

LA ILUSIÓN CÓMICA
-LAS ARMAS DEL HUMOR EN “LA FIESTA DEL MONSTRUO”-



Ivan Almeida

BORGES, PIRANDELLO, Y LA MELANCÓLICA DEFINICIÓN DEL HUMORISMO

En su extenso ensayo de 1908 sobre el humorismo, Pirandello propone una relectura del mito de Prometeo, que Borges hubiera podido hacer suya. Prometeo roba al sol, y trasmite a los hombres, una diminuta llama. Al proyectar un círculo de luz a nuestro alrededor, la llama determina igualmente su propia zona de exclusión, de oscuridad pavorosa, que no existiría si no tuviéramos la llama en la mano. De esa zona de sombra nacen todas las otras proyecciones del hombre, los misterios inaccesibles al pensamiento, la trascendencia. Poco a poco el hombre olvida que sin esa llama, que sólo nos deja ver lo que está a su alcance, participaría en *todas* las manifestaciones del universo. Pirandello prolonga la historia:

Y mañana un humorista podría representar a Prometeo sobre el Cáucaso, considerando melancólicamente su llamita encendida y reconociendo finalmente en ella la causa fatal de su suplicio infinito. Por fin se ha dado cuenta de que Júpiter no es más que un vano fantasma suyo, un deplorable engaño, la sombra gigantesca que su propio cuerpo proyecta en el cielo, precisamente a causa de la llamita que

tiene encendida en la mano. Bastaría un solo gesto para que Júpiter desapareciera, bastaría con que Prometeo apagara la luz, es decir su llamita. Pero no sabe, no quiere, no puede; y esa sombra sigue estando, pavorosa y tirana, para todos los hombres que no llegan a darse cuenta del fatal engaño. (158-159)

Representar a Prometeo salvándose por el simple gesto de apagar su propia antorcha es, para Pirandello, obra de humorista.

Unas páginas antes, había asociado la idea de la llama de Prometeo a una “*macchinetta infernale*” que es lo que los filósofos llaman “lógica”. La lógica engaña porque, abstrayendo sólo ideas de las cosas y de los sentimientos, tiende a dar un valor absoluto a lo que es relativo. El humorismo, pues, tiene algo que ver con la función de desengaño.

Uno de los más grandes humoristas fue, sin saberlo, Copérnico, quien desmontó no propiamente la máquina del universo, sino la orgullosa imagen que nos habíamos hecho de ella.¹

De golpe el humorismo adquiere así un alcance ontológico y hasta serio, patético.

El humorismo, para Pirandello, es un grado segundo, una superación, de lo cómico.

Lo que se da en lo cómico es una simple “advertencia de lo contrario”, mientras que el humor da un paso más, hacia el “sentimiento de lo contrario”.

Lo *contrario*, en este caso, es lo que está oculto por la percepción ordinaria de los acontecimientos del mundo, el reverso de la moneda. A diferencia del artista, que *compone* caracteres armonizando elementos opuestos, “el humorista hace exactamente lo inverso: *descompone* el carácter en sus elementos; y mientras aquél trata de captarlo como coherente en cada acto, éste se divierte representándolo en sus incongruencias”.²

¹ “Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell’universo, ma l’orgogliosa immagine che ce n’eravamo fatta” (159).

² “Ebbene, l’umorista fa proprio l’inverso: egli scompone il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coherente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze” (161).

Es decir que lo propio de lo cómico es la advertencia simultánea de las dos caras opuestas de la moneda: ve al cobarde detrás del héroe, la corrupción detrás de la honestidad, la desnudez del rey detrás de sus hábitos preciosos. Y eso, generalmente, provoca risa.

Sin embargo, no hay humorismo mientras no se haya pasado de la simple "advertencia" al "sentimiento" de lo contrario. Por ejemplo, Don Quijote nos resulta, en un primer momento, cómico, porque muestra exactamente lo contrario de lo que él piensa que es un caballero andante. De esa advertencia de lo contrario surge, como instancia segunda, el humor, que generalmente nos congela la risa en los labios. Se siente que el personaje cómico sufre de su contrariedad, y nosotros también. El lector no sólo "advierde" lo contrario en Don Quijote, sino que lo "siente" como parte integrante de sí mismo. De allí que el humor no se aleja nunca demasiado de la melancolía: hay en todo hombre un Quijote que duerme:

Resumiendo: el humorismo consiste en el sentimiento de lo contrario, provocado por la especial actividad de la reflexión que no se oculta, que no se vuelve, como ordinariamente en el arte, una forma del sentimiento, sino su contrario, aunque siguiendo paso a paso al sentimiento como la sombra sigue al cuerpo. El artista ordinario sólo advierde el cuerpo: el humorista advierde el cuerpo y la sombra, y a veces más la sombra que el cuerpo; nota todos los juegos de esta sombra, que ora se alarga, ora se encoge, como haciéndole muecas al cuerpo que, entre tanto, ni la calcula ni se preocupa por ella.³

No es seguro que la definición pirandelliana llegue a abarcar todos los casos en que espontáneamente se reconoce el humor. Se trata de una de las tantas nociones que son de fácil reconocimiento y de casi imposible definición.

³ "Riassumendo: l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocado dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, comm'essa ora s'allunghi et ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcula e non se ne cura" (163).

En un estudio tan mordaz como agudo (“Pirandello ridens”), Umberto Eco resalta las falacias internas de la teoría pirandelliana del humor. Según Eco,

Todo el ensayo de Pirandello tiene como una finalidad (inconsciente y contradictoria) la de demostrar que el único animal que sabe reír es precisamente el que, a causa de su irracionalidad y de su frustrado deseo de racionalizarla, no tiene ninguna razón de reír. O mejor, que ríe justamente sólo por razones bastante tristes.⁴

Tal vez sea ese aspecto paradójico de la definición de Pirandello lo que hace que nadie hasta ahora –tampoco Eco– haya llegado a dar con una definición más satisfactoria. Poner de manifiesto que la materia prima del humor es un hecho generalmente deplorable representa, al menos, un saludable punto de partida.

Percibir la sombra por detrás o por delante de los cuerpos, revelar que el rey está desnudo, poner de manifiesto lo *dia*-bólico allí donde el arte crea lo *sim*-bólico, es decir desmembrar unidades, separar conceptos unitarios, diseminar identidades; si eso es obra del humorismo, Borges revela ser uno de sus más eximios maestros.

Borges es ese “humorista” pirandelliano que convence a Prometeo de que Zeus es una propia proyección de su propia llama. Algunos de sus escritos, como “Las ruinas circulares”, “Los teólogos”, “El tema del traidor y del héroe”, “Ajedrez II”, “Borges y yo”, “Tres versiones de Judas”, son actualizaciones perfectas de la definición pirandelliana del humorismo. La simple “advertencia” de que el héroe es un traidor, el ortodoxo un hereje, el soñador un sueño, etc., pueden dar lugar al movimiento de risa propio de lo cómico; son materia de sainete. Sin embargo, si esos textos no son cómicos sino humorísticos, es porque se injerta en ellos el segundo movimiento, el de reflexión, según el cual el ridículo descubrimiento de lo contrario se prolonga en un sentimiento de compasión por todo lo que esa ri-

⁴ “Tutto il saggio di Pirandello ha come unico scopo (inconscio e contraddittorio) quello di dimostrare che l’unico animale che sa ridere è proprio quello che, a causa della sua irrazionalità e del suo desiderio frustrato di razionalizzarla, non ha nessuna ragione di ridere. O meglio, che ride proprio e solo per ragioni assai tristi” (270).

diculez tiene de melancólicamente humano. Lo ridículo sólo hace reír cuando lo cómico no es subsumido por lo humorístico.

Borges también ha practicado, y con éxito, ese procedimiento que Pirandello llama “cómico”, en donde la hilaridad de la percepción de lo opuesto deja en suspenso la fase de la compasión o de la ontología. Quiero decir que frecuentemente Borges hace reír.

Sus procedimientos cómicos, en general, se elaboran sin salir del plano de lo discursivo, ya sea produciendo fórmulas paradójicas, (que son precisamente la operación lingüística de advertencia de lo contrario), ya sea llevando la consecución de un argumento hasta su anulación en lo absurdo, ya sea simplemente poniendo de relieve -a veces por simple cita- las contradicciones o cursilerías que un discurso ajeno trata de dejar en la sombra.

En ciertos casos, cuando auto-ironiza, es capaz de llegar al humor sin abandonar lo cómico, produciendo a la vez risa y compasión. Lo logra, con frecuencia, dislocando la semántica habitual de los enunciados, por ejemplo atribuyendo a una culpa suya el inexorable hecho de envejecer.

En otros, cuando ataca, el humor también conserva lo cómico, gracias al procedimiento de atribuir a deficiencias propias lo que el lector debe entender como depreciación de la obra ajena. Así, parece “confesar”, que no ha leído todo el *Ulysses*, o que ignora a la mayoría de los autores latinoamericanos.

En todos estos casos, la definición de Pirandello parece funcionar, porque se logra percibir al mismo tiempo lo visible y su contrario, el cuerpo y su sombra, las dos caras opuestas de una moneda.

Las páginas que siguen tomarán en cuenta una de las más eminentes facetas del humor literario: la parodia. La longitud y la complejidad del texto escogido -“La fiesta del monstruo”- impiden ir más allá de una simple incursión exploratoria. Se trata de un caso relevante de percepción de la sombra, la sombra de lo trágico en lo frívolo, mediante la ficcionalización discursiva de otra sombra, la sombra de idiotez que produce todo proselitismo.

LA PARODIA

Desde su aparición en la *Poética* de Aristóteles, el término “parodia”, a pesar de sus acepciones más o menos fluctuantes, no ha llegado a perder nunca completamente los ingredientes de imitación, agresividad y humor.

Por temperamento, Borges no era un escritor agresivo. Su recurso frecuente a la parodia era más bien una forma elegante de canalizar su temperamento humorístico⁵. Consciente de que el discurso explícitamente humorístico puede resultar chabacano, o al menos desprovisto de una cierta altura, exploró los modelos literarios en que el humor pudiera desarrollarse de manera noble. Por eso se posicionó como sucesor de un linaje que, del Dr. Johnson a Bloy y a Groussac, se distinguió por la afición a la diatriba literaria. Es decir que, en la mayoría de los casos, la agresividad en Borges es una forma de encauzar la vena humorística, y no lo inverso.

Pocos ejemplos existen del fenómeno opuesto, en el que el humor se pone al servicio del ataque y el caso que nos ocupa es uno de ellos. Borges y su amigo Bioy Casares se enfrentan con un adversario poderoso pero despreciable. Establecer una polémica directa sería rebajarse a la estatura del adversario. No hay muchas posibilidades de producir un hecho estético polemizando directamente con el populismo⁶. Por eso recurrirán a la parodia.

En el libro IX de su *Institutio Oratoria*, Quintiliano se refiere al término parodia (παρωδή) como “un nombre proveniente de los cánticos modulados a semejanza de otros, y aplicado también, abusivamente, a la imitación de poemas y discursos”⁷. Etimológicamente, el término significa algo así como “contracanto” y hay quien sitúa su origen en los entreactos de las rapsodias, durante los cuales, para relajar la

⁵ “La relación que Borges establece con el mundo, consigo mismo y con la literatura (que alegoriza estos vínculos) es primordialmente humorística” (Yurkievich 165).

⁶ “Es sabido que soy antiperonista, pero no he escrito nada en tal sentido, porque eso no me interesa como literatura, se entiende” (respuesta de Borges en Lafforgue y Rivera 43).

⁷ “...” παρωδή, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis, abusive etiam in versificationis ac sermonum imitatione servatur” (IX: 2).

atención del público, actores cómicos retomaban frases y temas de los cantos serios, desviándolos de su contenido (cf. Genette 24).

Si, pues, se considera la parodia como una réplica burlesca (cf. la definición de Liddell-Scott) de un discurso serio, no se puede decir que Borges la haya practicado en el texto que nos ocupa. Pero la noción ha evolucionado. El gran *Handbuch* de Lausberg, por ejemplo, asocia la parodia al proceso de simulación/disimulación, propio de la ironía. Admite así la “imitación parcial”, “con el fin de poner en evidencia y al descubierto al enemigo literario” (3:368).

Es decir que hay casos en que la operatividad de la parodia no consiste en la simple burla, sino en la “puesta en evidencia” del enemigo, mediante un procedimiento de estilización de sus características. A ese categoría parece pertenecer la dimensión paródica de “La fiesta del monstruo”.

La novedad aquí reside en que lo parodiado no es un discurso real sino una ideología, que podemos resumir en el término “populismo”. La hiperbolización, hasta la irrealidad, de un discurso callejero, no tiene como objetivo el escarnio del discurso callejero. La novedad del texto de Bustos Domecq reside en la parodización de la *forma* de funcionamiento de la ideología populista, mediante la estilización de la forma del discurso *narrador*.

Es lo que Bajtín llamará, en sus estudios sobre Dostoievski, la “polémica oculta” vehiculada por la parodia. Tal fenómeno se da cuando el discurso adverso no es directamente tematizado, sino que aparece condicionando subrepticamente la estructura de todo lo enunciado. El discurso del otro no aparece reproducido, sino simplemente implicado, pero se advierte que la entera estructura de lo expresado sería completamente diferente si no hubiera esta reacción contra las palabras supuestas de otra persona. Dice Bajtín:

Ese tipo de discurso no puede ser fundamental o enteramente comprendido si no se toma en consideración más que su sentido referencial directo. La coloración polémica del discurso aparece en otras ca-

racterísticas que pertenecen igualmente al lenguaje: la entonación y la construcción sintáctica.⁸

En este caso, por encima del diálogo ficcional entre el narrador y su escucha, se entabla una polémica contra el discurso, preciso pero ausente, de las ideologías populistas. Como única arma en esta batalla, el texto dispone de la posibilidad de manipular la voz del narrador. Es necesario que en su discurso de ferviente partidario puedan infiltrarse todos los ingredientes de la polémica oculta. En términos de Wittgenstein, diríamos que el lenguaje del personaje enunciante va a cumplir la función de hablar y de mostrarse, y es esta segunda la que será manipulada por la instancia super-enunciativa del texto.

Hablar de "ideología populista" para identificar al adversario de la polémica oculta se revela a corto plazo como un pleonismo. El enemigo es la ideología, sin más, ese proceso que, según Althusser convierte a un individuo en "sujeto", es decir en un operador autorizado *porque* sumiso (*sujet assujetti*). En el fondo, de lo que se trata es del problema de la fe, común a la religión, a la política y a la opinión pública⁹.

"LA FIESTA DEL MONSTRUO"

La historia cuenta la "jornada cívica" vivida por un grupo de supuestos fanáticos de un líder, encargados del apoyo armado durante una manifestación. El narrador –al que llamaremos, por indirecta sugerencia suya, "El Gordo"– se dirige a Nelly, de cuya admiración

⁸ "Such discourse cannot be fundamentally or fully understood if one takes into consideration only its direct referential meaning. The polemical coloration of the discourse appears in other purely language features as well: in intonation and syntactic construction" (196).

⁹ Las consideraciones que siguen quisieran limitarse al plano filosófico-literario de la parodia, dando por conocidos los crecientes estudios consagrados al arraigamiento del texto en la historia de la política y de la literatura argentina. No será tratado, pues, el peronismo en la Argentina de fines de los cuarenta, ni tampoco de las evidentes relaciones intertextuales de "La Fiesta del Monstruo" con *El Matadero*, de Echeverría y con *La Refalosa*, de Ascasubi. Un excesivo énfasis en esos aspectos ha contribuido a dejar de lado el juego literario con que se trama, en estas páginas, una exploración filosófica universal.

se muestra tan seguro como de sus infidelidades. En un lenguaje asombrosamente polifónico (cf. Norlyk), en el que abundan los registros del lunfardo, de la jerga callejera, y de la cursi presunción de cultura, el Gordo narra su adhesión condicional a la causa del monstruo pero sin dejar de transparentar su constante traición. Muy pronto, su participación en la manifestación se convierte en una excusa para revender como hierro viejo las armas que le serán prestadas. Esta ambivalencia la comparte con la mayoría de los participantes, cuyo entusiasmo necesita ser constantemente reavivado por los cabecillas, para evitar una desertión masiva. La principal diversión del grupo parece darse a expensas de la ingenuidad del Gordo. El relato, minucioso en peripecias y tenso hacia el climax que deberá constituir la escucha de la palabra del Monstruo, se desinfla en la frase final: "Estas orejas la escucharon, gordeta, mismo como todo el país, porque el discurso se trasmite en cadena" (402). En cambio, un acontecimiento de una insoportable barbarie es presentado por el narrador como un "episodio callejero": con táticos relentes de textos bíblicos y dantescos, pero sin dejar su tono de desopilancia, el Gordo cuenta la masacre de un joven estudiante judío que presenta reticencias para vivir al Monstruo. El protagonista de esta infame faena es, precisamente, el narrador, quien lo relata como algo a la vez divertido y lamentable: "Cuando sonaron las campanas de Monserrat se cayó, porque estaba muerto. Nosotros nos desfogamos un rato más, con pedradas que ya no le dolían. Te lo juro, Nelly, pusimos el cadáver hecho una lástima. Luego Morpurgo, para que los muchachos se rieran, me hizo clavar la cortaplumita en lo que hacía las veces de cara". Poco antes, con ese mismo "cortaplumitas", le tocó lacerar los asientos del ómnibus que habían secuestrado.¹⁰

Borges ha tenido la ocasión de expresar en forma explícita su opinión con respecto a la relación entre las dictaduras y la opinión pública. Así, el 8 de agosto de 1946, un año antes de escribir este cuento, se expresa como sigue durante un discurso pronunciado en agradecimiento a una comida que le ofreció un grupo de escritores:

¹⁰ El ómnibus lacerado, juega aquí sin duda el mismo papel de anticipación que jugaba la masacre del toro en *El Matadero*.

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

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

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

Todo lo que precede permite delimitar el alcance del presente artículo. Se trata de calibrar las armas del humor en una polémica trágica. En los párrafos que siguen me esforzaré en poner de relieve los elementos humorísticos que, afectando el discurso enunciante, están "poniendo al descubierto" (para usar la expresión de Lausberg) la estructura de la ideología adversa.

LAS ARMAS DEL HUMOR

El primer elemento humorístico que parodiará el funcionamiento de la ideología es el proceso mismo de enunciación de "La fiesta del monstruo". ¿Quién narra la historia? En todo relato, la respuesta a tal pregunta es, si no evidente, al menos fácilmente discernible al cabo de pocos párrafos. Veremos, en cambio, cómo en este caso el acto simple de narración se disemina, como para reproducir el diseño interno de la creencia en cuanto fenómeno cognitivo.

En varios estudios recientes, Dan Sperber presenta un nuevo paradigma para los estudios culturales, en el que aparece una concepción "epidemiológica" de la creencia.

Contra los paradigmas tradicionales, según los cuales se dan relaciones principalmente causales entre las representaciones mentales y/o públicas, la concepción epidemiológica implica que "explicar la cultura es explicar por qué y cómo ciertas ideas llegan a ser conta-

giasas”¹¹ (...) “La mente humana es susceptible de representaciones culturales de la misma manera que el organismo humano es susceptible de enfermedades”¹².

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

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

Una de las consecuencias de este punto de vista es que para estudiar el funcionamiento de una dictadura, no es necesario analizar los discursos del dictador, basta -como lo hace magistralmente Bustos Domecq- explorar la voz del idiota que lo cauciona.

Todo esto, que es teoría, aparece plasmado en el proceso de enunciación, que responde al esquema de la epidemia.

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

¹¹ “To explain culture, then, is to explain why and how some ideas happen to be contagious” (1).

¹² “The human mind is susceptible to cultural representations in the same way as the human organism is susceptible to diseases” (57).

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

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

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

Quiere decir que todo el relato en primera persona debe entenderse como una cita en discurso directo asumido por la misma Nelly, quien se contenta con ataviarlo de ocasionales mímicas en dirección de su interlocutor, el joven Tabasco, que es otro miembro de la barra. Este joven -amante no tan secreto de la novia del narrador- es, pues, a la vez protagonista directo de los hechos y destinatario de su narración. Y, en cierto modo, representa otro rol obligatorio del lector implícito. Además, si le es destinado el relato de lo que él ya ha vivido, puede pensarse que lo esencial no es la crónica de los acontecimientos, sino la voz del narrador que se trata de imitar.

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

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

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

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

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



La naturaleza diseminada y epidémica de una ideología permite estudiarla a partir de cualquiera de sus nudos. El protagonista-narrador puede ser considerado como una suerte de célula fractal, dentro de la cual se puede ver reproducido todo el proceso. Por una parte, revelará (hiperbolizadas), con respecto a la figura del “monstruo” las ambigüedades inherentes al clientelismo político, visto “desde abajo”. Por otra parte, en su actitud con respecto a Nelly, que es quien supuestamente lo escucha, declinará, en pequeña escala, el mismo esquema, pero visto “desde arriba”, como asumiendo el rol de un “pequeño monstruo”, o de un monstruo en pequeño. Así, adelantando la euforia de escuchar el discurso del “monstruo”, no se priva de suponer esa misma euforia en su interlocutora: “Vos, que cada parola que me se cae de los molares, la grabás en los sesos con el formón”... (398).

En *I sommersi e i salvati*, Primo Levi ha estudiado con magistral lucidez el desarrollo de los poderes intermediarios dentro de los campos de concentración. Los *Kapos*, sin dejar de ser prisioneros, reproducían, cada uno en su respectiva escala, los horrores del poder totalitario. Y hasta narra un caso extremo, esta vez en el ghetto de Lódz, en que el decano Chaim Rumkowski -víctima también él de las atrocidades nazis como sus compatriotas- vestía un manto real, adoptó la técnica oratoria de Hitler, acuñó moneda y sellos postales con su propia efigie, se paseaba por las calles en una carroza tirada por un esquelético caballo, encargó himnos y monumentos en su propio honor, desplegó una red de espionaje para desenmascarar a los disidentes, instauró una policía aterradoramente, impuso loas a su

persona en las miserables escuelas del ghetto, y acabó, por supuesto, muriendo con la muerte de todos los judíos de Lódz...

La reflexión de Primo Levi sobre estos hechos, suspende el juicio sobre los individuos particulares, para dirigirlo a la vulnerabilidad ética de los hombres frente a la droga del poder, y concluye citando la célebre réplica de Isabella, en *Measure for Measure*, de Shakespeare, que reproduzco:

... but the man, proud man,
 Drest in a little brief authority,
 Most ignorant of what he's most assur'd,
 (his glassy essence) like an angry ape,
 Plays such fantastic tricks before high heaven
 As make the angels weep; who, with our spleens,
 Would all themselves laugh mortal. (Act II Sc. 2)

Según Shakespeare, las bufonadas simiescas de los hombres enreídos de su precario poder hacen llorar a los ángeles, pero los harían reír si éstos tuvieran nuestro temperamento. Esa capacidad de reír que no tienen los ángeles, es la que desarrolla Bustos Domecq frente al miserable narrador de esta fábula. La relación del Gordo con su Nelly es como una proyección miniaturizada de las relaciones del Monstruo con su chusma. Se supone admirado y amado, hasta el punto de referirse a sí mismo en una enternecedora tercera persona: "tu Pato Donald", "tu chanchito", "tu conejito querido", "tu payaso querido". Y sin embargo no se hace ninguna ilusión sobre los verdaderos sentimientos de quien está en situación de dependencia. A la misma persona que supuestamente "graba en los sesos con el formón" las palabras del monstruo doméstico, se le atribuye distracción ("pero no te me vuelvas a distraer con el spiantacaca que le guiñas el ojo" (398)) y múltiples infidelidades, ya sea con el guardagujas, o con "el otario Rabasco", o con el peón de limpieza Battafuoco...

Es decir, que la relación de poder funciona como una desengañada voluntad de auto-engaño. Ello permite en el texto la coexistencia de discursos que se anulan recíprocamente, en donde las expresiones de fervor y de entusiasmo se ven compensadas por otras en las que prima la visión oportunista y hasta escéptica. La novedad del texto de Bustos Domecq consiste en haber combinado esas voces en

un mismo acto enunciativo. La artificialidad de esa enunciación manipulada por dos voces contradictorias “plasma” en cierto modo, paródicamente, la ambigüedad de la relación dictador/chusma, como una voluntaria y tácita teatralidad.



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

No es casual que Borges haya dado el título de esta comedia de Corneille a uno de sus más virulentos panfletos contra aquellos “años de oprobio y de bobería”:

Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes (“Illusion” 55).

Borges privilegia el estudio de esta segunda historia:

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

Se dirá que la rudeza del auditorio basta para explicar la contradicción; entiendo que su justificación es más honda. Ya Coleridge habló de la *willing suspension of disbelief* (voluntaria suspensión de la incredulidad) que constituye la fe poética; ya Samuel Johnson observó en defensa de Shakespeare que los espectadores de una tragedia no creen que están en Alejandría durante el primer acto y en Roma du-

rante el segundo pero condescienden al agrado de una ficción. Parejamente, las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades. ("Illusion" 56-57)

Esencial a la idiotez que fomenta la dictadura es, pues, la convención teatral, en la que la "suspension of disbelief" se eleva al segundo grado: ya no es que se acepten como reales las reglas de una ficción, sino que se acepta simular que se las acepta. Todos, hacia arriba y hacia abajo, engañan y son engañados, pero aceptan no tematizar la naturaleza ilusoria de las representaciones y de las relaciones. En el texto de Bustos Domecq, en cambio, la paradoja del desengañado engaño se halla tematizada como para parodiar, mediante un discurso auto-saboteador, las perversiones del sistema que representa.

Veamos, en algunos ejemplos, el efecto cómico de tal dispositivo.

a) Contradicciones en el entusiasmo del protagonista:

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

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

b) Labilidad de la imagen del líder:

¡Qué entusiasmo partidario te perdiste, Nelly! En cada foco de población muerto de hambre se nos quería colar una verdadera avalancha que la tenía emberretinada el más puro idealismo, pero el capo de nuestra carrada, Garfunkel, sabía repeler como corresponde a ese farabutaje sin abuela, máxime si te metés en el coco que entre tanto

mascalzone patentado bien se podía emboscar un quintacolumnista como luz, de esos que antes que usted dea la vuelta del mundo en ochenta días me lo convencen que es un crosta y el Monstruo, un instrumento de la Compañía del Teléfono. (395)

- c) Ambigüedades en la descripción de la acción: Lo que comienza siendo una “jornada cívica en forma”, es mencionado más tarde como “la performance del feriado”. Por otra parte, el privilegio excepcional que se atribuye al grupo de iniciados se halla contrastado por una total banalización del mismo:

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

Ya hemos considerado que sólo una frase –la última– está consagrada al ápice de la jornada, el discurso del monstruo, pero sólo para minimizar su importancia, con una nueva alusión a las transmisiones en cadena:

...la palabra del Monstruo. Estas orejas la escucharon, gordeta, mismo como todo el país, porque el discurso de transmite en cadena

En cambio, en el penúltimo período se menciona en términos enfáticos la arenga preparatoria: “En la Plaza de Mayo nos arengó la gran descarga eléctrica que se firma doctor Marcelo N. Frogman” (402).

Esa “gran descarga eléctrica” que sabe firmar, no es un personaje desconocido para los lectores de Bustos Domecq y su colega Suárez Lynch. Mediante una manipulación del discurso del narrador, Borges y Bioy están desplegando todo un panel de intertextualidad, que no es menos importante que los que envían a Ascasubi o a Echeverría. Para una semblanza del Dr. Marcelo N. Frogman – que, en *Un modelo para la muerte*, se auto-apoda “El indio Frogman” – remito al largo rastreo que de él ha hecho Cristina Parodi en el n° 6 de *Variaciones Borges*. Esencialmente, es el factotum de la AAA (Asociación Aborigenista Argentina), “donde los indios nos reunimos para tramar la independencia de América, y para reírnos *sotto voce* del portero, que es un catalán contumaz y fanático” (153). A través del semanario *El Malón*, y de la radio Huasipungo, la asociación despliega

un ambicioso plan de argentinización del lenguaje y de las costumbres. Una de las consecuencias del celo indigenista de Frogman es la exclusión, precisamente, de los indígenas, por sucios y por ignorar el lenguaje aborigen. Frogman se queja:

El doctor Le Fanu ha puesto el local que ni vagón de hacienda con unos indios del interior, que no manyan nuestro chamuyo, pero para decirle la verdad, tampoco lo manyamos nosotros. (157)

Descrito desde su primera visita a don Isidro Parodi como “rubio, fofo, pequeño, calvo, pecos, arrugado, fétido y sonriente” (153), el Dr. Marcelo N. Frogman es constantemente atildado de alias abiertamente descriptivos, tales como Atkinson Forgman, Pescadas Frogman, Perro Mojado Frogman, Jazmín, Enemigo de Coty, Rotas Cadenas Frogman, Caño Maestro, Agua Abombada, Aguas Servidas, Cebolla Tibetana, Don Lugar Sagrado, Pobre Mi Napia Querida, Caballeros, El Fondo a la Derecha, o, directamente, “zorrino patentado” ...

Es decir que la coronación de la Fiesta del Monstruo -o, digamos, del “feriado”- no es el discurso del Monstruo, sino el de este pintoresco personaje, hedionda descarga eléctrica de oratoria para la chusma, héroe populista que, por hipótesis, excluye al pueblo.¹³ A menos que este desplazamiento de un discurso por el otro no esté dando a entender que se equivalen.

En la frase arriba citada, a propósito de los indios que ignoran “nuestro chamuyo”, cabe destacar la estructura concesiva “pero a decir verdad tampoco lo manyamos nosotros”, porque en ella se cifra la sintaxis de la inconsistencia que Borges y Bioy atribuyen así, metafóricamente, a la *vox populi*: cada afirmación más o menos relevante se halla modificada por otra, que en cierto modo le socava los fundamentos. Y puesto que la parodia que entra aquí en juego no es de contenido sino de forma, esa estructura de inconsistencia o de auto-anulación se aplica a todo tipo de contenidos, principalmente a

¹³ Sería interesante rastrear las relaciones que, de autor a autor y de cuento a cuento, el narrador de esta historia mantiene con el Doctor Frogman, a través de un amigo común: “Diente de leche”.

enunciados fácticos (narrativos), que permiten más que otros saborear el carácter absurdo del procedimiento.

Considérense el ejemplo siguiente:

...y ensayé hasta medio berrido que más bien salió francamente un hipo, que si no abro el paraguïta que dejé en casa, ando en canoa en cada salivazo que usted me confunde con Vito Dumas, el Navegante Solitario. (395)

Este intrincado período se vale de un subterfugio de estilo - consistente en pasar al presente del indicativo la prótasis y la apódosis de una expresión condicional- para dar como cumplido un hecho que se está implícitamente negando¹⁴.

La expresión condicional “si no abro el paraguïta... ando en canoa” corresponde en lógica a una operación de implicación. Llamando “p” a la prótasis y “q” a la apódosis, tenemos la siguiente descripción formal: ($\sim p \supset q$) según la cual hace falta que el antecedente sea falso (NO abrir el paraguïta) para que el consecuente sea verdadero (andar en canoa). El uso sofisticado del presente del indicativo tiende a dar a comprender que el consecuente es falso ($\sim q$) porque el antecedente es verdadero ($\sim \sim p = p$), es decir que lo que se da a entender es ($p \supset \sim q$) lo cual, traducido en lenguaje fáctico equivale a: “puesto que abrí el piraguïta, no anduve en canoa”.

Ahora bien, el complemento de objeto directo de la prótasis (“el paraguïta”) aparece afectado por una oración relativa, que (nuevo subterfugio sintáctico) se presenta bajo la forma discursiva de una frase adjetival (equivalente a “el paraguïta *que me regalaron*”). Sin embargo, la oración relativa esconde en su semántica (“que dejé en casa”) una desaparición del objeto de la principal (el “paraguïta”), con lo cual “p” se ve realmente negada por una proposición de tipo fáctico. En otros términos, la traducción lógica de “que me dejé en casa” es $\sim p$.

El resultado completo es el siguiente:

¹⁴ El uso del presente condicional para deslizar como aceptables frases absurdas, se ve igualmente ilustrado en la frase estudiada por Borges y Macedonio Fernández: “Eran tanto los que faltaban, que *si falta uno más, no cabe*” (Fernández 405).

$$((\sim p \supset q) \sim p) \supset q$$

lo cual, en términos factuales, equivale a: “de hecho anduve en canoa en cada salivazo que usted me confunde con Vito Dumas, el Navegante Solitario”.

El que sigue es un ejemplo mucho más complicado, porque presenta dos planos de auto-anulación, de los cuales uno niega el enunciado precedente y el segundo se presenta como una anulación del acto mismo de enunciación (“más gano si no hablo”), con su consecuente reducción al absurdo.

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

Veamos en cuadro sinóptico las operaciones de las dos adversativas y de la conclusión:

Por fin <i>arrancamos</i> , y entonces sí que corrió el aire, (...) y el de más allá la milanesa fría	⇒	pero más bien ↙
todo eso vino a suceder otra vuelta, cuando <i>fuimos</i> a la Ensenada	⇒	pero como ↙
yo <i>no concurrí</i>	⇒	más gano si ↙
<i>no hablo</i>		

El caso de la guitarra de Bo es igualmente elocuente:

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

La eventual entrada en escena de Bo y su guitarra es preparada por un verdadero clímax comparativo, que se disuelve luego en la constatación de que “guitarra, propio no había en ese local”. La escala comparativa es, además, aberrante, en la medida en que *asciende* (“es más”) desde el valor mítico (Gardel) hacia lo totalmente insignificante. Finalmente, aparece la inclusión de una misma nota (¿de qué enunciador?) al pie de la página, afectando el nombre de cada uno de los pretendidos artistas de la comparación, lo cual acaba neutralizando el sentido de la progresión.

Estos procedimientos de neutralización del discurso ordinario pueden ser interpretados como una parodia del funcionamiento de la ideología adversa. El hecho de que el discurso del Monstruo, al que todo el relato servía de preparación, acabe desapareciendo del foco, pertenece a la misma índole: la sustitución del acontecimiento esperado por el énfasis que lo prepara y orquesta, la buena nueva convertida en tautología.

Un último ejemplo de este fenómeno:

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

En la forma de contar lo que pretende ser un chiste, el narrador está dando la clave de la relación entre el discurso del Dr. Frogman, y el ya inútil discurso del Monstruo: la idiotez vuelve obvia la intervención del dictador.

Lo que precede muestra en forma plástica la desaparición del acontecimiento detrás de su discurso. Pero hay algo más. El mismo discurso se vacía de su propio contenido. La naturaleza teatral del populismo se revela en una prioridad del énfasis sobre la semántica. En el discurso que nos ocupa, esto lleva a la elección de términos por su puro valor sonoro o prosódico, lo cual provoca un tipo de comunicación de adhesión o rechazo, no analizada. Así, si consideramos el *incipit*, descubrimos una frase estructurada sobre una articulación de vacuidades: “Te prevengo Nelly que fue una jornada cívica en forma”.

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

Hay una escena de macedoniana desopilancia que plasma en forma magistral la esencia de la comunicación vacua. Mientras esperan en la fila para recibir las armas, el protagonista y Diente de Leche, uno de sus camaradas, planean el robo y la venta de las mismas. Para ello necesitan intercambiar informaciones sobre un ruso de Berazategui que compra revólveres como hierro viejo. Para evitar compartir la información con el resto de la fila, deciden comunicar en “verse”, es decir, invirtiendo las sílabas de cada palabra. La escena, descrita como sigue, se vuelve inimaginable:

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

En la mayoría de los ejemplos que siguen recurriré a las bastardillas para resaltar aquello que las frases están llamadas a ocultar: el vacío semántico:

- Con entusiasmo juvenil entonaba la *marcha* que es nuestra *bandera*. (394)

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

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

FINAL

He tratado de ilustrar con ejemplos la hipótesis según la cual –a diferencia de otros relatos firmados por Bustos Domecq– “La fiesta del monstruo” no parodia el tipo de lenguaje que asume. Simplemente se ha servido de este lenguaje, extrapolándolo, para parodiar, a través de esa misma extrapolación, las aporías de la ideología que asoma en la trama. Se trata, casi, de una cierta forma elaborada de alegoría. El recurso a la voz callejera para desarrollar esta parodia es más bien un acto de disimulación irónica, destinada a seleccionar al lector ideal. La ideología populista –prototipo exaltado de toda creencia– se presenta así como un discurso sin enunciador, como un relato sin acontecimiento, y como una serie de enunciados sin contenido discernible.

Como trágica trama de fondo, sin embargo, queda lo que el narrador ha querido escamotear (“presto, gordeta, quedó relegado al olvido ese episodio callejero”) y que el “autor” impone a pesar de todo: el asesinato del joven individualista. Pero su análisis desbordaría el marco de este artículo.

BIBLIOGRAFIA

- Althusser, Louis. "Idéologie et appareils idéologiques d'état (notes pour une recherche". *La Pensée* 151 (mai-juin 1970).
- Bajtín, Mijail (Mikhail Bakhtin). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. & Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Borges, Jorge Luis. "Cuando la ficción vive en la ficción". *Obras Completas*. Vol. 4. Barcelona: Emecé, 1996, 233-435.
- Borges, Jorge Luis. "L'illusion comique". *Borges en Sur*, 95-97.
- Borges, Jorge Luis. "Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores". *Borges en Sur*, 303-304.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur (1939-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Bustos Domecq, Honorio. "La fiesta del monstruo". *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. *Obras completas en colaboración*, de J. L. Borges.
- Eco, Umberto. *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Caracas: Ayacucho, 1982.
- Lafforgue, Jorge, Jorge B. Rivera. *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- Levi, Primo. *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi, 1986.
- Norlyk Jeppesen, Rikke. *Tres tipos de polifonía en "La fiesta del Monstruo" de Honorio Bustos Domecq*. M. A. Dissertation. University of Aarhus, May 2001.
- Parodi, Cristina. "Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq". *Variaciones Borges* 6 (1998), 53-143.
- Pirandello, Luigi. *L'umorismo*. Milano: Mondadori, 1984.
- Quintiliano (Marcus Favius Quintilianus). *De Institutione Oratoria*. 3 vol. *Ceuvres Complètes de Quintilien*. Ed. M. Charpentier. Paris: Garnier, 1865.
- Shakespeare, William. *Measure for Measure*. Ed. M. R. Ridely. London: J. M. Dent & Sons, 1935.
- Sperber, Dan. *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Suárez Lynch, B. *Un modelo para la muerte. Obras completas en colaboración*, de Jorge Luis Borges, 141-195.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.
- Yurkievich, Saúl. "El doblez humorístico". *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999.