

## ALGUNAS ESTRATEGIAS DEL HUMOR DE “BORGES”

*Crisitina Parodi*

La obra escrita en colaboración por Borges y Bioy Casares ha tenido una suerte curiosa: su primer libro — *Seis problemas para don Isidro Parodi* —<sup>1</sup> iba precedido por un prólogo del Dr. Gervasio Montenegro, quien gozaba del triple privilegio de ser amigo del autor, personaje de sus cuentos, y —al igual que Honorio Bustos Domecq— una ficción creada por Borges y Bioy.

Ya en 1942, en las pocas páginas de su “Palabra liminar” (15-19), Montenegro revela las claves de la escritura de Bustos, y —con lucidez y maestría poco usuales en un prólogo— fija el rumbo de la crítica ulterior. Gervasio Montenegro celebra que el autor haya creado no un mundo de personas posibles sino un muestrario de modos de hablar, y elogia en Bustos el recurso a la caricatura, que se obstina “con feliz encarnizamiento” (17) en la deformación de esos discursos. Más tarde, la crítica agregó algo que Montenegro —por ser juez y parte de esas ficciones— no podía decir: que es de esa “felicidad”, del espíritu lúdico con que Borges y Bioy se encarnizan con los discursos de los personajes, de donde proviene la comicidad de los relatos.

Quisiera comentar en lo que sigue algunos de los recursos empleados por Borges y Bioy para crear el humor en los cuentos que escribieron en forma conjunta. Coincido con Montenegro en que ese humor surge primordialmente de la manipulación del lenguaje.

---

<sup>1</sup> Buenos Aires: Sur, 1942. En el presente artículo, tanto las citas de *Seis problemas* como las de los otros cuentos mencionados provienen de *Obras completas en colaboración*; entre paréntesis se indica el número de página.

Pero eso no es todo. Hay en esa escritura a cuatro manos otros mecanismos de producción de la risa igualmente eficaces, en los que también quiero detenerme, como la multiplicidad de peripecias y situaciones inventadas y la superposición de enunciadores discordantes que conviven en los enunciados.

Para simplificar la exposición, he preferido seleccionar sólo uno de los múltiples modos de hablar<sup>2</sup> presentes tanto en los cuentos de Bustos Domecq como en el de Suárez Lynch: los discursos de habitantes de barrios populares, de nivel cultural rudimentario y lenguaje callejero. Los pasajes que comentaré están sacados de tres cuentos: la larga intervención de Tulio Savastano en "La víctima de Tadeo Limardo" (*Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Bustos Domecq), las varias (y también extensas) peroratas de Marcelo Frogman en *Un modelo para la muerte* (de B. Suárez Lynch), y el monólogo continuo del innombrado narrador de "La fiesta del monstruo" (*Nuevos cuentos de Bustos Domecq*).

En todos los casos, se trata de extensas narraciones en primera persona, en las que los personajes cuentan en forma espontánea, con su propio lenguaje, según su peculiar interpretación de los hechos, y sin la mediación explícita de instancias externas.

Consideraré separadamente algunos mecanismos de la creación de la comicidad; por una parte, en los modos de hablar; por otra, en las peripecias y detalles imaginados por los autores, y por último, en el complejo juego enunciativo. Por cierto que se trata de un tratamiento artificial y sólo justificado por un enfoque analítico, ya que estos elementos del discurso coexisten en cada enunciado.

<sup>2</sup> Como apunta Montenegro en "Palabra", la multiplicidad de discursos representados constituye un "fresco de lo que no vacilo en llamar la Argentina contemporánea" (18), "toda una galería de nuestro tiempo, donde no faltan la gran dama católica, de poderosa sensibilidad; el periodista de lápiz afilado, que despacha, quizás con menos ponderación que soltura, los más diversos menesteres; el tarambana decididamente simpático, de familia pudiente, calavera con dejos de noctámbulo, reconocible por el brillante cráneo engominado y los inevitables petizos de polo; el chino cortesano y melifluido de la vieja convención literaria, en quien veo más que un hombre viviente, un pasticcio de orden retórico; el caballero de arte y de pasión atento por igual a las fiestas del espíritu y de la carne, a los estudiosos infolios de la Biblioteca del Jockey Club y a la concurrencia pedana del mismo establecimiento..." (17-18).

#### I. LA CREACIÓN DE LA COMICIDAD EN LOS MODOS DE HABLAR

Por su entonación, por su sintaxis, por su vocabulario, el discurso de estos personajes es asimilable al fenómeno del *skaz*,<sup>3</sup> en tanto se trata de enunciados que crean la ilusión de ser la imitación escrita de un discurso oral.

No obstante, como bien dice Montenegro, esos discursos no son meras imitaciones de modos de hablar reales sino su "caricatura", su parodia; hay en ellos imitación pero deformante, hay hipérbole de un modo de hablar real, con la intención de ponerlo en evidencia y ridiculizarlo.

Buenos conocedores del lenguaje de la calle, Borges y Bioy saben aislar los rasgos más característicos de esos modos de hablar, y los que encierran mayor potencial humorístico. Acometen una estilización deformante en el nivel sintáctico, en el léxico, en el enunciativo, y también en las diversas voces sociales presentes en estos discursos altamente polifónicos, como es el caso de los registros del lunfardo, la jerga callejera, los juegos verbales, el empleo pretencioso de términos cultos.

No voy a detenerme en cada una de las categorías mencionadas; haré referencia sólo a algunos recursos más característicos y frecuentes.

Tanto en *Seis problemas* como en *Un modelo para la muerte*, los personajes se caracterizan por su locuacidad. El aluvión de palabras con que los visitantes perturban la tranquila vida de don Isidro Parodi forma parte de las estrategias ideadas por Borges y Bioy para su peculiar concepción del cuento policial. Esa maraña de discursos pletóricos de cháchara encierra todos los datos necesarios para la solución del enigma. Encontrarlos exige un arduo trabajo hermenéutico por parte de don Isidro — y de los lectores — para descubrir las informaciones pertinentes que lleven a la solución de cada caso.

Los discursos están saturados de digresiones y de enunciados en los que las funciones expresiva y fáctica han sido muy amplificadas, a expensas de una carga referencial deliberadamente exigua.

<sup>3</sup> Para una consideración más detallada de este aspecto de los discursos, cf. Almeida, Hernández Martín, Norlyk Jeppesen.

En la acumulación y manipulación paródica de esos elementos expresivos y fáticos, Borges y Bioy encuentran un terreno propicio para el despliegue del humor.

Consideremos algunos enunciados típicos.

En “La víctima de Tadeo Limardo”, Tulio Savastano cree estar informando a Isidro Parodi, en forma austera y, como él dice, “sin subterfugios”, quiénes son los habitantes de El Nuevo Imparcial, el hotel en que ha sido asesinado Tadeo Limardo. La supuesta “información” que recibe Parodi es la siguiente:

Usted, en su nicho, en su punto de mira, como quien dice, va a agradecerme el cuadro vivo que le voy a brindar: la atmósfera del Nuevo Imparcial tiene su interés para el estudioso. Es un verdadero muestrario que hay que reírse. Yo siempre le digo a Fainberg: ¿A qué te vas a patinar dos pesos con Ratti, si ya tenemos en casa el zoológico? Para serle franco, él lo tiene en la cara, porque es un miserable huevo de tero con pelo colorado, que no me extraña que la Juana Musante le haya parado el carro. La Musante, usted sabe, viene a ser como la patrona: para eso es la mujer de Claudio Zarlenga. El señor Vicente Renovales y el mencionado Zarlenga integran el binomio que dirige el establecimiento. (86)

Hasta que accedemos a los nombres de los propietarios, tenemos que abrirnos paso por una sucesión de frases de apoyo meramente enfáticas, por digresiones que hablan más de los afectos de Savastano y de su debilidad por el chismorreó, que de los datos que ha prometido dar a Parodi.

En uno de los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, “La fiesta del monstruo”, Borges y Bioy llegan al disparate en la creación de enunciados vacíos. No obstante, en este caso no se trata de un relato policial, en el que este recurso se justificaría como estrategia apropiada para un policial hermenéutico como el que ellos proponen. La acumulación de marcas fáticas y expresivas en el discurso del narrador debe entenderse como un rasgo propio del modo de hablar del personaje, que Borges y Bioy han considerado apto para la deformación paródica y el humor.

Hay un pasaje en el que el narrador le cuenta a Nelly, su interlocutora, que cuando se dirigían hacia la Plaza de Mayo para escuchar el discurso del “Monstruo”, él y su grupo quemaron un

ómnibus, y que el incendio se parecía al spiedo de un restaurante, el Perosio.<sup>4</sup> Como Nelly no ha festejado el chiste con el entusiasmo que el narrador esperaba, decide repetir el relato de la siguiente manera: “Atenti, Nelly. Desemporcate las orejas, que ahí va. Uno, dos, tres, y PUM. Dijo — pero no te me vuelvas a distraer con el spiantacaca que le guiñas el ojo — que el ónibus ardía mismo como el spiedo del Perosio. Ja, ja, ja” (398).

Para llegar al núcleo de la comunicación, debemos sortear la vacuidad enfática del preámbulo, una digresión ocasional, porque Nelly vuelve a distraerse, y finalmente las palabras que el narrador quería citar, a pesar de que ya las había mencionado unos renglones mas arriba.<sup>5</sup>

En ocasiones, la comicidad se refuerza por la modificación paródica de fórmulas habituales en la conversación. Así, el frecuente “póngase usted en mi lugar”, es reelaborado como: “— Póngase usted en mi camiseta, señor Parodi, comprenda mi caso — susurró Marcelo N. Frogman, alias Caño Maestro —” (173).

Consideremos otro rasgo de esos modos de hablar que Borges y Bioy aprovechan para la deformación hiperbólica. Se trata de los anacolutos, frecuentes en los relatos de los personajes y de seguro efecto humorístico. En los discursos se producen desde anacolutos leves, también habituales en el habla coloquial descuidada, como “Ese patriota que le saco el sombrero” (“Fiesta”, 397); “El Nene, que las explicaciones lo cansan” (“Fiesta”, 401).

Hay hasta fuertes rupturas sintácticas por las que se cuela el humor debido a la violencia con que se disloca la coherencia de la frase:

En eso entró la Juana Musante, con los ojos que bramaban y las caderas que tuvieron que darme oxígeno (“Limardo”, 91)

<sup>4</sup> “Sandié, cuando me descalcé de esta boca los tamanguses hasta la rodilla de Manolo M. Morpurgo, 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.” (398)

<sup>5</sup> En “Fiesta” son varios los enunciados fáticos muy elaborados: “— Te prevengo, Nelly”; “Te prometo que vine tan excitado”; “Créeme, Nelly”; “compenstrate, Nelly”; “Tu chanchito te va a ser confidencial, Nelly”; “Calculate, Nelly”; “Te exagero, Nelly, que íbamos como en ónibus”; “Si me entendés,”; “Pero no temas por tu conejito querido; el camionero se mandó un enfoque sereno”.

y acto continuo apareció el chauffeur, con una bordalesa de chicha que es netamente santiagueña y que todavía me duelen los ojos (*Modelo*, 156)

En los discursos, la atribución de cualidades mediante adjetivos es relativamente reducida. La competencia lingüística de los narradores es endeble, y los pocos adjetivos que emplean suelen formar parte de expresiones fijas de la lengua coloquial (“un triste papel”, “de buena gana”, “sano y salvo”, etc.), o bien provienen de la jerga radial o periodística (“ulteriores complicaciones”, “palpitante relato”, “valioso aporte”, “el líquido elemento”, etc.). Esta pobreza léxica queda compensada por el recurso frecuente a construcciones comparativas, que dan ocasión a Borges y a Bioy de divertirse —y divertir a los lectores— con los segundos términos que eligen para la comparación.

Los siguientes ejemplos están sacados de “Fiesta”:

Por fin arrancamos [en el camión], entonces sí que corrió el aire, que era como tomarse el baño en la olla de la sopa. (395)

Tonelada [...] me soltó cada oreja, que la tenía enrollada como el cartucho de los manises. (401)

los de fila cero quedamos como sángüiche de salame entre esos locos que pugnaban por una visión panorámica (401)

en menos tiempo del que vos, gordeta, invertís en dejar el mostrador sin factura. (397)

Borges y Bioy no sólo escogen siempre las expresiones más coloridas del registro popular bajo del lenguaje, sino que se divierten modificándolas y recargándolas.

Tomemos un ejemplo: para caracterizar el modo de hablar de los personajes, en lugar de la locución “decir una mentira”, recurren a la expresión coloquial “mandarse un globo”. Así, una frase posible sería: “Savastano se mandó un globo”. En *Modelo*, encontramos un caso que ilustra la manipulación extrema de ese lenguaje: en una escena, el académico Montenegro se llega hasta la celda de Isidro Parodi para presentarle su interpretación del crimen del Bajo San Isidro. Marcelo Frogman está convencido de que Montenegro no va a dar una versión fiel de los hechos sino

que va a contar mentiras. La frase de Frogman es: “Para mí que se va a mandar cada mongolfiero que ni Santos Dumont” (189).

La manipulación deformante de la expresión “mandarse un globo” conlleva el reemplazo del sustantivo “globo”, por un término creado a partir del apellido de los hermanos Montgolfier, los creadores del primer globo impulsado a aire caliente. Y la broma no se detiene ahí sino que, para expresar el tamaño del globo, no recurren a un adjetivo sino a una construcción comparativa introducida por “que ni” seguida por la mención del apellido de Alberto Santos Dumont, famoso por sus diseños de globos y dirigibles, muchos de ellos de gran tamaño.

Algo similar ocurre con la alteración humorística de dichos habituales. En “Fiesta”, el dicho común “Hay quien nace con estrella y quien nace estrellado”, se convierte para en el narrador en “pero embromate y confesé que de dos chichipíos el uno nace descalzo y el otro con patín de munición” (395).

Empeñados en sacar el mayor provecho de los potenciales efectos cómicos del habla popular, Borges y Bioy incorporan en el lenguaje de los personajes juegos verbales, como la transposición de sílabas (e.d., “el vesre”) y la creación léxica a partir de apellidos.

El “vesre”, que Borges, en su obra sería, descalifica como un juego verbal primitivo, propio “de los alumnos de cuarto grado”,<sup>6</sup> aparece coloreando los discursos de los personajes, en frases

<sup>6</sup> “Esas corporaciones [los “institutos dialectológicos”] viven de reprobar las sucesivas jerigonzas que inventan. Han improvisado el *gauchesco*, a base de Hernández; el *cocoliche*, a base de un payaso que trabajó con los Podestá; el *vesre*, a base de los alumnos de cuarto grado” (“Las alarmas del doctor Américo Castro”. *Otras Inquisiciones*, OC 1: 32). El escaso valor lingüístico que Borges concede a este recurso de la inversión silábica se pone de manifiesto en una escena de “Fiesta”: ni siquiera quienes emplean el vesre dominan ese juego, que termina siendo una jerigonza incomprensible: “Mientras formábamos en la cola pugnamos por decirnos al vesre que una vez en posesión del arma de fuego nos daríamos traslado a Berazategui, [...] 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 Faber cachuzo para anotar la dirección del ruso” (392). También en “Las doce figuras del mundo”, cuando Molinari comienza a decir al revés los nombres de las figuras del zodiaco (“El Ronecar, el Roto...”), Isidro Parodi lo frena con un: “—Salí de ahí con esas compa-

como “el trompa logró una victoria moral” (“Limardo”, 95, donde “trompa” es la inversión de “patrón”), “la triste verdad fue que me pelaron hasta el último votacén” (“Fiesta”, 393, donde “votacén” es inversión de “centavo”).

El segundo juego verbal que Borges y Bioy aprovechan como recurso humorístico es la creación de sustantivos, adjetivos y verbos a partir de analogías fonéticas y semánticas con apellidos reales. Es un puro juego, vagamente emparentado con el jugado por Borges y Bioy al elegir el apellido “Parodi” para bautizar al detective de sus seis cuentos paródicos, aunque en el caso del detective de *Seis problemas*, la intención no es humorística sino de insinuación de una pista de lectura.

El juego con los apellidos, un campo activo en la lengua coloquial, es más frecuente en el lenguaje del narrador de “Fiesta”. En un pasaje en que el narrador evoca un sueño de su infancia, menciona: “un perro muy blanco y muy manso que yo le acariciaba el Lomuto” (393); refiriéndose a los cobardes que intentan desertar de la manifestación: “No te digo niente de más de un cagastume que se acogía a esas purgas para darse de baja en el confusionismo (395); el conductor del ómnibus estimula a los manifestantes para que suban, con un “Suba Zubizarreta”: “Antes que se pudiera mandar su “Suba Zubizarreta” de práctica, ya todos engrosamos el contingente de los que llenábamos el vehículo (397).

También en estos juegos Borges y Bioy saben cargar las tintas, llegando a enunciados de una hipérbole disparatada: “los muchachos” que van rumbo a la Plaza de Mayo reciben la orden de bajarse del ómnibus para pintar en un paredón el nombre del Monstruo; la acción debe ser cumplida muy velozmente, por temor a que alguien los descubra y reaccione; en términos del narrador: “no fuera algún cabreira a cabriarse y a venir calveira pegándonos” (396).

Como he mencionado, los discursos de los personajes son altamente polifónicos, en tanto en sus enunciados incorporan rasgos específicos del habla de múltiples enunciadorees sociales de su ambiente y de su época.

dradas. Te digo que cambies el orden, que digas de cualquier modo las figuras.” (31)

En los casos que estamos considerando, se encuentran incorporados en el habla de los narradores voces y modismos provenientes del lunfardo y del italiano, así como también modos de decir más prestigiosos o cultos, que el hablante asimila según su criterio de prestigio social y cultural.

Me limitaré a ejemplificar este último aspecto. La incorporación de términos cultos es un mecanismo muy activo en el habla coloquial y popular, y también en las voces de los personajes que nos ocupan.

En su *Evaristo Carriego*, Borges comenta este rasgo como peculiar del habla del compadrito. Allí define al compadrito como el “plebeyo ciudadano que tira a fino” (1: 133, n. 1); ese “tirar a fino” no sólo se materializa en su indumentaria atildada y el cuidado de su aspecto, sino también en la pretensión de querer emplear un lenguaje más elevado. De ahí que en su discurso asimile términos y expresiones altisonantes, voces y giros que juzga prestigiosos.

Veamos algunos ejemplos. Tanto en “Limardo” como en “Fiesta”, el dinero —o más precisamente su falta o la intención de conseguirlo fácilmente— es un tema reiterado y, si bien no es frecuente que los personajes reciban dinero, sí ocurre que tengan que pagar. En esos enunciados sólo en dos ocasiones se usa el verbo “pagar”, mientras que en el resto es sustituido por “abonar”, un término supuestamente más encumbrado, también privilegiado en las letras de tangos. En *El Nuevo Imparcial*, los pensionistas jamás “pagan” sino que “abonan” el precio de la cama o las bebidas que consumen.<sup>7</sup>

Por razones análogas, los verbos “dudar” y “vacilar” están casi enteramente desplazados por “trepidar”, un término supuestamente más encumbrado:

Cuando bajé, el rústico estaba activo en la cocina, y no trepidó en favorecerme con una sopita nutritiva. (“Limardo”, 90)

<sup>7</sup> “Zarlenga, previo decomiso de la valija, lo iba a echar desnudo a la calle por no poder abonar la cuota de la cama” (“Limardo”, 89); “A los tres días Fainberg me dijo que podía salir, porque el Pardo se había disipado sin abonar” (92); “Limardo había pasado de la sala larga a las chuchetas de 0,60; como no abonaba en metálico le hacían llevar la contabilidad” (92); “abonaron doce botellas y al doblar el código de la octava eran el Cuarteto Curdela” (98).



Era, cuándo no, el camionero, que nos arrió como a concentración de pie planos hasta una zona, que no trepido en caracterizar como de la órbita de Don Bosco, vale de Wilde. ("Fiesta", 397)

Pero, en la medida en que el lenguaje culto es una voz ajena, la pretensión del personaje de expresarse en un registro más distinguido a menudo fracasa o conduce al disparate, por su incompetencia para usar con certeza los cultismos que toma prestados. En *Evaristo Carriego*, Borges lo dice sintéticamente: en el compadrito hay "el zurdo empleo de palabras insignes" (1: 132-33, n. 1), lo que insinúa que el resultado de ese préstamo suele ser siniestro y, obviamente, humorístico.

Tomemos por caso una escena de "Fiesta" en que, tras viajar varias horas en un camión, bajo el sol, rumbo a la Plaza de Mayo, los manifestantes tienen sed y quieren comprar bebidas. Después de dificultades varias para encontrar en algún bolsillo del grupo billetes que no fueran falsificados, pagan en efectivo el precio de las botellas de aguardiente:

Los [billetes] de Souza, por lo demás, no eran falsos y abonaron contantes y sonantes el importe neto de las Chissottis, que salimos como el que puso seca la mamajuana. (400)

La disparatada convivencia de términos cultos como "abonar", "importe neto", "contante y sonante" en un contexto en el que abundan los billetes falsos, los errores de congruencia sintáctica, un violento anacoluta y una comparación de la sobriedad del grupo con alguien que se bebió una damajuana, produce la comicidad del enunciado.

En otros casos, al contraste que en el ejemplo anterior proviene de la incongruencia de registros, se agrega la impericia en el empleo de palabras cultas, lo que da por resultado un enunciado redundante, absurdo y vacío de significado: "pero Limardo [...] atropelló derecho viejo y se mandó unas parrafadas al *uso nostro* sobre la desavenencia de la discordia" (96).

O bien, se emplea un término inapropiado en lugar del pertinente, con el que tiene alguna analogía fonética:

Limardo me despertó, portador de un mate de leche que impulsivamente insumí. (97)

En el interinato, Morpurgo se prestó, por lo bajo, al gran rejunte de papeles. ("Fiesta", 398)

Tampoco faltan los hipercultismos que refuerzan la caricatura:

Vuelta a vuelta bastaba que un servidor se derritiera en un mar de lágrimas o arrancara de la gargantina u garganta, un sollozo viril. (*Modelo*, 184)

En el caso de los narradores que estamos considerando, el contacto con la cultura más alta no es directo, sino que está mediado por la radio y los periódicos populares. Estos medios les franquean el acceso a un léxico y una fraseología que deja en sus discursos marcas de ajenidad, por su contraste con el habla estándar del personaje.

Un ejemplo tomado de "Limardo": refiriéndose al hotel donde se aloja, Savastano dice: "En el entre tanto, me he retirado a cuarteles de invierno. Para serle franco: al Hotel El Nuevo Imparcial, Cangallo al 3400, un rincón porteño que aporta su acento propio al cuadro de la metrópoli" (85).

Pero su enunciado no termina aquí sino que lo completa, con sus propias palabras, agregando que no está muy conforme con el barrio y que en cualquier momento se va a ir de allí:

En el entre tanto, me he retirado a cuarteles de invierno. Para serle franco: al Hotel El Nuevo Imparcial, Cangallo al 3400, un rincón porteño que aporta su acento propio al cuadro de la metrópoli. Lo que es yo, no es por mi gusto que me domicilio en esa barriada, y el día menos pensado

*toco la polca 'el espicante  
silbando un modesto tango.*<sup>8</sup>

La altisonancia de su caracterización del hotel con términos probablemente suministrados por la radio, entra en colisión con su propio discurso, que incorpora versos lunfardos de una música popular.

<sup>8</sup> Los versos provienen de una canción popular criolla incorporada al sainete "La polca del espicante", escrito por Pedro E. Pico en 1901; la música pertenece a Antonio Domingo Podestá.

## II. LA INVENCION DE PERIPECIAS Y SITUACIONES CÓMICAS

Como he intentado mostrar, Borges y Bioy sacaron provecho del potencial cómico de la parodia del lenguaje. Sin duda, gran parte de la comicidad de los textos proviene de que los hechos son narrados por sus mismos protagonistas, con su pintoresco lenguaje y peculiar punto de vista. Pero también es cierto que el escenario que se monta, los personajes que lo habitan, y las circunstancias de sus vidas, son ocasión para que Borges y Bioy den rienda suelta a su imaginación y acumulen las bromas. Dicho de otra manera, aunque las situaciones de los relatos no estuvieran narradas por Savastano, por Frogman o por el narrador de "La fiesta del Monstruo", seguirían siendo cómicas.

Si bien es prácticamente imposible resumir en un par de párrafos la riqueza de peripecias y detalles humorísticos que Borges y Bioy inventan para caracterizar los lugares, los personajes y hasta los detalles más secundarios de estos cuentos, intentaré ilustrar este punto con un panorama de la vida en El Nuevo Imparcial, el escenario de "La víctima de Tadeo Limardo".

Las acciones vinculadas con el asesinato de Tadeo Limardo transcurren en el Hotel El Nuevo Imparcial, un alojamiento de los más baratos, tipo conventillo, ubicado en el Once, un barrio cosmopolita y popular de Buenos Aires.

Ahí Borges y Bioy colocan los personajes que dan vida a una divertida picaresca del arrabal: una decena de holgazanes que pasan casi todo el día en el patio, disfrutando del aire fresco, hablando de fútbol, jugando a las cartas, tomando mate o dejando correr el tiempo mientras se limpian las uñas con los dientes del peine. Las tertulias del patio también son ocasión de sentarse a planear las bromas que, en un constante clima de "farra", les permiten ocupar el tiempo con travesuras de diverso calibre, siempre a expensas de las debilidades ajenas.

Tulio Savastano, uno de los pensionistas y narrador del cuento, es un personaje claramente creado en tono paródico: tal como dice don Isidro Parodi, Savastano es "un compadrito" (85); pero Borges y Bioy le atribuyen los rasgos contrarios a los del típico compadrito: Savastano no es ese hombre valiente, el "cultor del

coraje" admirado por el barrio, a quien cantara Carriego, sino que es un cobarde, un pusilánime que, ante el menor peligro, busca un rinconcito donde esconderse. Tampoco es el compadrito en quien Borges elogia la "ética de hombre que está solo y que nada espera de nadie" (*Textos*, 218); sino un individuo servil que ocupa su tiempo espionando a los otros pensionistas y reuniendo información para poder ir con chismes, en un intento generalmente fallido de congraciarse con todos.

También hay picaresca en las actividades, más o menos delictuosas, que Borges y Bioy imaginan para los pensionistas del hotel. La constante falta de dinero lleva a estos holgazanes a imaginar recursos para conseguirlo sin trabajar: empeñan las frazadas; se alzan con las bombitas de la luz o con la cadena del *water*, se apropian de la ropa que está secándose en la cuerda; se las ingenian para hacer desaparecer cualquier moneda olvidada en un bolsillo, despanzurran los colchones en busca de posibles billetes ocultos y, al menor descuido de los propietarios, intentan esfumarse sin pagar la cuenta.

La "festiva" conducta de los pensionistas obliga a los propietarios a imponer orden. Savastano reconoce que "en materia de disciplina el establecimiento se parece más a una cárcel que a otra cosa" (89). Borges y Bioy eligen instaurar como regulador del orden en el hotel nada menos que al cocinero, alias "El Enemigo del Hombre". La presencia de un cocinero tiránico abre la posibilidad de introducir en el relato — como un motivo que lo recorre de principio a fin — situaciones relacionadas con las comidas, un tema apto para las deformaciones grotescas, que Borges y Bioy cargan de comicidad hasta en los menores detalles.

En El Nuevo Imparcial está prohibido llegar tarde a las comidas, está prohibido no llegar, está prohibido llegar y no comer. Los horarios de las comidas son sagrados: a las 9 de la mañana, aparece el cocinero con el balde de la primera sopa del día; si alguno de los pensionistas llega con retraso, la reprimenda del cocinero no se hace esperar; si es la sopa la que se demora, los pensionistas se permiten una discreta protesta golpeando con las cucharas sobre la mesa. El cocinero castiga toda infracción: a los impuntuales, los deja sin comer (o, como dice Savastano, los "sitia por

hambre"); a los inapetentes, los castiga sirviéndoles "dos raciones para gordo". Después de la última sopa —la así llamada "sopa de queda"—, en el hotel está prohibido volver a encender la luz. El cocinero también controla que se respeten los buenos modales en la mesa y ha logrado que los pensionistas abandonen la fea costumbre de hacer bolitas con la miga del pan.

Sería fácil y —tal vez— también divertido, seguir evocando la vida en *El Nuevo Imparcial*, pero confío en que lo ya mencionado baste para autorizar la afirmación de que la comicidad de estos cuentos también proviene del tipo de situaciones que el humor de Borges y Bioy ha ideado.

### III. LA IRONÍA ENUNCIATIVA

El recurso al *skaz*, además de crear la ilusión de oralidad, crea la ilusión de la total autonomía del enunciador sobre el discurso narrativo. En todos los casos que he seleccionado, el enunciador es un personaje y es el responsable de la totalidad de su discurso. Su palabra no está ni mediada ni interrumpida por un narrador externo ni por una voz autorial. Narra los hechos con sus propias palabras y no tiene conciencia de cómo cuenta; es un locutor ingenuo, es decir, que sus enunciados no esconden ninguna intención irónica: su propósito es informar a su interlocutor y brindar esa información de la manera que considera más breve y objetiva posible.

Sin embargo, en el discurso del narrador, el lector percibe desajustes, incongruencias, como si sus enunciados fueran manipulados por un segundo enunciador —un locutor irónico—, una segunda voz que permanece oculta en el propio enunciado del narrador, y que se vale de sus palabras para imponerles una semántica incongruente o un tono hostil, que desmiente y ridiculiza lo que el narrador afirma.

Comentaré a continuación algunas de las diversas intenciones de la doble voz en los discursos. Consideremos un caso en que la doble voz enunciativa se insinúa en el enunciado del narrador no como una presencia hostil, sino sólo como un elemento discordante, que introduce en el registro del lenguaje propio del personaje incongruencias de efecto cómico.

Tomemos un ejemplo de "La víctima de Tadre Limardo". En el cuento, Savastano aparece como un individuo cuya cultura proviene de la radio, de la lectura del diario y, por supuesto, de su paso por la escuela primaria. Por eso resulta "normal" que, para dar lustre a su propio discurso, Savastano cite una frase pomposa que ha encontrado en un vespertino muy popular, *Última Hora*, y afirme que la llegada de Limardo al hotel "está signada por el misterio" (87). También es coherente con el personaje que ocupe su silla en el patio del hotel para "reparar" una popular historieta ilustrada, el *Patoruzú* (93), o que otra de sus citas cultas provenga de la autoridad de un "avisito contra la tos" (95). Del mismo modo, no sorprende que si Savastano emplea en una frase el verbo "avanzar", de inmediato le agregue como modificador modal "a paso redoblado" ("avancé a paso redoblado hacia mi cuartito", 95), introduciendo así en su enunciado la voz de la escuela, al citar un verso de una de las ineludibles marchas de la formación patriótica escolar.

Tampoco es incongruente que en lugar de decir "lo pusieron en un ataúd y lo llevaron al cementerio", Savastano opte por una variante menos formal como: "Le pusieron el sobretodo de madera y se radicó en la Quinta del Ñato" (87). No obstante, el enunciado no termina aquí, sino que se completa con una segunda parte que sí pone en evidencia la colisión de voces y de registros muy dispares. El enunciado completo es: "Le pusieron el sobretodo de madera y se radicó en la Quinta del Ñato: los infantes de Aragón ¿qué se fizieron?"

Es evidente que esa voz que se incrusta en el discurso de Savastano no puede ser la suya, porque supone una enciclopedia del todo ajena a la bibliografía que el personaje frecuenta. La irrupción de esa segunda voz en su discurso provoca la risa del lector porque éste puede percibir la incongruencia entre registros de lengua muy dispares que el enunciado propone como equiparables. Por otra parte, se produce la contaminación recíproca de los discursos y el resultado es un pastiche en el que conviven Tulio Savastano y Jorge Manrique.

En otros casos, la segunda voz que, en un mismo acto enunciativo, está fusionada con la voz del narrador, entabla una polémica



contra su discurso, lo sabotea: lo que el narrador está afirmando es anulado o contradicho por su propio enunciado.

Vayamos a un ejemplo, ¿cómo interpretar la siguiente afirmación de Savastano? El compadrito está en la celda de Parodi, jactándose de que, en el hotel, él tiene un cuarto propio. Le dice:

Los impulsivos que ven en la puerta el cartel que dice *Camas para caballeros desde \$ 0,60*, palpitan que el establecimiento es una roña viva. Le pido sinceramente que no se deje alucinar, don Isidro. Aquí donde me ve, dispongo de un dormitorio particular que provisionalmente comparto con Simón Fainberg, [...] que ya ocupaba el recinto cuando llegué hace dos años, y para mí que ya no se va más. ("Limardo", 86)

Si ponemos entre paréntesis el largo preámbulo pletórico de vacuidades, lo esencial del enunciado es que Savastano presume ante Isidro Parodi de tener un dormitorio privado que, desde un principio, tuvo que compartir con otro huésped, que ya lo ocupaba cuando él llegó, es decir, una habitación "privada" que jamás fue exclusivamente suya y que jamás va a serlo, ya que la presencia "provisional" de Fainberg, en realidad, es para siempre.

En un único enunciado y sin que haya un discurso autorial explícito, la pretensión de Savastano de poseer un cuarto propio queda invalidada. Hay un segundo enunciador oculto que se vale del enunciado del narrador para —subrepticamente— darle una dirección contraria, para poner en crisis (y en ridículo) lo que Savastano está aseverando.

Esa ironía no proviene de Savastano; él es sólo un locutor ingenuo, que ni cae en la cuenta de las incongruencias que enuncia ni es capaz de dotar a su discurso de segundas intenciones. La ironía sólo puede provenir de una instancia autorial no explícita, que funciona como una segunda voz polémica y hostil, que se burla del personaje y de lo que refiere.

La presencia de un conflicto de voces enunciativas se hace también audible en otro tipo de enunciados: aquellos en que los narradores —con su lenguaje habitual y sin que varíe su pintoresca manera de narrar los hechos— cuentan sucesos de una crueldad que perturba al lector. En esos enunciados se da la grotesca coexistencia de emociones incompatibles, como el espanto y la risa. Hay hu-

mor, pero cruel. Sin embargo, el tono humorístico del relato no se debe a que el narrador se proponga divertir a su interlocutor sino a que su discurso es manipulado de modo tal que, en enunciados que no pierden su tono de alegre despreocupación, el narrador, sin darse cuenta de lo que está diciendo, relata atrocidades.

Tomemos un caso de "Limardo": un día, los pensionistas del hotel se estaban divirtiendo, cuando Tadeo Limardo les interrumpe la fiesta. Según Savastano, los muchachos "estaban lo más tranquilos" pintando de colorado el gato de la ferretera de la esquina, para vengarse de que ella los había acusado de "hurto de tapones y embudo". Pero, cuando ya llevaban pintada la mitad del gato, llegó Limardo —"el rusticano", como lo llama Savastano— y se los sacó de las manos. Savastano cuenta a Parodi cuál fue la reacción de los muchachos:

Señor Parodi, ni por un queso me haga pensar en cómo lo dejaron al rusticano. Los farristas francamente se resistieron: lo acostaron en la baldosa, uno se le sentó en la busarda, otro le pisó la cara, otro le hizo hacer buchecitos con la pintura. Yo de buena gana hubiera contribuido con un coscorrón suplementario, pero le juro que temí que el rústico, a pesar del mareo de la biaba, me identificara. Además, hay que reconocer que los farristas son muy delicados y quién le dice a usted que si me meto, ligo. En eso cayó Renovales, y se armó el desbande. Dos de los agresores lograron ganar la antecocina; otro quiso imitar mi ejemplo y perderse de vista en el gallinero, pero la mano pesada de Renovales le dio un sosegate. Ante esa intervención tan paterna yo estuve por estallar en aplausos, pero transé por reírme para mis adentros. El rusticano se levantó que era una lástima. (93)

El discurso de Savastano desconcierta al lector por el tono despreocupado y candoroso con que relata la brutal paliza que le dieron a Limardo. Su relato se inicia con un enunciado humorístico: Savastano no dice simplemente "Señor Parodi, por nada del mundo me haga pensar" sino que Borges y Bioy le reservan una fórmula hiperbolizada: "Señor Parodi, ni por un queso me haga pensar". De ahí en más y a pesar de lo que se cuenta, el discurso no pierde su tono humorístico gracias a la acumulación de elementos discordantes: la necedad de un locutor que califica de "muy delicados" a quienes castigan bestialmente a Limardo; la

carencia total de escrúpulos de quien se abstiene de intervenir en la paliza no porque la repruebe ni porque sienta compasión por Limardo, sino porque teme que Limardo lo identifique y lo castigue, o porque teme que sean los farristas quienes lo castiguen por meterse donde nadie lo llama. También está ese espontáneo deseo de “estallar en aplausos” de alegría, cuando uno de los propietarios golpea al que se quiere esconder en el gallinero. Las incongruencias se acentúan por la elección del vocabulario: una tunda brutal es narrada en términos de “sentarse en la busarda”, “mareo de la biaba”, “buches con la pintura”, “coscorrón suplementario”, “armarse el desbande”, que refuerzan el tono ligero y despreocupado del relato.

Sin que Savastano mismo caiga en la cuenta, su propio discurso lo está boicoteando y lo desenmascara como lo que es: un pusilánime para quien la vida es una farra, demasiado necio para reflexionar sobre sus acciones.

El panorama de los recursos humorísticos que he presentado es obviamente incompleto. Han quedado sin comentar otros aspectos de la manipulación de la sintaxis, del léxico, de la enunciación; también he dejado de lado la consideración de los paratextos, en especial de las notas al pie, un espacio que Borges y Bioy suelen reservarse para las bromas. No obstante, para terminar quiero sólo señalar que las parodias de los otros modos de hablar presentes en los cuentos funcionan de manera análoga, incluso los discursos de registro más opuesto a los que hemos considerado: el de los intelectuales, escritores y diletantes, como el académico Montenegro, el hispanista Mario Bonfanti, el prelado, conferencista y escritor Monseñor Bruno de Gubernatis, el poeta futurista Carlos Anglada, su discípulo y secretario José Formento, “la gran dama católica de poderosa sensibilidad” Mariana Ruiz Villalba de Anglada, etc. etc. También éstos son modos de hablar en los que Borges y Bioy ridiculizan tipos sociales, y también en estos casos la eficacia del humor reside en la manipulación del lenguaje, en las situaciones que inventan y en la doble enunciación irónica.

*Cristina Parodi*  
*Aarhus Universitetet*

#### OBRAS CITADAS

- Almeida, Ivan. “La ilusión cómica — las armas del humor en ‘La fiesta del monstruo’”. *Variaciones Borges* 12 (2001): 95-118.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996.
- . *Textos recobrados 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Hernández Martín, Jorge: “Textual Polyphony and Skaz in *Seis problemas* by Bustos Domecq”. *Variaciones Borges* 6 (1998): 13-32.
- Norlyk Jeppesen, Rikke. *Tres tipos de polifonía en “La fiesta del monstruo” de Honorio Bustos Domecq*. M.A. Dissertation. University of Aarhus, May 2001.

# Index to Borges

Annotated index to several hundred  
thousand references in the complete  
works of Borges

Including

*Obras completas*

*Obras completas en colaboración*

*Textos cautivos*

*Borges en El Hogar*

*Borges en Sur*

*the three volumes of Textos recobrados*

*El círculo secreto*

*Biblioteca personal*

*Cervantes y el Quijote*

*Cartas del Fervor*

*This Craft of Verse*

FULLY SEARCHABLE DATABASE  
FREE ACCESS

On the Borges Center website  
**[borges.uiowa.edu](http://borges.uiowa.edu)**