modo singular de pensar la existencia, por eso le preocupa la pérdida de este recurso vital: "(Para cuando los argentinos hayan concluido de existirse y meramente existan, es decir, cuando hayan dejado de cachar) (OC 7: 179)".

La cachada, quizá como el truco, condensa la gracia, la astucia, el sesgo defensivo, la finta del subalterno, que simultáneamente se asume altivo y astuto. El destinador, el hacedor de la cachada sabe que le sobra talento y capacidad de manipulación, tiene "resto" para mantener el juego, con diversos grados de ficción, con lo que sostiene su papel de tonto, de resignado, de adhesión a las reglas que el/la otro/a parece imponer desde su soberbia y su poder. Agazapado en la certeza de su cinismo y suficiencia de dominio, tanto de la situación, como de sus actuaciones, pero principalmente confiado

en su destreza discursiva, el cachador disfruta de su propia viveza y de la ingenuidad del/la otro/a que también está feliz en su inocencia.

Para economizar explicaciones consigno el ejemplo que da el mismo Macedonio:

Caso prototípico ante cuya gracia reflexiono con pena que esta preciosa virtud de la cachada pudiera perderse, sería el del estanciero que había convencido a un campesino francés de que no lograba acertar con los movimientos para dar cuerda a la campanilla del despertador, lo que daba tanto placer de superioridad al extranjero que le compensaba la molestia de pasar todas las noches a preparar el despertador del estanciero. (*OC* 7: 179)

En este relato minimalista se diagrama un modelo que responde a la clase patricia. El estanciero en asimétrica ubicación respecto del campesino francés, portador de una cultura legitimada y prestigiosa, acatada por los intelectuales y la alta burguesía con actitud servil y colonizada, establece un contrato de enredos y equívocos. El criollo, poderoso terrateniente, en su espacio descalificado, bárbaro, llegando siempre tarde al saber y a las tecnologías, adopta la estrategia de la cachada. El reconocimiento modesto de la ubicación que tiene desde la mirada europea, no menoscaba su orgullo y la seguridad con que maneja sus propios recursos. Si bien el tema y esta misma cita posibilitan muchas otras consideraciones, dejo su tratamiento acotado al mecanismo básico de la broma y traigo a colación un episodio referido a Borges.

Lo tomo de René de Costa quien transcribe un extenso fragmento de una entrevista a Borges, efectuada por un periodista francés, para ejemplificar los procedimientos de la cachada, que se cumplen tanto en la producción oral como escrita:

Esta forma de poner al entrevistador en evidencia (sin que se dé cuenta, puesto que lo publica), como Borges hace con Milleret, la ha practicado con muchos otros, poniendo en práctica lo que en la Argentina se denomina una "cachada", una forma extendida de burla, dejando a la víctima con una serie de banderillas clavadas como una corrida de toros, pero sin llegar nunca a aniquilarla. (23)

Aunque la interpretación españolizada carga las tintas en lo agresivo y sangriento, no deja de describir con precisión las reglas del juego. No es menos cierto que las cachadas pueden ser crueles, benignas o festivas, según las circunstancias y el estilo del cachador. Pero lo que aquí se resalta es la coincidencia de la actuación de Borges con la del “gran señor” y la del periodista con la del “campesino francés”; las distancias de las respectivas posesiones culturales se entrecruzan paradójicamente, y el humilde escritor de las pampas “le da cuerda”, y deja que el otro se dé cuerda, en un confusivo cruce de dominios y tensiones.

Ahora bien, la reflexión de Macedonio contrapone el informal y compartido género de la cachada, al del solemne y exclusivo de la conferencia, proponiendo una ecuación en la que estos discursos tienen un valor inversamente proporcional:

El grado de conferenciabilidad de una nacionalidad estaría en razón inversa de su Virtud, es decir de su virtud de cachar, que es el signo de aristocracia interior e internacional. (...)

En los argentinos la conferenciabilidad es negativa; bajo ella el cachar continúa, pero el tesón del conferenciar, lo espeso de su vacío puede mellar la vocación de cachar. No arriesguemos tanto a fuerza de conferencistas nuestra virtud de cachar en su resistir conferencias, pues la tontería sería de las conferencias muestra tales ganas de vivir que puede corroer o vencer la seriedad auténtica, la profundidad genuina del cachar. (OC 7: 179-180)

La claridad con que se advierte el peligro que amenaza la producción intelectual y creativa argentina, en virtud del avance desaprensivo de la “tontería seria” de las conferencias, con el consiguiente retroceso de “la seriedad auténtica, la profundidad genuina del cachar”, me exime de más comentarios. En cambio, habría que pensar que cuando el Discípulo consiente o se resigna al dictado de conferencias, sabe que vuelve a alejarse de las enseñanzas del Maestro; pero, con el fin de atenuar este “desvío irónico” de sus prácticas intelectuales, jamás se priva de introducir en sus conferencias una batería de cachadas sutiles, sarcásticas y muy argentinas.

El humor, la ironía y la cachada son pertrechos que caracterizan los discursos de Borges y Macedonio, no obstante, se inscriben en una estirpe de escritores argentinos que asumen con un rictus bur-

lón y excéntrico su ubicación periférica, olvidada o desconocida por los centros de la alta cultura. Inteligentes e ingeniosos, eclécticos y audaces depositan en la cachada su sello más singular y combativo.

Ana Camblong
Universidad de Misiones

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Carchia, Gianni. *Retórica de lo sublime*. Madrid: Tecnos, 1994.
- Costa, René de. *El humor en Borges*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Dotti, Jorge. "Sweden/Borges". *Espacios de crítica y producción* 6 (octubre-noviembre 1987).
- Fernández, Macedonio. *Obras Completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Corregidor, 1981.
- Fernández, Macedonio. *Obras Completas*. Vol. 3. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
- Fernández, Macedonio. *Obras Completas*. Vol. 4. Buenos Aires: Corregidor, 1989.
- Fernández, Macedonio. *Obras Completas*. Vol. 7. Buenos Aires: Corregidor, 1987.
- Fernández, Macedonio. *Obras Completas*. Vol. 8. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- Fishburn, Evelyn. "From Black to Pink: Shades of Humour in Borges's Fictions". *Variaciones Borges* 12 (2001).
- Lotman, Iuri M. *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. 3 vols. Buenos Aires: Aguilar, 1960.
- Yurkievich, Saúl. "El doblez humorístico". *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999.