

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura

Parodias de identidad, ironía literaria y naciones paradójicas:

La función del humor en 6 textos de Jorge Luis Borges

Trabajo de grado para optar por el título de Literato

Presentado por Santiago Rozo Sánchez

Dirigido por David Mauricio Solodkow

Madre/Piti, Viejo/Lucho, Jul & Ann, Rozo–Gómez, Sánchez–Triana, David, Giselle, María Mercedes, Mario, Amalia, Héctor, Ricardo, Claudia, Amigo Étnico, Pedradman, Negrita, Mateo[+Pilar & Jorge Adriana, Laura], Henrique, Topo, Churri, Laurita, Canalla, Mona AndrésE, K-stillo [+Mónica & Juan], Miguel, Ana, Mónica, Pie, Juana, Chulo, Lozo, [Juliana+Valeria], Arteaga & todo al que le caiga el guante... Gracias por la paciencia y demás...

*They make a study in despair.
Three of a perfect pair...'*
King Crimson, *Three of a Perfect Pair*

INTRODUCCIÓN: HUMOR EN TRES PARES

La crítica literaria se ha acercado a la obra de Jorge Luis Borges buscando dilucidar asuntos ‘graves’ y ‘serios’; el respeto, la reverencia y la seriedad. A partir de esa perspectiva se han desarrollado numerosos estudios tratando, por ejemplo: “The Simultaneous Representation of Existing and Non-Existing Phenomena in Borges' Ficciones” (Wichmann 2003), o “La angustia del laberinto en los cuentos de Borges” (Valderrey 1983), o Abominable Mirrors: On the 'Macabre' Hyperfictions of Jorge Luis Borges” (Infante 2001), o, “Lo fantástico como transgresión. Postulación fantástica en los relatos borgianos” (Gil Guerrero 2005). Sin embargo, la preponderancia de este tipo de estudios ha creado un sesgo que domina la academia y ha llevado a la crítica a convertirse en un ejercicio repetitivo, fatigado y fatigante. A la vez este tipo de crítica ha relegado otros problemas de la obra borgeana a un segundo plano. Este trabajo de grado se acercará a la obra de Borges desde uno de esos problemas que tradicionalmente se han considerado ‘menores’: el humor.

El humor se trabajará desde la definición que Borges presenta en “Quevedo humorista”: “La comicidad nace de la percepción brusca de una incongruencia entre un concepto y los objetos reales que pueden ser incluidos en él”¹ (*Textos recobrados* 284).

¹ Esta definición básica que Borges toma de Schopenhauer, se complementa con las posturas similares de Bergson y Freud. Bergson propone que la incongruencia que se da cuando lo mecánico se inserta o se calca sobre lo vivo, la risa se produce cuando una persona da impresión de cosa realizando acciones mecanizadas y antinaturales (Bergson 27-28, 43-44, 48-49); mientras que Freud propone que la incongruencia viene del igualamiento de cosas o ideas distintas para producir una ‘incongruencia apropiada’ que se resuelve momentáneamente por el humor (Freud 281).

Partiendo de esa definición, se analizará el humor como una herramienta que en una selección de textos de Borges desestabiliza y pone en crisis nociones fundamentales de la modernidad, cómo lo son la identidad, la propiedad, la originalidad, la genialidad o la nación. Es importante aclarar que este trabajo no propone establecer un arquetipo de la función que tiene el humor en la totalidad de la obra de Borges. Por el contrario, tratará de examinar la particularidad con la cual se presenta un tipo de humor particular en cada uno de los textos y desde ahí su función y efectos en los mismos – sin embargo, podríamos decir que este proceso podría autorizar la realización, por medio de la inferencia, de una hipótesis frente al resto de la obra borgeana.

El grupo de textos a analizar está dividido en pares temáticos dispuestos de la siguiente forma: “El impostor inverosímil Tom Castro” y “El evangelio según Marcos”; “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Kafka y sus precursores”; y “Tlön, Uqbar Orbis Tertius” y “La Lotería en Babilonia”. Cada par comparte conflictos parecidos frente a una problemática específica: el primero trata el tema de la identidad, el segundo el de la creación literaria y el tercero el de lo nacional. De igual forma, en cada uno de los grupos el humor se da a partir de mecanismos y formas retóricas particulares por los cuales se presenta fundamentalmente una dislocación: el primero desde la parodia, el segundo desde la ironía y el tercero desde la paradoja.

Estas divisiones establecen la estructura del trabajo en tres ejes y unidades estructurales. La primera examinará cómo desde la parodia el humor cuestiona el arquetipo de identidad en: “El impostor inverosímil Tom Castro” y “El evangelio según Marcos”. La segunda, examinará, desde la ironía, la forma en la que el humor hace entrar en crisis la posibilidad de la escritura y abre preguntas al problema acerca de la tradición y el canon en “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Kafka y sus precursores”. La tercera, examinará,

desde la paradoja, la forma en que el humor desestabiliza las bases del discurso nacional y cuestiona fundamentos de ‘lo nacional en: “Tlön, Uqbar Orbis Tertius” y “ La Lotería en Babilonia”.

Durante el análisis no se pretende enfatizar tanto en la relación entre el humor y los cuentos, o en su efecto cómico. Por el contrario, se centrará en la forma en la que cada figura – parodia, ironía y paradoja – se presenta en el texto y produce unos efectos determinados sobre las problemáticas enunciadas más arriba. Ya que estos son los mecanismos bajo los cuáles el humor se presenta en los textos y, por lo tanto, se debe entender que siempre que se esté hablando de ellos, se está hablando de humor. Los análisis que conforman este trabajo, no están escritos para generar ningún tipo de efecto cómico en el lector, este no es un texto humorístico, es un texto sobre las funciones y efectos del humor, a partir de unas herramientas específicas.

*'I am the egg-man, they are the egg-men,
I am the walrus, goo goo a' joob.'*
The Beatles, *I am the Walrus*.

1. PARODIAS DE IDENTIDAD: EL IMPOSTOR FANTOCHE Y EL CORDERO PORTEÑO

1.1 DEL DOBLAJE A LA PARODIA

En “Sobre el doblaje”, Borges plantea que el mayor defecto del doblaje es la inserción arbitraria de una voz y un lenguaje nuevos en otra figura, en un cuerpo que los precede; un monstruo que combina las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo. (*Discusión* 336). En este efecto del doblaje aparece el núcleo de la parodia que, junto a la definición del *Diccionario de María Moliner*² será la base de la forma en que se entenderá la parodia en esta unidad.

Para expandir la definición funcional de parodia se tomarán las definiciones de *La risa* de Bergson³, de “De la prehistoria de la palabra novelesca” de Bajtín⁴, y de “La política de la parodia Posmoderna” de Hutcheon⁵, llegando así a entender la parodia cómo: una herramienta crítica y creativa, por medio de la cual se introduce otra voz y otro lenguaje a

² **parodia** (del lat. "parodia", del gr. "parodía") f. Imitación burlesca de una obra literaria o artística de cualquier clase, de los gestos, manera de hablar o actitudes de alguien, o de cualquier otra cosa.

³ “La transposición de lo solemne a lo vulgar, de lo mejor a lo peor” al igual que su contrario de “hablar de cosas pequeñas como si fueran grandes, [...] transposición de abajo arriba.” (94-95).

⁴ La parodia puede representar y también ridiculizar mejor o peor esos rasgos del texto, con mayor profundidad, o con mayor superficialidad. Pero, en cualquier caso, no tenemos frente a nosotros el texto original, sino *la imagen de ese texto* (421)

⁵ “La parodia postmoderna es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación —en cualquier medio la parodia está doblemente codificada en términos políticos: legítima y subvierte a la vez lo que ella parodia.” (192)

un cuerpo, obra literaria o artística, o punto de referencia determinado. Entonces, la parodia –al introducir estas voces ajenas– invierte valores mediante la ridiculización y la burla, dando como resultado un nuevo objeto de representación, que se mueve entre la legitimación y la subversión del objeto parodiado.

“El impostor inverosímil Tom Castro” y “El evangelio según Marcos” son cuentos que nacen y se estructuran a partir de la parodia. Cada uno está relacionado directamente con un texto que le precede y del cual toma sus elementos principales de forma, argumento y personajes. Estos elementos son reapropiados para representarse de forma distinta y particular en el nuevo cuento. El texto fuente de “El impostor” es un artículo escrito por Thomas Seccombe para la onceava edición *Encyclopaedia Britannica*, llamado “The Tichborne Claimant”. Mientras que el texto fuente de “El evangelio” es “El evangelio según San Marcos”, parte del Nuevo Testamento de la Biblia. El carácter humorístico de los cuentos parte de esta relación que se establece entre el texto fuente y su doble borgeano; sus similitudes, diferencias e incongruencias.

A partir del humor, y teniendo la parodia como herramienta principal, los dos cuentos desestabilizan el paradigma de identidad occidental⁶. Además, los dos centran esta herramienta en el desarrollo paródico de su personaje principal. Sin embargo, cada uno de estos textos hace uso de la parodia desde sus particularidades y sus límites, disponiendo del humor y de la parodia de maneras diferentes y enfocándose en distintos problemas que rodean a este prototipo de identidad.

⁶ Entendiendo este paradigma de identidad como una construcción consciente, unívoca y única de un sujeto racional presente. Ayudada y complementada por la memoria y la experiencia.

Por un lado, “El impostor” se centra en Tom Castro (Arthur Orton), una figura que aparece desde el principio sin ningún rasgo sobresaliente que llegue a sugerir la posibilidad de que sea un sujeto plenamente constituido y antropomórfico; por el contrario, parece una masa sin forma definida, que tiene por características principales ser “fugitivo”, “desertor” e “idiota”. Por el otro lado, “El evangelio” se centra en Baltazar Espinosa, un joven estudiante que desde un principio aparece como un doble “sin ningún otro rasgo digno de nota” que las características más sobresalientes del Jesucristo de los Evangelios: un estudiante de medicina de 33 años, con “grandes habilidades oratorias, aunque odiaba discutir y siempre daba la razón a su interlocutor” y vehículo de una “casi ilimitada bondad”.

1.2 EL IMPOSTOR FANTOCHE.

Desde el prólogo de *Historia universal de la infamia, libro* que enmarca a “El impostor”, se postula la cualidad humorística y paródica del texto. Esta cualidad es definida a partir de la descripción de los textos incluidos como de “naturaleza barroca” e intelectual. En el prólogo, la obra barroca está puesta en un límite con su misma caricatura, indicando su carácter humorístico. Esto mismo se dice de lo intelectual: “Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística” (HUDLI 343). Esta cualidad es acentuada al identificar la cercanía de “El impostor” a su fuente “The Tichborne Claimant”. Los dos textos comparten –casi con exactitud–, hechos, nombres, fechas e incluso extensión.⁷ El

⁷ Ambos cuentan la historia del caso Tichborne, Resaltando que Roger Charles Tichborne murió en 1854 y que el reclamante era un impostor cuyo “verdadero” nombre era Tom Castro, aunque nacido Arthur Orton, hijo de un carnicero de Wapping. Tom Orton conoció a un negro de nombre Bogle en Australia, antes de hacerse pasar por Tichborne y fue condenado en un juicio que duró 190 días.

cuerpo y la anécdota del relato son los mismos, lo que cambia es la voz y la forma en la que se cuenta.

En el cuento de Borges, un hombre, Tom Castro, es transformado por un negro, Bogle, para tomar la identidad de un soldado inglés muerto en combate. Tom Castro logra la credibilidad de la sociedad a la que es insertado. Sólo en su juicio, a partir del testimonio de una compañera sentimental del difunto, se descubre toda la artimaña.

En el título mismo del cuento, “El impostor inverosímil Tom Castro”, se establece la diferencia principal con la fuente. En el texto de Borges, Castro es el centro del relato, mientras que en la enciclopedia la acción se centra en el acto de suplantación y en la familia Tichborne. “El impostor” toma la perspectiva marginal de Castro y se centra en su historia como “actor” – o fanteche – de la impostura; la enciclopedia toma la perspectiva oficial de los Tichborne, como víctimas de un infame impostor. Desde este momento se puede ver una de las mayores parodias del texto: trasladar lo marginal al centro del discurso, mientras lo dota de una nueva voz.

Desde esta nueva voz, el texto comienza estableciendo un espacio geográfico múltiple que se expande: de las calles y casas de Talcahuano, Santiago de Chile y Valparaíso, a una página de un suplemento sabático bonaerense, y luego a la miseria insípida de Wapping y otros barrios bajos de Londres, volviendo a pasar por Valparaíso y Suramérica, para terminar en Sydney, Australia – todos estos lugares inscritos en el primer párrafo – (HUDLI 355). Por medio de la acumulación de estos espacios, la versión paródica presenta y encierra casi todo el espacio geográfico por donde transitará el cuento en el primer párrafo. Además de la anticipación, esta acumulación problematiza la posibilidad de un espacio claro y definido. La narración transcurre en un espacio que es todos y por lo tanto ninguno.

Del mismo modo que ocurre con el espacio, Arthur Orton se introduce ‘multiplicado’ o más precisamente doblado. Desde el principio, el nombre del personaje Arthur Orton, se modifica y aparece dentro del texto como Tom Castro. Se dice que se ha reconocido al personaje bajo ese nombre y que lo adoptó de una familia en Valparaíso por gratitud y supervivencia a los 16 años. Mientras que a Orton, “el original”, ya nadie lo conoce y sólo aparece en el texto para poder rastrear la genealogía del que antes fue Castro. Orton es una figura heroica invertida, un intento de héroe perdedor, que al intentar huir de la miseria de casa termina siendo un fugitivo, desertor, idiota que pierde su identidad para poder sobrevivir, y que, además, no deja ninguna huella de esta hazaña (355). Todos estos elementos son exclusivos de “El impostor” y en ellos reside la particularidad y la parodia inicial de Tom Castro frente a “The Tichborne Claimant”.

El primer acercamiento a los problemas que rodean el paradigma de identidad, se da a partir de esta figura del doble, desde donde se establece el enfoque central de este apartado: un cuerpo sin forma cuya identidad puede diferir a perpetuidad. “El impostor” parodia el texto de la *Enciclopedia*, donde se presenta a Arthur Orton como el elemento originario para la construcción de Tom Castro. La parodia se constituye estableciendo que Castro precede a Orton, convirtiéndose en un doble de origen ausente; un efecto que produce su causa; una masa informe cuyos componentes están indiferenciados. En consecuencia, no puede tomar una forma concreta. Esta imposibilidad lleva a que la figura de Castro se reduzca a la de un fante, una marioneta que sólo logra ‘identidad’ cuando otro le da voz.

Orton reaparece en Australia, “siempre con ese nombre: Tom Castro”, donde conoce a Ebenezer Bogle, un negro que, en contra de todos los presupuestos de la ‘ciencia’ antropológica – racista –, tiene como característica principal “la ocurrencia genial”,. Además, es “morigerado y decente” gracias a que el salvajismo de sus antepasados

africanos fue corregido “por el uso y el abuso del calvinismo”, aparte de “las visitas del dios y de la inseguridad causada por las encrucijadas, es normal” (354).

Bogle es el elemento decisivo para completar la parodia y para, al mismo tiempo, acabar de revelar las fisuras que rodean el arquetipo de identidad, enfrentándolo a la posibilidad de un sujeto que se ‘crea’ desde el diferir los atributos y las características fijas. A diferencia del relato de Seccombe, donde Bogle tan sólo se nombra en dos ocasiones⁸, en “El impostor”, Bogle pasa de estar en un plano secundario, a ser el agente creador de la estrategia para suplantar a Tichborne. Bogle es el ventrílocuo que trasforma al fantoche Castro en Roger Charles Tichborne.

El plan de Bogle ya está propuesto desde el título del cuento: fabricar un “impostor inverosímil”. La incongruencia que encierra esa figura, – casi un oxímoron – contiene el núcleo humorístico del relato. Aunque “The Tichborne Claimant” presenta detalles muy similares a los de “El impostor” en cuanto a la disparidad entre Tichborne y Castro, no existe esa figura del “impostor inverosímil” que construye Bogle. Por el contrario, todo se reduce al deseo de la madre por no reconocer la muerte de su hijo. En el cuento de Borges, Bogle Toma el material sin forma de Castro, para posteriormente presentar al doble no doblado de Tichborne. Frente al “esbelto caballero de tez morena, rasgos agudos y pelo negro y lacio; de educación francesa, palabra precisa e ingenio” de hace catorce años, Bogle exhibió a “un fofo, con sonrisa amable de imbécil, pelo riso castaño, de conversación ausente y absoluta ignorancia frente a la mayoría de las cosas, sobretodo del francés” (357).

⁸ At Sydney, too, he made the acquaintance of Bogle, a negro servant of a former baronet. Bogle sailed with him from Sydney in the summer of 1866, and coached him in the rudiments of the role which he was preparing to play.

Bogle sostiene que cuanto más busque el doble parecerse al original, y cuanto más busque ser igual a él, estableciendo caracteres en común, más marcadas hará las diferencias inevitables entre original y copia. Por lo tanto, el doble “debe renunciar a todo parecido” y evitar su finalidad de imitar la alteridad. Esta inverosimilitud con respecto a propósito del impostor, la convertirá en el original. (357) Bogle hace que el diferir inicial Arthur/Tom Orton/Castro, añada un eslabón más a la cadena Arthur/Tom/Roger Orton/Castro/Tichborne.

Este mecanismo de doblaje sin doblaje, logra que, tanto la parodia, como la desestabilización del fundamento de identidad adquieran nuevos niveles. En primera instancia, se parodian los principios de construcción de identidad: ésta es construida por un agente otro al sujeto que la ‘posee’ y no en diferencia a este; entonces, la identidad misma se construye a partir de la diferencia del arquetipo que se busca obtener y, además, se logra poniendo en duda los postulados de unicidad y originalidad. En segunda instancia, por medio de la parodia de construcción de identidad, el ventrílocuo da voz al ‘doble sin original’ o fantoche, haciendo posible que difiera hacia otra identidad, desde donde se puede postular que, por medio de mecanismos apropiados como el de “impostor inverosímil”, se puede establecer una identidad que se difiera constantemente.

En tercera instancia, se pone en crisis la capacidad de establecer y desarrollar la identidad desde la experiencia y la memoria, bien sea desde una memoria y una experiencia propias, o desde las de otro ‘sujeto’. La importancia de la memoria y la experiencia se viene poniendo en duda desde la aparición de Tom Castro, que se adapta o adopta una identidad otra por necesidad y sin siquiera deja huella, desde el doble no doblado; se llega a un punto donde, ni la memoria, ni la experiencia son elementos necesarios para comenzar a fabricar esa nueva identidad, ya que hay una voz otra que lo está haciendo. Aunque se adquiera

algún elemento en estos campos, resulta complementario más no esencial. En el caso del otro, llegan a ser aún más dudosos estos mecanismos.

Cómo ejemplos sobresalen el de la madre Tichborne y los partidarios de Castro en el juicio. Primero, la madre reconoce todos los rasgos opuestos a los de su hijo como pruebas de su autenticidad, hasta la falta de “escrúpulos ortográficos”; llega hasta el punto de ‘encontrar’ recuerdos que no existían, los cuales Orton/Castro/Tichborne presenta cómo “pruebas fehacientes de su identidad”.⁹ Por otro lado, en el primer encuentro cara a cara con Orton/Castro/Tichborne, el sentido de parodia invierte la función esclarecedora de la luz como reveladora de verdades, transformándola en una máscara que ayuda al falso reconocimiento por parte de la madre.¹⁰ Asimismo, el juicio está lleno de partidarios del fantoche; una gran parte sosteniendo lo indiscutible de que, si Lady Tichborne, su madre, lo había reconocido él debía ser Roger, pues “es evidente que una madre no se equivoca” y muchos otros defendiendo el mecanismo del impostor inverosímil.¹¹

La muerte de Bogle desencadena el último paso de la parodia y el máximo alcance de desestabilización del paradigma de identidad. Con la muerte de Bogle sólo queda el fantoche de Castro diferido, ahora en Tichborne sin ventrílocuo y sin voz. Queda también la recolección y repetición de lo que se había establecido por medio del mecanismo de

⁹ “Dos lunares ubicados en la tetilla izquierda y de aquel episodio de su niñez, tan afligente pero por lo mismo tan memorable, en que lo acometió un enjambre de abejas” (358)

¹⁰ “El negro abrió de par en par las ventanas. La luz hizo de máscara: la madre reconoció al hijo pródigo y le franqueó su abrazo.” (358).

¹¹ “Alrededor de cien testigos prestaron fe de que el acusado era Tichborne—entre ellos, cuatro compañeros de armas del regimiento seis de dragones. Sus partidarios no cesaban de repetir que no era un impostor, ya que de haberlo sido hubiera procurado remedar los retratos juveniles de su modelo”

“impostor inverosímil”; Orton/Castro/Tichborne vuelve a quedar sin forma, con más información, pero sin quién la dirija. El ventrílocuo que había llenado esa ausencia de origen, deja una ausencia mayor al marcharse, por lo que “se aniquiló, mintiendo con escaso entusiasmo y contradicciones disparatadas hasta que fue condenado.”(360).

Tras su salida, Castro se dedica a dar conferencias en las que su identidad cambia dependiendo del público. En algunas ocasiones “declaraba su inocencia”, mientras en otras “afirmaba su culpa”; “muchas noches comenzó por defensa y acabó por confesión, siempre al servicio de las inclinaciones del público” (360). El fantoche sin ventrílocuo, se queda oscilando entre la inocencia y la culpa, sin poder decidir cuál de los dos es, o si es Arthur Orton, o Tom Castro, o Roger Charles Tichborne; o sí era todos y nadie. Queda sólo un narrador contando las historias que el público quiere oír, un muñeco que tiene una cinta pregrabada con versiones para todo tipo de audiencias.

1.3 EL CORDERITO PORTEÑO.

De forma similar a la de Tom Castro en “El impostor inverosímil”, Baltazar Espinosa, en “El Evangelio según Marcos”, se construye desde un principio como una identidad doblada. “El Evangelio” narra la historia Baltazar Espinosa, y los sucesos que ocurren durante su estadía en una estancia en el Partido de Junín al sur de Buenos Aires, donde termina interactuando frecuentemente con la familia del capataz Gutre, por medio de la lectura del “Evangelio según Marcos”.

El doblaje de Baltazar Espinosa no se da desde la multiplicidad, como es el caso de Castro, sino desde la parodia del Jesucristo de los Evangelios, ya que todos los rasgos fundamentales de Espinosa son tomados de él. La construcción de Espinosa como sujeto aparece mediada por la parodia. Como resultado, la posibilidad de una identidad unívoca, única y racional surge desde un principio problematizada e inestable.

Sin embargo, en “El Evangelio” la parodia ya está antes de que se erija a Espinosa. Desde el título del cuento se hace referencia directa a uno de los Evangelios canónicos del Nuevo Testamento. Esta identificación entre el título de la parodia y el objeto parodiado, a partir de la enunciación, remueve el carácter sagrado de este último. Sobre todo porque la parodia se enuncia “Evangelio de Marcos” a secas, sin presentar su esencia beata. El carácter humorístico del “El Evangelio” se establece a partir de este guiño inicial, de parodiar “El Texto Sagrado” de occidente y una de sus figuras fundacionales.

Teniendo en cuenta la clave paródica que se establece desde el título, la atribución de características fundamentales de Jesucristo para la construcción de Baltasar Espinosa se hace mucho más visible. Como se puede ver desde el argumento, a diferencia de lo que sucede con la parodia de “The Tichborne Claimant” que hace “El impostor”; en “El Evangelio” la parodia tiene como eje la figura de Jesucristo y algunos eventos de gran importancia dentro de la narración de “San Marcos”, sin ocuparse de la totalidad del texto bíblico.

Una de las mayores particularidades del Evangelio de “San Marcos” con respecto a los otros Evangelios canónicos, es comenzar la narración con el bautismo de Jesucristo a sus 33 años, sin narrar ningún suceso previo de su vida, enfocándose principalmente en sus actos – predicación y curaciones – y terminando con su muerte y resurrección. Siguiendo una estructura similar, la parodia de Jesucristo y “San Marcos” se articula desde tres momentos decisivos del cuento: uno inicial donde se introduce y establece (Bautismo), uno central donde se complementa y desarrolla (Predicación – Discípulos – Curaciones) y uno final, donde se culmina (Pasión).

El ‘bautismo’ de Baltasar Espinosa, es su construcción de personaje a partir de características sobresalientes de Jesucristo¹². En el principio del cuento Espinosa aparece como un proyecto de ‘curador’ de 33 años que a este punto aún no ha alcanzado ningún logro sobresaliente, pero que tiene capacidades elevadas y está a la espera de completar la prueba que más le cautiva¹³. A pesar de no destacarse mucho, tiene “grandes habilidades oratorias, aunque odiaba discutir y siempre daba la razón a su interlocutor”, aunque “odiaba ganar” no “carecía de coraje” y, además, es vehículo de una “casi ilimitada bondad” (511). En su nombre, incluso, ya se encuentra el germen de la parodia referenciando la corona de espinas que los soldados invistieron al rey de los judíos (Mc 15: 17-18).

Entonces, Baltasar Espinosa aparece constituido por otro, su identidad se fundamenta en el doblaje y la parodia. Añadiendo a lo que se dijo anteriormente, en este texto se presenta un movimiento distinto al de “El impostor”. Mientras que en el caso de Castro el paradigma de identidad es desestabilizado a partir de la figura del fante que difiere y complace,. Espinosa aparece desde un principio como una identidad suplantada, un doble paródico. Esa identidad, desde cierta distancia crítica que otorga la parodia, no sólo muestra esas grietas del arquetipo identitario que tanto se han examinado en este apartado. La parodia tampoco es exclusivamente un foco desde el cual vislumbrar los problemas que rodean a la constitución del sujeto Espinosa, sino que tiene el mismo efecto desestabilizador frente a la unicidad y originalidad de ‘el Hijo de Dios’ – con mayúsculas –,

¹² Bautismo: Primero de los sacramentos del cristianismo, con el cual se da el ser de gracia y el carácter cristiano. (RAE).

¹³ “Un estudiante de medicina, [...] Su abierta inteligencia era perezosa; a los treinta y tres años le faltaba rendir una materia para graduarse, la que más lo atraía” (511).

‘el Salvador de Occidente’. Se trata, entonces, de una reducción de ese ‘Salvador de Occidente’ a la constitución y a las características de un porteño.

Al reducir algunas de las características más sobresalientes de Jesucristo a los rasgos que construyen a Espinosa, se comienza a usurpar también la figura del joven Nazareno igualándolo a un sinnúmero de ‘sujetos’ que en la modernidad se pueden llegar a caracterizar desde estos mismos rasgos. Sin embargo, en el momento del ‘bautizo’ sólo hay descripción mínima, lo cual sólo nos deja conocer ciertos rasgos de Espinosa, que de no ser por el marco referencial paródico que ha dado el texto no tendrían peso alguno. Aún con él, incluso, sólo han dejado la parodia planteada para que se desarrolle con los actos del Espinosa Nazareno.

La duplicidad Espinosa/Jesucristo se comienza a completar en su ‘viaje de peregrinación a Los Alamos’ donde conoce a quienes serán sus discípulos: los Gutre. En un principio, la estadía en Los Alamos sirve a Espinosa de proceso de enseñanza y asimilación con el campo; la convivencia con los Gutre es mínima ya que éstos casi ni hablan. Hasta que, por una tormenta que amenaza con dañar la casa de los Gutre, Espinosa, cómo vehículo de infinita bondad que es, les da un cuarto dentro de la estancia y, motivado por la proximidad, comienza a relacionarse con ellos y posteriormente a predicar y enseñarles.

El paso de Espinosa al campo introduce la oposición entre civilización y barbarie. Primero desde el aspecto geográfico: la pampa como un espacio bárbaro y vasto que no tiene forma, ni orden; el ser racional y civilizado, entonces, intenta comprender y controlar las condiciones de la pampa, aunque a veces no lo logre, como sucede en el caso de la inundación. No obstante, el hombre civilizado, con observación y paciencia, alcanza a

comprender y asimilar ciertos aspectos de este espacio y su funcionamiento.¹⁴ Pero cuando la barbarie toma figura humana, cómo en el caso de los Gutre, el choque es más difícil de reconciliar, comenzando porque el bárbaro casi no puede entender, ni hablar y tampoco le interesa hacerlo.

Es en esa proximidad forzada con los Gutre que Espinosa se enfrenta a la dificultad de convivir con ellos y a lo impenetrable de la Barbarie. Comenzando porque el bárbaro no habla, “El diálogo resultaba difícil; los Cutres, que sabían tantas cosas en materia de campo, no sabían explicarlas” y al ‘forzarlos’ a entablar conversación sobre cualquier preocupación de interés mutuo sólo responden: sí, sin importar de que se esté hablando. Frente a esta imposibilidad Espinosa recuerda una característica determinante de los bárbaros: su falta de memoria y concepto vago de las fechas (513).

Gracias a este recuerdo de Espinosa aparece otra fisura del principio de identidad en occidente, esta vez, vinculado a la oposición entre civilización y barbarie. Desde la perspectiva de la civilización, la barbarie no puede engendrar identidad más allá de la cualidad de bárbara. El otro sólo se puede definir por su condición de otro: “Los gauchos suelen ignorar por igual el año en que nacieron y el nombre de quien los engendró” (513). Los Gutre presentan un problema aún mayor en su linaje, ya que una parte de su este es de origen inglés, pero se mezcló con los indios, dejándolos en el no-lugar de la mezcla tanto cultural, como racial.

¹⁴ Espinosa, en el campo, fue aprendiendo cosas que no sabía y que no sospechaba. [...] Con el tiempo llegaría a distinguir los pájaros por el grito. [...] La lluvia no cejaba; los Gutres, ayudados o incomodados por el pueblero, salvaron buena parte de la hacienda, aunque hubo muchos animales ahogados. Los caminos para llegar a la estancia eran cuatro: a todos los cubrieron las aguas (512).

Ahora bien, a pesar de la aparente impenetrabilidad de los Gutre, Espinosa continua intentando interactuar con ellos, desarrollando poco a poco su habilidad como orador, por medio de lecturas y observando otros rasgos de la barbarie Gutre, como, su “carencia de fe” y los vicios extremos que heredaban de cada uno de sus linajes¹⁵. Las lecturas de Espinosa siguieron siendo inefectivas, hasta que encuentra un ejemplar en inglés de la Biblia del siglo XIX que perteneció a los Guthrie – apellido original de los ahora Gutre – y “para ejercitarse en la traducción y acaso para ver si entendían algo, decidió leerles ese texto” (514). Para su sorpresa, los Gutre se quedan callados y prestan atención con interés, oyendo cómo les traduce el Evangelio según San Marcos.

En este proceso de interacción con los Gutre, Espinosa comienza a asemejarse mucho más a Jesucristo, empezando, por ejemplo, a adoptar algunas características físicas que él mismo nota.¹⁶ Sin embargo, lo más importante es que gracias a esta relación comienza a actuar como el joven Nazareno; por ejemplo, empieza “ponerse de pie para predicar parábolas” (514). Lo más importante de estos actos es que Espinosa adquiere una de las características esenciales de Jesucristo: ser capaz traducir el mandato de Dios para poder transmitirlo a la humanidad pecadora; como escribió el profeta Isaías ser su mensajero de Señor para preparar el camino del Hombre (Mc 1: 2). Además, por este mismo medio, comienza a establecer la dinámica discípulo – Mesías con los Gutre.

15

“Carecían de fe, pero en su sangre perduraban, como rastros oscuros, el duro fanatismo del calvinista y las supersticiones del pampa” (514).

16

Espinosa, que se había dejado crecer la barba, solía demorarse ante el espejo para mirar su cara cambiada (513).

Gracias a la traducción de la “Palabra de Dios”, Espinosa puede penetrar la condición bárbara de los Gutre y comenzar a establecer una relación con ellos, que prefigura y repite la de El Maestro con sus discípulos. Pero esta relación no se establece por completo hasta que los Gutre son testigos de la ejecución de un milagro por parte de Espinosa. Este cura la pata de una corderita y, a los ojos de los Gutre, este acto es un milagro.

El acto implica otro paso más en el desarrollo de la parodia de la identidad doblada: la referencia al *Agnus Dei* y la muestra de las hendiduras que rodean al “individuo”. Por un lado, los Gutre comienzan a reconocer a Espinosa como Jesucristo, empezando a borrar el límite de la dualidad identitaria que se planteó en el ‘bautizo’; Espinosa toma el lugar del “patrón ausente”, los Gutre lo siguen a todos lados “como si anduvieran perdidos” y acatan todas sus órdenes, hablan de él con respeto y pocas palabras y lo tratan con atención, casi mimándolo (514-515). Por el otro, hace otro de los actos que sólo Jesucristo puede hacer y que es parte esencial de su figura: realiza un milagro.

El milagro, aparte de relacionarse paródicamente con el *Agnus Dei* y, asimismo, encaminar el relato hacia su desenlace, referencia los ocho milagros que estructuran el “Evangelio según San Marcos”¹⁷ y los aglomera en uno solo suceso, haciendo que la narración de Espinosa avance hacia su última etapa. El milagro cierra el momento de desarrollo de la parodia y lo deja a la puerta de su culminación. La identidad doble que se había configurado en el ‘bautizo’ se ha desarrollado a cabalidad. Espinosa ha adquirido las características fundamentales del joven Nazareno y ha empezado a actuar tal cómo él, a tal

17

Mc 1: 29-31 y 40-45. 2: 1-12. 3: 1-6. 5: 25-34. 7: 31-37. 8: 22-26. 10: 46-52.

punto que es reconocido como tal, al mismo tiempo que, ese desarrollo ha comenzado a borrar el límite entre Espinosa y Jesucristo, cada vez más.

Después de que acaba de traducir el “Evangelio de San Marcos” Espinosa quiere seguir con los otros, pero los Gutre le piden que lo repita “para entenderlo bien” (515). En el momento de esta relectura, se inicia la fabricación de la pasión. El proceso comienza por el sueño premonitorio que tiene Espinosa sobre El Diluvio y su interrupción por el sonido de los martillos con los que los Gutre están armando la Cruz. El jueves siguiente la muchacha Gutre aparece desnuda frente a su cuarto y le da una ‘última cena’ a Espinosa. A la mañana siguiente el padre pregunta a Espinosa: “si Cristo se dejó matar para salvar a todos los hombres” (515). Espinosa responde que sí y que lo hizo para salvar a todos del infierno, luego de explicarle al padre qué es el infierno, añade que incluso los romanos que lo colgaron a la cruz se salvaron (515-516).

Después de esto Espinosa relee el final del “Evangelio de San Marcos” a los Gutre y duerme una siesta. Al despertar presagia lo que le espera. Al salir pronuncia sus últimas palabras como una fatalidad: “Las aguas están bajas. Ya falta poco”. Sus tres discípulos se arrodillan para pedirle la bendición y tras recibirla lo maldicen, lo escupen, lo empujan y lo llevan hacia su cuarto,¹⁸ en donde los Gutre han construido La Cruz. La muerte de Espinoza sólo es sugerida pero nunca llevada a cabo dentro de los límites textuales.

En la ‘pasión’, la parodia alcanza su culmen. Cuando Espinoza es sacrificado en La Cruz, el límite que existía en el Doble Espinosa/Jesucristo se difumina por completo,

18

“Y le golpeaban la cabeza con una caña, le escupían y, doblando la rodilla, le rendían homenaje. Después de haberse burlado de él, le quitaron el manto de púrpura y le pusieron de nuevo sus vestiduras. Luego lo hicieron salir para crucificarlo” (Mc 15: 19-20).

devolviendo al doble su unicidad. A pesar de que en el texto nunca se diga explícitamente que Espinosa es crucificado por los Gutre, las sugerencias en el texto, y la clave de parodia que lo enmarca desde un principio, implican este suceso, así en el mundo textual nunca ocurra el hecho como tal, éste se ha venido sugiriendo desde el principio y se ha ido encaminando hacia él. Desde la figura del *Agnus Dei* la insinuación es aún más fuerte, Espinosa lo vaticina en dos ocasiones: la noche de la tormenta (mientras los Gutre construyen La Cruz) y justo antes del hecho como tal, cuándo despierta.

A parte de esto, el texto ha referenciado constantemente a “San Marcos”, la referencia de la cena de pascua o última cena por medio de la mujer, es la noche del jueves antes de la sugerida crucifixión (que por lo tanto también sería un viernes) (Mc 14: 12); los gestos de humillación que los Gutre tienen con Espinosa antes de llevarlo a la cruz, de la misma forma que los soldados romanos que lo hicieron con Jesucristo; La muchacha llorando cómo María Magdalena durante los hechos; pero, sobre todo, la conversación que Espinosa tiene con el padre la mañana del viernes, cuando le explica las razones del sacrificio de Jesucristo, precediendo y diciendo lo mismo que Jesús cuando aparece frente a sus discípulos después de su resurrección (Mc 16: 14–20).¹⁹

Con su sacrificio, por otro lado, Espinosa también convierte definitivamente a los bárbaros Gutre en individuos civilizados y por consiguiente, les posibilita el arquetipo de occidental que los excluía anteriormente. Sin embargo, Espinosa nunca consigue ser un individuo, su identidad doble se resuelve en la parodia por el otro, por Jesucristo. Es decir que Espinoza se realiza como sujeto en su muerte, termina siendo Jesucristo quién lo

19

“el padre habló con Espinosa y le preguntó si Cristo se dejó matar para salvar a todos los hombres. Espinosa, le contestó: -Sí. Para salvar a todos del infierno. Gutre le dijo entonces: -¿Qué es el infierno? -Un lugar bajo tierra donde las ánimas arderán y arderán. -¿Y también se salvaron los que le clavaron los clavos? -Sí -replicó Espinosa, cuya teología era incierta.” (515-516).

asimila y absorbe para poder nacer, haciendo que el logro de unicidad identitaria de Espinosa implique su no-ser nunca más.

Para terminar, al mismo tiempo que Espinosa consigue esta unicidad destruye todo fundamento de unicidad, originalidad y construcción propia de la figura de Jesucristo. El hijo de Dios ya no está sentado a la diestra de su padre, está volviendo a ser en la muerte de Espinosa, que además de compartir todas sus características, actuó bajo los mismos parámetros, desarrollando sus mismas habilidades y parodiando los rasgos que lo diferenciaban y ubicaban por encima del resto de los mortales; y también, en la mirada de los Gutre/Discípulos que fueron testigos de todo el proceso, ayudaron a consolidarlo y reconocen la individualidad de Jesús en lo que fue Espinosa.

*'Reality is only temporary,
 Reality is only temporary,
 A process imitating things that went before
 Without a satisfying answer anymore.
 The present just repeats the future and the past.'*
 The United States of America, *Coming Down*

1. ANFIBOLOGÍA LITERARIA: DESTEMPORALIDAD, UNICORNIOS E HIDALGOS

2.1 EQUÍVOCO, MULTIPLICIDAD Y DESTEMPORALIDAD.

En “Las alarmas del Doctor Américo Castro” hay un sobreuso excesivo del título “Doctor”, por medio del cual se ridiculiza y denigra tanto a Castro como a sus postulados. En “El arte de injuriar” se expone este mecanismo: “El título *señor*; de omisión imprudente o irregular en el comercio oral de los hombres, es denigrativo cuando lo estampan. *Doctor* es otra aniquilación. Mencionar los sonetos *cometidos* por el *doctor* Lugones, equivale a medirlos mal para siempre, a refutar cada una de sus metáforas” (*Historia de la Eternidad* 502). En la cita anterior aparece el germen de lo que este trabajo entiende por ironía: el equívoco²⁰.

Para realizar una definición funcional de la ironía²¹ no basta quedarse con la posibilidad del doble sentido, sino que, es necesario llevar esta posibilidad a una multiplicidad anfibológica²², a una polisemia de sentidos. Desde esta posibilidad de múltiples

20

Equívoco: Posibilidad de doble interpretación que existe en una expresión. Constituye, con el mismo nombre, una figura retórica. (Diccionario de María Moliner). Bergson en *La risa* lo define como: “una situación que presenta simultáneamente dos sentidos diversos” (Bergson 78).

21

Ironía: Manera de expresar una cosa, que consiste en decir, en forma o con entonación que no deja lugar a duda sobre el verdadero sentido, lo contrario de una cosa (Diccionario de María Moliner). “One of the misconceptions that theorists of irony always have to contend with is the conflation of irony and humor [...] irony is an interpretative and intentional move, -it is the making or inferring of meaning in addition to what is stated, together with an attitude” (6-11). Hurcheon también expone la dificultad de delimitar el campo de acción de la ironía y ahonda en la importancia de separarla del humor y en entenderla desde su filo cortante y crítico. (*Irony's Edge*).

22

Anfibología (del lat. "amphibologia", del gr. "amphíbolos") f. Ambigüedad: circunstancia de tener una palabra o expresión más de un significado (María Moliner).

significados, la ironía se entiende como una práctica o estrategia discursiva, por medio de la cual se abre un espacio crítico en donde se introduce el humor y la inestabilidad.

“Kafka y sus precursores” y “Pierre Menard, autor del Quijote” son textos en donde se presenta una puesta en escena irónica de los actos de escritura y lectura, y donde se problematiza la posibilidad del texto como ‘origen absoluto’ del hecho literario. En “Kafka” la puesta en escena parte de la famosa sentencia: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores” (*Otras Inquisiciones* 166). Mientras que en “Pierre Menard”, se centra en *El Quijote* de Menard, que a pesar de ser verbalmente idéntico al de Cervantes, es casi infinitamente más rico. (*Ficciones* 536).

En los dos textos la puesta en escena irónica está estrechamente relacionada al *Cronos*, al tiempo de enunciación del discurso y al de lectura del mismo. La destemporalidad discursiva es la base del espacio irónico que cada texto abre, y el centro desde donde se discute la posibilidad de escritura, lectura y tradición literaria. Sin embargo, cada texto desarrolla esta premisa de forma particular al usar la ironía y el humor en momentos y formas distintas, y al darle un enfoque diferente a estos problemas.

2.2 KAFKA, EL UNICORNIO.

“Kafka y sus precursores” se presenta como un ‘examen cronológico de algunos de los precursores de Kafka’, comenzando por la paradoja de Zenón y terminando en dos cuentos de León Bloy y Lord Dunsany. Cada uno de los textos posee una característica fundamental de la escritura y temática Kafkiana – “el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura” (*Otras inquisiciones* 163) –. La implicación inicial es que Kafka leyó y fue influenciado fuertemente por estos textos, al punto de incorporar rasgos fundamentales de ellos en su escritura. Sin embargo, dada la diversidad histórico–

geográfica de los textos, al ir avanzando en la lectura, se pone fuertemente en duda la posibilidad de que Kafka (el de carne y hueso) haya leído e incorporado esta variedad de documentos en su trabajo. Así, al finalizar la enumeración de los precursores de Kafka, se da un giro para establecer que Kafka no es más que un criterio de categorización: la excusa, la mesa de disección donde todos estos otros ‘autores’ y textos pueden convivir y ser comparados; el texto de Borges *crea* a Kafka y por medio de Kafka *crea* a sus precursores.

Desde la palabra precursor ‘purificada de toda connotación de polémica o de rivalidad’ se establece el disloque temporal, ya que, si un escritor crea a sus precursores, ‘no sólo se modifica la forma de enfrentarse al futuro sino también, la concepción y percepción del pasado (166). De entrada, una lectura superficial de este texto, problematiza instantáneamente la garantía del autor, la institución del canon o de una historia literaria y la posibilidad de una jerarquización y valoración objetiva, histórica y unívoca de la tradición. Se erige una escritura hereje, si se quiere, en cuanto el autor es reinventado por sus propios personajes -el hijo crea al padre-, y se propone una inversión de los órdenes que revela sus propios límites y paradojas.

Esta propuesta, además de mostrar la arbitrariedad en la construcción del canon o cualquier proceso de historia literaria, presenta la escritura como una forma de crear tiempo y remite a la premisa posestructuralista: “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (Barthes 339). Ya no se sabe quién habla, no se puede saber, y ante este vacío enunciativo que deja el texto se propone al lector como dador de sentido, como respuesta. El lector aparece como la figura que toma a Kafka como criterio de clasificación para crear, combinar y organizar este grupo de precursores.

Sin embargo, “Kafka” no plantea un reemplazo de mitos y garantías – el autor por el lector –, propone en cambio una escritura que fija sentido para irlo evaporando a medida

que avanza. Este proceso se hace evidente en la forma y el desarrollo argumentativo de “Kafka y su precursores”. El texto comienza proponiéndose buscar y encontrar la originalidad, la voz y las cualidades distintivas de la literatura kafkiana en literaturas de diversas épocas (162). Desde este inicio se plantea la escena irónica por la que va a diluirse la premisa. Cada vez que el texto presenta un nuevo precursor y sus características, al parecer, se describe un rasgo fundamental de Kafka. No obstante, ese rasgo, aunque parezca estar fijando los atributos esenciales de una escritura, al mismo tiempo los ha ido borrando. La imagen de precursor empieza a invertirse en el momento que el sucesor crea a sus precursores; En el desarrollo, el precursor se ha convertido el precursor de sus precursores, en la causa de su origen.²³

Ahora bien, a pesar de que la lógica causa efecto se ha alterado, todavía queda la mesa de disección – Kafka – en donde se pueden crear, examinar y comparar a los diferentes precursores. Los cuáles, además, según se supone, dan cuenta de las características primordiales de la literatura Kafkiana. Pero hay una razón para que sean diversos precursores: ninguno de ellos puede dar cuenta de Kafka por sí mismo; cada nuevo nombre es un suplemento al anterior, un nuevo intento fallido de dar cuenta de algo que no puede (Butler 133). Cualquier pretensión de dar límite a Kafka lo reduce a uno de sus precursores, y como éste es insuficiente, al siguiente y al siguiente; y así sucesivamente en una cadena de significados irónicos que hace que “en esta correlación nada importa la identidad o pluralidad de los hombres” (*Otras inquisiciones* 166).

23

“Si tanto la causa como el efecto pueden ocupar la posición de origen, entonces el origen ya no es originario; pierde su privilegio metafísico. Un origen no originario es un concepto que no se puede comprender en el sistema original y por lo tanto lo desbarata” (Culler 82).

Desde la forma irónica de “Kafka y sus precursores” ya se ha establecido la crisis de escritura, lectura y texto, que está dirigida a la imposibilidad de dar sentido. Del mismo modo que pasa con la paradoja de Zenón, o el Polo Norte de Kierkegaard que está en todas partes y ninguna al mismo tiempo, o el Dios de Browning que es por su ausencia y se prueba por su falsedad, pasa con Kafka y el texto. Ya ni siquiera ellos son garantía de nada; no hay mesa de disección; son cómo el unicornio²⁴; Kafka es el unicornio.

2.3 EL INGENIOSO HIDALGO, PIERRE MENARD,

“Pierre Menard, autor del Quijote” cuenta la historia del escritor y traductor simbolista Pierre Menard, por medio de una rectificación de su obra que hace el narrador – amigo suyo – tras su muerte. Esta rectificación comienza por el material ‘visible’ de ‘fácil y breve enumeración’, que consta de poemas simbolistas, estudios, monografías y artículos sobre poética simbolista, lógica, analítica y ajedrez, entre otros temas y traducciones del español (*Ficciones* 531-532). Pero su interés principal se centra en la parte no–visible de su obra, “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar [...] la inconclusa”. (532). Esta, según el narrador, es posiblemente la más significativa de nuestros tiempos y consiste en una (re)escritura de ciertos capítulos del *Quijote*; el narrador es consciente que la afirmación anterior parece un despropósito y justificarlo, es su objetivo principal.

De esta aparente contradicción, surge la puesta en escena irónica de la (re)escritura del *Quijote* que hace Menard. Tal empresa no constituye un despropósito, ya que Menard no pretendía escribir un Quijote contemporáneo, ni *otro* Quijote; la ambición de Menard era

24

“Este animal no figura entre los animales domésticos, no siempre es fácil encontrarlo, no se presta a una clasificación. No es como el caballo o el toro, el lobo o el ciervo. En tales condiciones, podríamos estar frente al unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos cómo es el unicornio.” (163)

escribir *El Quijote*. Un texto que coincidiera palabra por palabra con ‘el original’, no cómo una copia, ni transcripción del texto Cervantino, sino un producto ‘único’ y ‘original’ con las mismas características. El sólo hecho de plantear esta empresa, comienza a introducir fisuras en el discurso, haciendo un guiño a una nueva ruptura en el orden lógico de las cosas: (re)crear un texto buscando exactitud absoluta con otro – con un ‘original’–, hacer mimesis absoluta de la literatura, para así innovar y crear una obra única e inigualable, ‘la más significativa de nuestros tiempos’.

Tras imponerse esta ambiciosa tarea, Menard experimenta con diversos métodos que posiblemente le ayudarían a lograrla. El primero que adopta es ‘ser Cervantes’: conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el Turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918. Sin embargo, lo abandona por ser el método menos interesante: es mucho más atractivo seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote* por las experiencias de Pierre Menard (534). Al establecer esta nueva diferencia en el emisor del discurso, Menard se va apropiando aún más del texto de Cervantes. Ahora *El Quijote* está mediado por su experiencia y su estilo, a tal punto que el narrador comienza a reconocer su voz y su marca en partes del Quijote de Cervantes que ‘nunca fueron ensayadas’ por Menard²⁵.

En este momento se consolida la ironía. El proyecto de Menard ya ha contaminado el *Quijote* Cervantino y de esta forma éste ha perdido su lugar de ‘original’ y ‘precursor’ con respecto al de Menard. Al igual que en Kafka, comienza a difuminarse la posibilidad de un origen discursivo y se comienza a entrar en una cadena de suplementos en donde ya no se

25

“Al hojear el capítulo xxvi —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*” (534).

puede establecer con claridad cuál de los dos es la causa y cuál es el efecto. Esta destemporalización que se acaba de introducir, se aumenta con la lectura que Menard hace de fragmentos del texto de Cervantes, que a su vez presenta una nueva versión del *Quijote*²⁶ y deja abierta la posibilidad de un diferir infinito de lecturas y sentidos – como en la paradoja de Zenón – entre el texto de Cervantes y el de Menard, a pesar de su ‘igualdad’.

Esta posibilidad de polisemia frente al mismo contenido que el texto acaba de abrir se va expandiendo y complementando a medida que continúa su desarrollo. Primero, es importante establecer por qué se escogió *El Quijote* y no cualquier otro texto de la tradición. La razón – empapada de ironía – es que este texto es ‘contingente e innecesario’; y en esto se erige su importancia, puesto que en esta característica se puede ‘premeditar su escritura, caer en la tautología’. El siguiente paso de la ironía está en la exposición que hace Menard de los obstáculos que tiene para lograr su empresa, las razones por las cuáles su tarea es mucho más complicada que la de Cervantes: en primer lugar, el texto de Cervantes contó con la ayuda del azar, las injerencias del lenguaje y la invención, mientras que Menard debe crear de nuevo literalmente esa obra espontánea; en segundo lugar, al tener conocimiento del texto fuente, el trabajo de Menard está limitado a su contenido y debe en muchas ocasiones ‘sacrificar’ sus intentos a ese ‘original’; y en tercer lugar, ‘escribir el *Quijote* a principio del siglo XVII era una empresa razonable y necesaria, mientras que hacerlo a principios del XX es casi impensable’ (535).

26

Después, he releído con atención algunos capítulos, aquellos que no intentaré por ahora. He cursado asimismo los entremeses, las comedias, la *Galatea*, las *Novelas ejemplares*, los trabajos sin duda laboriosos de *Persiles y Segismunda* y *el Viaje del Parnaso*... Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. (535)

Gracias a estos tres obstáculos el texto de Menard adquiere su valor esencial y obtiene a cabalidad su fundamento irónico. Al igual que en “Kafka” el juego de la ironía se nutre de la diferencia en el tiempo de enunciación del discurso, ‘los trescientos años que separan las dos versiones, están cargados de complejísimos hechos entre ellos, el mismo *Quijote* (535). Y por esto mientras que Cervantes opone burdamente las ficciones de caballería a su pobre realidad, Menard elige esta época como su “realidad”; lo que en Cervantes es una fatalidad, en Menard es una elección. La distancia enunciativa y la elección metodológica de no *ser* Cervantes, hacen que el *Quijote* de Menard sea ‘casi infinitamente más rico’.

La diferencia principal entre los Quijotes de Menard y Cervantes radica en el momento de enunciación. Así, a partir de la aparente ‘igualdad’ de contenidos surge una puesta en escena irónica del original, cuyo valor se cobra en lo que la diferencia enunciativa agrega, y desde la anfibología que presenta la (re)escritura y (re)lectura del texto. La ironía en “Menard” está, como plantea Sarlo, en la forma como “el relato critica el ‘conocimiento’ que produce” (54).

““Can you tell me where my country lies?”
Cried the unifaun to his true love’s eyes’
Genesis, *Dancing with the Moonlit Knight*

3. PARADOJAS Y MITOS: LA MÁQUINA DE PENSAR LA PATRIA

3.1 PARADOJA, OXÍMORON Y ¿DÓNDE ESTÁ LA NACIÓN?

“La máquina de pensar de Raimundo Lulio”(1937), comienza estableciendo que la máquina de Lulio es incapaz de cualquier tipo de razonamiento y por lo tanto no funciona. Sin embargo, eso mismo ha pasado con otras grandes invenciones de la humanidad, y su inutilidad no ha hecho que se pierda el interés en ellas. (*Textos Cautivos* 391). La máquina se compone por tres discos concéntricos, divididos en un número específico de partes, a las cuáles se les puede otorgar el significado que se quiera. Desde el principio la máquina tiene como fundamento la incongruencia, la paradoja; es un máquina que no cumple con su propósito y de cumplirlos anularía la noción de máquina, opuesta a los resultados azarosos, haciendo que el presupuesto metodológico clásico para solucionar un problema se autodestruya (Sarlo 103).

Esta unidad pretende examinar cómo los cuentos, “Tlön Uqbar, Orbis Tertius” & “La lotería en Babilonia”, ponen en evidencia deficiencias, fisuras y limitaciones de la estructura y el discurso ‘nacional’, fundamentadas en los principios de funcionamiento de la máquina de Lulio: la paradoja y el oxímoron. La paradoja²⁷ y el oxímoron²⁸ están estrechamente relacionados al principio de humor que se expuso al principio de este trabajo

27

Paradoja (Del lat. paradoxus, y este del gr. παράδοξος). *Ret.* Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción.

28

Oxímoron. (Del gr. ὀξύμωρον). *m. Ret.* Combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido;

por medio de la incongruencia²⁹; se entenderán funcionalmente desde lo que da Costa³⁰ y Sarlo plantean al respecto³¹.

El primer problema que surge al pretender hacer un examen como el que se plantea en el párrafo anterior, aparece a la hora de definir, ‘lo nacional’ o qué es una ‘nación’. El problema, tal y como plantea Hobsbawm, nace de la imposibilidad de establecer qué es una nación *a priori* y de distinguirla de otras entidades y comunidades. Es decir que se trataría de un problema de categorización, de establecer un espectro de criterios satisfactorios que permita decidir por qué y cómo reconocer una colectividad o comunidad humana específica como ‘estado-nación’. Y pesar de que el ‘sujeto moderno’, ‘el sujeto nacional’ entiende ‘la nación’ como algo básico y fundamental para su existencia social e identificación personal, no se puede ofrecer más que una sugerencia *a posteriori* de lo que podría ser eso que denominamos nación. (Hobsbawm 13, 16).

El otro problema surge de la relación y diferenciación entre ‘el nacionalismo’ – entendido como ‘concepto de nación’ o ‘discurso nacional’ – y ‘la nación’ – entendida como una realidad ya representada –. ¿El discurso nacional crea nación, o la nación crea el discurso? y, ¿en dónde y cómo se puede establecer el límite entre los dos? Hobsbawm plantea que para efectos de análisis, “el nacionalismo antecede a las naciones. Las naciones

29

“La comicidad nace de la percepción brusca de una incongruencia entre un concepto y los objetos reales que pueden ser incluidos en él”

30

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

31

El oxímoron, como dice Sarlo “fusiona elementos en conflicto, desestabilizando el sentido e instalando una contradicción semántica o lógica” y siguiendo su argumento sostenido por la paradoja

no construyen estados y nacionalismos, sino que ocurre al revés” (Hobsbawm 18). Sin embargo, en ese proceso de construcción, ‘la nación-estado’ modifica preceptos y postulados presentes en el discurso que la sustenta y, a lo largo del tiempo, se desplazan y alteran mutuamente.

Ahora bien, esta unidad no examinará ‘el nacionalismo’ y ‘la nación’ por separado, sino que siempre se entenderán en su relación y, a pesar de la imposibilidad de establecer ese espectro de criterios completamente satisfactorios para definir ‘la nación’ y ‘lo nacional’, se intentará establecer un límite sobre la forma en la que este texto se acercará al problema de la nación, lo nacional y el nacionalismo. Teniendo como base *Comunidades imaginadas* de Benedict Anderson y *Naciones y nacionalismo desde 1780* de Eric Hobsbawm, se establecerán los parámetros de lo que se entenderá por ‘la nación’ y los problemas que la rodean.

Como punto de partida está el postulado de Anderson que propone a la nación como una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana.” (Anderson 23). Esta ‘comunidad imaginada’ “Pertenece exclusivamente a un período concreto y reciente [...] Es una entidad social sólo en la medida en que se refiere a cierta clase de estado territorial moderno, el «estado-nación»” (Hobsbawm 18). El nacionalismo o discurso nacional, se entenderá “«básicamente a un principio que afirma que la unidad política y nacional debería ser congruente» [...] (que) también da a entender que el deber político de los ‘sujetos nacionales’ para con la organización política que engloba y representa a la nación” (Hobsbawm 17).

Para llegar a conformar esa “comunidad imaginada” o nación, hay un conjunto de herramientas y mecanismos de uso, de los cuales sobresalen: la creación de una genealogía común acompañada de rasgos compartidos en las comunidades –lengua, ideales, historia,

muerdos-, instituciones dedicadas a educar, formar e instruir a los nuevos miembros de dichas comunidades en procesos cíclicos como: el de recuerdo-olvido y el de inclusión-exclusión; y se debe entender que dichas comunidades “no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con que son imaginadas”. (Anderson 24 270 274 278 284 286). Todos estos elementos: la genealogía, los rasgos compartidos y las bases de las instituciones se crean, se imaginan, desde el discurso nacional.

Para exponer un último aspecto, la nación se entenderá como un sistema de orden y de sentido bajo el cual se organiza y regula la sociedad; tanto desde la estructura del estado y sus órganos, como desde la creencia en el discurso nacional, cargado de ideas moderadoras modernas como lo son la igualdad o la libertad. Esta creencia en el discurso nacional por parte de los ‘sujetos nacionales’, esta forma en la que el discurso *crea* nación, termina siendo uno de los motores principales del funcionamiento de la nación, y es uno de los puntos iniciales desde donde los dos cuentos comienzan a desestabilizar el paradigma nacional: “El nacionalismo requiere creer demasiado en lo que es evidente que no es como se pretende” (Hobsbawm 20).

La forma en la que el discurso crea ‘nación’ es uno de los puntos centrales en esta lectura que se está haciendo de “Tlön” y de “La lotería”. En “Tlön” se da por medio de la invasión por parte del discurso acerca de Tlön en la ‘realidad’ del relato. En otras palabras, este proceso se da a partir de la asimilación del discurso por parte de la realidad: el discurso de la enciclopedia comienza a profanar la supuesta ‘realidad’ del narrador y Tlön comienza a instaurarse como parte de la realidad, al igual que sucedió con los discursos nacionales de los siglos XVII y XIX. En “La lotería” este proceso se da por medio de las diferentes posiciones frente a La Compañía y su papel en el funcionamiento de la lotería: puede que esta haya dejado de existir, pero que sus efectos siga vigentes. También puede que la lotería

sea eterna y perdure hasta la última noche o, también, puede que sea omnipotente y que, aunque sólo influya en aspectos minúsculos de la vida, sería indiferente afirmarla o negarla pues, puede que *nunca haya existido y nunca existirá*. (*Ficciones* 551).

El otro foco de esta lectura está orientado a examinar como “el establecimiento de un orden cualquiera es siempre problemático” (Sarlo 131); en la forma en que la ‘nación-estado’ se constituye como un sistema de orden, regulación y sentido social en los dos cuentos. En “Tlön” este sistema se da en la ‘falsa creación’ y constitución de Tlön como una región/nación/planeta y las diferentes posibilidades de orden que se proponen dentro de este. En “La lotería” el sistema aparece con la lotería como sistema de orden y clasificación del destino, el devenir y la organización de la sociedad en Babilonia.

3.2 SECTAS SECRETAS, ‘MITOS’ NACIONALES Y CUANDO LAS PALABRAS SE VUELVEN COSAS.

“Tlön Uqbar, Orbis Tertius” introduce por medio de una conversación entre el narrador y ‘Bioy Casares’, el interés que éste comienza a desarrollar sobre Uqbar y posteriormente sobre Tlön –en principio lugares imaginarios– y la investigación que este interés produce. La investigación concluye con que a comienzos del siglo XVII, una sociedad secreta se fija la labor de inventar un país y que cada miembro debe escoger un sucesor que continúe esta tarea. En 1824 la sociedad reaparece en América con Ezra Buckley, un nuevo miembro millonario que propone que “en América es absurdo inventar un país y le propone la invención de un planeta” (*Ficciones* 526). En 1914 la sociedad publica el volumen final de *La Primera Enciclopedia de Tlön*, que lleva por nombre Orbis Tertius.

Unos años después de la conversación inicial con ‘Bioy Casares’ el narrador encuentra el tomo once de *A First Encyclopaedia of Tlön*, de donde obtiene una gran muestra de datos

y noticias sobre Tlön, las cuales comparte con el lector³². En 1942 Tlön comienza a entrometerse en ‘el mundo real de la narración’, primero por medio de una “brújula cóncava, con letras de uno de los alfabetos de Tlön” y después por medio de un aparente habitante de Tlön, que al parecer mató a un compadrito y dejó caer un “cono de metal” que no es de este mundo, reluciente, pequeño y muy pesado, que es una imagen de la divinidad en algunas regiones de Tlön (527). Hacia 1944 aparece una copia completa de los 44 volúmenes de la enciclopedia de Tlön, que ha sido modificada para al parecer “exhibir un mundo no demasiado incompatible con el real”, lo que junto con la aparición de objetos de Tlön en diversos países, complementa la impostura de Tlön sobre el ‘mundo real’, todos los países y lenguas desaparecerán: “El mundo será Tlön” (529).

La paradoja y el oxímoron parten de la pretensión de inventar una nación a principios del siglo XVII, poco antes del origen de los discursos de fundación nacional y del nacimiento de la noción de ‘estado-nación’ moderno. Sin embargo, en contravía de los movimientos nacionalistas, la secta lo que se propone es *inventar* una nación, crearla para exista solamente en el discurso, sin un referente en ‘la realidad’, ni de acuerdo a algún parámetro geográfico, lingüístico, racial, ni identitario. Bajo los parámetros expuestos en el acápite anterior, este proyecto, en este punto, está encerrado en la paradoja de inventar una nación, que no exista.

Sin embargo, este proyecto paradójico de *inventar* Tlön de la nada, no difiere tanto de los procesos y movimientos de fundación nacional que surgen poco después. Al comparar

32

Las naciones de ese planeta son -congénitamente- idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje -la religión, las letras, la metafísica- presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas "actuales" y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial (518).

el proyecto de la secta secreta con el de los fundadores nacionalistas, se encuentran varias similitudes que dejan en evidencia paradojas y arbitrariedades en los cimientos de la mayoría de los discursos fundadores de nación. Los grupos que organizan y dirigen estos proyectos nacionales no están muy lejos de ser una ‘sectas secretas y benévolas’, cuyos miembros hacen parte de la elite social y poseen un alto nivel de recursos económicos. Al igual que la secta secreta que imaginó Tlön, son conscientes ‘que una generación no basta para articular un país’ y por lo tanto, ‘van adoctrinando discípulos para que continúen con su obra’ cuando ellos ya no puedan. Los programas iniciales de su discurso nacional son pocos, básicos, precisos y contundentes: ‘estudios herméticos, filantropía y cábala’; y desde ellos ‘adquieren identidad’ y se diferencian de otros posibles proyectos nacionales – “Una nación, una raza, un Dios” –. La secta secreta de “Tlön” podría considerarse la consolidación originaria de una ‘comunidad imaginada’ determinada, así ésta sólo se proponga en el plano discursivo. De ser así, el proceso de fundación nacional se equipara a un ejercicio de creación de literatura fantástica. La pregunta entonces sería: ¿cómo se puede diferenciar el uno del otro?

Antes de desarrollar más este postulado, aparece otra situación que presenta más complejidad frente a este problema nacional: Tlön aparece en el relato como una región ‘mítica’ de un país enciclopédico de nombre Uqbar, pero después pasa a convertirse en todo un planeta, en toda una realidad. En primera instancia se podría plantear que una región es una subcategoría de una nación y que una nación lo es de un planeta; pero, ¿puede Tlön ser región, país y planeta al tiempo; es posible llegar a establecer diferencia entre las tres? Y si no es posible diferenciar, una región, una nación y un planeta, ¿cómo es posible que se puedan delimitar los rasgos particulares de una nación y mucho menos, crearla? Si se sigue esta línea de razonamiento ‘lo nacional’ no sería más que una categoría arbitraria de orden;

una estructura por medio de la cual se intenta categorizar y limitar, infructuosamente, a la sociedad.

Con el Orbis Tertius, con la descripción y la explicación del funcionamiento de Tlön, la paradoja adquiere una nueva dimensión y comienza a encaminarse hacia el oxímoron. En Tlön toda posibilidad de nación como un sistema de orden, de diferencia o de categorización carece de sentido³³. En la construcción de Tlön hay consciencia de que a pesar de la necesidad de clasificar y ordenar el mundo, estos arquetipos de diferenciación y categorización no existen por sí mismos, sino que son perspectivas discursivas construidas por los hombres para intentar hacerlo. No existirían en estas construcciones, relaciones de causa y efecto; todo sería una serie de ‘actos independientes’. No hay tiempo, ni pasado, ni memoria, ni sustantivos. La descripción del Orbis Tertius elimina, uno por uno todos criterios y los parámetros necesarios para la existencia de ‘lo nacional’.

Hacia el final del relato la paradoja se resuelve en oxímoron, - cómo plantea Sarlo – la ‘utopía textual’ de Tlön comienza a permear ‘la realidad’ “*las palabras se convierten en cosas*” (118). El mundo del discurso termina por devorar la realidad y, lo que alguna vez fue un ‘ejercicio de creación de literatura fantástica’, ahora es el sustento, no sólo de una nación, sino de toda una realidad. La literatura fantástica que antes se había igualado al nacionalismo y a toda posibilidad de discurso nacional, los ha suplantado y sobrepasado. Tlön llega a la nación utópica absoluta, en donde la sola posibilidad de nación es imposible; y se funda entre la arbitrariedad y el mito, llevando a la nación a convertirse en un ente

“Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (520).

natural, a la vez que destruye la posibilidad de alteridad³⁴. ‘Todo desaparecerá, las lenguas, la identidad, las naciones; todo será Tlön, la única posibilidad que le queda al narrador frente a esta ‘utopía/distopía’ social, es ‘no hacer caso y encerrarse en un nuevo texto “una indecisa traducción quevediana [...] del *Urn Burial* de Browne. (529).

3.3 LA LOTERÍA, LOS MITOS Y LA NACIÓN AZAROSA

“La lotería en Babilonia” cuenta una ficción alrededor de la sociedad babilonia, la cual consiste en que la lotería rige y regula sobre todos y cada uno de los aspectos de dicha sociedad: las acciones y suertes de sus habitantes, la ley, la cotidianidad, “el canto de un pájaro” (*Ficciones* 551). La narración es hecha por un hombre que perteneció a Babilonia, pero que por alguna razón que el lector desconoce, está en otra parte “lejos de Babilonia y de sus queridas costumbres” (545).

Desde esta voz ausente, se cuenta cómo llegó la lotería a hacerse del control total de Babilonia: la lotería comienza como “un juego de carácter plebeyo”, pero fracasa por no dirigirse a todas las facultades del hombre, “su virtud moral era nula” (545); con el tiempo, se comienza a multar y a ofrecer castigos a quienes tienen suerte adversa en los sorteos, así, la lotería comienza a ganar poder hasta que se convierte en La Compañía; seguidamente la lotería comienza a sortear “elementos no pecuniarios”, se vuelve “secreta, gratuita y general”, y finalmente, se convierte en el sistema ordenador de babilonia: el estado, la necesidad de orden, la nación.

34

“Las naciones como medio natural, otorgado por Dios, de clasificar a los hombres, como inherente... destino político, son un mito; el nacionalismo, que a veces toma culturas que ya existen y las transforma en naciones, a veces las inventa, y a menudo las destruye: *eso es realidad*” (Hobsbawm 18).

Al igual que en “Tlön”, “La lotería” existe en un oscilar constante entre la utopía y la distopía, un nuevo ‘cómo sí’ donde se juega con los límites de lo nacional. Pero, a diferencia de “Tlön” que se enfoca mucho más en la discursividad y en los procesos y sucesos fundadores de nación, “La lotería” introduce desde un principio una ya establecida y ‘funcional’; con un proceso fundacional ya consolidado y una comunidad que la imagina, limitada y soberana. Así pues, “La lotería” trae una perspectiva nueva de enfrentarse al ‘problema nacional’, desde una sociedad que ya se ha establecido y funciona bajo los parámetros de la estructura nacional.

El primer aspecto paradójico aparece en el lugar de la enunciación en la narración, ‘la nación’ se está narrando desde el exilio. Desde esta ausencia, las características de la nación, la genealogía nacional y los eventos fundacionales que la formaron. Uno de los eventos más relevantes es la democratización del derecho a jugar en la lotería por medio de revueltas, muy similares a las ocurridas en occidente para la extensión de derechos civiles y políticos. De esta forma todos los habitantes de Babilonia se convierten en ciudadanos, vistos como iguales frente a la lotería sin importar su origen, oficio o lugar en la sociedad. Sin embargo, al obtener la condición de ‘sujeto nacional’ los habitantes de Babilonia, pierden la posibilidad de identidad, del sujeto y de la diferencia: “Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles” (545). Si todos han sido todo, todos son nadie: en babilonia se desvanece la noción de sujeto. De ahí sale la base de toda la sociedad, la individualidad es imposible, el sujeto es imposible y la diferencia también. La estructura genealógica es diferida a perpetuidad: “Heráclides Póntico refiere con admiración que Pitágoras recordaba haber sido Pirro y antes Euforbo y antes algún otro mortal; para

recordar vicisitudes análogas yo no preciso recurrir a la muerte ni aun a la impostura” (545).

Esta paradoja inicial, es un efecto secundario de la paradoja central del relato, La lotería, ya que si el sujeto es imposible es porque ni siquiera se puede establecer si sus acciones o decisiones son producto de su libertad o son parte de la aplicación del azar de la lotería. De hecho, se pone en duda cualquier noción de libertad o de posibilidad de elección, “un azar organizado universalmente que niega toda posibilidad de libertad y autodeterminación. Donde todo es casual, nada lo es [...] ¿de qué modo puede establecerse un orden sin la abolición completa de la libertad?” (Sarlo 127, 129)

La lotería, más allá de tener fundamentos paradójicos, funciona por medio del oxímoron. El azar, que se establece como paradigma de orden en babilonia y que al volverse la norma, el orden, se abole a sí mismo, “El azar se vuelve necesario. Esto implica que todo intento de interrumpir el juego del azar también deba ser atribuido al azar. La regla no tiene límites y se repite en abismo [...] Donde todo es casual, nada lo es” (127). Desde el oxímoron, “La lotería” presenta una perspectiva parecida a la que se veía en “Tlön” con respecto a la imposibilidad de una forma de clasificación o de un sistema de orden no-arbitrario; pero al mismo tiempo, expande lo que presentaba “Tlön”. Primero, porque no juega desde un grupo hipotético de posibilidades de orden posibles, sino experimenta desde una situación específica que, además, sucede dentro del relato. Segundo y más importante, llega al límite de pensar el ‘orden nacional’; porque probablemente la única forma de instaurar un orden no-arbitrario sería si ese orden estuviera dado por el azar y no mediado por ningún poder o decisión humano. No obstante, la lotería demuestra que ese orden utópico planteado desde el azar, termina por ser distópico en sus resultados; el azar, como se dijo anteriormente, se niega a sí mismo al convertirse en la norma. El sistema

se vuelve entonces totalitario y arbitrario, se aniquila cualquier posibilidad o individualidad dentro del sistema y además, ni siquiera hay consciencia de todas estas cosas por parte del ‘no-sujeto nacional’.

La dificultad de aprehender este orden por la falta de evidencia y especificidad, y el diferir pone en duda su origen y existencia. La lotería, como estructura nacional, existe y cumple sus funciones sociales, sin embargo, el caso de La Compañía no es el mismo; puede que haya dejado de existir y el orden sólo sea hereditario y de tradición, puede no existir, puede que sea un ente omnipotente que sólo puede influir en aspectos minúsculos, puede ser sólo un rumor que la gente usa para dar orden al mundo, o simplemente, ni siquiera importa que exista. Esta última postura presenta el aspecto más conflictivo frente a ‘lo nacional’, ya que desestima y vuelve insubstancial todo el proceso y el proyecto fundacional de las naciones. Todas las características que se enunciaron al principio de esta unidad, se desarman frente a esta perspectiva, simplemente no importa que haya genealogía, o héroe nacional, o procesos de recuerdo y olvido, ni instituciones, ni nada.

Para terminar, al hacer un examen de ‘la nación’ que se plantea en el cuento, en relación con la situación política que cursaba en mundo en el momento en que se escribió... – 1941 –, se hace evidente la alegoría política. Tal como Borges lo reconoce en el prólogo al *Jardín de los senderos que se bifurcan*, “La lotería en Babilonia – no es del todo inocente de simbolismo” (511); la lotería bien puede ser una alegoría del fascismo o del comunismo o de cualquier otro tipo de autoritarismo de la época, que por medio de la paradoja y el oxímoron demuestra lo ridículos que son realmente estos sistemas de orden. El otro aspecto político del cuento aparece en cuanto a la democracia, el sistema político que se “opone” al totalitarismo o autoritarismo, que también se parodia al mostrar que gracias a la revolución

que les da a todos los habitantes de babilonia igualdad frente a la lotería, al hacerla universal y gratuita, también establece el poder supremo de la lotería.

CONCLUSIONES: VOLVER AL HUMOR. ¿QUÉ IMPLICA EL HUMOR CÓMO FORMA DE VER EL MUNDO?

Para terminar, quisiera comenzar por cambiar el registro del trabajo a primera persona. Como se vio en las tres unidades, a partir de cada una de las figuras retóricas el humor, en primera instancia, marca la estructura y la forma de los relatos. Ahora bien, podemos ver esa influencia humorística en el germen de los textos, con la reapropiación y reescritura directa de tramados e historias anteriores como en “El impostor” o “El evangelio”. También con el tono simple y cotidiano en el que se cuentan ‘grandes ideas’ o grandes eventos, – ¿Cómo contar un milagro? ¿Cómo hablar de un planeta fantástico que poco a poco se va tomando la ‘realidad’? – como en “Pierre Menard” o “Kafka”. O por otro lado, podemos encontrar el humor en los fundamentos estructurales del relato que se nos presenta como en “Tlön” o en “La lotería”.

Sin embargo, el humor no tiene como función principal estructurar las narraciones o dotar los relatos con tonos cómicos. Si se hace un ejercicio de inferencia desde los análisis hechos a lo largo del trabajo, podemos postular que como se ha venido diciendo desde un principio que el humor es ante todo una herramienta crítica y no sólo en los cuentos seleccionados, sino en la obra literaria que produjo Jorge Luis Borges. Si podemos entendemos el arte y la literatura como una excusa para hablar de otras cosas, para pensar el mundo, buscar nuevas perspectivas frente a cualquier problemática o simplemente una capa inicial para poder ciertos moldes del pensamiento; entonces el humor, es un vehículo idóneo para acompañarlo. El humor también es un artificio, una máscara crítica para poder acercarse a problemas, situaciones o conceptos desde perspectivas que de otra forma, serían

inaccesibles. El humor introduce los objetos al discurso corroídos por sus cualidades, los introduce en desventaja, tambaleando, por decirlo desde el cliché, ‘desnudos’.

El humor permite adquirir distancia crítica frente al objeto del que se va a hablar, es una forma de salirse de los modelos de seriedad y respeto que por lo general sesgan el pensamiento crítico. Permite crear situaciones que limitan con el absurdo, sin necesidad de cuestionarse esa condición de absurdo, ridiculiza las aparentes verdades universales y reguladoras desde donde fundamos nuestra nuestro pensamiento racional y nos muestra sus limitaciones, su arbitrariedad y la enorme cantidad de deficiencias que lo constituyen. No en la burla lejana ridiculizante y plana de un objeto, por el contrario, funciona como un *zoom* a los aspectos más fundamentales, tanto del objeto que se examina, cómo del sujeto que lo hace; sí, el humor también es autocrítico. El humor depende en gran parte de un receptor que esté dispuesto a leerlo y a involucrarse en el juego crítico que propone.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- Borges, Jorge Luis. "El Evangelio según Marcos" *Obras completas (Tomo I)*. Buenos Aires: Emecé editores S.A., 2007.
- . "El impostor inverosímil Tom Castro" *Obras completas (Tomo I)*. Buenos Aires: Emecé editores S.A., 2007.
- . "Kafka y sus precursores" *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza editorial S.A., 1997
- . "La lotería de Babilonia" *Obras completas (Tomo I)*. Buenos Aires: Emecé editores S.A., 2007.
- . "Pierre Menard, autor del Quijote" *Obras completas (Tomo I)*. Buenos Aires: Emecé editores S.A., 2007.
- . "Tlön Uqbar, Orbis Tertius" *Obras completas (Tomo I)*. Buenos Aires: Emecé editores S.A., 2007.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Bergson, Henri. *La risa*. Buenos Aires : Losada, S.A., 1939.
- Anderson Benedcit. *Comunidades imaginadas*. Fondo de cultura económica. México D.F, 2007.
- Borges, Jorge Luis. "El arte de injuriar" *Obras completas (Tomo I)*. Buenos Aires: Emecé editores S.A., 2007.
- . "La máquina de pensar de Raimundo Lulio" *Obras completas (Tomo IV)*. Buenos Aires: Emecé editores S.A., 2007.
- . "Las alarmas del Doctor Américo Castro". *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza editorial S.A., 1997.
- . "Sobre el doblaje" *Obras completas (Tomo I)*. Buenos Aires: Emecé editores S.A., 2007.

- . "Quevedo humorista" *Obras completas (TomoVI)*. Buenos Aires: Emecé editores S.A., 2007.
- Butler, Rex. "Everything and Nothing: On Jorge Luis Borges's "Kafka and his Precursors"" *Romance Quaterly Vol 57*. London: Taylor & Francis Group, LLC. 2010.
- da Costa, René. *Humor en Borges*. Madrid: Cátedra 1999.
- Freud, Sigmund. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Nueva York: Norton & Company, Inc. 1960.
- Fishburn, Evelyn. "Borges y el humor" *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México, El Colegio de México, 1999.
- Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1992.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994.
- Sarlo Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI Editores., 2007.