



## El humor carnalesco en Borges

Juan Pablo Patiño Káram

Universidad Iberoamericana, Puebla, México

[juanpablopk@yahoo.com.mx](mailto:juanpablopk@yahoo.com.mx)

---

*“es como si yo quisiera ser más que la realidad,  
y no puedo serlo, por que la realidad es  
...es irreal. Digamos”*

Jorge Luis Borges

*“No hay otra cosa que formas”*

Jorge Luis Borges

*“La mente que una vez los soñó, volverá a soñarlos,  
mientras la mente siga soñando,  
nada se habrá perdido”*

Jorge Luis Borges

*“En el principio era el verbo...”*

San Juan

Jorge Luis Borges, en algunos de sus cuentos, presenta una aniquilación de la noción de realidad objetiva y del Yo sustancial para proponer un estado de existencia alterno, el de la palabra. Este proceso lo realiza de modo humorístico. Parodia los cánones e ideas establecidas, degradándolos al punto de proponer su inexistencia, pero a la vez afirma el verbo como génesis de cualquier realidad posible.

El tipo de humor al que me refiero es el humor carnavalesco de la Edad Media teorizado por Mijaíl Bajtín. En él, se ofrece una visión del mundo deliberadamente antiolemne: “El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se opone a la cultura oficial”<sup>1</sup>. Esa visión es fundamentalmente trasgresora de la autoridad y la institución, pero no se limita solamente a una naturaleza negativa; existe una proposición alterna, de un segundo mundo y una segunda vida. El humor es dual como el mundo que presenta. El carnaval es

primordialmente ambivalente, a la vez que degrada y mortifica, regenera y renueva.

En el principio cómico que preside los ritos de la fiesta popular se ignora toda distinción entre actores y espectadores. Quien asiste al carnaval lo vive de acuerdo a sus propias leyes de libertad. En esta celebración se encarna una forma especial de existencia, la cual interpreta a la vez que su muerte, su propio renacimiento y renovación, situándose en el umbral de la realidad y el arte.

Al plantear la resurrección el carnaval se manifiesta como triunfo de una liberación transitoria. Oponiéndose a toda perpetuación y perfeccionamiento apunta a un porvenir aún incompleto, abierto y mutable. Esta emancipación plantea un igualamiento y acercamiento de lo heterogéneo y lo contrario. En el carnaval todos devienen en un mismo plano jerárquico, lo que permite un reinado de “una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición”<sup>2</sup>. Se propone así una gozosa comprensión de la relatividad de las jerarquías y cánones de autoridad debido a su carácter “al revés” y “contradictorio”. Lo “elevado”, dentro de una mecánica circular, es parodiado de tal manera que cae hacia una posición completamente envilecida, mientras que “lo bajo” se eleva a estratos ajenos únicamente para ser destronado más tarde.

El Humor es festivo, es patrimonio del pueblo, por ello es de carácter universal. En esta nueva concepción ambivalente del mundo todo es objeto de parodia, absolutamente todo puede ser víctima de ella, incluidos por supuesto los que ríen. Ello, para que acontezca, debe ocurrir en la plaza pública, en un ambiente abierto, de tal manera que se permita el libre tránsito entre las formas de autoridad que desvanecen bajo el influjo de la celebración. La actitud lúdica del carnaval se extenderá a todos los valores, ideas, fenómenos y entes,

lo cual “compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido”<sup>3</sup>.

Uno de los principios fundamentales de este humor es el elemento material y corporal. Se así acentúan las imágenes del cuerpo, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales. Las partes bajas de la carne, como su carácter mundano e imperfecto, actúan como aniquiladores de todo lo elevado y establecido. Dichas formas son denominadas por Bajtín como “realismo grotesco”, el cual se opone a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo para brindar una vía de intercambio con lo otro. Bajo la concepción “clásica” el cuerpo es algo rigurosamente acabado y perfecto, de ahí los cánones de un ente aislado y solitario, separado de lo demás y cerrado en sí mismo. Para el humor carnalesco el Ser es fundamentalmente incompleto y requiere la participación de lo popular para su subsistencia. La máscara del carnaval deshilvana las fronteras entre el Yo y la otredad, “expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto identificación y coincidencia consigo mismo”<sup>4</sup>.

El “realismo grotesco” profana lo elevado, lo espiritual, lo ideal y lo abstracto. Acaece una degradación de toda ideología y ceremonia que tiende corporizar y vulgarizar. La risa materializa, aproxima a la tierra. Pero ello a la vez de aniquilar, de matar su objeto, da a luz algo superior, algo alterno que precisamente por su característica fundamental de mutabilidad crea un estado de libertad no concebible bajo la perspectiva oficial y acabada del Ser. Bajo la noción del humor este realismo estridente es renovador, es una muerte que concibe, una muerte en cinta. No se presenta como un fin lineal sino como un mero hito dentro de la circularidad del infinito. Es una muerte que, franqueado sus propios límites, se transforma en génesis.

En el carnaval no se distinguen las fronteras claras e inertes que dividen los “reinos naturales” en el ámbito habitual del mundo. Sus límites son audazmente superados lo cual conlleva la imperfección eterna de la existencia. De esa concepción inacabada del mundo surge una fantasía artística que proporciona al Ser una libertad y una ligereza excepcional. Esta celebración asimila elementos heterogéneos, aproxima lo lejano y lo contrario liberándolos de ideas convencionales. “Permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta que punto lo existente es relativo, y en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo”<sup>5</sup>. Esa realidad mutable y relativa es siempre feliz. Lo trágico de la visión “clásica” se traduce a una alegre y lúdico devenir. “La libertad absoluta que necesita lo grotesco no podría lograrse en un mundo dominado por el miedo”<sup>6</sup>.

La profanación se eleva en el carnaval como una categoría fundamental del humor y mediante ella celebra el cambio mismo. Toda degradación corresponde a una renovación. A toda aniquilación le sigue un renacimiento abierto al infinito.

En “Las ruinas circulares”<sup>7</sup> de Jorge Luis Borges se hace uso de los mecanismos profanadores que degradan la realidad para dar vida a la ficción. El relato trata de la intentona de un mago de crear en el sueño a un hombre e imponerlo a la realidad. Propósito no “imposible aunque sí sobrenatural”(RC50). Después de un arduo esfuerzo el soñador alcanza su creación únicamente para darse cuenta, horrorizado, que él es también nada más que el sueño de otro. Se propone quizás, bajo dicha perspectiva, una cadena infinita de soñadores soñados que incluyan al autor y por supuesto a los lectores.

Lo humorístico a primera vista parece ausente debido a la complejidad del relato, pero conforme transcurre la historia se suscita

una serie de elementos que parodian la aparente seriedad y tragedia del relato.

En “Las ruinas circulares” existe por un lado la degradación de figuras oficiales en la cultura occidental creando una tensión entre lo elevado y lo soez, de tal manera que lo primero coincida heterogéneamente con lo segundo. Así el hombre desembarca en la noche “sumiéndose en el fango sagrado”(RC49). Se atribuye aquí cierto carácter sacro a un elemento bajo por naturaleza: El fango. Más que elevar el elemento material se rebaja lo alto a terrenos sensibles. El mago desde el primer párrafo del cuento es completamente humillado y envilecido de tal manera que a pesar de su extraordinario carácter de creador “besa el fango”(RC49). El siguiente elemento envilecido es la deidad. Los dioses aparecen “incendiados y muertos”(RC50) y sin recibir el honor de los hombres. Los templos, inhabitados y despedazados han sido profanados por “la selva palúdica” (RC49) y yacen en ruinas. El saneamiento atribuido a la deidad no es más que una forma rebuscada de expresar los tramites de un niño antes de dormir, tomar un baño y rezar sus oraciones: “Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso y durmió”(RC52). De esa manera todo elemento hierático es destrozado y llevado a los límites del ridículo. El clasicismo de la cultura griega no se salva de la humillación tampoco: El hombre provenía de donde “el idioma zend no está contaminado de griego”(RC49). Así se presenta lo helénico, no sólo degradado, sino incluso degradante de la ficción.

Los elementos netamente corpóreos aparecen en repetidas ocasiones en el cuento. El hombre en su esfuerzo sobrenatural es desgarrado por el ambiente hostil: “las cortaderas [...] le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado, hacia el recinto circular”(RC49) mientras que “El arroz y las frutas de su tributo eran pábulo suficiente para su cuerpo”(RC50). El hombre a su vez al

construir paso a paso a su sueño, solamente tiene éxito cuando lo hace detenidamente creando cada parte corpórea de su hijo. Una vez purificado sueña en primera instancia “con un corazón que latía”(RC52) e incluso llega a rozar “la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón”. Se emprende así la construcción de su creación siguiendo una cierta lógica anatómica, comenzando por los órganos fundamentales, el esqueleto y llegando a niveles detallados y triviales como los párpados y peor aun, al grado ridículo de conformar cada uno de los cabellos del “pelo innumerable” (RC53). Se alcanza la existencia independiente por medio de la corporeidad pero de manera grotesca. No se logra un cuerpo acabado y perfecto. Existe la necesidad de rehacer “el hombro derecho, acaso deficiente”(RC54). La realidad no es sólo creada, sino circularmente reconstruida.

Los espacios abiertos (dimensionales como temporales) aparecen también. Son el escenario del drama. Los templos y las ruinas son carcomidos y abiertos por la selva y el río. El acceso a ellos es permitido a todos los discípulos. Existe, un estridente sí, pero libre paso entre los diferentes reinos naturales: El salvaje, el del sueño, el de la vigilia del hombre, el de lo sagrado. Los individuos (el soñador, el soñado, los discípulos) no son entes independientes y autónomos, sino que participan, debido a su naturaleza onírica, del cuerpo popular, del cuerpo del sueño. La creación se da en un proceso inmemorial, los discípulos “pendían a muchos siglos de distancia”(RC50). El génesis acontece en innumerables sesiones al grado del detalle ya expuesto. El carácter abierto del relato abarca a todos. En sus mecanismos se confunden cada uno de sus elementos: “El alma humana, cuando sueña [...] es a la vez el teatro, los actores y el auditorio”<sup>8</sup>. Dentro del sueño la totalidad aparece espacio-temporalmente y ontológicamente abierta.

El fuego se presenta como elemento ambivalente por antonomasia en el relato. Es así, por un lado, génesis de la creación del hijo, ya

que gracias a su culto esa labor sobrenatural sería posible: “Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado”(RC53). Únicamente este elemento coronador junto con el soñador, revelaría la naturaleza insustancial del creado. Gracias a esa adoración el hijo tendría además de la vida, dones mágicos, sería “capaz de hollar el fuego y de no quemarse”(RC55). Pero el fuego representa, además del origen de la vida, también la aniquilación del culto al dios: “Las ruinas del santuario del dios del Fuego fueron destruidas por el fuego”(RC56), y la muerte del soñador que debido a las llamas que le “acariciaron”(RC56) y le “inundaron sin calor y sin combustión”(RC56) toma conciencia de su “condición de mero simulacro”(RC55). El Fuego corona al hombre como creador para al final darle muerte.

Ahora, para que la visión carnavalesca sea plena debe ser universal, incluir a todo y a todos, incluso al que ríe. La degradación ontológicamente mayor ocurre cuando el soñador mismo, primero coronado por su sobrenatural propósito, es finalmente humillado al darse cuenta que él es nada más que una sueño soñado por otro. Lo creador es insustancialmente a su vez creado, y así al infinito. Si el soñador no es real no hay garantía de una existencia que franquee lo onírico, ni en los lectores, ni en el autor. No se presenta entonces ningún estamento que proporcione un valor más verdadero que el de los personajes de la ficción. De ésta manera la profanación es universal. No actúa únicamente en el cuento, sino que trasciende sus mecanismos a la realidad extra-literaria. “*Las ruinas circulares*: lleva la circularidad, la ficción radical, al límite, hasta incluirnos a nosotros, los lectores, es decir a todo el mundo”<sup>9</sup>.

El mundo de la vigilia es entonces confundido, o más bien fundido, con el de los sueños “que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas”<sup>10</sup>. Gracias a ello el orden de la realidad es desestructurado y la identidad de la



existencia es destruida. El sueño ha degradado la pretendida condición ontológica del hombre a una simple imagen de lo otro. El ser se ha perdido en su naturaleza lírica y ha sido enterrado en vida, se ha extraviado en el laberinto de esa insoportable verdad: No haber sido creado por ningún Dios que garantice o que sane su condición de contingencia, sino que es hijos de la imaginación de “demonios inferiores”<sup>11</sup> tan irreales como su ficción, creados a su vez por soñadores al infinito. Se vive entonces atrapado en la condena del sueño, “cárcel infinita de la que somos prisioneros”<sup>12</sup>.

De la mencionada visión del mundo se puede analizar la filosofía idealista de Borges de una manera más profunda así como su genealogía diacrónica<sup>13</sup>, pero lo que me interesa aquí es verificar la propuesta alterna que surge de los mecanismos de la parodia. Recuérdense el planteamiento de un humor ambivalente, una degradación creadora, un fallecimiento que da vida a la vez que aniquila. Una nueva forma de existencia nace con el humor. Es verdad que el hombre “con humillación, con terror, comprend[e] que él también [es] una apariencia”(RC56) de otro soñador, pero a ello se le antepone fundamentalmente un “alivio”(RC56). No es lo trágico ni es el miedo el último determinante del relato, sino la libertad proporcionada por el regocijo que produce la insustancialidad del Yo.

En “El inmortal”<sup>14</sup> los mecanismos del carnaval funcionan de la misma manera. En este cuento la búsqueda de la inmortalidad de un legionario romano lo impele a una expedición hacia la ciudad de los inmortales. Al encontrarla, después de una travesía caótica, bebe las aguas del río que bañan ciudad. De ella “emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos [que] pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas”(I12) los cuales no hablaban y devoraban serpientes. Esos entes resultan ser los inmortales. Después de siglos de convivencia resuelven buscar ahora, debido a lo espantoso de su existencia, la fuente de la muerte, el río que ha de otórgales el don de la mortalidad.

El relato aparentemente serio debido al cuidado excesivo de estilo utiliza elementos cómicos que han de aparecer a lo largo de cuento. La primera imagen parodiada es la del expedicionario que siendo “tribuno militar de una de las legiones de Roma”(I13) se alimentó por primera vez de una detestable ración de carne de serpiente, acto bárbaro y salvaje. Su rango de militar civilizado es llevado a niveles humillantes al compartir el alimento de estos trogloditas.

La deidad es profanada junto con la dignidad de los inmortales por medio de la impresión de temor y repugnancia que produce la ciudad, recinto “adecuad[o] al trabajo de los inmortales”(I16) y “*fabrica de dioses* [que] *han muerto* [y] *estaban locos*”(I16). Mediante el nivel sacro otorgado al recinto de los Inmortales lo hierático es desvirtuado al grado de afirmar lo horrendo de la “*Mera existencia y perduración*”(I17) de una ciudad así. Los inmortales en apariencia “coribantes a quienes posee la divinidad”(I21), sacerdotes privilegiados con el supuesto don de los “dioses irracionales que manejan el mundo”(I22), se han convertido en seres bestiales y salvajes, casi monos. Dioses con dichas características son los únicos que podrían dotar de una inmortalidad que produce “Una especie de horror sagrado”(I13), una inmortalidad que ha de devenir a través de una existencia atroz y bárbara.

Los espacios abiertos aparecen en el relato de manera que sus límites no condicionan ni ahogan el libre paso entre los diferentes reinos del mundo. La entrada a la ciudad de los Inmortales es por medio de una caverna abierta (uno de los agujeros que permite el libre paso entre mundos contrarios), una cueva en cuyo interior un laberinto casi interminable conduce a la ciudad, un laberinto que deviene otros y así hasta la inmortalidad. La ciudad es a su vez una plaza abierta, inacabada e imperfecta. Emerge en ella “una suerte de plazoleta” (I16) rodeada por un edificio “heterogéneo”(I16) cuya “arquitectura carece de fin”(I17). Por otro lado la ciudad es “anterior a los hombres, anterior a la tierra”(I16) construida y desolada desde

siempre, donde los límites de tiempo, bajo la luz de la inmortalidad, se pierden en la totalidad. En la infinitud la ciudad las fronteras de temporalidad se desvanecen.

La cultura oficial no se salva de ser parodiada. Uno de los “trogloditas” que acompaña a Marco Lamino Rufo durante su primera visita a la ciudad lo espera fuera del laberinto. Al regreso de su horrendo descubrimiento el narrador encuentra un alivio en la espera del inmortal. “La humildad y miseria del troglodita”(I19) traen a la memoria del narrador la imagen de “Argos, el perro moribundo de la Odisea”(I19) y lo nombra de esa manera. Inútilmente el tribuno militar intenta enseñarle a hablar. Para su sorpresa la lluvia, símbolo de fecundidad, descubre la identidad de “Argos”. En el éxtasis que produce el aguacero el inmortal balbucea: “*Argos perro de Ulises [...] Este perro tirado en el estiércol*”(I21), para después confesar que: “*ya habrán pasado mil cien años desde que la invente* (la Odisea)”(I21). Homero, la pretendida cuna de la cultura occidental, es degradado no sólo al nivel de sus personajes sino de uno de los más bajos.

La inmortalidad dentro de la ciudad se plantea como una negación de cuerpo. Los hombres al llegar a ese estado “Absortos, casi no perciban el mundo físico”(I22) y no se alimentan de “carne sazónada”(I22). Acontece un elemento sumamente curioso: Los mecanismos de la inmortalidad impelen al Ser a negar su propio cuerpo. Dentro de la infinitud de su existencia su Ser deviene puro pensamiento. Pero al desvirtuar la inmortalidad es negado el estado de aislamiento, afirmando sutilmente el carácter positivo del cuerpo. Acaece una negación entonces de la negación de lo corpóreo, y así lo afirma.

Mediante este humor se pierde en la infinitud del tiempo la identidad. Homero se convierte en Argos, Marco Flaminio Rufo es Joseph Cartaphilus que a su vez resulta ser Homero. El hombre se convierte en nadie y en todos los hombres: “Nadie es alguien, un sólo

hombre inmortal es todos los hombres”(I24). La existencia acontece sólo en un cuerpo popular, infinito e inacabado, un cuerpo que abarca a la totalidad: “soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio, soy el mundo”(I24). Acaece aquí la universalidad de la risa del carnaval. No sólo el narrador sino todo personaje de la historia, cada hombre que pretenda esa inmortalidad aislada, ha de degradarse y dejar de ser. Los mismos autores (Homero y Borges por supuesto) no son más que su creación.

La naturaleza ambivalente del relato es presentada mediante la muerte que viene a convertirse en regeneración del hombre. El fallecimiento corpóreo y la muerte de la identidad hacen al mismo tiempo “preciosos y patéticos a los hombres”(I25). En ese fin que es génesis donde “no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño”(I25) se encuentra la verdadera vida, donde todo “tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso”(I26) y donde cada vivencia es preciosamente precaria. En la mortalidad, después de perderse en el todo, el hombre se recupera planteándose una vida exquisitamente contingente: “incrédulo, silencioso y feliz”(I27) el hombre contempla la “preciosa formación”(I27) de su fin.

El hombre, al recuperarse de la impersonalidad de la inmortalidad, se reencuentra en la máscara que ha de desvanecerse en la muerte, convirtiéndose ahora gozoso, por medio de la palabra, en todo y en todos: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto”. El hombre ha de deshilararse en la muerte para serlo todo, ahí donde sólo queda el mundo del verbo, donde “*sólo quedan palabras*”(I31). La inmortalidad, si perdurara a la manera de los Inmortales haría que “*nadie en el mundo podrá ser feliz y valeroso*”(I17). Borges cree en la inmortalidad, “no en la personal, pero sí en la cósmica”<sup>15</sup>. La palabra es ahora la vía de la perpetuación de la vida. En lo contingente se encuentra lo exquisito de la existencia. La literatura, en su naturaleza de estado de excepción, ha de convertirse en la única creación utópica posible.

En “El informe de Brodie”<sup>16</sup>, supuesto relato de una cultura bárbara descrita por un misionero escocés cuya referencia tiene por objeto pedir al “Gobierno de su majestad” (IB121) la necesidad de la salvación de este pueblo, el humor juega el mismo papel que en los relatos analizados. Los habitantes del pueblo, los “Yahoos”, al igual que los “inmortales” viven desnudos y “sólo pocos tienen nombre” (IB111). Desde el principio la identidad es aniquilada.

El relato corona paródicamente a su gobernador para inmediatamente después burlarse de su condición: “La tribu está regida por un rey, cuyo poder es absoluto, pero sospecho que los que verdaderamente gobiernan son los cuatro hechiceros que lo asisten y lo han elegido” (IB112). El rey es mutilado, le son quemados los ojos y le cortan las manos y los pies. Humillado, vive confinado en una caverna “para que el mundo no lo distraiga de la sabiduría” (IB112). En el solipsismo de la autoridad el único contacto del rey es mediante los hechiceros (sus destronadores) y las esclavas cuya función es atenderlo y untarlo de estiércol (IB113). La reina es también completamente desvirtuada. Junto con todas las mujeres del pueblo conoce “el comercio carnal” (IB117). Se le ofrece al misionero en vista de todas las azafatas. El narrador declina el honor que se concede a los hechiceros y a los cazadores de esclavos (IB113). La sexualidad de la reina no sólo humilla su condición de autoridad sino que es entregada, al igual que la del resto de las mujeres del pueblo, a la colectividad, su cuerpo le pertenece a los demás.

La Cultura es deshilvanada hasta los límites de la irrealidad: “La memoria les falta a los Yahoos, o casi no la tienen” (IB115). No saben si lo acaecido lo recuerdan ellos, sus padres o si es sólo es una invención. De esa manera no hay sustancialidad en el pasado, fuente de la identidad del Ser y de la cultura, que se pierden de entre las manos deviniendo un sueño.

La deidad, al igual que en los anteriores cuentos analizados, es profanada no sólo por la apariencia grotesca de los hechiceros, sacerdotes usurpadores del poder, sino por el culto de los “Yahoos” a “un dios, cuyo nombre es Estiércol” (IB116) que ha sido ideado a imagen y semejanza de su humillado rey: “mutilado, ciego, raquítico y [paródicamente] de ilimitado poder” (IB116) La forma que suele representar esta deidad es de hormiga o culebra, animales sustancialmente arraigados en la tierra. Por otro lado a ese hombre cuya poesía es exaltada es elevado a la naturaleza de dios y con ello “cualquiera puede matarlo” (IB119). La naturaleza de la deidad es tal que el pueblo tiene el derecho de aniquilarla, se rechaza así la superioridad de lo hierático que es llevado a los bajos mundos de la existencia.

Los elementos carnalescos descritos en “El informe de Brodie” son dentro de la mecánica lúdica del relato regeneradores. Si bien los “Yahoos” es un pueblo degenerado y “quizás el más bárbaro del orbe” (IB120), en él existen ciertos rasgos que lo redimen: El grotesco orden, el lenguaje genérico y sobre todo la raíz divina de la poesía, la exaltación de la palabra. Al igual que en “Las ruinas circulares” y “El inmortal”, la palabra viene a convertirse en el medio de una existencia que ha de renacer. Ese génesis ha de regenerar no sólo al mundo y a la deidad parodiada sino a la posibilidad de encontrar, gracias a ella, un tipo de existencia alterna.

Es bien cierto que lo cómico en Borges no provoca la carcajada como en el carnaval, “sino que es humor sardónico que contrapesa el horror con chispa y suscita una sonrisa intelectual”<sup>17</sup>. El principio utópico material y corporal aparecen también debilitados. No existe el exceso característico del carnaval de la Edad Media, pero como he analizado algunos relatos borgeanos contienen todos los elementos de aquella expresión popular, aunque algunos de ellos aparezcan de manera más sutil. La identidad y la realidad poseen ese proceso ambivalente fundamental del humor carnalesco, de aniquilamiento

y recreación, aparecen “simultáneamente en el umbral de la tumba y de la cuna”<sup>18</sup>. El cuerpo se diluye en lo otro y aunque de manera idealista existe una mecánica de recreación del individuo, pero a partir de lo otro y de la totalidad. La vida es en Borges entonces, a pesar de una primera apariencia trágica, osada y sonriente. Borges como duplicador de la realidad la crea alegremente “al sacarle partido lúdico a la gran paradoja de Platón”<sup>19</sup>.

En Borges la realidad no literaria es traída y apropiada por el mundo onírico de la palabra. El valor real de mundo y del individuo es de alguna manera sumergido dentro de la literatura. Se da muerte a la sustancia pretendida en el mundo serio, incluido la de Borges mismo para quien “el autor era, a fin de cuentas, él mismo, una ficción indistinta de sus propios personajes”<sup>20</sup>. Jorge Luis Borges afirma su escepticismo con respecto a esos valores fundamentales de la visión de la realidad. Se sorprende de la incapacidad de apreciar desarticulados los límites de la realidad y la ilusión: “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*?”<sup>21</sup>

Debido a la negación de una identidad unívoca del hombre también se le plantea una libertad inconmensurable mayor en la conciencia de la otredad. La celebración de un nuevo mundo no ocurre de manera trágica, no puede serlo si ello representa un “alivio”(RC56). En el mundo del humor, en el mundo del carnaval, “la relatividad de lo existente es siempre feliz”<sup>22</sup>. Borges propone en su escritura un mensaje ambivalente, dirigido no sólo al lector literal sino también, por medio un doble juego, a un «hipotético lector inteligente con quien establece una suerte de complicidad [que] experimenta esa “súbita iluminación”, percibiendo lo cómico en lo aparentemente serio»<sup>23</sup>.

Los personajes de la ficción, que abarca ahora a todos los seres cualquiera que sea su naturaleza, están efectivamente condenados al

fracaso. Su existencia pende de un hilo, el de la imagen que fácilmente es desintegrada por la insustancialidad del Ser. Se escurre la existencia de la realidad y del individuo en las propias manos, pero si carnavalescamente reniega su condición de “mero simulacro”(RC55) impuesto por el orden del sino, adquiere vida. La muerte resulta ahora regeneradora, “la ficción cobra realidad y se hace verdaderamente consistente”<sup>24</sup>. La rebelión al destino, la parodia, la risa y el humor actualizan ese sobrenatural propósito: Existir. El Hombre se redime de su “condición de vana apariencia y [se] interpola en el mundo real”(RC51) por medio de la palabra y su creación. Los personajes, el autor y los lectores, alcanzan cierto grado de realidad de diferente índole: Una realidad de naturaleza literaria. Debido a “la posibilidad de que la palabra, la palabra humana, y no sólo la divina, contenga el Ser”<sup>25</sup> es posible encontrar la propia renovación que trasportaría al Ser a un mundo igualmente verdadero: El mundo del verbo, el mundo del arte.

Borges quiere demostrarse a sí mismo que “los hombres son capaces de concebir un mundo”<sup>26</sup>. Al confundirse el Ser dentro de sí con lo otro, al tener conciencia del desvanecimiento de las fronteras del Yo y de la sustancialidad de lo real, al celebrar “la victoria total de ese panteísmo idealista”(TT26), se permite sobre todo un “repudio al solipsismo” (TT26). La verdad es así jocosa y colectiva al apelar a la totalidad en la poesía. Al ser el mundo ambivalente todos sus elementos “contienen [su] tesis y [su] antítesis” (TT27)

Tanto en la mitología Judea-Cristiana como en el platonismo, la palabra precede a la realidad. Dios dijo “hágase la luz”, “hágase el mundo”, y éstos fueron creados. En el *topos-uranus* de Platón el mundo de las Ideas tienen un valor ontológico superior a este, reflejo de aquel. Así a pesar de la conciencia de inexistencia sustancial, precisamente en el proceso de creación y en la libertad que proporciona al hombre el no coincidir consigo mismo, se plantea la posibilidad de lúdicamente interpretar a la deidad utilizando sus



máscaras para crear a lo otro y con ello a uno mismo. Ser el otro, ser Homero, ser Borges, ser todos, permite fantasiosamente pretender la eternidad. Consagrando la celebración de la creación, afirmando el verbo como génesis de cualquier realidad posible, cierta plenificación probablemente resulte asequible. Buscando que el alma merezca “participar en el universo”(RC51), buscando que la palabra sea “la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio” (TT23) que es sí mismo, es posible la propia creación. La verdad es “un laberinto urdido por los hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres”(TT34) para imponerlo la realidad que será concebida por la palabra. Los hombres sólo pueden ser inmortales en la medida que pueden participar en a la poesía, donde se adquiere puramente la esencia de lo mortal: La irrepetibilidad, la individualidad, la alegre conciencia de la especificidad, el Ser como producto de la mera casualidad y del encuentro, el Ser como acontecimiento. Esta verdad estética, la verdad en el soñar, no es “encontrada por el filósofo sino por el poeta”<sup>27</sup> que existirá en la medida de que alegremente celebre la recreación en su muerte. La palabra es pues génesis de la vida, su acaecer. A través de la muerte del individuo y de la realidad, se encuentra gozosamente en “la literatura una forma de felicidad”<sup>28</sup>

#### Notas:

<sup>1</sup> MIJAÍL BAJTÍN, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Trad. de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid,1998, p10.

<sup>2</sup> MIJAÍL BAJTÍN, *op cit*, p.15.

<sup>3</sup> MIJAÍL BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. de Tatiana Bubnova, FCE, México, 1986 p174. (primera edición en ruso 1979).

- <sup>4</sup> MIJAÍL BAJTÍN, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Trad. de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p 42.
- <sup>5</sup> MIJAÍL BAJTÍN, *op cit*, p.37.
- <sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 48.
- <sup>7</sup> JORGE LUIS BORGES, "Las Ruinas Circulares", *Ficciones*, EMECÉ, Buenos Aires, 1990, p. 49-56. En Adelante al citar este texto, a renglón seguido, sólo daré, entre paréntesis, las iniciales RC y la página de donde proviene la cita.
- <sup>8</sup> JORGE LUIS BORGES, *Libro de sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p.7.
- <sup>9</sup> JUAN NUÑO, *La Filosofía de Borges*, FCE, México, 1986, p. 108.
- <sup>10</sup> JORGE LUIS BORGES, *op cit*, p.114.
- <sup>11</sup> JORGE LUIS BORGES, "Redescubrimiento de la Ficción", *Ficcionario, Una Antología de sus textos*, FCE, México, 1998, p 27.
- <sup>12</sup> CARLOS CAÑEQUE (ed), *Conversaciones sobre Borges*, Destino, Barcelona, 1999, p 230.
- <sup>13</sup> Ver JUAN NUÑO, *op cit*, pp.104-113.
- <sup>14</sup> JORGE LUIS BORGES, "El inmortal", *El Aleph*, EMECÉ, Madrid, 1999, p. 7-31. En Adelante al citar este texto, a renglón seguido, sólo daré, entre paréntesis, la inicial I y la página de donde proviene la cita.
- <sup>15</sup> ESTEBAN PEICOVICH, *Borges, el palabrista*, Prodhufi, Madrid, 1995, p 200.

- <sup>16</sup> JORGE LUIS BORGES, "El informe de Brodie", *El informe de Brodie*, EMECÉ, Madrid, 1997, p. 109-121. En Adelante al citar este texto, a renglón seguido, sólo daré, entre paréntesis, las iniciales IB y la página de donde proviene la cita.
- <sup>17</sup> EVELYN FISHBURN, "Borges y el Humor", *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, 1999, p.150.
- <sup>18</sup> MIJAÍL BAJTÍN, *op cit*, p.30.
- <sup>19</sup> CARLOS CAÑEQUE (ed), *op cit*, p. 264.
- <sup>20</sup> JUAN CRISTÓBAL CRUZ, "Borges y el espejo Vienés", *Ocho ensayos sobre Borges ( A 100 años de su nacimiento)*, Publicaciones Cruz O.S.A., México, 1999, p.95.
- <sup>21</sup> JORGE LUIS BORGES, *Otras Inquisiciones*, EMECÉ, Buenos Aires, 1996, p 82.
- <sup>22</sup> MIJAÍL BAJTÍN, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Trad. de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid,1998, p 49.
- <sup>23</sup> RENÉ DE COSTA, *El humor en Borges*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 23.
- <sup>24</sup> CARLOS CAÑEQUE (ed), *op cit*, p. 232.
- <sup>25</sup> *Ibid*, p. 235.
- <sup>26</sup> JORGE LUIS BORGES, "Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius", *Ficciones*, EMECÉ, Buenos Aires, 1990, p. 30. En Adelante al citar este texto, a renglón seguido, sólo daré, entre paréntesis, las iniciales TT y la página de donde proviene la cita.
- <sup>27</sup> CARLOS CAÑEQUE (ed), *op cit*, p.279.

<sup>28</sup> JORGE LUIS BORGES, “La poesía”, *Siete noches*, FCE, México, 1998, p 108.

## Bibliografía

BAJTÍN, MIJAÍL, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Trad. de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

——— *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. de Tatiana Bubnova, FCE, México, 1986. p174. (primera edición en ruso 1979).

BORGES, JORGE LUIS, *El Hacedor*, EMECÉ, Buenos Aires, 1996.

——— *Ficciones*, EMECÉ, Buenos Aires, 1990.

——— *Libro de sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1999

——— *Otras Inquisiciones*, EMECÉ, Buenos Aires, 1996.

——— “La poesía”, *Siete noches*, FCE, México, 1998.

——— “Redescubrimiento de la Ficción”, *Ficcionario, Una Antología de sus textos*, FCE, México, 1998.

CAÑEQUE, CARLOS (ed), *Conversaciones sobre Borges*, Destino, Barcelona, 1999.

COSTA, RENÉ DE, *El humor en Borges*, Cátedra, Madrid, 1999.

CRUZ, JUAN CRISTÓBAL, “Borges y el espejo Vienés”, *Ocho ensayos sobre Borges (A 100 años de su nacimiento)*, Publicaciones Cruz O.S.A., México, 1999.

FISHBURN, EVELYN, "Borges y el Humor", en *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, 1999.

NUÑO, JUAN, *La Filosofía de Borges*, FCE, México, 1986.

PATIÑO, JUAN PABLO. "El humor carnavalesco en Borges", México, 2001. p.1.

PEICOVICH, ESTEBAN, *Borges, el palabrista*, Prodhufi, Madrid, 1995.

© *Juan Pablo Patiño Káram* 2002

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**