

LA OBRA DE BUSTOS DOMEQ Y B. SUÁREZ LYNCH:
PROBLEMATIZACIÓN ESTÉTICA Y CAMPO CULTURAL

by

María del Carmen Marengo

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2002

Advisory Committee:

Professor Saúl Sosnowski, Chair
Professor Sandra M. Cypess
Professor Roberto P. Korzeniewicz
Professor José Emilio Pacheco
Professor Phyllis Peres

©Copyright by
María del Carmen Marengo
2002

ÍNDICE

Agradecimientos.....	5
INTRODUCCIÓN	8
PRIMERA PARTE: MARCO GENERAL DE LA LITERATURA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. LA COLABORACIÓN ENTRE BORGES Y BIOY	19
I. HISTORIA DE UNA COLABORACIÓN	20
II. LA LITERATURA ARGENTINA ENTRE EL NOVECIENTOS Y LOS VEINTE: ALIANZAS, CONFRONTACIONES CONVIVENCIA	33
1. Auge y desarrollo del modernismo	33
2. El realismo y sus diferentes formas	38
3. Lugones y Gálvez: entre el Centenario y la industria cultural.....	44
4. La irrupción de la vanguardia: nuevas alianzas y discusiones	50
III. LA LITERATURA ENTRE LOS TREINTA Y LOS CUARENTA Y LA APARICIÓN DE H. BUSTOS DOMECCQ	59
1. Los comienzos y el desarrollo de <u>Sur</u>	63
2. Qué es Bustos Domeccq	66
3. Quién es Honorio Bustos Domeccq	73
4. El año 1942: un Premio Nacional y la llegada de Bustos Domeccq	85
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE LA OBRA DE H. BUSTOS DOMECCQ Y B. SUÁREZ LYNCH	93
IV. <u>SEIS PROBLEMAS PARA DON ISIDRO PARODI: COMIENZA EL DESFILE</u>	94
1. “Las doce figuras del mundo”: recordando a Fray Mocho	101
2. Gervasio Montenegro, un decadente en los cuarenta	103
3. “Palabra liminar”, un capítulo aparte	122
4. Carlos Anglada, José Formento: la compulsión modernizadora	125
5. Mariana Ruiz Villalba: la dama que escribe	137
6. Mario Bonfanti: la permanencia de la Madre Patria	151

7. Regionalismo, nacionalismo y quienes vienen de las provincias: breves consideraciones	165
V. <u>UN MODELO PARA LA MUERTE</u> Y EL CUARTO LADO DEL TRIÁNGULO	170
VI. DOS FANTASÍAS MEMORABLES: EL LUGAR DE LAS PROPIAS FICCIONES	195
1. Dos formas de autoparodia	195
2. Bustos Domecq y la flor de Coleridge	206
VII. EXTRAÑO CRUCE ENTRE LOS 40 Y LOS 60: <u>LAS CRÓNICAS DE BUSTOS DOMEcq</u>	223
1. La temática y preocupaciones en el regreso de Bustos Domecq	223
2. El lenguaje, el espacio y el tiempo: donde Bustos Domecq recuerda al pasado	238
3. La publicación: Bustos Domecq era y no era el de antes.....	241
VIII. UN LIBRO DE CIERRE: <u>NUEVOS CUENTOS DE BUSTOS DOMEcq</u>	247
CONCLUSIONES	255
BIBLIOGRAFÍA	263

AGRADECIMIENTOS

Debo agradecer profundamente a todos los que de una manera directa o indirecta colaboraron con la realización de esta tesis e hicieron posible su defensa. Especialmente a mi maestro Saúl Sosnowski, que con su generosidad y disposición apoyó siempre este proyecto, permitiéndome a la vez una total libertad en mi trabajo. A José Emilio Pacheco debo también su generosidad, su interés en el tema y su paciencia en la distancia. Debo también a José Emilio Pacheco y a Jorge Aguilar Mora, mi otro gran maestro, el haber podido vislumbrar la idea de apelación histórica y los pasos para una reconstrucción de época. De Jorge Aguilar Mora aprendí a desarrollar una mirada cuestionadora sobre los textos y a dudar constructivamente de las verdades consagradas por la crítica literaria. Las observaciones que ambos hicieron al momento de iniciar este trabajo resultaron de una absoluta precisión y utilidad, de modo que estuvieron en mi mente como ideas rectoras durante todo el proceso de ejecución. En los tres años en que estuve presente en el Departamento de Español y Portugués, la profesora Carmen Benito-Vessels fue también, al igual que los ya mencionados, una constante fuente de aliento y generadora de confianza.

Tengo que agradecer a la Fundación Antorchas la posibilidad que me dio para dedicarme de tiempo completo a esta investigación mediante la Beca para completar Doctorados Externos en Humanidades. La política de seriedad y la disposición solidaria y comprensiva de esta institución fue una ayuda

invalorable, además, en las penosas circunstancias que nos tocó y nos toca atravesar en este momento en mi país.

Hubo personas sin cuya colaboración hubiera sido imposible sustanciar la defensa de este trabajo. La ayuda de Margarita Altuna ha sido invaluable para la realización de los trámites pertinentes requeridos por la Universidad; fue ella quien se ocupó, como mediadora permanente, de que todo pudiera realizarse. De la misma manera, Roberta Lavine dedicó su tiempo y ayuda con la buena disposición que la caracterizó siempre. A la profesora Sandra Cypess debo agradecerle no sólo el interés en mi trabajo, sino también la flexibilidad frente a los condicionantes que la distancia impone.

Fernando Degiovanni ha sido una fuente de consulta y un interlocutor permanente y entusiasta en estos dos años de vida en la distancia. De la misma manera, Gustavo Giovannini, con su amistad de siempre, me ha facilitado material y me ha guiado en la búsqueda de bibliografía. La profesora Gladis Gatti, de la Universidad Nacional de Córdoba, ha colaborado en todo momento que necesité su ayuda, facilitando datos y libros, o guiándome en el modo de conseguirlos, con un entusiasmo y calidez excepcionales. María Elena Legaz, de la misma universidad, ha participado desde los orígenes de mi interés por la obra Bustos Domecq, siendo quien dirigió mi tesis de maestría sobre las Crónicas de Bustos Domecq, por lo que gran parte de los pasos seguidos se orientan desde ese comienzo. Tengo que agradecer también a Jorge Bracamonte y Magdalena Uzín el haberme confiado el cuidado de su biblioteca, gracias a lo cual conté en mi propia casa

con gran cantidad de materiales de enorme utilidad. Patricia Rotger y Carlos Gazzera también han facilitado, a veces como hallazgos casuales en medio de la amistad y el compañerismo, libros y apuntes con los que he trabajado. Daniel Lvovich tuvo una participación sumamente importante para la resolución de uno de los capítulos, facilitándome la consulta de su trabajo de tesis y realizando con generosidad y apertura sugerencias de enorme utilidad y lucidez. Graciela Montaldo y Jorge Schwartz han realizado breves observaciones que no he dejado de tener en mente. A todos ellos muchas gracias por sus conocimientos y sus diversas formas de colaboración desinteresada.

Por último, pero no menos importante, a mi madre, por su apoyo, su compañerismo de siempre.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta trabajo es observar y dar cuenta de la labor en colaboración entre Jorge Luis Borges (1899-1986) y Adolfo Bioy Casares (1914-1999) focalizada en la creación de los autores ficticios Honorio Bustos Domecq y B. Suárez Lynch. Se trata de analizar la articulación entre este corpus de escritura y la literatura del momento en que éste surge y se plantea en dos niveles de funcionamiento: como discusión y como contrapropuesta. Tanto la obra firmada con los nombres de los dos autores ficticios como la totalidad del trabajo en conjunto entre Borges y Bioy, ha sido un tema de la literatura y la cultura argentinas escasamente explorado por la crítica y la historia literarias, por lo que mi análisis pretende avanzar en el conocimiento de las variables que tensan el espacio de la literatura argentina del siglo XX, incorporando una problemática cuyo impacto no fue tenido en cuenta convenientemente a la hora de determinar formaciones canónicas y de articulación del campo intelectual.

Colaboradores de la revista *Sur* en ese entonces, la primera obra que Borges y Bioy Casares publican firmada con el nombre de H. Bustos Domecq es *Seis problemas para don Isidro Parodi* en 1942. Posteriormente aparecerán *Dos fantasías memorables* de Bustos Domecq y *Un modelo para la muerte* de B. Suárez Lynch, ambos en 1946. La creación de estos autores ficticios en la década del cuarenta ha sido vinculada, especialmente por Andrés Avellaneda

en su libro *El habla de la ideología*,¹ con el proceso de incorporación de las masas populares en la vida social y pública que tiene lugar en Buenos Aires desde la década del 30 y que, con la creciente participación de esos sectores incorporados, llevará al surgimiento y posterior triunfo del Peronismo en el plano de lo político. Sin embargo, el hecho de que se trate esencialmente de un experimento literario con una gran recurrencia de personajes caracterizados como intelectuales, hace fundamental la postulación de un planteo, además del de carácter sociopolítico, que afecte al ámbito literario, estético e intelectual.

Al momento de iniciar esta investigación, en el año 2000, y hasta el presente, los estudios más importantes sobre la obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch son el citado libro de Andrés Avellaneda y el extenso ensayo de Cristina Parodi publicado en *Variaciones Borges*, “Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq”.² Ambos trabajos dan cuenta, respectivamente, de los dos aspectos que sostienen la obra Bustos Domecq-Suárez Lynch: por un lado, el problema de lo social y, por otro, la problemática estética, aunque de manera parcializada. De este modo, el análisis de Andrés Avellaneda se concentra en la relación entre la obra de los autores ficticios y el momento sociopolítico en que estos surgen, pero deja de lado las posibles alusiones estéticas.³ El artículo de Cristina Parodi, en

¹ Andrés Avellaneda. *El habla de la ideología: Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

² Cristina Parodi. “Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq”. *Variaciones Borges*. 6 (1998): 53-143.

³ En este libro Avellaneda estudia los modos de codificación y de expresión de las tendencias de oposición ante la emergencia del Peronismo en las décadas del cuarenta y cincuenta en la literatura argentina. Dentro de este marco, los autores que se analizan son Julio Cortázar

cambio, se orienta hacia la problemática estética e intelectual en el mundo textual de Bustos Domecq y Suárez Lynch. Su análisis constituye un ordenado catálogo de los personajes y los autores según su perfil como escritores o creadores en general que resulta esclarecedor, dado lo caótico del mundo narrativo en cuestión, sin embargo no se propone superar el nivel descriptivo de los textos; de esta manera, puede observarse que si bien el trabajo aporta un principio de orden para el tema, no ofrece un análisis ni de las implicancias literarias y culturales de este proyecto ni de su pertinencia.

Existen, además de estos aportes, diferentes artículos publicados en libros y revistas especializadas, de autores como Michel Lafon (2004),⁴ Iván Almeida (1998), Gonzalo Moisés Aguilar (1996), Graciela Scheines (1992), María Teresa Gramuglio (1989), Mireya Camurati (1985) y Jaime Alazraki (1970), que serán citados convenientemente en este trabajo y que permiten observar una polarización del interés de la crítica hacia *Seis problemas para don Isidro Parodi* y hacia *Crónicas de Bustos Domecq*.

Así, existe un amplio aspecto en la producción atribuida a Bustos Domecq y a Suárez Lynch por Borges y Bioy que ha permanecido prácticamente ignorado. Me refiero a qué discusión se está articulando con la literatura de su tiempo mediante la creación del autor ficticio, cuyo mundo se compone, a su vez, de creadores de diversa índole. La mayor parte de los

(1914-1984), Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), Enrique Anderson Imbert (1910-2001) y los textos de Bustos Domecq y Suárez Lynch. En cuanto a estos últimos, se trata de un estudio que da cuenta rigurosamente de un eje de alusiones sociales y políticas en el universo paródico representado y, por lo tanto, de la significación histórico-cultural del corpus.

⁴ Michel Lafon. "Algunos ejercicios de escritura en colaboración". Sylvia Saíta (Dir. de Volumen). *El oficio se afirma*. Noé Jitrik (Dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. 9. Buenos Aires: Emecé, 2004. En Bibliografía aparece citado solamente el volumen. El resto de los autores que se mencionan en el párrafo se citan individualmente.

personajes que intervienen en los textos de Bustos Domecq y Suárez Lynch la constituyen escritores e intelectuales de diferente orientación, cuya caracterización y lenguaje aluden a los movimientos o escuelas vigentes en Argentina en la primera mitad del siglo XX. En este sentido, una primera pregunta que orienta mi investigación gira sobre el por qué del emergente de estos autores inventados.

La caracterización de H. Bustos Domecq como escritor se plantea explícitamente en *Seis problemas para don Isidro Parodi* a través de una semblanza realizada por la maestra de escuela primaria del autor, de lo cual puede deducirse no sólo la definición de un modelo de intelectual al que se alude, sino también que esta definición es intencionalmente elaborada por Borges y Bioy. Es posible pensar, así, que la obra de Bustos Domecq, y por extensión, la de Suárez Lynch, están dirigiéndose a dos órdenes diferentes en el ámbito de lo literario. Por un lado, a un papel desempeñado por parte de los escritores del momento y a su relación dentro del campo intelectual y, por otro lado, a un horizonte cultural donde se entrecruzan estéticas diferentes como el realismo, el modernismo, las vanguardias, entre otras, e ideologías como el nacionalismo y el liberalismo. Este corpus permitiría analizar los puntos de contacto y de divergencia de las diferentes tendencias que constituyen el mapa cultural en la primera mitad del siglo XX en Argentina, así como las alianzas, las polémicas y las negociaciones que se sostienen en el campo intelectual. Desde este punto de vista, es necesario revisar cómo se definen determinadas posiciones, estéticas y de poder, dentro del campo de la literatura argentina entre las décadas del 30, 40 y 60, considerando que la

obra abarca varios períodos. No es la convivencia de las ideologías, las estéticas y los autores, como elementos estáticos y aislados, lo que me interesa analizar, sino el espacio que se genera a partir de los puntos de relación en que se dialoga y se discute en esos niveles. Vale decir, qué alianzas y qué tensiones surgen entre las distintas vertientes culturales y de qué modo estos procesos determinan y son a la vez determinados por la construcción del campo intelectual.

El presente estudio constituye, por lo tanto, un trabajo de revisión de las líneas estéticas e ideológicas tradicionalmente abordadas por la crítica y consignadas en la historia literaria a fin de iluminar las alusiones provistas por el corpus de Bustos Domecq y Suárez Lynch. En un movimiento recíproco, a la vez, el análisis de este corpus permite rearmar el campo de tensiones en que se desarrolla la literatura argentina en las décadas de mediados del siglo XX. Desde este punto de vista, vuelve uno a toparse con el problema de los temas inexplorados u olvidados en la literatura argentina, puesto que las alusiones provistas por los textos obligan a revisar tendencias y problemáticas pocos estudiados, como la relevancia de la derecha en la literatura y la institución literaria hasta mediados de siglo o del regionalismo provinciano, o como las formas del nacionalismo ligadas a la discriminación racial antisemita y, por consiguiente, remite a autores representativos de estas variables que pueden haber tenido importancia en la época pero no fueron luego incorporados al canon. Por otro lado, los textos, incluso hasta los de las décadas del 60 y 70, parecen articularse en una especie de “efecto de arrastre” que releva elementos de todos los frentes literarios y culturales desde

principios de siglo hasta el momento de escritura, por lo que en numerosas oportunidades exhibe anacronismos inquietantes, que lleva a formular preguntas acerca de la supervivencia de esos elementos en la cultura.

Sin embargo, la obra de Borges y Bioy bajo la firma de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch, trasciende la función testimonial de un estado de la cultura en un determinado momento, que parece implicar la hipótesis anterior. Por una parte, se trata de reconocer el modo como este corpus dialoga de manera dinámica (en el sentido bajtiniano) con la cultura argentina y por otro lado, es necesario observar cómo la misma novedad de la creación de un autor inexistente propone una nueva manera de hacer literatura. En una segunda hipótesis, es necesario plantearse cómo la incorporación de un lenguaje “otro” en un eje de alusiones contextuales les proveen a estos autores elementos para crear una obra propia y singular; es decir, cómo estos elementos se incorporan a la obra de Borges y Bioy y permite reevaluarla. Desde este punto de vista, la investigación tiende a determinar cuáles son las tensiones dinámicas que se generan en una obra que discute con su época y, por lo tanto, está fuertemente anclada en ella, pero a la vez ofrece algo diferente. Cabe recordar aquí, por ejemplo, cómo la primera obra publicada con el nombre de Bustos Domecq es una colección de cuentos policiales, género que no formaba parte del canon de la época y que tanto admiraban Borges y Bioy Casares. Este operativo de creación debe verse como una propuesta de renovación de la literatura de la época y posterior, para lo cual han de determinarse las posibles influencias tanto como las consecuencias, si las hay, en la formación de un canon futuro.

Siguiendo estas hipótesis, el trabajo se organiza en un recorrido textual por los libros tras una previa revisión de las variables de la literatura en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. En primer lugar, se plantea una revisión por el origen y evolución de la actividad conjunta entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares como marco previo para toda la investigación posterior. El trabajo de colaboración es el trasfondo en el que se inscribe la obra bajo las firmas de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch, por lo que constituye un espacio de referencia que no debe dejar de tenerse en cuenta. A partir de aquí, se ha periodizado la primera mitad del siglo XX en: 1910-1930 y 1930-1949, teniendo en cuenta contextos más lejanos y más próximos de relación con la obra a analizar. Inscriptas en el primer período, se da cuenta del realismo en sus diferentes formas (naturalista, criollista, nativista y social), el modernismo y la vanguardia y también sus modos de vinculación, sus alianzas y sus oposiciones. Dentro de este planteo, se han privilegiado dos figuras del campo intelectual de la época: Manuel Gálvez (1882-1962) y Leopoldo Lugones (1874-1938), por ocupar una posición netamente central. En cuanto al segundo período, se ha trabajado el nacimiento y la importancia de la revista *Sur*, por ser marco de la actividad creativa de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en esos años, así como la relación que tenía el grupo vinculado a la publicación con el campo intelectual argentino. Un acontecimiento importante que se revisa aquí es la entrega del Premio Nacional de Literatura en el año 1942, no a partir de Bustos Domecq directamente, sino de “El Aleph” (1945), de Borges, texto que integra elementos del universo de Bustos Domecq y ofrece importantes

puntos de referencia acerca de la literatura y la preeminencia de determinadas estéticas en la época. En esta parte del trabajo se analiza también la figura de Bustos Domecq tal como se presenta en el marco paratextual de su obra compuesto por los prólogos. Así, la semblanza que aparece en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, escrita por la señorita Adelma Badoglio, la “Palabra liminar” de este mismo libro y el prólogo a *Crónicas de Bustos Domecq* escritos por el personaje de Gervasio Montenegro, junto con el prólogo a *Un modelo para la muerte* de B. Suárez Lynch escrito por el mismo Bustos Domecq, permiten configurar un perfil de intelectual que plantea elementos e interrogantes claves para iniciar el recorrido por los textos y sentar las primeras hipótesis.

En la segunda parte del trabajo, el análisis de *Seis problemas para don Isidro Parodi* compone una parte muy sustanciosa del recorrido, puesto que es en ese libro fundante donde se observa de un modo muy amplio y específico cómo operan las alusiones y referencias al plano de las estéticas y al campo intelectual. En este sentido, mi trabajo indaga en los personajes caracterizados como intelectuales, definiéndose su perfil a partir de su obra, su lenguaje y sus prácticas, se delimita la línea estética o cultural que representan, y se revisa el lugar que esta línea ocupó históricamente en la cultura argentina y el que ocupa en el momento en que se escriben estos textos. Así, en Gervasio Montenegro se observa, por un lado, la presencia del decadente de cuño modernista y su convivencia en Argentina con el escritor gentleman de la tradición del 80 y, por otro lado, del académico de la lengua. La dupla Carlos Anglada-José Formento permite revisar la constitución del

intelectual “moderno” así como las sucesivas mutaciones de la literatura nacional a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. En Mariana Ruiz Villalba de Muñagorri, luego de Anglada, se observa la función de la mujer en el quehacer cultural de la época, dentro de determinados, parámetros, para comprender un perfil de intelectual “femenino”. Por último, la figura de Mario Bonfanti permite recomponer el campo del hispanismo, su función y sus alianzas en la literatura nacional argentina. Por otro lado, a partir de la semblanza de Bustos Domecq y las palabras preliminares con la firma de Gervasio Montenegro, puede rastrearse a lo largo de todo el libro el ámbito en que se enmarcan todas estas alusiones y que constituye el contexto de reflexión más cercano a la época de escritura: se trata del Nacionalismo y su compañero en cuanto a lo estético, el realismo regionalista nativista, y el poder de inserción de estas variables en el marco de la institución literaria.

A continuación, se introduce el análisis de *Un modelo para la muerte*. El orden en que se dispone el recorrido sigue un criterio cronológico, que en este caso se articula también con lo temático y lo formal. La revisión de este texto permite profundizar la cuestión del nacionalismo e investigar sus relaciones con el antisemitismo en Argentina y las vinculaciones culturales y políticas entre esta tendencia con el régimen nazi en Alemania. Esta problemática, que no ha sido planteada por la crítica hasta el momento, lleva a observar zonas del campo intelectual diferentes de las que se vislumbran en *Seis problemas para don Isidro Parodi*; asimismo, observa otro eje de preocupaciones en Borges y Bioy y la manera en que las resuelven –o no las resuelven- a través del nuevo heterónimo B. Suárez Lynch.

El trabajo sobre *Dos fantasías memorables* me permite articular el revés de la trama: la obra de Bustos Domecq como operativo de creación y experimentación con las propias ficciones de Borges y Bioy. En este capítulo el lector descansa un poco de las alusiones al campo intelectual y de la reconstrucción de época en tanto que lo que se observa aquí es una articulación de los textos de *Dos fantasías memorables* con los relatos que Borges escribirá en *El Aleph* (1949) y con el estilo que Bioy adoptará para sus ficciones en la década del 50. A partir de aquí se revisa el operativo de posicionamiento estético de los autores a través de géneros como el policial y el fantástico, lo cual permite observar el conjunto de la obra y del artificio Bustos Domecq-Suárez Lynch a la luz de la propuesta de una autor marginal dentro del campo intelectual de ese entonces, como es Macedonio Fernández.

A partir de *Crónicas de Bustos Domecq* se establecen nuevas relaciones puesto que se trata de un texto con características diferentes de las de los anteriores en cuanto a géneros y a problemáticas planteadas. La inscripción del libro en una época distinta, la década del 60, por otra parte, implica otro tipo de funcionamiento del texto con su contexto y de los autores en el campo intelectual. La discusión que las *Crónicas...* proponen no se centra en las estéticas de principios y mediados de siglo XX, ni en una renovación genérica a partir del policial y el fantástico, sino más generalmente en torno a la problemática de la representación y la posibilidad / imposibilidad del realismo. De cualquier manera, las alusiones temporales a la primera mitad del siglo XX permanecen, sólo que el marco genérico y la resolución conceptual han variado. En este sentido, los planteos dentro de la

nueva década en que el libro se produce llevan a una articulación con las estéticas contemporáneas ligadas a la vanguardia y a la experimentación. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* ofrece un cierre a todo el desarrollo, no sólo por ser el último trabajo publicado de la serie sino también por el modo cómo se recopila y se reevalúa lo producido y valorado anteriormente.

Por último, es posible observar que, si bien la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX ha sido ampliamente estudiada en sus diferentes facetas por importantes investigadores, existen puntos en los que es posible relacionar los conceptos establecidos por esos estudios, a la vez que existen aún zonas inexploradas o abandonadas al olvido. En tanto que la obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch carece hasta hoy de un estudio completo y abarcador, este trabajo se ofrece como un espacio abierto para la exploración de su lugar dentro de la historia literaria y de los diálogos que establece. A la vez, en una última hipótesis posible de plantear aquí, no sólo los textos con la firma de esos dos autores ficticios han permanecido en un lugar olvidado para la historia y la cultura argentinas, quizá por sus características propias, pero quizá también porque la franja de la cultura y la literatura con la que dialogan y discuten se encuentre a su vez olvidada. En este sentido, esta tesis se propone avanzar desde los datos producidos hasta el momento, poniéndolos en relación con el análisis de la problemática que le es específica a fin de ahondar y abrir posibilidades a investigaciones futuras.

PRIMERA PARTE:

**MARCO GENERAL DE LA LITERATURA
EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.
LA COLABORACIÓN ENTRE BORGES Y BIOY**

I

HISTORIA DE UNA COLABORACIÓN

La amistad entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares data de 1931 o 1932, según Bioy en “Libros y amistad”, o de 1930 o 1931 según Borges en su *Autobiografía*.⁵ La colaboración entre ambos se sostiene de manera dispersa y más en proyectos que en producciones concretas hasta principios de los años 40. No obstante, puede observarse un afán lúdico y jocoso constante en estas imaginaciones.

Generalmente se toma como primer trabajo conjunto al folleto sobre la leche cuajada que los dos autores escribieron en 1937 para la firma *La Martona*, de propiedad de la familia de Bioy Casares. Sin embargo, existe una colaboración previa que anticipa la labor editorial que ambos autores realizarían como antólogos y directores de diversas colecciones. Se trata de la revista *Destiempo*, publicación de la que aparecieron tres números entre 1936 y fines de 1937. Según explica Bioy Casares en “Libros y Amistad”, el nombre de la revista expresaba la intención de desligar el acercamiento a la literatura de conceptualizaciones externas, abarcando inclusive la idea de tradición: “El título indicaba nuestro anhelo de sustraernos a supersticiones de la época. Objetábamos particularmente la tendencia de algunos críticos a

⁵ Adolfo Bioy Casares, “Libros y amistad”. *La otra aventura*. Buenos Aires: Galerna, 1968. 139-153. Jorge Luis Borges, Norman Thomas di Giovanni. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1970. 115.

pasar por alto el valor intrínseco de las obras y a demorarse en aspectos folklóricos, telúricos o vinculados a la historia literaria o a las disciplinas y estadísticas sociológicas”. (143).

En su artículo “Para la prehistoria de H. Bustos Domecq. *Destiempo*, una colaboración olvidada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”,⁶ Fabiana Sabsay-Herrera realiza un estudio de la revista, a la que considera lo menos conocido en el conjunto de este trabajo literario compartido. La publicación tiene como secretario a Ernesto Pissavini, quien fuera el ordenanza de la familia Bioy, y la dirección postal que figura en el segundo y tercer ejemplares es la de la casa de Bioy Casares. Siendo Pissavini, por otra parte, una figura ajena al mundo de las letras, puesto que no desarrolló ningún tipo de actividad literaria, ni anterior ni posterior a *Destiempo*, su participación real en este proyecto se vuelve dudosa; años más tarde, el mismo Bioy confirmaría su exterioridad con respecto al proyecto en entrevista con Fernando Sorrentino:⁷ “El secretario de la revista era Ernesto Pissavini, y había crecido como la persona que en casa servía la mesa y lo pusimos nada más que para no dar la cara nosotros. No no dar la cara en el sentido de no exponernos: todo el mundo sabía que la revista era de Borges y mía. Pero no queríamos aparecer como los importantes directores o secretarios de la revista. (...) No sabía nada de literatura pero era muy inteligente.” (225). Sabsay-Herrera señala también que tanto Borges como

⁶ Fabiana Sabsay-Herrera. “Para la prehistoria de H. Bustos Domecq. *Destiempo*, una colaboración olvidada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”. *Variaciones Borges*. 5 (1998): 106-122.

⁷ Fernando Sorrentino. *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. (Buenos Aires: Sudamericana, 1992).

Bioy desestimaron la trascendencia de esta publicación al igual que la crítica posterior, que no ha ahondado suficientemente en su análisis.

Más allá de su carácter artesanal, y doméstico, la revista constituye un material de interés dado lo valorable de sus colaboradores: además de Borges y Bioy, Silvina Ocampo (1903-1994), Carlos Mastronardi (1901-1976), Alfonso Reyes (1889-1959), Macedonio Fernández (1874-1952), Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), Nicolás Olivari (1900-1966), entre otros. Por otra parte, y en cuanto a Borges, Sabsay-Herrera caracteriza a la publicación como un nexo entre la época de la vanguardia y la etapa de *Sur* y su creciente participación en publicaciones de carácter masivo:

Hay, a comienzos de los años treinta, una ruptura entre el Borges que colaboraba en las revistas ultraístas españolas (*Ultra, Reflector, Alfar*), y argentinas (*Prisma, Proa, Martín Fierro, Inicial*), y el Borges que entra en la madurez, colaborador cada vez más asiduo de *La Prensa, La Razón, Sur, El Hogar*, en una palabra, de publicaciones burguesas cuyos objetivos en nada se emparentaban con aquellos contestatarios de las revistas de la vanguardia que citamos en primer lugar. ***Destiempo*** no pertenece a ninguno de los dos grupos de publicaciones que acabamos de nombrar y sus tres números constituirán un eslabón (si bien no el único), un momento de transición, entre ambas participaciones borgesianas. (110)

El folleto para la firma *La Martona*, de 1937, constituye el primer texto escrito en complicidad por ambos escritores.⁸ Según Bioy en entrevista con Sergio Rannieri y Miguel Russo,⁹ un tío suyo le había ofrecido escribir dicho folleto, por el cual le pagaría 16 pesos por página, y él, a su vez, le ofreció a Borges colaborar con el emprendimiento. Ambos se reunieron en la estancia que los Bioy tenían en Pardo y escribieron el artículo con un estilo que Bioy califica de “pomposo”: “Estaba escrito pomposamente, como si nosotros consideráramos que escribir bien era escribir pomposamente” (34).

En esa reunión, paralelo a la redacción del panfleto, surge el proyecto de un cuento que puede haber sido el antecedente de las ficciones sobre don Isidro Parodi, con las que se presenta en el medio literario argentino el autor Bustos Domecq. Se trata de un cuento cuyo personaje principal, un alemán, el doctor Pretorius, por medios hedónicos se dedica a torturar y matar niños. Si bien la obra no se llegó a realizar, esta idea constituiría también un antecedente para *Plan de evasión* (1945) de Bioy Casares y para el cuento “Los inmortales” de las *Crónicas de Bustos Domecq* (1966), como analiza Rosa Pellicer.¹⁰

En 1939, Borges y Bioy, esta vez junto a Silvina Ocampo, conciben otra obra que tampoco llegaron a escribir. Se trata de un cuento sobre un joven literato que, atraído por la fama de un escritor ya fallecido, comienza a buscar entre las obras de este autor y encuentra que su fama excede al mérito

⁸ Jorge Luis Borges. Adolfo Bioy Casares. *Museo. Textos inéditos*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 25-37.

⁹ Sergio Rannieri. Miguel Russo. “Borges Según Bioy”. *La Maga*. 19 (1996): 34-35.

¹⁰ Rosa Pellicer. “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias”. *Variaciones Borges*. 10 (2000): 5-28.

de sus creaciones. Junto con los trabajos, el protagonista encuentra una lista de prohibiciones acerca del quehacer literario encabezada por el lema “En literatura hay que evitar”; estas prohibiciones, según Bioy recuerda en “Libros y amistad”, no fueron bien recibidas por los colegas, ya que en ellas se sancionaban de la misma manera los recursos ilícitos y los lícitos, como por ejemplo: “Las curiosidades y paradojas psicológicas: homicidas por benevolencia, suicidas por contento, ¿Quién ignora que psicológicamente todo es posible?” (178), “Metáforas en general. En particular, visuales; más particularmente agrícolas, navales, bancarias. Cf. Proust” (179-180). Bioy observa que en esa reacción los colegas habrían tomado al pie de la letra estos dictámenes, en vez de leerlos dentro del contexto particular al que responden, como parte de la trama de una narración y por el cual sus presupuestos se relativizarían. Para Bioy el intento era justamente el inverso de una normativa, se trataba de ironizar sobre la posibilidad de emitir normas en cuanto a la literatura y al buen escribir. De la misma manera que con las implicancias del título “Destiempo” es posible observar aquí la inquietud por poner en discusión los fundamentos más generales del statu-quo en la literatura.

Tanto Rosa Pellicer, en el artículo citado, como Mireya Camuratti en *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*,¹¹ señalan la filiación directa de las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) con este proyecto de relato, en tanto que, según las autoras, las diferentes crónicas ejemplificarían los distintos casos citados en las prohibiciones. En este sentido, si el relato

¹¹ Mireya Camuratti en *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.

imaginado en 1937 constituye el germen de la narrativa de Bustos Domecq y Suárez Lynch, el de 1939 lo es más específicamente de las *Crónicas*. Varios rasgos prefigurados en este último relato, por otra parte, van a estar presentes luego de manera muy contundente en la obra de Borges, de Bioy y de Bustos Domecq y Suárez Lynch. Así, según ambas autoras, el recurso de enumerar libros, reales o apócrifos, como atributo del personaje o como parte de la trama, o bien, otro rasgo característico especialmente de la narrativa borgeana, como es la estructuración del relato a partir del hallazgo y desciframiento de manuscritos por parte de un personaje para resolver un misterio.

A partir de aquí, la colaboración va a resultar altamente productiva durante los años 40. En 1940 publican junto con Silvina Ocampo la *Antología de la literatura fantástica* y una *Antología poética argentina*. En 1943 los dos escritores dan a la imprenta la selección de *Los mejores cuentos policiales*, Primera Serie, que tendrá una Segunda Serie en 1951. Entre 1944 y 1945 comienzan a dirigir la colección de narrativa policial “El Séptimo Círculo” de la Editorial Emecé, actividad que se prolongará hasta 1955; otro proyecto que ambos autores asumieron por la misma época fue la dirección de “La puerta de marfil”, colección que publicó la obra de Joseph Conrad, H. G. Wells, Henry James, entre otros, pero que tuvo una duración y una repercusión menores que “El Séptimo Círculo”.¹² En todos estos emprendimientos los autores dejan en claro su predilección por el relato policial de tipo deductivo, contra el policial negro, así como por el género fantástico. En este sentido, se

¹² Los datos en cuanto a fechas han sido extraídos de Mireya Camuratti. Ibid. 72.

está abogando por la creación de un espacio para la literatura como construcción y como artificio, frente a lo cual, el policial negro queda en desventaja, más ligado a la novela de aventuras que a la sobria articulación y cerebralidad que presenta el policial clásico. Así, en el texto de presentación de la colección se expresa: “Trátase, pues, a despecho de ciertas adiciones románticas, de un género esencialmente clásico. Hasta la muerte es púdica en las novelas policiales; aunque nunca está ausente, aunque suele ser el centro y la ocasión de la intriga, no se la aprovecha para delectaciones morbosas, salvo en ciertos ejemplos de la escuela norteamericana, que presentan otra regresión hacia la novela de aventuras” y más adelante: “De todas las formas de la novela, la policial es la que exige a los escritores mayor rigor: en ella no hay frases ni detalle ocioso: todo, en su decurso, propende al fin, para demorarlo sin detenerlo, para insinuarlo sin delatarlo, para ocultarlo sin excluirlo.”¹³

La misma línea lleva en 1942 a la creación del escritor ficticio Honorio Bustos Domecq (H. Bustos Domecq o Bustos Domecq a secas) con *Seis problemas para don Isidro Parodi*, colección de seis cuentos policiales, donde el recurso a lo cerebral propio del género, según Borges y Bioy, se extrema al presentarse a un detective encarcelado que resuelve todos los enigmas delictivos sin contacto alguno con la realidad material de los crímenes ni con el lugar del hecho. En 1946 Bustos Domecq publicará *Dos fantasías memorables*, relatos de corte no ya policial sino más bien inclinados hacia el fantástico metafísico. En el mismo año B. Suárez Lynch, discípulo de Bustos Domecq, dará a la imprenta su única obra, *Un modelo para la muerte*,

¹³ Ambos ejemplos citados de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. “El Séptimo Círculo”. *La maga*. 19 (1996): 27.

donde vuelve a aparecer la figura de don Isidro Parodi y muchos de los personajes de los *Seis problemas...*; sin embargo, el género policial ofrece aquí algunas variantes: no es el detective, el infalible don Isidro, quien resuelve el caso, sino el criminal quien confiesa en detalle la verdad. A 1947 corresponde el relato “La fiesta del monstruo” y a 1950 “El hijo de su amigo” y “De aporte positivo”. Bustos Domecq volverá a aparecer posteriormente, en la década del 60, con la publicación de *Crónicas de Bustos Domecq*, pero ahora el texto lleva la firma de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. De la misma manera se publicará en 1977 *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*.

Además de los textos con la firma de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch (autores que conformarían dos heterónimos diferentes, heterónimos en colaboración para complejizar más el asunto), Borges y Bioy escribieron en colaboración con su propia firma los guiones cinematográficos *El paraíso de los creyentes* (1955) y *Los orilleros* (1955). La tarea de compaginación de antologías se completa con *Prosa y verso de Francisco de Quevedo* (1948), *Poesía gauchesca* (1955), *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Libro del Cielo y del Infierno* (1960), *Hilario Ascasubi: Paulino Lucero / Aniceto el Gallo / Santos Vega* (1960).

Volviendo a H. Bustos Domecq, la aparición de este tercer hombre aristotélico lleva a pensar en el método de trabajo para escribir sus obras. En su *Autobiografía*, escrita en colaboración con Norman Thomas di Giovanni, Borges dice:

Yo había inventado algo que nos parecía un buen argumento para un cuento policial. Una mañana lluviosa Bioy me dijo que

debíamos hacer una prueba. Yo acepté de mala gana, y un poco más tarde, esa misma mañana ocurrió el milagro. Apareció el tercer hombre. Honorio Bustos Domecq, que se adueñó de la situación. Era un hombre que a la larga acabó dirigiéndonos a mano de hierro. Primero divertidos y luego consternados vimos cómo -con sus propios caprichos, sus propios juegos de palabras y hasta su propia rebuscada manera de escribir- se diferenciaba totalmente de nosotros. Domecq era el apellido de un bisabuelo de Bioy y Bustos el de un bisabuelo mío de Córdoba. (116-117)

En el discurso pronunciado en 1975 ante la Sociedad Argentina de Escritores (Sade), al serle concedido a Bioy Casares el Gran Premio de Honor, Borges se expresa de manera aún más enigmática: “Buenos Aires cuenta con un curioso habitante que, ciertamente, no es longevo, ya que su máximo plazo de vida será tal vez de cinco o seis horas, nada más. Ese personaje aparece y desaparece. Se llama, diversamente, Bustos Domecq o Suárez Lynch (...). Ese personaje nos impone su estética, nos hace escribir cuentos y crónicas que no nos gustan pero cuyo dictado debemos obedecer.”¹⁴

Más realista, Bioy comenta en la citada entrevista con Sergio Rannieri y Miguel Russo, “Borges según Bioy”, ante la pregunta acerca de cómo trabajaban: “Sin ninguna vanidad, charlábamos las ideas y yo las iba escribiendo. La primera frase nos daba bastante trabajo y luego seguíamos. Después de una primera frase el otro proponía la siguiente: cuando uno se

¹⁴ Jorge Luis Borges. “Bioy según Borges”. *La maga*. 19 (1996): 36.

detenía porque estaba inhibido y no sabía cómo seguir, el otro lo sacaba. Siempre nos dio la impresión tanto a Borges como a mí, de que era bastante fácil escribir de a dos, mucho más fácil que escribir solos”. (34).

Desde este punto de vista, no resulta demasiado productivo preguntarse en primera instancia por la alquimia de fusión entre los dos autores para generar al tercero, Bustos Domecq, (y posteriormente al cuarto, Suárez Lynch), sino más bien por la operación general de colaboración entre Borges y Bioy y su función como proyecto cultural. La actividad conjunta entre ambos se prolongó, como lo demuestra la cronología de las obras de Bustos Domecq y de Suárez Lynch, por décadas.

En un artículo publicado en *Punto de Vista*, “Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos”,¹⁵ María Teresa Gramuglio analiza la operación de alianza intelectual entre los dos autores. A partir de las reseñas que cada uno de ellos escribió en *Sur* acerca de la obra del otro -Borges sobre *La estatua casera* (1936) y *Luis Greve, muerto* (1937) y Bioy sobre *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942)- Gramuglio observa cómo los dos autores van articulando una espesa trama de argumentos en favor de una renovación de la literatura argentina, con la intención de abrirse un espacio dentro de las letras nacionales para sus propios proyectos. Frente al nacionalismo imperante, y su operativización estética en el nativismo (aunque Gramuglio no usa esta expresión se deduce esta referencia en las palabras que cita de Bioy), que propugna el color local y una narrativa ligada a lo telúrico, ambos autores abogan por la introducción del género fantástico y del policial dentro del

¹⁵ María Teresa Gramuglio. “Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos”. *Punto de Vista*. 34 (1989): 11-16.

campo nacional de las letras y crean, de esta manera, las condiciones de recepción para la propia obra.

La autora esboza importantes observaciones que sirven de punto de partida para un estudio de esta actividad en colaboración y, especialmente, aquella llevada a cabo con los nombres de los autores ficticios. Así, para Gramuglio, el operativo toma la forma de un diálogo entre los dos escritores, Borges y Bioy, y de una polémica con los otros, pero sutilmente también se instaura un duelo entre ambos, como búsqueda de espacios de prioridad para su obra personal. No es difícil reconocer quién habría ganado el duelo, plantea, cuando estos textos escritos en colaboración aparecen editados como parte de las *Obras completas* de Borges (junto a nombres de colaboradoras esporádicas) mientras que no ha existido aún un proyecto de reunirlos en un volumen de obras de Bioy Casares en colaboración. La autora lee dentro de este pacto de amistad y duelo la leyenda que los dos escritores crean de su colaboración al negar la posible rivalidad, atribuirle uno al otro la condición de maestro y plantear el carácter festivo que tenía para ambos la escritura en común.

Por otra parte, Gramuglio advierte algo en lo que difícilmente ha reparado la crítica y que me parece de capital importancia a la hora de reevaluar el papel de Bioy Casares en la literatura argentina. Como es bien sabido, el estilo y la temática borgeana sufren un importante cambio a fines de la década del 30, en que pasa de un criollismo que bien podría ligarse a los proyectos nacionalistas vigentes desde el Centenario y, en parte, a las tendencias paisajísticas y de exaltación del localismo (especialmente si se

tienen en cuenta los libros que él mismo rechazó posteriormente, como *El tamaño de mi esperanza* o *Inquisiciones*), a preocupaciones metafísicas “universalizantes” y a la elaboración de un concepto diferente de lo nacional y su uso. A partir de su análisis, Gramuglio observa que puede haber sido la presencia de Bioy lo que influyera en este cambio: “Visto a la luz de estos textos laterales, el giro que se observa en la producción narrativa de Borges que empieza a escribir en los años cuarenta, parece estar muy ligado al diálogo con Bioy; su lectura de las ficciones de Bioy toma las formas de un uso estratégico y se inscribe, a su vez, en esa red textual donde se imprimen las huellas del duelo interno y de polémicas que, hacia afuera, recorren todo el campo literario.” (12).

Si bien difiero con el carácter de duelo o rivalidad entre ambos escritores que Gramuglio le atribuye a la tarea conjunta, en tanto que no me parece un aspecto suficientemente demostrable (más allá de la sospecha o la suspicacia), el artículo me parece de gran valor para avanzar en el estudio del corpus atribuido a H. Bustos Domecq y a B. Suárez Lynch y su contextualización en la labor conjunta de Borges y Bioy, así como en su dinámica dentro del espacio intelectual de la época en que surge y sus consecuencias para la cultura argentina de los años venideros. Es este espacio de tensión entre disputa con lo vigente y creación de algo nuevo, generado por la obra en colaboración entre Borges y Bioy, lo que me interesa observar y donde se situarían específicamente los textos de Bustos Domecq y Suárez Lynch. Así, como expresa Gramuglio: “La red de textos y de hechos literarios funcionan como una suerte de manifiesto disperso, en tanto va lanzando una

poética que disputa el espacio a las ya existentes y aceptadas, y, sobre todo, porque en el mismo movimiento inscribe argumentos estéticos e ideológicos en torno a la pregunta que desde el Centenario se ha tornado obsesiva: cómo escribir la literatura nacional”. (13)

II

LA LITERATURA ARGENTINA ENTRE EL NOVECIENTOS Y LOS VEINTE: ALIANZAS, CONFRONTACIONES Y CONVIVENCIA

1. *Auge y desarrollo del modernismo*

Desde finales del siglo XIX se presentan diferentes líneas estéticas en el espacio de la cultura argentina, las cuales se vinculan de manera diferente durante el período que va hasta aproximadamente la década de 1940. Una de estas tendencias o líneas estéticas es el modernismo, movimiento de amplitud y complejidad que abarcará en sus epígonos y en manifestaciones populares como la canción casi todo el período señalado.

El fin de siglo XIX en Latinoamérica asiste a una etapa de modernización en la que tienen lugar profundos y vertiginosos cambios culturales, siendo el movimiento modernista su consecuencia en el campo de la literatura. Si hasta ese momento la historia literaria y cultural puede identificar con relativa claridad períodos cubiertos por movimientos más o menos homogéneos, las últimas décadas del siglo XIX estallan en una multiplicidad de estéticas y tendencias culturales. Es así que el modernismo latinoamericano constituye un conjunto heterogéneo que absorbe diferentes manifestaciones y preocupaciones que le son contemporáneas.

En su libro *Rubén Darío y el Modernismo*,¹⁶ Ángel Rama observa cómo, por primera vez en la historia cultural latinoamericana, comienza a imponerse un isocronismo que hace que América pueda seguir de cerca las transformaciones literarias que se producen en los centros culturales del mundo. Así, mientras tienen que pasar unos treinta años para que el romanticismo, desde sus inicios en Europa, sea conocido en América, y luego va a permanecer en este continente hasta la década del ochenta en algunas manifestaciones, a fin de siglo estas distancias temporales comienzan a reducirse notablemente. Según Rama, la estructura económica del capitalismo liberal que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX, acelera la sucesión de los cambios y enfatiza el valor de la novedad. El surgimiento de las corrientes artísticas no es ajeno a este proceso de la cultura finisecular: por un lado, las escuelas tienden a perder vigencia de manera muy veloz, y, por otro lado, el atraso en recibir y asimilar las novedades extranjeras que se registraba en décadas anteriores comienza a disminuir. Este isocronismo, a la vez, provoca la superabundancia cultural y estética en que se desarrollan de manera simultánea diversas corrientes:

En los hechos se produce una repentina superposición de estéticas. En el período de las dos últimas generaciones, la de 1880 y la de 1895, encontramos reunidos el último romanticismo, el realismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el positivismo, el espiritualismo, el vitalismo, etc. que otorgan a la modernidad su peculiar configuración

¹⁶ Ángel Rama. *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

sincrética, abarrotada, no sólo en cuanto período de la cultura, sino inclusive, en el desarrollo de la obra de los escritores individuales. (42)

El modernismo da cuenta en su propia constitución de esta diversidad. Es por esto que se trata de un movimiento difícil de definir desde el punto de vista del estilo y de los recursos, puesto que abreva en diferentes fuentes, como el simbolismo y el parnasianismo europeos en cuanto a lo estético, el espiritualismo y el esoterismo en cuanto a lo cognoscitivo, todo lo cual, unido al rechazo de la experiencia de la ciencia positiva y del materialismo utilitarista, permite inferir la complejidad cultural de la época. Desde este punto de vista, Rafael Gutiérrez Girardot, elabora un concepto amplio de “Modernismo”, con el cual engloba toda la productividad cultural de Fin de Siglo, tanto en América como en Europa, como un mismo fenómeno transoceánico.¹⁷

La presencia de Rubén Darío (1867-1916) en Argentina es de capital importancia para el desarrollo del modernismo en este país, donde la figura máxima será Leopoldo Lugones. Rubén Darío llega a Buenos Aires en 1893, cuando ya había publicado *Azul* (1888) y donde permanecerá hasta 1898. La Argentina se encuentra en un momento de particular florecimiento y renovación tanto en lo económico como en lo social y cultural, por lo que constituye un espacio propicio para la incorporación de las novedades

¹⁷ Rafael Gutiérrez Girardot. *Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

literarias. Según Noé Jitrik¹⁸ la crisis del 90 agudiza la necesidad de un cambio, de una ruptura con el pasado, puesto que han colapsado las formas sobre las que se había sostenido el país hasta entonces. Así, en lo económico, el modelo ganadero da paso a la implementación de la agricultura, en lo social nuevos grupos emergen dando lugar a una clase media profesional diferente de la antigua alta burguesía, a la vez que grupos de origen inmigratorio van ingresando al país.

Por otra parte, el fenómeno de modernización, que no es exclusivo de Argentina, se combina aquí con otro factor, que, para Jitrik, refuerza las condiciones para la aceptación y rápido desarrollo del modernismo. Se trata de la tendencia cosmopolita, o más precisamente, europeizante, que ha regido los proyectos de incorporación del país a la civilización occidental desde el romanticismo y que comienza a tomar cuerpo en realizaciones concretas a partir del 80: “En definitiva, el modernismo prende porque promete un acceso mucho más rápido al deseado universo cultural europeo, porque augura una literatura digna y de un alto nivel, según la exige un núcleo que se cree en posesión de los medios más refinados de la expresión artística.” (13). De este modo, puede pensarse que en Argentina se extremaban las condiciones que hicieron posible el surgimiento del modernismo literario en América, vale decir, el proceso histórico de modernización del cual este movimiento era su consecuencia en la literatura.

¹⁸ Noé Jitrik. “El modernismo”. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. 3. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. 1-24.

Dentro del espacio de este movimiento ya instalado en el Cono Sur, cobra importancia capital la figura de Leopoldo Lugones, quien constituye, a la vez, el modelo de intelectual proteico, de amplia y variada actuación tanto en la literatura como en la política. Inscripto dentro de los amplios márgenes del modernismo y enrolado en diversas tendencias políticas a lo largo de su vida, su obra recorre diferentes manifestaciones y su actuación pasó desde el socialismo al anarquismo para evolucionar a una posición nacionalista en los años 10 y, finalmente, llegar a acercarse al fascismo. De la misma manera, su vasta obra abarca diferentes géneros y estilos: se inició con *Las montañas del oro* (1897), un libro que podría considerarse romántico tardío; cultivó la poesía plenamente modernista en *Los crepúsculos del jardín* (1905); anticipó rasgos de la vanguardia con *Lunario sentimental* (1909); experimentó con un lenguaje de extremo barroquismo en *La guerra gaucha* (1905); dedicó cuatro libros a la celebración del Centenario, *Odas seculares*, *Didáctica*, *Piedras liminares* y *Prometeo*; y también, desarrolló la narrativa fantástica en *Las fuerzas extrañas* (1904), *Cuentos fatales* (1924) y *El ángel de la sombra* (1926). Estos rasgos, más que alejarlo del modernismo lo inscriben plenamente en él, dado que se trata de un movimiento signado por el eclecticismo.

Lugones será, así, una de las figuras capitales dentro de la literatura nacional, llegando casi a opacar a otros autores inscriptos en la estética modernista. Entre los referentes de esta tendencia pueden mencionarse a Enrique Larreta (1873-1961), Ángel de Estrada (1872-1923), Atilio Chiappori (1880-1947). Sin embargo, es el aspecto decadente de la literatura

modernista, el interés por lo mórbido, por lo enfermizo, unido a un extremo preciosismo (rasgos presentes, en mayor o menor medida, estos últimos autores mencionados) lo que ha contribuido a su desprestigio en las décadas inmediatamente posteriores.¹⁹

2. El realismo y sus diferentes formas

Paralelo al modernismo se desarrolla muy fuertemente en Argentina desde finales del siglo XIX la tendencia realista en la narrativa, presente a partir de la generación del 80 en las novelas naturalistas de Eugenio

¹⁹ Resulta interesante de observar el modo de canonización del modernismo, para lo cual puede tomarse como dato el desarrollo del tema en la *Historia de la Literatura Hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert (Enrique Anderson Imbert. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962). En términos cuantitativos, Lugones ocupa en esta Historia seis páginas, lo cual es importante en un trabajo de carácter tan abarcador; se lo sitúa como figura clave del modernismo, no obstante, se privilegia el desarrollo de su producción poética frente al de su obra narrativa: “Su prosa no fue tan eximia como su poesía. Gran técnico de la prosa, no gran prosista” (378); según este criterio, Anderson Imbert dedica solamente una página a *La guerra gaucha* y los libros de relatos, frente a las cinco que le merece la obra de Lugones como poeta. Algo semejante sucede, ya dentro del contexto continental, con Amado Nervo (1870-1919). Incluido como representante del modernismo en México, ocupa sólo dos páginas de esta Historia, y, si bien el espacio dedicado respectivamente a su poesía y a su prosa es más equilibrado que en el caso de Lugones, el crítico cuestiona las habilidades de Nervo como prosista. Cabe aclarar que Anderson Imbert divide el desarrollo del modernismo en dos grandes secciones: “Principalmente verso”, donde se incluye a Lugones y a Nervo, y “Principalmente prosa”, donde figuran Horacio Quiroga (1878-1937), Manuel Díaz Rodríguez (1868-1927), Enrique Larreta, entre otros. Es posible observar, así, que en esta historia de la literatura la balanza que sopesa el modernismo se inclina hacia el lado de la poesía, no sólo cuantitativamente, por el lugar que se le dedica a quienes escribieron poemas frente a quienes fueron puramente narradores, y que hace que dicha balanza coloque hacia el lado de la poesía a quienes fueron cultores de ambos géneros (del lado de lo poético figuran Darío, Martí, Silva, además de los dos mencionados), sino también cualitativamente, por el juicio desfavorable que la narrativa modernista le merece al crítico. Al respecto dice: “La prosa modernista se vio en aprietos cuando tuvo que novelar, por el conflicto íntimo que hay entre el cuidado de la enojada frase bonita y el cuidado del desenvolvimiento real de la acción. Es difícil el equilibrio, y cuidar una virtud generalmente supone descuidar la otra” (339-340). Es posible pensar, a través de las palabras del crítico y de la escasez de estudios al respecto, que el canon del modernismo se centró en la poesía y desplazó la narrativa y la prosa en general.

Cambaceres (1843-1888). A partir de aquí, el realismo constituye una línea de carácter dominante que, como fenómeno abarcador, presenta diferentes facetas.

Así, una vertiente la constituye el criollismo, la narrativa de temática campera que se manifiesta desde la primitiva versión folletinesca de Eduardo Gutiérrez (1853-1890), con sus populares creaciones *Juan Moreira* (1879-1889) y *Hormiga Negra* (1879-1889). Dentro de este marco, la narrativa satírica de Roberto J. Payró (1867-1928) ofrece una interesante variable al trascender el marco de la novela de aventuras dentro del ámbito rural, para dar lugar a la crítica social y política. Ya en la década del veinte el criollismo llega a su punto culminante; por un lado, se publica una de las obras más popularizadas del género, *El inglés de los güesos* (1924), de Benito Lynch (1885-1951) y, por otro lado, asume el carácter de una nostalgia en *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes (1886-1927).

Junto con la vertiente criollista, concentrada en la figura del gaucho y su entorno pampeano, que en sí se reduce a la llanura de la provincia de Buenos Aires, tiene lugar otra corriente estética, que, si bien podría ligarse a aquella, presenta un matiz diferenciado. Se trata del nativismo regionalista, línea que concentra a las narrativas de las provincias según las particularidades de las respectivas zonas geográficas y culturales. Esta tendencia, según Eduardo Romano,²⁰ tiene su origen en el ensayo de Joaquín

²⁰ Eduardo Romano. "El cuento. 1900-1930". *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. 3. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. 457-480. Véase también Eduardo

V. González (1863-1923), “La tradición nacional” de 1888, donde el autor riojano preconiza la necesidad de retorno a la naturaleza regional. *Mis montañas* (1893) será, a su vez, el texto que fija los caracteres que habrán de ser retomados posteriormente por los autores filiados en esta tendencia. De esta manera, el nativismo constituye, para Romano, entre las tendencias de la época, la que contó con un fundamento teórico más explícito y original. Original, afirma, porque se trata justamente de un rechazo a lo cosmopolita y a la incorporación a fenómenos vigentes en Europa, como podían ser el naturalismo o el proceso sincrético del modernismo. En este caso, las bases para este movimiento cultural, parecen estar ligadas a los presupuestos de Herder o de Hegel, como una adaptación e incorporación tardorromántica de propuestas de rescate de lo popular y lo autóctono.

Así, escritores poco tenidos en cuenta por el canon y la historiografía literaria posterior, como el tucumano Fausto Burgos (1888-1951), el entrerriano Martiniano Leguizamón (1858-1935), el salteño Juan Carlos Dávalos (1887-1959) y títulos como *La sonrisa de Puca Puca* (1926), *Coca chicha y alcohol*, (1927) de Fausto Burgos, *El viento blanco* (1922) de Juan Carlos Dávalos, *La raza sufrida* (1929) de Carlos B. Quiroga, *Por donde corre el zonda* (1940) de Juan Pablo Echagüe (1877-1952), *Pasto Puna* (1928) de Justo P. Sáenz (1892-1970) gozaron de gran reconocimiento en su época.

Romano. “Culminación y crisis del regionalismo narrativo”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Sylvia Saïta (dir). 9. Buenos Aires: Emecé, 2004.

Si los autores que he citado como parte del criollismo son aún leídos y considerados dentro de un programa serio de literatura nacional, no parece ocurrir lo mismo con los enrolados en el nativismo. Esta vertiente de la literatura argentina constituye un campo poco explorado, cuyo funcionamiento en la dinámica cultural de su época y las condiciones para su exclusión del canon merecerían ser reevaluadas. Parte de esto está sucediendo con la *Historia crítica de la literatura argentina*, proyecto que dirige Noé Jitrik, donde, en el tomo número nueve Eduardo Romano publica un nuevo trabajo dedicado al tema, “Culminación y crisis del regionalismo narrativo”. Alejandro Fontenla, en “Juan Carlos Dávalos. La literatura del noroeste argentino”²¹, texto de 1981, observaba: “A diferencia de lo ocurrido con la ficción regional en casi todos los países de América, revisada y revalorada por la crítica actual (baste citar los nombres de Alcides Arguedas o José Eustasio Rivera) la producción nacional ocurrida entre los años 1910-1940 no ha sido sometida a una nueva consideración” (487).

Llama la atención, sin embargo, que en la *Historia de la literatura argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta en 1959, el tomo IV, dedicado a la literatura en la primera mitad del siglo XX, Carmelo M. Bonet organiza el desarrollo de la novela en función de bloques regionales,²² por lo cual los autores de la ciudad forman un grupo más junto a escritores de las diferentes provincias. Por otra parte, la *Historia de la literatura argentina* publicada por

²¹ Alejandro Fontenla. “Juan Carlos Dávalos. La literatura del noroeste argentino”. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. 3. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. 481-504.

²² Rafael Alberto Arrieta (dir.). *Historia de la literatura argentina*. IV. Buenos Aires: Peuser, 1959.

el Centro Editor de América Latina de 1981, junto con los libros de la colección Capítulo, también dan espacio a la literatura del noroeste argentino y al cuento regionalista. Más allá de esto, es como si, durante décadas, las huellas de este movimiento se hubieran borrado para la historia literaria y cultural en Argentina.

Una tercera variable de la estética realista en Argentina la constituiría el realismo de corte naturalista, que tiene a uno de sus primeros y principales representantes, como ya se ha mencionado, en Eugenio Cambaceres, y posteriormente a uno de sus referentes fundamentales en Manuel Gálvez (1882-1962). Dentro de este marco, la vasta obra de Gálvez describe un sinuoso recorrido. Sus primeras publicaciones corresponden a dos libros de poesía, *El enigma interior* (1907) y *Sendero de humildad* (1909) aún ligados a los parámetros modernistas; a estos les seguirá su primer libro en prosa, *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), texto de reflexiones de carácter nacionalista, para luego entrar en su etapa de narrador plenamente alojado en los parámetros del realismo con *La maestra normal* (1914), *El mal metafísico* (1916), *La sombra del convento* (1917), *Nacha Regules* (1919) e *Historia de arrabal* (1922).

Antes de comenzar a escribir estas novelas, Gálvez concibe el proyecto de realizar un ciclo novelesco monumental, a la manera de sus maestros Emile Zola con “Los Rougon-Macquart” o Honoré de Balzac con “La comedia humana”, escribiendo un libro por año, que dé cuenta de los distintos ámbitos de la vida nacional (la vida de la provincia, la vida porteña,

del campo, el mundo de los negocios, el mundo intelectual, etc.).²³ Este ciclo novelístico no llega a concretarse, no obstante, Gálvez asume la operativización estética del realismo de índole naturalista en las cinco novelas mencionadas, que constituyen lo más importante de su producción. Sin embargo, este naturalismo presenta un signo inverso al de su par europeo. Tal como lo demuestra Adolfo Prieto, la técnica del realismo naturalista es utilizada por Gálvez para describir el ambiente germinal del espiritualismo en la Argentina. Su narrativa se articula, así, en esta inconsecuencia dada por una aplicación estética del naturalismo sólo en las formas y ponerlo al servicio de una motivación ideológica totalmente contraria a la que implicaría la asunción de esa estética.²⁴

Posteriormente la obra de Gálvez da un vuelco hacia la narración histórica de carácter folletinesco, plasmado en su ciclo de la Guerra del Paraguay que integran *Los caminos de la muerte* (1928), *Humaitá* (1929) y *Jornadas de agonía* (1929) y el ciclo de la época de Rosas compuesto por *El general Quiroga* (1932) y *El gaucho de los cerrillos* (1941). A la vez, su conservadurismo cada vez más asociado a una derecha católica lo lleva a componer, entre otras, sus novelas *La noche toca a su fin* (1935), en torno al XXXII Congreso Eucarístico Internacional (acontecimiento al que me referiré más adelante al abordar la década del 30), y *Hombres en soledad* (1938), basada en el golpe militar oligárquico del año treinta. Finalmente, en 1962,

²³ Cf. Manuel Gálvez. *Recuerdos de la vida literaria*. II. Buenos Aires: Hachette, 1961.

²⁴ Cf. Adolfo Prieto. "Gálvez, una peripecia del realismo". *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969.

año de su muerte, publica los cuatro volúmenes de memorias, *Recuerdos de la vida literaria*.

Este repaso de la obra de Gálvez no es exhaustivo, sólo pretende observar las distintas facetas de la producción del autor que, por otra parte, serán reevaluadas en los siguientes capítulos de este trabajo.

3. Lugones y Gálvez: entre el Centenario y la industria cultural

Aunque su producción no sea quizá tan versátil como la de Lugones, Gálvez constituye otra figura central en el campo intelectual en las décadas del diez y del veinte; si bien entre el treinta y el cuarenta su prestigio irá menguando, buena parte de los autores, y lectores, seguirán contándolo entre los escritores más importantes de ese momento. Dos signos marcan ideológicamente su producción: el nacionalismo y el espiritualismo católico, orientación de la que, a diferencia de la trayectoria fluctuante de Lugones, se mantuvo fiel durante toda su vida.

No obstante, ambos autores se encuentran en un mismo modelo de intelectual, representativo, por otra parte, de su momento histórico. En primer lugar, la celebración del centenario de la independencia del Río de la Plata en 1910 recluta a escritores y pensadores en una alianza con el proyecto del Estado de reformular los valores que consolidan la Nación. Esta circunstancia histórico-cultural aglutina tendencias nacionalistas vigentes desde finales del siglo XIX y da lugar a la definición de una ideología y una simbología de

identificadorias de la Nación. En este operativo toman parte intelectuales como Lugones y Gálvez, junto a otros como Ricardo Rojas (1882-1957). Se presenta así un modelo de intelectual que se liga al Estado para servirlo en un proyecto específico y para, a la vez, consolidar, dentro de este marco, su propio prestigio. En este sentido, Francine Masiello en su libro *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*²⁵ observa: “Los intereses históricos del proyecto del Centenario colocan al artista en el lugar de intérprete de la cultura y la tradición nacionales. Tal empresa no sólo brinda prestigio al escritor, sino que recluta su talento para la construcción de la ideología estatal”. (36)

En el capítulo de este libro titulado “La recompensa nacionalista”, Masiello analiza el lugar que le correspondió a los tres autores, Lugones, Rojas y Gálvez, dentro de este proyecto. Así, mientras a Rojas le preocupará la definición de un ideal nacionalista integrando el pasado histórico a un marco de pensamiento filosófico, Lugones tendrá a su cargo la definición del pasado nacional a través de una alianza entre letras e historia; tal función cumplirían su *Historia de Sarmiento* (1911) y sus conferencias sobre el *Martín Fierro* pronunciadas en el teatro Odeón en 1913 y luego recogidas en el volumen titulado *El payador* en 1916. Gálvez, por su parte, tratará de definir de manera reiterada la función del escritor: así, su tarea será la lucha por lograr el reconocimiento del escritor como profesional, y, en este sentido, como profesional independiente que vive de su trabajo, pero a la vez, la constitución de esta figura independiente, conlleva la búsqueda de un

²⁵ Francine Masiello. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1991.

patrocinio y subvención por parte del Estado. El escritor se define como una figura ambigua para Gálvez: por un lado se trata de un sujeto profesionalizado, pero por otro lado se reclama su reconocimiento e inclusión por parte del Estado, como sujeto operador a la hora de definir los proyectos de la nación.

Este punto lleva a plantear el segundo aspecto que comparten Lugones y Gálvez. Se trata de la profesionalización del escritor, proceso de transformación de las funciones y los vínculos del intelectual con su entorno, que venía desarrollándose desde fin de siglo XIX y del cual toma parte grandemente la actividad de los escritores modernistas en Latinoamérica. Autores como Darío, Manuel Gutiérrez Nájera o José Martí (1853-1895) desarrollan gran parte de su producción como redactores o corresponsales en periódicos, alternando su tarea de escritores y poetas con la de periodistas. En principio, esta nueva figura del escritor profesional se genera a partir de las transformaciones sociales de Fin de Siglo, que dan paso a un nuevo perfil de autor a partir de nuevas inclusiones: a diferencia del prototípico intelectual latinoamericano del siglo XIX, el escritor ahora puede provenir de otros sectores sociales (como es el caso de Rubén Darío) y, como tal, no contar con una dote hereditaria. Sin embargo, la nueva doble función –necesidad de un trabajo remunerado, por un lado, y desarrollo de la vocación artística, por el otro- es vivida muy a su pesar por muchos autores. El lugar del escritor comienza, así, a constituir un problema y a vivirse como tensión. Para estos talentos emergentes la necesidad de un medio de vida se experimenta con frustración por la consecuente pérdida de la exclusividad artística en el

trabajo, y además como desvalorización simbólica, dada por una sociedad mercantilizada donde la tarea estética comienza a percibirse como un trabajo y su producto como un bien de cambio. El escritor tiene que desperdiciarse en trabajos como el periodismo o los cargos públicos, que lo distraen de la ejecución de su proyecto creativo, labor a la que debería poder dedicarse. En este sentido, Gálvez abogó durante toda su carrera, no sólo por la profesionalización del escritor, sino también, desde una posición muy moderna, por la inscripción de la literatura dentro de un mercado con pleno derecho, para que el creador pueda vivir de sus obras.

Al igual que Hugo Wast (Gustavo Martínez Zuviría, 1883-1962), con quien comparte la orientación ideológica católico-nacionalista (que en Hugo Wast, sin embargo, se presenta mucho más radicalizada por vincularse al nazismo), Gálvez nunca desestimó el éxito comercial obtenido por su producción (si bien se mantuvo en una actitud ambigua en este sentido, dado que tampoco desestimó, y en algunos momentos hizo pesar más, la legitimación dada por el reconocimiento de los pares, según la mejor conveniencia del argumento). La circulación y la proyección de estos autores en lo social la marcan las cifras que dan cuenta de la tirada de sus obras: 87.000 ejemplares para *La casa de los cuervos* y 100.000 para *Nacha Regules*. Así, junto con estos datos, Francine Masiello señala en una nota al pie que Gálvez y Wast fueron los dueños del mercado literario hasta los años cuarenta:

Hugo Wast y Manuel Gálvez controlaron el mercado hasta bien entrados los años cuarenta. La circulación de sus novelas

alcanzó cifras sin comparación: 87.000 para *La casa de los cuervos*, de Wast; 100.000 para *Nacha Regules*, de Gálvez. Coincidentes de las consecuencias comerciales de su trabajo, pensaron seriamente en el modo de atraer a un público lector, usando debates, premios, desfiles y discusiones en público.

(48)

La cuestión de la profesionalización del escritor se encuentra ligada, a la vez, no sólo a la emergencia de un nuevo sujeto social que ingresa al campo intelectual, sino también al problema del surgimiento de un nuevo público lector, proveniente, de la misma manera, de los sectores sociales ampliados. Este nuevo público se constituye como una fuerza capaz de generar una demanda y sentar las bases para la formación de un mercado en torno a lo cultural, mercado que propulsará la rápida difusión de las dos estéticas citadas en este trabajo, el modernismo y el realismo literario.

Sin embargo, ambas estéticas, si bien contemporáneas, se articulan en sí como líneas antagónicas en sus principios de representación. Susana Rotker, en su libro *La invención de la crónica*,²⁶ analiza cómo el modernismo produjo un modo de representación propio, distanciado del realismo con el que convivía. La autora relativiza el proceso unidireccional de asimilación de la novedad de América en relación con Europa y señala cómo muchos desarrollos son simultáneos o incluso anteriores en América. Este punto de vista no contradice las observaciones de Rama, sino que las refuerza. Habría que pensar en un proceso englobante de modernización por el cual la cultura

²⁶ Susana Rotker. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.

americana pasa a experimentar la contemporaneidad de una manera vívida y, hasta cierto punto, independiente. A partir de aquí, es posible observar la constitución de un modo de representar en que entran en tensión el materialismo y el idealismo y que se resuelve en la correspondencia de los contrarios o de elementos heterogéneos: “El realismo como forma de comprensión y de expresión afirmaba que la verdad se halla en lo externo. En cambio, los modernistas buscaron la verdad en la analogía entre su interior, la vida social y la naturaleza” (147).

En oposición a las tendencias realista y naturalista, que pretenderían de la escritura una condición de reflejo del mundo real, para el modernismo el arte se constituye voluntariamente como artificio. Es necesario tener en cuenta dos aspectos importantes que Rotker plantea: por un lado, la noción de artificio que se identifica y se desarrolla con la escritura, y, por otro lado, la profundización y conjunción de elementos opuestos, tendencia coincidente con la búsqueda de correspondencias practicada por la poesía simbolista. En este sentido, en su capacidad receptiva, la literatura modernista se constituye en la búsqueda de una verdad de orden superior, que trasciende la mimesis.²⁷

Así, a pesar de su posición espiritualizante, la polémica es asumida por Manuel Gálvez en *El mal metafísico*, novela donde se satiriza a los círculos poéticos ligados al modernismo. Desde este punto de vista, la novela de Gálvez no constituye simplemente un cuestionamiento a la vida bohemia de los poetas decadentes, sino que se articula como una puesta en tensión de dos modos de concebir la representación. Se trata de la novela sobre el

²⁷ Susana Rotker. Ibid. 136-148.

modernismo escrita por el realismo y, desde este ángulo, constituye una visión impugnadora y paródica de aquel movimiento.

4. La irrupción de la vanguardia: nuevas alianzas y discusiones

El prestigio de ambos autores, Lugones y Gálvez, dentro del campo intelectual, así como las estéticas que representan, vendrá a horadarse a partir de la década del veinte con la aparición de la nueva generación literaria, vinculada, en parte, con algunas tendencias de ruptura vigentes en Europa. La vanguardia argentina ofrece rasgos singulares, sin embargo. En primer lugar, la división en dos grupos, el denominado grupo Florida, de tendencia estetizante, y el grupo Boedo, ligado a los presupuestos del realismo social. Posteriormente, en diálogo con Osvaldo Ferrari,²⁸ Borges desestimó la formación y el funcionamiento real de estos grupos tal como quedó establecido para la historia literaria. Así, de una manera muy divertida, relata su versión de los hechos:

Hemos estado tan atados a la geografía, y hasta a la topografía: usted recuerda esos dos grupos ilusorios, que ahora se estudian en las universidades: el grupo de Florida y el de Boedo –que no existieron nunca-. Eso fue organizado por Roberto Mariani y por Ernesto Palacio, que recordaron que en París había cenáculos literarios, había polémicas, y que convenía que los

²⁸ Jorge Luis Borges. Osvaldo Ferrari. *En diálogo*. I. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

hubiera aquí también. Entonces, inventaron esos dos grupos, y me avisaron a mí al día siguiente; y yo les dije: bueno, la calle Florida la conozco de sobra, me gustaría que me pusieran en el de Boedo, que no conozco. Pero me dijeron que no, que la repartición ya estaba hecha (ríe). Y entonces me tocó a mí el grupo de Florida ... (270).

Pese a lo verosímil de este relato de primera mano, puesto que la crítica posterior, como es el caso de Francine Masiello, comprobó que el enfrentamiento entre autores era relativo y de carácter más bien estratégico, conservaré como válida la distinción entre uno y otro grupo como categorías operativas a los fines de observar el desarrollo de las oposiciones y paralelismos de las líneas estéticas e ideológicas que los autores sustentaban.

En segundo lugar, la formación de la vanguardia argentina conlleva la operación de un pacto velado, más que de oposición a las manifestaciones anteriores, que les permiten incorporar elementos tradicionales, tanto el realismo a la línea de Boedo como el nacionalismo criollista a la línea de Florida. Francine Masiello en el libro citado organiza su estudio justamente a partir de los aspectos que la vanguardia comparte con la generación del Centenario, por lo cual se desdibuja el gesto de ruptura que implica todo operativo que se precie de vanguardia. Para Masiello, este proceso está asociado al surgimiento del nuevo público. La presencia de un público ampliado genera una tensión en el modo de posicionarse de los nuevos grupos literarios, entre, por un lado, la disputa por los lectores y por un lugar en la opinión pública y, por otro lado, el rechazo que ese público masivo les

provoca. Esta tensión ya estaba presente, por otra parte, como se ha mencionado, en los escritores modernistas y en el mismo Manuel Gálvez al enfrentarse ante los nuevos modos que la incipiente industria cultural comienza a proponer al quehacer literario. De esta manera, lo que los grupos de vanguardia realizan es un desplazamiento en el campo intelectual para ocupar sus propios lugares, valiéndose de recursos desarrollados por las generaciones anteriores, con las que crean una continuidad: “Así, a partir de 1880, y pasando por los comienzos de la vanguardia, vemos la formación de una clase intelectual, íntimamente vinculada a un deseo por poseer autoridad pública. El proyecto de la década de 1920 aumentará estos deseos para proponer prácticas literarias que puedan mostrar más enérgicamente el poder del autor.” (49)

Así, ambos grupos rivales plantean sus alianzas y sus disputas con las estéticas y los autores vigentes de modo que aquellas adquieren un valor estratégico de posicionamiento dentro del campo cultural. Por un lado, el grupo de Florida, que reivindica el ultraísmo español, junto con el futurismo italiano, se asocia con la vertiente criollista y evidencia en esto un intento de apropiarse de los derechos sobre la nación tal como se planteó a partir de los desarrollos de los ideólogos del Centenario. El criollismo constituiría así una línea estético ideológica que recorre la cultura letrada argentina desde finales del siglo XIX y atraviesa indemne las primeras décadas del XX. Abrevando en la literatura gauchesca, se infiltra en la industria cultural y en las lecturas populares (tal como lo analiza Adolfo Prieto en su libro *El discurso criollista*

en la formación de la Argentina moderna)²⁹ para luego ser revalorizada por la gestión de afirmación patrimonial en el Centenario y finalmente culminar dentro de la vanguardia de los veinte. El nombre de la revista más representativa que dio el grupo de Florida, *Martín Fierro*, da cuenta de esta operación.

Beatriz Sarlo en “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”³⁰ plantea que la gestión martinfierrista, especialmente en Borges, opera una torsión en los parámetros del criollismo, al desplazar el núcleo de lo gauchesco rural hacia lo urbano y reemplazar la figura del gaucho matrero por la del compadrito y el culto al coraje. Para Sarlo esto constituye la gran ruptura de la vanguardia vinculada a *Martín Fierro*; sin embargo, pienso que puede observarse una continuidad entre ambas figuras en la que sólo han cambiado las formas. Por otra parte, asociado también al grupo de Florida se encuentra un escritor como Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra*, texto clave que se presenta como un canto de cisne sobre el gaucho y lo rural. En un ensayo posterior, “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, Beatriz Sarlo reformulará sus observaciones. Abordando conclusiones cercanas a los planteos de Masiello, Sarlo problematizará justamente el carácter “moderado” de la vanguardia martinfierrista, proveniente del arraigo de clase (patricia y tradicional) de los autores, por lo que muchas de sus operaciones resultan una vuelta de tuerca sobre conceptos que estaban operando en la oligarquía intelectualizada de fines del XIX y

²⁹ Adolfo Prieto. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

³⁰ Beatriz Sarlo. “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”. *La crítica literaria contemporánea*. I. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.73-87.

principios del XX (el rechazo del público masivo, de los sectores sociales provenientes de la inmigración, de la mercantilización del arte, entre otros) y cuya redefinición constituye un modo de ganarse un lugar, como herencia, en el campo intelectual.³¹

En su búsqueda de formas nuevas de expresión y de un lugar para una nueva estética, el martinfierrismo se opuso tanto al modernismo como al realismo e hizo blanco de sus bromas a los autores consagrados dentro de cada uno de estos movimientos. Así, tanto Lugones como Gálvez fueron objeto de los epitafios satíricos de la revista. Sin embargo, es posible leer estas operaciones como un intento de renovar el campo intelectual creando nuevos espacios y desplazando los existentes, más que como una discusión puramente estética.

En este sentido, es interesante observar la figura de Borges en su oposición a Lugones durante su etapa martinfierrista. Borges se opone a Lugones como un claro gesto de rechazo por los cánones modernistas, pero a la vez, rescata a un poeta como Evaristo Carriego (1883-1912), exponente de un modernismo tardío y popularizante. Si de esta manera Borges trata de superar las estéticas vigentes y anteriores y crear un nuevo modo, más eficaz, de escribir dentro de la literatura argentina, también, de alguna manera, está buscando una forma de posicionarse dentro del campo intelectual. Porque si genuinamente Borges se opone a la estética modernista, y más precisamente a sus rasgos epigonales, tanto como a las manifestaciones de color local, es legítimo preguntarse cómo es posible que rescate a un poeta que evidencia

³¹ Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo. "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro". *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997. 211-260.

todos estos rasgos. En *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*,³² Beatriz Sarlo analiza este problema introduciendo la figura de Leopoldo Lugones como mediación. Para la autora, el fuerte rechazo de la gestión de la vanguardia, y en ella Borges, hacia el modernismo como estética dominante y hacia Lugones como figura hegemónica, hace que Borges rescate a Carriego por encontrarse justamente en la periferia: “Simply by opposing Carriego to Lugones, all the aesthetics-ideological hierarchies which had previously organized Argentine literature could be turned on their heads.” (23-24). Y si bien los textos de Carriego aún se recortan sobre el lenguaje modernista, y desde una perspectiva amplia se incluirían en ese movimiento, su temática cotidiana y popular se presenta como lo opuesto del lujo y exotismo que tanto atraía y definía a los poetas de Fin de Siglo. Antes bien, los poemas de Carriego parecen prefigurar la poesía de la vanguardia y la de los primeros textos del mismo Borges. Siguiendo el planteo de uno de sus ensayos posteriores, Borges está creando, de esta manera, sus propios precursores.

El grupo de Boedo más que asociarse estrictamente con los movimientos de la vanguardia europea se inscribe dentro de los parámetros del realismo social. Constituye así una variable más de la estética realista en la literatura argentina, a la vez que su condición de vanguardia resulta aún más precaria que la del grupo de Florida. Si bien los autores de este grupo se orientan ideológicamente hacia las políticas de izquierda e introducen el naturalismo con una marcada intención de denunciar los males de la sociedad,

³² Beatriz Sarlo. *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*. London-New York: Verso, 1993.

a la vez que rescatan en el plano internacional figuras de la literatura rusa contemporánea como Máximo Gorki, sus opciones no dejan de presentar contradicciones, tal como sucede en el caso de los martinfierristas.

Así, por ejemplo, pese a su filiación ideológica, los escritores de Boedo respetan a Manuel Gálvez, un autor vinculado a la derecha católica. En este sentido, resulta elocuente observar el trabajo que Nicolás Olivari y Lorenzo Stanchina escriben en 1924, *Manuel Gálvez. Ensayo sobre su obra*.³³ En este libro, los autores realizan justamente un estudio sobre el novelista partiendo del análisis de sus principales obras hasta el año 24. Si bien hasta ese año no se había producido aún la radicalización ideológica de Gálvez, o al menos su puesta en evidencia a través de sus libros vinculados al nacionalismo y al Congreso Eucarístico, el trabajo de Olivari y Stanchina consiste en un recorrido descriptivo y laudatorio, sin un análisis profundo de las implicancias del estilo y del modo de plantear los conflictos. El lugar que se le concede y el calibre de los elogios llegan incluso a la exageración: “Antes de Gálvez no había un solo escritor que mereciera ese nombre por antonomasia. Gálvez es precursor y continuador. Es el primer novelista argentino y aún de América.” (56). De este modo, los jóvenes autores del realismo social están haciendo su alianza con el hombre fuerte del realismo en la literatura nacional y también, como Borges con Carriego, creando a sus precursores.

Hay en Olivari y en Stanchina un afán de construir un Gálvez a su medida, basándose en un supuesto conocimiento personal, que contradice a la

³³ Nicolás Olivari. Lorenzo Stanchina. *Manuel Gálvez. Ensayo sobre su obra*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1924.

opinión pública y aún lo declarado y manifestado por el mismo Gálvez: “Nosotros no creemos mucho en sus ideas católicas. Quien escribió *Nacha Regules* y otros libros, es un espíritu libre de la disciplina. Gálvez es liberal y demócrata. Quien lo trata un poco íntimamente lo nota de inmediato. (...) Parece no estar de acuerdo con la Iglesia en algunos puntos, sobre todo en la cuestión social. Gálvez la ve con cierto espíritu de socialista independiente.” (116). Y más adelante agregan: “Todo artista en el fondo no es más que un lírico, un soñador al que el brusco choque de la realidad, sangrienta y terrible, aterra y desconcierta. Sin embargo, en la trayectoria armoniosa de su vida, tan llena de ideales y de bondades, no desesperamos de una última evolución. La que definitivamente ponga en nuestra extrema izquierda juvenil, su gran alma de creador y de visionario...” (117). No deja de observarse, y de llamar la atención, que la lectura que Olivari y Stanchina realizan no es materialista, como debería suponerse en escritores de izquierda; se observa más bien un dejo espiritualista y de una moral idealizante en la evaluación que los autores hacen tanto de la obra de Gálvez como de su persona.

De este modo, es notable cómo los dos grupos que nuclean a los jóvenes escritores de Buenos Aires en la década del 20 trazan su filiación con alguna de las estéticas vigentes, por lo cual, su condición de vanguardia se desdibuja, al inscribirse voluntariamente dentro de alguna tradición. Mientras tanto, el operativo general parece constituirse en una gestión contra el modernismo canónico, que ya empieza a quedar desplazado como forma de expresión. Vale decir, los rasgos más rimbombantes, la retórica plagada de imágenes sensoriales, los tópicos característicos de un movimiento asociado

al lujo y la sensualidad (los cisnes, los palacios, las princesas, los dioses de la antigüedad), comienzan a tamizar quedando en la superficie de manifestaciones epigónicas y de poesía y narrativa de difusión popular, haciendo pensar que todo el modernismo es solamente *Prosas profanas* de Rubén Darío. En el desarrollo de este proceso se pierde de vista la complejidad de uno de los movimientos de mayor riqueza cultural en Hispanoamérica y que ha sido rescatado en su total magnitud con los estudios realizados posteriormente por Ángel Rama.

Dada la necesidad de profesionalización del escritor que comienza a visualizarse a fines de siglo XIX, y el desarrollo acelerado de la industria cultural, la lucha por los lugares dentro del campo intelectual y la discusión entre las diferentes estéticas deben acomodarse a este nuevo panorama. El nuevo público perteneciente a extendidos sectores sociales que ahora pueden acceder a ciertos bienes de la cultura impone sus demandas, pasando a ser una mediación en las relaciones dentro de la cultura letrada. Así, las discusiones dentro del sector letrado comienzan a evidenciarse como una tensión entre el rechazo y la necesidad de captar a ese nuevo público. Esa contradicción, propia de los modernistas, se evidencia también en la vanguardia, en su necesidad de dar forma a sus intentos a partir de los elementos presentes dentro de lo ya existente. Estos problemas recorrerán la década del 30 y llegarán hasta comienzos de los 40, en que nuevas circunstancias históricas aportarán y darán nuevos tonos a las discusiones.

III

LA LITERATURA ENTRE LOS TREINTA Y LOS CUARENTA Y LA APARICIÓN DE H. BUSTOS DOMECCO

La década de los 30 no resulta pródiga en nuevas estéticas, antes bien, se presenta como un espacio para la prolongación de las tendencias iniciadas en las dos décadas anteriores. De hecho, algunas de las manifestaciones que he desarrollado en el capítulo previo tienen lugar durante los 30, como la radicalización de Gálvez en la derecha católica y la publicación de sus novelas sobre el pasado nacional; no obstante, constituyen precisamente una evolución de lo que ya había comenzado en años anteriores. Los 30 parecen conformarse más bien como años de transición: Borges publica sus primeros textos narrativos recogidos en *Historia universal de la infamia*, pero aún no ha comenzado con sus más importantes relatos; Roberto Arlt (1900-1942), que se iniciara en el 26 con *El juguete rabioso* llegará a la plenitud de su producción, la que, por otra parte, parece ser lo más recordado de la década; tres suicidios sacuden la cultura nacional: el de Leopoldo Lugones en 1938, el de Horacio Quiroga (1878-1937) y el de Alfonsina Storni (1892-1938), como un cierre drástico y definitivo de una época que se arrastra ya con signos de cansancio. El mismo Arlt morirá en el año 42, como epílogo del martirologio de una década que denominaron infame.

La característica general de los años 30, sin embargo, es muy específica, y está dada por el retorno del conservadurismo en política, que sostienen fuertemente los grupos oligárquicos. Así, luego de un período signado por el relativo progresismo de los gobiernos radicales del 20,³⁴ que favoreció particularmente al desarrollo de los sectores medios urbanos, 1930 irrumpe con el primer golpe de Estado militar de la historia argentina. Encabezado por el general José F. Uriburu, este gobierno de facto depondrá al presidente radical Hipólito Yrigoyen, electo constitucionalmente, y dará lugar al triunfo del partido conservador en elecciones fraudulentas. De esta manera, le sucederán las presidencias del general Agustín P. Justo, acompañado en la fórmula por quien fuera el hijo de una figura emblemática de la política oligárquica argentina como Julio A. Roca, (de 1931 a 1937) y luego la de la fórmula Roberto M. Ortiz-Ramón S. Castillo, quienes asumen en 1938. Posteriormente Ortiz deberá renunciar, en 1942, por presiones del partido conservador, que favorece mayormente a Castillo; Castillo, sin embargo, no terminará tampoco su mandato y será derrocado por un nuevo golpe militar en 1943.

Esta regresión al conservadurismo de la oligarquía en Argentina (que retrotrae a las políticas de fines del siglo XIX y principios del XX) es paralela a la crisis económica que atraviesan los países de Occidente desde la caída de la bolsa en Wall Street en el año 29 y al surgimiento de los gobiernos de carácter fascista en Europa. Dentro de este marco, Argentina presenta un

³⁴ Debe recordarse que Hipólito Yrigoyen gobernó de 1916 a 1922, lo sucedió Marcelo T. de Alvear entre 1922 y 1928 y luego volvió al poder Yrigoyen entre 1928 y 1930, todo bajo elecciones constitucionales.

estado de turbulencia y disconformidad popular, dadas por la corrupción electoral e institucional en que se sostienen los nuevos gobiernos y por el amplio margen de exclusión social provocado en medio de la crisis económica.

Puede pensarse, así, que el nuevo panorama político y social no favorece el surgimiento de manifestaciones artísticas y culturales novedosas. A lo largo de este trabajo, se observará el fuerte arraigo institucional que cobrará el nacionalismo durante esta década y su contaminación con las propuestas del fascismo y el nazismo europeos. Un acontecimiento de gran importancia para la definición de la cultura y la política de la época es la celebración del XXXII Congreso Eucarístico Internacional en Buenos Aires en 1934. Inaugurado el 10 de septiembre, llegó a contar con la participación de hasta un millón de personas. Esta circunstancia marca la ideología del momento, sellando la estrecha vinculación entre Estado e Iglesia Católica en un país donde la institución eclesiástica nunca se caracterizó por su progresismo sino todo lo contrario. No es casual, de este modo, la profundización de la tendencia nacionalista católica en un autor como Manuel Gálvez. En 1934, también, se publican dos libros claves del nacionalismo: *La inquietud de la hora: liberalismo, cooperativismo, nacionalismo*, de Carlos Ibarguren y *La Argentina y el imperialismo británico* de los hermanos Julio y Rodolfo Irazusta.

Paralela a este desarrollo del nacionalismo de derecha, agotado el modernismo y superados los festejos de la vanguardia, la corriente que observa continuidad es el nativismo regionalista. Condensada fuertemente en

los finales de los años 20 (en 1927 se publican, por ejemplo, *Relatos jujeños* de Julio Armanini, *Relatos catamarqueños* de F. Suaiter Martínez, *Tesoros de catamarqueñismos* de Samuel Lafonte Quevedo, así como varios de las obras de Fausto Burgos), los autores representativos de esta tendencia, sin embargo, mantienen espacios de prestigio durante los 30. Así, la década se abre con el Premio Nacional otorgado a un autor escasamente recordado, Carlos Buenaventura Quiroga por su libro *La raza sufrida* (1929) y, como se verá, en 1942 recibirán el mismo premio en un marco de polémica autores enrolados en esta misma línea narrativa.³⁵

Sin embargo, el momento de publicación de los primeros textos de Bustos Domecq, en ese mismo año 1942, constituye un momento adecuado para proponer una renovación del campo intelectual y de las estéticas vigentes. Por un lado, el hecho de que varias figuras importantes hayan muerto súbitamente en esos años, como Lugones, Horacio Quiroga, Alfonsina Storni, Roberto Arlt y, por otro, la falta de expresiones radicalmente novedosas a lo largo de la década del 30 –a excepción de la obra de un escritor genial como Roberto Arlt, quien, sin embargo, escribe sus grandes novelas a fines de los 20– todo esto genera determinados vacíos que propenden a una redistribución de los lugares. Como se verá en el apartado siguiente, será a la revista *Sur*, y a algunos de sus integrantes, entre ellos

³⁵ Al respecto Alejandro Fontenla observa: “La obra narrativa de Carlos Buenaventura Quiroga (Catamarca, 1887) es una de las primeras evidencias del grado de jerarquía literaria que produjo el regionalismo en nuestras letras. De su extensa producción –laureada con los premios Municipal (1929) y Nacional de literatura (1930)- la crítica nacional y extranjera no vaciló en designar a *La raza sufrida* (1929) como una de las novelas más logradas y perdurables de su género en América.” (485).

Borges y Bioy, a quienes favorecerá, o quienes sabrán aprovechar, esta situación de flancos abiertos.

1. *Los comienzos y el desarrollo de Sur*

Dentro de este marco, un acontecimiento importante lo constituye la aparición de la revista *Sur*, la empresa sostenida por Victoria Ocampo (1891-1979) entre 1931 y 1970. En medio de una década signada por el conservadurismo de derecha de la oligarquía en el poder, *Sur* aparece como una alternativa diferente: surgida de la misma clase oligárquica a la que pertenece su fundadora, la tendencia política de esta revista será el liberalismo y su apuesta cultural estará orientada fuertemente hacia el cosmopolitismo en oposición al nacionalismo vigente.

Tiene importancia también, para el tema que se pretende ahondar aquí, como parte de la década, un acontecimiento más minúsculo: el comienzo de la colaboración entre Borges y Bioy tal como he desarrollado en el primer capítulo. Tanto Borges como Bioy, como es sabido, pertenecieron a *Sur* y conformaron, junto con José Bianco y Silvina Ocampo, el ala más renovadora y dinamizadora de la revista. Por esto mismo, su participación en ella es excéntrica, y su producción para la historia literaria trasciende el espacio de contención creado en ese ámbito; no obstante no dejan de pertenecer a él.

Es por todos conocido el exclusivismo de la revista y su mencionada orientación cosmopolita, que la lleva a autoproyectarse como un puente de

acercamiento entre la Argentina y la producción cultural internacional (en términos más específicos, europea y norteamericana). A la vez, el proyecto ideológico de *Sur* la define como órgano de formación de la elite futura, tal como Victoria Ocampo lo expresó en diferentes oportunidades.³⁶

El trabajo de John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*,³⁷ da cuenta del funcionamiento de la publicación a lo largo de las diferentes décadas, sus variaciones y sus modos de posicionamiento frente a los acontecimientos políticos internacionales y nacionales. Puede pensarse que la época de auge y representatividad intelectual hegemónica de *Sur* abarca entre mediados de los años 30 hasta la caída del régimen peronista en el 55. King denomina “Los años de consolidación” al período 1935 a 1940, y “La incapacidad de reconstrucción” a lo que va de 1956 a 1970, en que otras alternativas de análisis y espacios de discusión se presentan como más válidos frente a los cambios sociales y culturales ocurridos en el país. El sostenido liberalismo de *Sur*, de avanzada en los años 30 pero ya retrógrado en los 50 o 60, y su incapacidad a partir de mediados de siglo para ponerse a la altura de los tiempos incorporando nuevas tendencias y abriéndose a nuevos debates ideológicos, acabaron por convertirla en una publicación anacrónica y con rasgos de epígono de sí misma. Así, como observa King: “Para continuar, *Sur*

³⁶ “Sigo creyendo que *Sur* fue lo que ella quiso, un puente, una manera de acercar a los escritores de Argentina, Estados Unidos y Europa”, ”*Sur* ha trabajado, durante veinte años, en crear la élite futura”. Declaraciones citadas por Lafleur, Provenzano y Alonso (Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano, Fernando P. Alonso. *Las revistas literarias argentinas. 1893-1967*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1962. 148).

³⁷ John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

habría tenido que incorporar nuevo personal, confiar en el juicio de otros escritores y prestar atención más particular a los problemas de Argentina y de la América Latina. En otras palabras, tendría que haber dejado de ser *Sur*.” (244).

Es importante señalar que el comienzo y primer desarrollo de la obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch coinciden con los años de intensidad y representatividad cultural de la revista; puede pensarse que, si bien tanto Borges como Bioy no formaban parte del grupo más dilecto de colaboradores de Victoria Ocampo (quien prefería el desarrollo del ensayo al de la ficción y cuyas pretensiones y concepciones intelectuales no coincidían exactamente con las de los dos autores), *Sur* constituye un marco para la producción de los autores ficticios, desde el cual debe leerse.³⁸ La programática intelectual conjunta, tanto como la propia, de Borges y Bioy por esos años mantendría una relativa independencia con la revista, por lo que ésta no sería condicionante ni réplica de su desarrollo, pero sí actuaría como un espacio de diálogo en el que se inscribiría, como un ámbito de contención donde apoyarse y negociar las solidaridades y desde donde proyectarse al resto del campo cultural. Así, los dos primeros cuentos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, “Las doce figuras del mundo” y “Las noches de Goliadkin”, aparecerán respectivamente publicados en *Sur* en los números 88 y 90, de

³⁸ Al respecto de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, John King observa: “Siempre trataron de permanecer al margen de la órbita principal de *Sur*, riéndose de muchas de sus pretensiones, especialmente de Victoria, que cultivaba a los grandes nombres de las letras contemporáneas, pero sí publicaron su obra principal en *Sur*, y por ello sus opiniones en literatura deben considerarse como un desarrollo importante dentro de la revista” (117)

enero y marzo de 1942, y más adelante en el mismo año aparecerá ya el libro publicado por la editorial Sur.

2. *Qué es Bustos Domecq*

En su libro *El habla de la ideología* Andrés Avellaneda distingue dos etapas en la producción atribuida a Honorio Bustos Domecq y Suárez Lynch. Para Avellaneda *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Dos fantasías memorables*, *Un modelo para la muerte* y los relatos “La fiesta del monstruo”, “El hijo de su amigo” y “De aporte positivo” (el primero de 1947 y los otros dos de 1950) integran un primer momento, que se articula sobre la problemática social de la época, con la irrupción de las masas populares en la vida pública nacional y su consecución en el gobierno de Perón. Aún cuando *Seis problemas para don Isidro Parodi* es anterior al primer gobierno peronista (1945-1951), el texto sería un preámbulo acorde al proceso social que habría llevado a Perón al poder. En textos como *Un modelo para la muerte* o “La fiesta del monstruo” el referente pasa a ser más estrictamente el políticoideológico, sin embargo la visibilización que los sectores populares han adquirido en esos años emerge igualmente en los demás relatos a través de una recurrencia a los códigos propios de la cultura popular. Según el planteo de Avellaneda, el constructo Bustos Domecq-Suárez Lynch les permite a Borges y a Bioy elaborar una voz ajena con la que vehicular su posición frente a los acontecimientos.

En un detallado análisis de los códigos que intervienen en los relatos, a los que se alude explícita o implícitamente, el autor demuestra cómo estos textos ponen en evidencia paródica las voces y las prácticas que caracterizan a los sectores populares de la época y cómo la impugnación llega al paroxismo de la violencia, lingüística y argumental, en “La fiesta del monstruo”, de Bustos Domecq y *Un modelo para la muerte*, de Suárez Lynch. Esta primera etapa sería definitiva en la producción conjunta de Borges y Bioy, mientras que los textos posteriores, *Crónicas de Bustos Domecq* y los relatos correspondientes a los años 60 y 70 incluidos en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, constituirían un segundo momento, que remite al primero como extensión y que se sustenta sobre la misma base ideológica y satírica aunque ya en un período histórico posterior, con diferentes necesidades políticas.

Aunque siguiendo la tesis de Avellaneda, me interesa concentrarme en un aspecto que su estudio, si bien lo menciona, no lo contempla totalmente. Me refiero a qué discusión se está articulando con la literatura de su tiempo mediante la creación del autor ficticio, cuyo mundo se compone, a su vez, de creadores de diversa índole, como Gervasio Montenegro, Carlos Anglada, Mario Bonfanti y muchos otros. Podría pensarse así la posibilidad de distinguir dos aspectos sobre los que se sostiene la producción de este autor ficticio: por un lado lo social-político, y por otro lado lo estético, teniendo un desarrollo de mayor intensidad lo primero en los textos publicados hasta la década del cincuenta inclusive, y lo segundo en los que corresponden a las décadas del sesenta y setenta. El énfasis en la problemática estética parece agudizarse en *Crónicas de Bustos Domecq*, texto que se

compone de reseñas acerca de la labor de diferentes artistas, la mayor parte de ellos literatos, ficticios como ficticio es también Honorio Bustos Domecq. Esto propondría, a su vez, si no un corte, sí un matiz diferente en la distinción de etapas señalada por Avellaneda; podría pensarse que los textos publicados entre los años 40 y 50 enfatizan el aspecto social y político, y que las Crónicas, publicado en 1967 se concentra en la problemática de lo estético.

Sin embargo, también es necesario relativizar una separación tan reductiva de los dos órdenes, lo político y lo estético, puesto que ambos parecen funcionar paralelamente. Desde el primero de los libros se presenta a un escritor para las letras argentinas, junto con una troupe de personajes que también participan, de una u otra manera, del quehacer intelectual. En este sentido, es necesario preguntarse el por qué de la irrupción de estos autores ficticios y de la necesidad de su creación. Pese a que estas obras forman un corpus compacto y con características diferenciadas y a la importancia indiscutible de Borges y Bioy Casares dentro de la literatura argentina actual, esta parte de la producción de ambos autores ha sido escasamente estudiada. Es probable que el carácter fuertemente paródico de estos textos sea la causa de la poca atención que han recibido y de que se los haya reducido a la condición de mero humorismo o divertimento.

Sin embargo, puede aventurarse otra posibilidad. En un artículo titulado “Desconcierto en dos tiempos”, publicado en *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (compilación de Susana Cella), María Teresa Gramuglio se plantea cuestiones inquietantes frente al problema de la

formación del canon.³⁹ La reflexión de la autora tiene su origen en una encuesta organizada por Juan Carlos Martini para la revista *Humor* en 1987, que se dirigía a determinados narradores bajo la forma de una pregunta: “¿Cuáles son, para usted, las diez novelas más importantes de la literatura argentina?” Ante los previsibles resultados, que ubican a *Rayuela* en primer lugar y recurrentemente incluyen en la lista a *El juguete rabioso* y *Los siete locos*, *Facundo*, *Adán Buenosayres*, entre otras,⁴⁰ Gramuglio retrocede en el tiempo y comienza exponiendo el hallazgo de una sección de “Libros recibidos” en dos números de la revista *Sur* del año 38. La gran cantidad de nombres de autores y libros absolutamente desconocidos en la actualidad, al menos para Gramuglio, sumado a que la lista no incluye género de pertenencia ni números de páginas, y, en algunos casos tampoco se presentan los datos de la editorial, llevan al lector actual a enfrentarse con el vacío de algo irremisiblemente perdido.

Entre lo encontrado, Gramuglio menciona títulos tales como *Pétalos desglosados de mi infancia* de Delia Lourdes Berro, *Hambre*, de Miguel Bustos Cerecedo, *El morfinómano y la divorciada*, por Francisco Gicco. Libros acumulados que alguien escribió y editó y que fueron puestos en circulación, pero que jamás pasaron a formar parte de ninguna historia literaria, que ningún autor “conocido” reclamó como antecedente de sus

³⁹ María Teresa Gramuglio. “Desconcierto en dos tiempos”. Susana Cella (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998. 127-139.

⁴⁰ La lista completa, a partir de los cómputos de la encuesta, se componía de la siguiente manera: 1) *Rayuela*, de Julio Cortázar; 2) *Los siete locos*, de Roberto Arlt; 3) *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal; 4) *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares; 5) *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; 6) *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento; 7) *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt; 8) *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato; 9) *Zama*, de Antonio di Benedetto; 10) *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. (Susana Cella. Op. Cit. 127)

obras, autores que nunca fueron recuperados de su espacio de oscuridad, como sí lo fueron Arlt o Carriego. Probablemente no lo merecieran, pero el desconocimiento permite, al menos, el beneficio de la duda. Contrastando con los artículos y notas publicadas por la misma revista, la autora encuentra allí trabajos sobre Gabriela Mistral, Anderson Imbert, Alexander Döblin, Emily Brontë, todos autores que recomponen el horizonte de expectativa del lector actual. Así, con respecto al listado anterior, reflexiona:

No fueron best-sellers, libros que se agotan y mueren en el momento del consumo. Fueron entonces libros que no se leen, en el sentido fuerte del término: ni tuvieron éxito por sí mismos, como para asegurarse un lugar por derecho propio en la historia de la literatura, ni ingresaron en la trama de intertextualidades, parentescos y jerarquías que alimenta la vitalidad de las tradiciones literarias. Libros que no se leen: tan antieconómica es la literatura. (131).

Frente al panorama desolador, o perturbador, de la letra muerta, Gramuglio se pregunta por el entramado secreto de circulación y de lectura de estos textos y por la posibilidad de su reconstrucción: si algún autor de la lista habrá modificado la sensibilidad de alguno de los autores “fuertes”, o al menos, de muchos lectores medios o escritores menores. La reflexión concluye con un par de metáforas inquietante:

Uno es dueño, entonces, de volver sobre algunas hipótesis: poniéndose en registro apocalíptico, la que ve la literatura como un Moloch que devora y aniquila innumerables víctimas

para derramar algunos pocos bienes sobre sus fieles; más resignadamente, la que percibe en la enorme masa de libros que no se leen con que nos golpea la lista de *Sur*, el denso tejido de prácticas, de actores, de lugares, de intercambios, que crea las condiciones de posibilidad para que funcione la máquina, para que los textos perdurables emerjan y puedan ser leídos. (132)

Me he detenido sobre este trabajo porque encuentro las observaciones de María Teresa Gramuglio particularmente iluminadoras para el recorrido a seguir en mi trabajo. La obra de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch, prácticamente arrumbada en los rincones de la historia literaria, bien parecería pertenecer al ámbito de los libros que no se leen, que no dejan huellas, que describe la autora en su artículo. Sólo que, en este caso, la presencia de dos escritores como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares que pueden adjudicarse los derechos de propiedad alcanza para rescatarlas de ese lugar ingrato.

No se trata aquí de emitir juicios valorativos acerca de la calidad superior o no de estos textos sino de un proceso más complejo. El acercamiento crítico a la literatura exige observar la puesta en tensión de múltiples factores dentro de la institución literaria que determinarán el valor asignado a un texto en una cultura y el planteo de Gramuglio, justamente, pone en cuestión las categorías fijas para la valoración literaria y de justificación de los lugares estancos dentro del canon. La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch, si bien escrita desde un lugar diferente al de los

textos a los que se refiere Gramuglio, parece construida sobre ese costado oscuro, “intrascendente” (desde el punto de vista de la supuesta trascendencia de los bienes generados desde la cultura alta), de la literatura. En ese espacio parece encontrar sus referentes, tanto para el estilo polimórfico de sus autores como para las prácticas y producciones culturales a los que remite. En este sentido, parte de la dificultad para su abordaje, radicaría en que se trata de un corpus que dialoga con una franja de la cultura que ha perdido visibilidad desde una perspectiva histórica, y a la que, en su carácter paródico, parece conducir toda referencia proveniente de un espacio más noble y elevado, o por lo menos, más recordado.

Sin embargo, no todo puede estar perdido, y los mismos textos ofrecen puntos de anclaje para la reconstrucción de los diálogos y discusiones que mantienen al referir a zonas más iluminadas del devenir cultural. Por algún resquicio el texto emerge y se sustrae de ese espacio de letra muerta; de otro modo, el trabajo de Borges y Bioy estaría jugando una partida perdida de antemano y se condenaría al suicidio, se incluiría voluntariamente en el espacio del olvido integrado eventualmente por los libros de la lista de *Sur*. La tarea impuesta de sacar a la luz lo no visible parece ser la más desafiante; para eso, no podemos menos que seguir las pistas visibles que se nos ofrecen.

3. *Quién es Honorio Bustos Domecq*

En la página inicial de *Seis problemas para don Isidro Parodi* se presenta una semblanza del autor trazada por quien fuera su maestra en la escuela primaria, la señorita Adelma Badoglio (nombre que ya es en sí mismo una definición paródica). Según este testimonio, Honorio Bustos Domecq nace en 1883 en Pujato, localidad de la provincia de Santa Fe, y “Después de interesantes estudios primarios...” (14) se muda con su familia a la ciudad de Rosario, en la misma provincia, donde comienza a publicar en la prensa local. Sus primeros trabajos llevan nombres tales como *Los adelantos del progreso*, *La patria azul y blanca*, *Vanitas*, *Nocturnos* y *A Ella* y datan de alrededor de 1907. En 1915 leyó ante el Centro Balear su *Oda a la “Elegía a la muerte de su padre” de Jorge Manrique* y publicó *¡Ciudadano!* “obra de vuelo sostenido, desgraciadamente afeada por ciertos galicismos, imputables a la juventud del autor y a las pocas luces de la época” (14). De 1932 es *¡Hablemos con más propiedad!* y de 1934 *Entre libros y papeles*. Otros libros suyos son *El Congreso Eucarístico: órgano de la propaganda argentina*, *El aporte santafesino a los Ejércitos de la Independencia* y *¡Ya sé leer!*, aprobado este último por la Inspección de Enseñanza de la ciudad de Rosario. Bustos Domecq también se desempeñó como “Inspector de Enseñanza” y como “Defensor de Pobres”.

Las fechas de las primeras obras indican que nos encontramos frente a un autor que comienza a publicar alrededor de la época del Centenario y, efectivamente, en los dos primeros títulos citados resuenan paródicamente los

ecos del optimismo y del nacionalismo de aquel momento. La parodia, por la cual se advierte una segunda voz que ríe y que no es la de Bustos, está dada en el pleonasma de un título como *Los adelantos del progreso* y por una metonimia de uso escolar como *La patria azul y blanca*, más cercana al posible título de una composición o de un libro de lectura infantiles que a la obra de un escritor consagrado. Por otro lado, las fechas indicarían que Bustos Domecq contaba en la época de sus primeras publicaciones con catorce años, por lo que la edad del autor puede hacer suponer que efectivamente se tratara de composiciones de escuela, o al menos, de carácter infantiloides, más que de obras maduras y profesionales. Así, por un lado se encuentra el nacionalismo, y por otro la resonancia del modernismo en títulos como *Nocturnos* o *A Ella*; con respecto a *¡Ciudadano!*, el comentario de Adelma Badoglio alude a “galicismos” presentes en esta obra, lo cual reforzaría la especulación sobre el carácter modernista de esta etapa. La valoración desfavorable que le merecen, así como la mención de “las pocas luces de la época”, parecen demostrar que la autora del opúsculo ha tomado distancia con ese movimiento, pese a conservar sus alambicados rasgos de estilo.

El nacionalismo parece acompañar al autor a lo largo de toda su carrera, no sólo en sus comienzos, puesto que volverá a encontrarse en otro de sus trabajos: *El aporte santafesino a los Ejércitos de la Independencia*. La alianza nacionalismo-catolicismo, a su vez, se registra en *El Congreso Eucarístico: órgano de la propaganda argentina*. Y por último, se trata de un intelectual que se ha desempeñado en cargos oficiales tales como “Inspector

de Enseñanza”, y otro, inexistente y completamente paródico, que alude a una voz popular, el de “Defensor de Pobres”. La tarea de Bustos Domecq se completa con la reflexión sobre el idioma y los aportes a la educación, posibles de suponer en títulos grandilocuentes como *¡Hablemos con más propiedad!* y *¡Ya sé leer!* Nuevamente la parodia actúa, pero esta vez en la circunstancia, mencionada dentro de este elogiado curriculum, de que este último libro es aprobado por la inspección de enseñanza de Rosario, siendo que el inspector es nada menos que el mismo autor del texto.

Por el listado de sus obras y de sus actividades culturales, no dejan de advertirse en Bustos Domecq los rasgos que, según Francine Masiello en el libro citado aquí en capítulos anteriores a propósito de este tema, caracterizan al tipo de intelectual que se configura durante la época del Centenario. En la figura de este autor es posible observar la parodia a ese prototipo, como representante del nacionalismo y como operador ligado a la esfera de lo oficial. Ya en los años 30, Bustos Domecq deviene, aparentemente, un escritor vinculado al catolicismo, o más precisamente, a la alianza Catolicismo-Estado.

También se trata de un autor nacido en provincias (dato que no es simplemente anecdótico, tratándose de un país centralizado como es Argentina), como lo fueron muchos de los que respondían al modelo originario del Centenario. Así, cabe recordar que Manuel Gálvez había nacido en la provincia de Santa Fe, Leopoldo Lugones en la de Córdoba, Ricardo Rojas en Tucumán, todos provenientes de antiguas familias tradicionales provincianas. Llama la atención, además, dentro de este planteo un dato

específico: el hecho de que Manuel Gálvez, nacido, como Bustos, en Santa Fe, se desempeñó durante veinticinco años como Inspector de Enseñanza Secundaria Normal y Especial.

De esta manera, al hacer su ingreso en las letras con sus cuentos policiales, Honorio Bustos Domecq es un autor que ha comenzado su carrera literaria en la época del Centenario con títulos de sonoridad patriótica y modernista, que ha continuado por esa vía hasta llegar a la década del 30, donde, frente al Congreso Eucarístico el deber con el Estado es deber con el Catolicismo, y que ha operado como factotum del Estado ejerciendo diferentes cargos públicos. La parodia del modelo general parece recortarse muy de cerca a la figura de Gálvez, no sólo por su lugar de origen y su cargo de Inspector de Enseñanza, también por sus orígenes en la poesía modernista y su evolución hacia una postura más explícitamente conservadora y hacia un nacionalismo simplificado en figuras prototípicas (Rosas, la Campaña al Desierto). Debe recordarse, por ejemplo, la novela escrita por Gálvez en torno al Congreso Eucarístico. Bustos Domecq, justamente en los años 30 escribe un texto sobre el Congreso, *El Congreso Eucarístico: órgano de la propaganda argentina*, y un texto sobre la Patria (desde su visión provinciana), *El aporte santafesino a los Ejércitos de la Independencia*, al igual que Gálvez en esta época escribirá también textos sobre la Patria y la religión.

Por otro lado, si Gálvez parece llevar las de ganar en los rasgos acumulados por la adivinanza, también puede pensarse en un Leopoldo Lugones, en tanto que figura arquetípica del modernismo, al que Bustos

Domecq parece más fuertemente vinculado en su hacer que lo que lo estuvo Gálvez.

Se trata, no obstante, de una versión degradada de este modelo intelectual, algo así, tal vez, como el equivalente de Gálvez, o Lugones, o de algún otro de los “importantes” entre el Centenario y los 30, en el plano de los “libros que no se leen” con los que especula Gramuglio: Bustos Domecq lee en el Centro Balear, la semblanza para su libro es realizada por una maestra de escuela primaria y no por un autor de prestigio, sus estudios realizados se circunscriben al nivel primario, sus antecedentes literarios, anteriores a los años treinta, constituyen obras de adolescencia, que la autora pone a la altura de trabajos de madurez. La hipérbole, característica de la parodia, recorre toda esta presentación del autor, magnificando lo que constituye una obra menor, intentando llevarla a un nivel de mayor trascendencia y consagración. En este sentido, sería necesario estudiar no sólo los ámbitos consagrados y no sólo los textos publicados y relegados por la historia literaria, problema sobre el que reflexiona Gramuglio, sino también los espacios y las prácticas de sectores socioculturales no hegemónicos, para visualizar claramente el orden de representación al que se está refiriendo.⁴¹

Ahora bien, ¿por qué la parodia de un escritor nacionalista debería publicar un libro de relatos policiales? Este solo dato lleva a pensar en un tercer autor como posible modelo para Bustos Domecq. Se trata de Leonardo

⁴¹ Andrés Avellaneda realiza un trabajo de reconstrucción, pero desde el punto de vista de lo social cotidiano (los códigos de la vestimenta, de la comida, etc.), no de las prácticas intelectuales o las referencias librescas presentadas en los textos. El análisis de los circuitos de lectura y de espacios para el hacer intelectual de los sectores populares se encontraría en la línea de las investigaciones realizadas por Beatriz Sarlo dentro de la crítica literaria y cultural argentina.

Castellani (1899-1981), quien resume los rasgos de autor regionalista nativista y de intelectual filiado en el nacionalismo. La figura de Castellani constituye otro referente poco estudiado en la literatura y la cultura argentinas, que debería ser recuperado a los fines de reevaluar el desarrollo de la derecha en la historia literaria y cultural del país. Sacerdote de la Compañía de Jesús y militante del nacionalismo, nacido en Reconquista (provincia de Santa Fe), Castellani constituye una figura polifacética y polémica en su época, que hasta llega a obtener en 1949 la expulsión de la orden y la suspensión como sacerdote. En la década del 30, el padre Castellani ha publicado *Camperas. Bichos y personas* (1931), conjunto de fábulas (en el sentido estricto de la palabra) ambientadas en el litoral argentino, con prólogo de Hugo Wast, e *Historias del norte bravo* (1935). En 1942 da a la imprenta un libro de relatos policiales titulado *Las nueve muertes del Padre Metri* (que luego de la primera edición aparecería aumentado bajo el título de *Las muertes del Padre Metri*), recreación del cuento policial clásico, donde un sacerdote en el chaco santafesino resuelve diferentes enigmas delictivos.⁴² Si bien la publicación de este libro coincide en el año con la de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Castellani ya era conocido durante la década del 30 como autor de relatos policiales a través de las publicaciones periódicas.⁴³

⁴² Constituiría un tema posible de estudiarse en la literatura argentina el desarrollo del género de la narrativa policial en las provincias de la región litoraleña (Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Chaco y Misiones) a partir del trabajo de autores como Leonardo Castellani, (Santa Fe), Velmíro Ayala Gauna (Corrientes) y posteriormente Angélica Gorodischer, Juan Carlos Martini y Juan José Saer (Santa Fe) entre otros.

⁴³ Jorge Lafforgue anota al respecto: “Tres cuentos de su primer libro ‘habían aparecido en la revista *El Hogar* y en el diario *La Nación* entre 1936 y 1938’, puntualiza Juan José Delaney.” (Jorge Lafforgue comp. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997. 328.).

Así, la obra de Castellani, ofrece una doble vertiente que se complejiza: por un lado, responde a las características de la narrativa regionalista tanto en ambiente representado como en el uso del lenguaje y, por otro lado, desarrolla una de las principales manifestaciones en el género del policial de enigma dentro de la literatura argentina. Este cruce de posiciones ubica al autor en un lugar quizá desafiante para Borges y Bioy Casares. Es posible observar que una estrategia desplegada por ellos es el silencio: tanto Borges como Bioy jamás se refieren a Castellani ni le dedican el menor comentario a su literatura, al menos a la que tiene que ver con el género que a ellos les interesa y que comparten. Más elocuente aún es este silencio cuando las historias del Padre Metri tienen claramente su modelo en Chesterton –modelo tan caro para Borges también- dada no sólo la estructura de policial clásico sino también la matriz católica y la condición de sacerdote del detective.

Borges y Bioy parecen encontrarse así disputando no sólo un espacio en el campo intelectual de la época, sino también, en este caso, compartiendo armas literarias con uno de sus oponentes ideológicos. Ahora bien, jugar con las mismas armas que el enemigo puede ser una buena estrategia y, de esta manera, bien pueden estar disputando el espacio dentro del campo genérico (entendido como un sector del campo intelectual) que les interesa, proponiendo un debutante libro de relatos policiales atribuido a un autor ficticio como parodia de su representante serio en el momento.

Más datos para completar el perfil del nuevo escritor se presentan en los prólogos escritos por Gervasio Montenegro para *Seis problemas para don Isidro Parodi* y para *Crónicas de Bustos Domecq* y por el mismo Bustos a *Un modelo para la muerte*, donde se introduce al discípulo, B. Suárez Lynch.

En el primero de los prólogos (con el título de “Palabra Preliminar”) firmado por Montenegro como miembro de la Academia Argentina de Letras, éste elogia diferentes aspectos en referencia a Bustos Domecq. En primer lugar, el hecho de que el autor, pese a ser de provincia, sitúa sus ficciones en el “ámbito natural”: Buenos Aires. En segundo lugar, destaca en “La víctima de Tadeo Limardo” su carácter de “pieza de corte eslavo, que une al escalofrío de la trama el estudio sincero de más de una psicología dostoiévskiana, morbosa, todo ello sin desechar los atractivos de la revelación de un mundo sui generis, al margen de nuestro barniz europeo y de nuestro refinado egoísmo.” (17). Luego atribuye al libro un carácter de fresco de la Argentina contemporánea, a partir de la fiel representación de personajes prototípicos que conforman “toda una galería de nuestro tiempo” (17). En este sentido, Montenegro observa que constituye un funesto diagnóstico sociológico la ausencia de la figura del gaucho, y el que haya sido sustituida por la del judío, así como el hecho de que el orillero revista ahora la forma degradada del personaje de Tulio Savastano.

En esta valoración que hace Gervasio Montenegro del libro de Bustos Domecq puede leerse claramente la búsqueda de un realismo telúrico (que no necesariamente coincide con lo plasmado en *Seis problemas...*). La interpretación de Montenegro fuerza el texto para ver en él psicologismo,

representación sociológica costumbrista, y para lamentarse la ausencia o distorsión de los personajes representativos de la nacionalidad, como el gaucho o el orillero. Es particularmente significativo aquí el elogio de la psicología de carácter dostoievskiano, uno de los rasgos de la novelística que Borges más repudia, según lo expresa en el prólogo a *La invención de Morel* (todo un marco de referencia para esta poética conjunta, por otra parte).⁴⁴ Montenegro elogiaría, así, lo que Borges y Bioy repudian en sus declaraciones con respecto a la novela y a lo que la novela y la literatura en general deben ser. El carácter nacionalista, a la vez, de su lectura se acentúa en la exaltación de la figura de Parodi, el criollo viejo, a quien Montenegro filia en la tradición reivindicada y construida por el Centenario en las figuras de la gauchesca, "...que nos legaran 'Del Campo', 'Hernández' y otros supremos sacerdotes de nuestra guitarra folklórica, entre los que sobresale el autor del Martín Fierro". (18) Esta tradición nacionalista aparece ahora teñida por el color local para ubicarse en el espacio de una interpretación agiornada.

Al igual que en el caso de Manuel Gálvez, los resabios del Centenario se presentan en Bustos Domecq haciendo su alianza con el conservadurismo de derecha consolidado durante la década del 30. En este caso, es el mismo Montenegro quien busca congraciarse con el Estado (en un gesto de oportunismo que, como ya se verá más adelante, va a caracterizarlo): "... a

⁴⁴ "La novela característica, 'sicológica', propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esta libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela 'sicológica' quiere ser también novela 'realista': prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil." (Jorge Luis Borges. "Prólogo". Adolfo Bioy Casares. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1994. 12).

nuestro Parodi: figura acaso inevitable en el curso de las letras policiales, pero cuya revelación, cuya *trouvaille*, es una proeza argentina, realizada, conviene proclamarlo, bajo la presidencia del doctor Castillo. La inmovilidad de Parodi es todo un símbolo intelectual y representa el más rotundo de los mentís a la vana y febril agitación norteamericana...” (18-19). El “conviene proclamarlo”, y la gratuita mención del presidente Castillo, muestran paródicamente el servilismo del escritor que busca el favor de la esfera del poder, lugar adonde lo conducen la recurrencia a toda una serie de lugares comunes sustentados por una posición nacionalista (unida al antisemitismo y la xenofobia) y que estéticamente encuentra su correlato en el realismo, capaz de captar las “esencias nacionales” y presentar un “fresco de la época”.

El prólogo de *Un modelo para la muerte*, firmado por el mismo Bustos Domecq, presenta nuevos elementos de juicio. En un artículo titulado “Una historia local de la infamia. (Sobre *Seis Problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq)” Gonzalo Moisés Aguilar plantea la condición proteica del intelectual representado en los textos de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch.⁴⁵ Este aspecto es de suma importancia, por lo que lo retomaré más adelante al analizar específicamente los textos, y se hace particularmente notable en B. Suárez Lynch, un escritor sin proyecto propio, según el prólogo, que toma sus ideas de otros autores. Es Bustos, por ejemplo, quien le entrega el argumento para lo que será *Un modelo para la muerte*, ya que él no puede

⁴⁵ Gonzalo Moisés Aguilar. “Una historia local de la infamia. (Sobre *Seis Problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq)”. *Tramas, para leer la literatura argentina*. 5 (1996): 69-80.

escribir el texto por encontrarse ocupado en otro trabajo. Anteriormente Suárez Lynch ha pasado de la imitación lírica de los textos de un literato llamado Tony Agita (¿presumiblemente Antonio Aita, a quien se hará referencia en el próximo capítulo?), al relato biográfico acerca de un general, inspirado en el hallazgo casual de los *Bocetos biográficos* de Ramón S. Castillo, y de ahí a una novelita de carácter sentimental cuyo argumento le cediera otro literato, Virgilio Guillerme, y que “le salió más bien un informe sobre el estatuto del Negro Falucho” (148), para finalmente acabar como autor del relato policial que le ofrece Bustos a partir de la lectura de una noticia en el periódico.

Al respecto, y vinculándolo con el problema del nacionalismo, Aguilar observa: “Lo que estas composiciones tratan de atrapar es la figura proteica del escritor -entregado a los avatares de las circunstancias y de la heteronomía- en la que, poco a poco, comenzará a vislumbrarse la figura que cargará con todas las culpas: el nacionalista. Intuido en varios de los personajes de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, sólo adquirirá nombre y cuerpo en *Un modelo para la muerte*, de 1946: él es Marcelo N. Frogman, el personaje más grotesco de Borges y Bioy.” (73). Si bien es en el texto de Suárez Lynch donde el tema adquiere su mayor evidencia y agresividad, una lectura atenta de las dos presentaciones de Bustos Domecq hechas en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (de la semblanza efectuada por la educadora y del prólogo escrito por Montenegro) demuestra que el nacionalismo está presente desde el comienzo del proyecto como objeto de la

parodia y que constituye uno de los principales referentes de asociación estética e ideológica con los cuales se discute.

Por otro lado, tampoco se pretende aquí limitar o simplificar el modelo, sino observar los rasgos dominantes en su origen, sin perder de vista las líneas que tensan su complejidad. Así, Aguilar plantea que aunque están presentes el arcaísmo, el nativismo, el esteticismo de fin de siglo, etc. ninguno de ellos son el objeto parodiado. “¿Cómo parodiar lo que es informe?” (73), se pregunta el crítico. “La parodia no se ejerce, entonces, sobre los rasgos definidos de lo parodiado sino sobre su carácter híbrido, contradictorio, indefinible y disparatado.” (73). Considero sin embargo que, dentro de esa hibridez, es necesario observar los puentes que unen los diferentes términos, en qué bases contractuales se sostiene ese carácter híbrido y contradictorio, tal vez indefinible y seguramente disparatado.

Es posible pensar así, que la obra de Bustos Domecq y, por extensión, la de Suárez Lynch están aludiendo a dos órdenes diferentes en el ámbito de lo literario. Por un lado, a un papel desempeñado por parte de los escritores que ligan su función de intelectuales a la esfera oficial, por lo que el autor se convierte en vocero y en técnico de un proyecto de nación. Y por otro lado, a un horizonte cultural donde se entrecruzan estéticas como el modernismo y el realismo en sus diferentes formas, el lenguaje castizo con rasgos epigonales y anquilosados. Y como si fuera poco, todo dentro del plano del escritor menor: a Bustos Domecq, como ya se ha mencionado, le escribe su semblanza su

maestra de escuela primaria antes que un intelectual de prestigio, Gervasio Montenegro pertenece a la Academia Argentina de Letras, pero para sobrevivir regentea un establecimiento de mala reputación en Avellaneda de propiedad de su esposa y B. Suárez Lynch no cuenta con una sola obra propia y original.

4. El año 1942: un Premio Nacional y la llegada de Bustos Domecq

Tanto este modelo de intelectual, como las estéticas aludidas, corresponden, aparentemente, a una época anterior a la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch. ¿Constituiría de esta manera una discusión anacrónica? La respuesta a este nuevo interrogante puede buscarse en un relato escrito por Borges en 1945, publicado primeramente en *Sur* y luego en el libro homónimo de 1949: se trata de “El Aleph”.

No me detendré a analizar este cuento exhaustivamente, pero sí es necesario observar unos cuantos detalles. En primer lugar, la caracterización del personaje Carlos Argentino Daneri, un poeta cuyo proyecto de versificar toda la redondez de la tierra bien podría incluirse en el catálogo de artistas y escritores “imposibles” que va a ser dieciocho años después *Crónicas de Bustos Domecq* (debe recordarse, por ejemplo, el intento fallido del autor Ramón Bonavena de escribir una novela regionalista en “Naturalismo al día”). A la vez, la voz de Carlos Argentino se configura como una voz exagerada y cursi, en la que es posible observar rasgos estilísticos y oír tonos

e inflexiones semejantes a los que Alazraki reconoce en el lenguaje del Bustos Domecq de las *Crónicas*,⁴⁶ particularmente en su calidad declamatoria: “¿Y qué me dices de ese hallazgo, *blanquiceleste*? El pintoresco neologismo *sugiere* el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano. Sin esa evocación resultarían demasiado sombrías las tintas del boceto y el lector se vería compelido a cerrar el volumen, herida en lo más íntimo el alma de incurable y negra melancolía.” (Borges, 621, cursivas en el original).

Además del lenguaje y de este tipo de personaje funambulesco, se introduce en el relato otro elemento proveniente del micromundo de Bustos Domecq. En el final del texto, aparece un anexo, “Postdata del primero de marzo de 1943”, donde se refiere que Carlos Argentino obtuvo por su poema el Segundo Premio Nacional de Literatura, mientras que la obra presentada por el narrador (Borges), *Los naipes del Tahir*, no logró un solo voto. El primer premio en este concurso lo obtuvo un tal doctor Aita y el tercero, nada menos que el doctor Mario Bonfanti. El hispanista Mario Bonfanti, es otra de las criaturas pergeñadas para el entorno de Bustos Domecq. De esta manera, un autor como Daneri -que completa su caracterización con rasgos tan vulgares como los de invitar a “tomar la leche” o expresiones tan inoportunas como “Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman” (Borges, 626), con la que saluda al narrador, aún consternado por la

⁴⁶ Jaime Alazraki. “Las crónicas de Don Bustos Domecq”. *Revista Iberoamericana*. 36 (1970): 87-96. Desarrollaré este artículo más específicamente en el capítulo correspondiente a *Crónicas de Bustos Domecq*.

contemplación del Aleph- perfectamente se integra al catálogo de aberraciones que componen el universo del autor ficticio.

Dos horizontes valorativos se enfrentan, así, en “El Aleph” y, consecuentemente, dos concepciones del arte de narrar. La escritura no está hecha para abarcar toda la realidad, no puede abarcar la realidad, a menos que lo que se pretenda sea “dilatarse hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos” (Borges, 622). El narrador advierte el problema con que se enfrenta a la hora de escribir sobre su encuentro frente al Aleph: cómo narrar, es decir, poner en sucesión, algo que, en sí mismo, es simultáneo. La totalidad y la realidad, si existen y pueden abarcarse, no lo serán en un poema o en una narración, sino en un punto, recóndito y misterioso, llamado *Aleph*.

Por otra parte, la “Postdata del primero de marzo de 1943” lleva a revisar un acontecimiento importante dentro del campo intelectual de la época. En 1942, la Comisión Nacional de Cultura premia los libros *Cancha larga* de Eduardo Acevedo Díaz (1882-1958), *Un lancero de Facundo* de César Carrizo (1886-1953), *El patio de la noche* de Pablo Rojas Paz (1896-1956), en ese orden. Previamente, una comisión asesora, integrada por Enrique Banchs, Álvaro Melián Lafinur, Horacio Rega Molina, José A. Oría y Roberto Giusti, había recomendado otorgar el primer premio al libro de Eduardo Acevedo Díaz, el segundo a Pablo Rojas Paz y el tercero a César Carrizo. Mientras tanto, el libro presentado por Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, sólo obtuvo el voto de Eduardo Mallea, quien formara parte de la Comisión de Cultura.

Este acontecimiento tuvo una gran resonancia en el círculo literario allegado a Borges, tanto que el número 94 de la revista *Sur*, de julio del mismo año, estuvo dedicado al desagravio al autor ante la decisión del jurado.⁴⁷ El “escándalo” suscitado provoca, poco tiempo después, la publicación en la revista *Nosotros* de un artículo, “Los premios nacionales de literatura”, en el que se justifica la decisión.⁴⁸ Aunque este descargo no aparece firmado, según Frieda Koeninger es posible suponer que su autor fuera Roberto Giusti, quien, además de formar parte de la comisión asesora, se desempeñaba como director de *Nosotros*.⁴⁹ A la vez, tres años después, Borges publicará “El Aleph”, según cuya Postdata, quienes le arrebatan los lugares de honor en el concurso son Mario Bonfanti y Carlos Argentino Daneri. En un movimiento de ida y vuelta de seres ficticios y reales, el mismo Acevedo Díaz aparece mencionado en el relato en relación a Carlos Argentino: “Hace ya mucho tiempo que no consigo ver a Daneri; los diarios dicen que pronto nos dará otro volumen. Su afortunada pluma (no entorpecida ya por el Aleph) se ha consagrado a versificar los epítomes del doctor Acevedo Díaz.” (Borges, 627). Esta referencia permite pensar una homologación entre ambos y en la que Carlos Argentino Daneri no necesariamente “sea” Eduardo Acevedo Díaz, pero sí, al menos, alguien muy similar. Dentro de este plano de las referencias, es posible pensar que el “doctor Aita”, ganador del primer premio en el relato, esté aludiendo a Antonio Aita, crítico literario asociado a la revista *Nosotros*, autor de libros

⁴⁷ “Desagravio a Borges”. *Sur*. 94 (1942): 7-34.

⁴⁸ “Los premios nacionales de literatura”. *Nosotros*. Segunda Época. 76 (1942): 114-116.

⁴⁹ Frieda Koeninger. “‘El Aleph’: sátira y parodia”. *Textos*. 4 (1996): 38.

como *Algunos aspectos de la literatura argentina* (1930), *La literatura argentina contemporánea* (1931) y *La literatura y la realidad americana* (1931). Álvaro Melián Lafinur, por otra parte, aparece también con una referencia negativa: “Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado en todos los círculos por Álvaro Melián Lafinur, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema (...). Agregó que Beatriz siempre se había distraído con Álvaro.” (Borges, 622).

El diálogo entre dos de las revistas más importantes de la época da cuenta de la importancia del suceso y permite vislumbrar la forma de un debate más amplio. El hecho de que *Sur* dedique un número a “desagraviar” a uno de sus escritores por no haber obtenido un premio, construye no sólo la instancia del agravio ante la omisión, sino también, de manera corporativa, el lugar que habrá de dársele a sus autores. El criterio tanto de la comisión asesora como de la Comisión Nacional de Cultura para la elección ha sido, evidentemente, el de un nacionalismo que encuentra su mejor exponente en el realismo nativista de los premiados. En el artículo que escribe Bioy Casares para el desagravio se lee: “En horas en que solamente la hospitalidad con temas o paisajes nacionales puede aspirar al reconocimiento en masa y a la recompensa oficial, Borges, guiado por la más pura vocación, nos da con *El jardín de senderos que se bifurcan*, los esplendores de su fantasía y de su inteligencia.” (22). Dos conceptos se destacan en lo expresado por Bioy: reconocimiento de las masas y recompensa oficial; es posible pensar que son dos de las ventajas simbólicas de que gozaba un tipo de literatura de la época

y una franja del campo intelectual, una narrativa aún ligada al realismo y a los temas y paisajes nacionales. Luis Emilio Soto lo expresa con una metáfora más contundente: “La prueba es que al fin se impuso lo más ostensible, el énfasis del nacionalismo literario, la novelaría que se confecciona con la tramoya que las empresas de adornos emplean para las fiestas patrias.” (10)

Nosotros, por otra parte, aunque no tan abiertamente como *Sur*, también toma cartas en el asunto. De los miembros de la comisión asesora para el otorgamiento del premio, dos forman parte de dicha revista: Roberto Giusti y Álvaro Melián Lafinur. El artículo sin firma publicado en sus páginas parece tener como función elevar la queja ante lo actuado por la Comisión Nacional de Cultura, que modificó lo propuesto por la comisión asesora, invirtiendo el orden en los autores ganadores del segundo y tercer premio. De esta manera, se estaría haciendo el descargo ante el resultado, a la vez que se trataría de resarcir la autoridad y la función de la comisión asesora, formada por especialistas. Sólo de modo tangencial parece hacer referencia al desplazamiento sufrido por Borges en la elección. Sin embargo, el tener que expedirse al respecto constituye en sí un emergente de la fuerza que habría tenido la reacción en el ámbito literario ante esa exclusión y de los valores discutidos entre ambas publicaciones. Así, con respecto al libro de Borges, se lo califica de “literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones del ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho.” (116). El artículo, quienquiera que sea su

autor, se hace cargo del problema de la representatividad de lo nacional en la adjudicación del premio alegando con respecto a *El jardín...*:

Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino (...) con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aún para el más culto (excluimos a posibles iniciados en la nueva magia)- juzgamos que hizo bien. (116),

mientras que sobre *Cancha larga* afirma:

... es una amplia evocación de la evolución de la campaña argentina en tres cuartos de siglo, obra de construcción sólida, (...) rica de pinceladas diestras y coloridas, que ‘hacen ver’ a tipos, escenas y ambientes. Cuando se la juzgue con la mayor severidad, no podrá negársele que es un documento valioso sobre cosas nuestras, escrito por un observador de talento, ya acreditado por otros libros de enjundia, una obra indiscutiblemente argentina.” (115).

La revista *Nosotros* tuvo una larga trayectoria, y fue tan importante en su momento como lo será *Sur* después. Comenzó a aparecer en agosto de 1907 y en 1934 tuvo su acta de defunción redactada por sus directores, Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti. La revista constituye un faro en la

vida cultural de estas casi tres décadas, y su desaparición en esos años es, para Lafleur, Provenzano y Alonso, una de las causas del rápido desarrollo y auge que logrará *Sur*. En 1936 tendrá su resurrección y permanecerá hasta noviembre de 1943, cuando cerrará definitivamente con la muerte de Alfredo A. Bianchi. Ambas publicaciones, sin embargo, marcan dos tendencias diferentes: *Nosotros* se inclina ideológicamente hacia la izquierda, mientras que *Sur* lo hace hacia el liberalismo; más importante aún, la revista de Giusti y Bianchi se presenta como un espacio abierto de participación dentro del ámbito literario frente al exclusivismo que va a presentar la de Victoria Ocampo.

Sin embargo, al momento de la entrega de los Premios Nacionales tal parece que la apuesta fuerte la hace *Sur* y es la que gana a largo plazo mientras que *Nosotros* parece responder a criterios y parámetros de décadas anteriores. Si bien no puede decirse que los autores premiados puedan incluirse en la lista que observa Gramuglio de libros que no han sido leídos, puesto que los premios otorgan un lugar dentro de la institución literaria y el campo intelectual, al igual que sucedió con el regionalismo nativista pasaron a ocupar un espacio muy marginal, cercano al olvido, en la historia literaria.

SEGUNDA PARTE:

**LA OBRA DE H. BUSTOS DOMECQ
Y B. SUÁREZ LYNCH**

IV

SEIS PROBLEMAS PARA DON ISIDRO PARODI: COMIENZA EL DESFILE

Publicado en 1942, *Seis problemas para don Isidro Parodi* constituye el texto de presentación de Bustos Domecq. Siguiendo las dos etapas que señala Andrés Avellaneda, resulta también el más importante de los libros publicados bajo el nombre del autor en este primer período, correspondiente a la década del 40 y principios de la del 50. De todos los textos de esta época es el que presenta una mayor recepción, evidente en las ediciones y estudios críticos que se le han dedicado con preferencia frente al resto de la obra, y una complejidad dada por seis relatos independientes pero más o menos encadenados. Es, a la vez, en *Seis problemas...* donde aparece el grueso de los personajes que componen el mundo narrativo de Bustos Domecq, parte de los cuales van a reaparecer luego en *Un modelo para la muerte* junto a nuevos especímenes. Desde este punto de vista, Iván Almeida, en su artículo “*Seis problemas para don Isidro Parodi* y la teología literaria de Borges”, caracteriza genéricamente al texto como novela, tal como una novela de episodios. Señala cómo en este libro se presenta no sólo un personaje estable que une los diferentes capítulos, como ocurre en la novela picaresca a la manera del *Lazarillo de Tormes*, sino más aún, toda una corte de personajes que van evolucionando de un relato a otro.⁵⁰

⁵⁰Iván Almeida. “*Seis problemas para don Isidro Parodi* y la teología literaria de Borges”. *Variaciones Borges*. 6 (1998): 33-51.

Ahora bien, un aspecto que llama la atención, y que puede extenderse a toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch de este período, es el mundo cultural al que remite en tanto que parece corresponderse con la cultura de décadas anteriores más que con la que le es contemporánea. Así sucede no sólo con los personajes sino también con toda una serie de referencias.

Ya he mencionado en este trabajo cómo la semblanza que la señorita Adelma Badoglio presenta de Bustos Domecq delinea a un intelectual más o menos gestado en el Centenario, aunque mucho más joven que los verdaderos intelectuales de la empresa cultural que gestó el Centenario de la Patria, que evoluciona por las líneas del nacionalismo católico y el oficio público de la educación. Esta evolución, no obstante, contenida en la década del treinta, lo hace más contemporáneo a la época de escritura del libro. Pero otros anacronismos más extremos llaman la atención. En “Las doce figuras del mundo” se elogia una biblioteca particular, que analizaré inmediatamente, compuesta por una serie de libros, los que se mencionan y se elogian, pertenecientes a los finales del siglo XIX y principios del XX. En “Las previsiones de Sangiácomo” el hispanista Mario Bonfanti dicta en la Casa del Arte una conferencia sobre Concepción Arenal, quien viviera entre 1820 y 1893. Existen referencias a la actualidad, especialmente en este último relato, donde la contemporaneidad aparece signada por películas y estrellas cinematográficas del momento, una de las cuales ofrecerá claves para la resolución del enigma, según demuestra don Isidro; sin embargo múltiples elementos en estas narraciones parecen retrotraer a un momento cultural

anterior o, al menos, operar en un efecto de “arrastre” de manifestaciones y figuras anteriores.

Tal como mencioné, en “Las doce figuras del mundo” aparece citado un conjunto de libros. El protagonista de esta historia, Aquiles Molinari, periodista de deportes del diario *Noticias*, ha debido participar en un ritual iniciático para ingresar a una supuesta secta drusa, durante el cual huye al haber encontrado muerto a Abenjaldún, el dueño de la casa y jefe de la secta. Molinari, de escasas luces, teme ser considerado sospechoso puesto que tras su huída la casa ha ardido en llamas, suceso que él llega a atribuir a un error místico en el ritual que no llega a entender del todo y no a una falla física o a la voluntad humana. En su narración de los hechos a don Isidro, a quien ha acudido en busca de ayuda, señala las siguientes obras como parte de la biblioteca de la casa de Abenjaldún, “una biblioteca de libros serios” (25): la *Historia Universal* de César Cantú, *Las Maravillas del Mundo y del Hombre*, la *Biblioteca Internacional de Obras Famosas*, el *Anuario de La Razón*, *El Jardinero Ilustrado* de Peluffo, *El Tesoro de la Juventud*, la *Donna Delinvente* de Cesare Lombroso “y qué se yo” (25). Tal lista se compone, mayormente, de obras de difusión, como la enciclopedia temática en veinte volúmenes *El Tesoro de la Juventud* de gran popularidad en Argentina durante la primera mitad del siglo XX, el manual de jardinería y botánica de Fernando Maudit y Vicente Peluffo, *El jardinero Ilustrado*, de 1909 (cuyo autor es en realidad Fernando Maudit, siendo Vicente Peluffo el editor) y el anuario de un periódico de gran tirada en Argentina como *La Razón*, a lo que podrían sumarse dos textos de nombre suficientemente general como la

Biblioteca Internacional de Obras Famosas (que presumiblemente refiera a la recopilación realizada por Marcelino Menéndez y Pelayo, entre otros, con el subtítulo de “Colección de las producciones literarias más notables del mundo, en la que están representados los más grandes escritores de los tiempos antiguos, medioevales y modernos”, de 1900) y *Las Maravillas del Mundo y del Hombre*.⁵¹ Dos textos de autores importantes en su momento, pero muy anteriores a la publicación de *Seis problemas...*, como la *Historia Universal* del escritor e historiador italiano Cesare Cantú (1804-1895), traducida al español en 1927, y la *Donna Delinvente* (1893), investigación del criminólogo positivista Cesare Lombroso (1836-1909) completan la colección.

Llama la atención en esta lista no sólo el carácter de divulgación científica y cultural de la mayoría de las obras citadas, sino también (salvo en el *Anuario de La Razón*, del que no se especifica la fecha) su inscripción alrededor del novecientos, cuarenta años antes de la escritura del cuento, puesto que las fechas de publicación disponibles oscilan entre la última década del siglo XIX y la primera del XX, siendo la más cercana la de la versión traducida de la *Historia Universal* de Cesar Cantú, en 1927. La biblioteca, por otra parte, es elogiada por Aquiles Molinari: “Por lo pronto, el doctor Abenjaldún tenía una quinta papa en Villa Mazzini, con una biblioteca

⁵¹ Existen múltiples publicaciones con el título de *Maravillas del Mundo*, que van desde una colección editada por Salvat en Barcelona entre 1984 y 1985 hasta el *Libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo y el texto homónimo de Juan de Mandeville, pasando por *Maravillas del mundo verde*, *Maravillas del mundo mineral*, etc. Sin embargo no se encuentra un título que se corresponda con el aquí citado por Borges y Bioy Casares. En este sentido creo lícito suponer que se trate de un material que haya quedado en el olvido, o bien que los autores jueguen aquí creando una denominación bastante previsible dentro de los libros enciclopédicos y de divulgación de conocimientos.

fenómeno” (23). A través del lenguaje chabacano de Molinari, y de la ingenuidad que demuestra a lo largo de todo el relato, puede percibirse la ironía del dúo autorial en esta apreciación, por lo que se deduciría que lo que se está proponiendo es lo inverso de lo que se escribe: ni son libros serios, ni es una biblioteca fenómeno. Molinari se muestra como un sujeto altamente influenciado y de tan corto entendimiento como para caer víctima de la burla que le tienden los miembros de la cofradía siriolibanesa y luego creerse el asesino de otro hombre sin serlo, de modo que tampoco es una referencia competente y confiable a la hora de valorar una biblioteca.

Ahora bien, ¿por qué textos que seguramente han sido serios en su momento pueden pasar a no ser considerados como tales? Más que al carácter de los libros en sí, las observaciones puestas en boca de Molinari parecen referir a un tipo de lectura o a un tipo de lector. En este sentido, por un lado, resulta fundamental el carácter de divulgación, lo que los hace textos destinados a un público popular. El lector culto, proveniente de una cultura alta, no necesita de una “Biblioteca de obras famosas” para ponerse en contacto con las obras maestras de la literatura universal, puesto que conoce esas obras desde sus ediciones individuales, conoce de su fama y hasta puede hacer él mismo la selección para su propia biblioteca. Por otro lado, la desactualización de los libros mencionados habla de un conjunto en el que ninguna novedad ha venido a relevar la producción de principios del siglo o del siglo anterior, o al menos, si no a relevar en un gesto vanguardista, a complementarla y darle el lugar histórico que los textos merecen.

Podría pensarse así que se está haciendo la burla de los anacronismos en la cultura. Sin embargo, creo posible advertir que el trabajo realizado en estos relatos va más allá y resulta más complejo que la simple burla o parodia. En este sentido, aunque el análisis de los códigos de la cultura popular en cuanto a alimentación y vestimenta que realiza Avellaneda resulta impecable, no acuerdo totalmente con su interpretación en tanto que resulta demasiado unidireccional. Si bien es verdad que en *Un modelo para la muerte* el carácter agresivo y degradante se acentúa, en lo que respecta a *Seis problemas...* la burla, si es tal, no se orienta sólo a los sectores populares, sino que abarca una revisión de la cultura argentina en general, en sus diferentes cruces y matices. Abarca la cultura cotidiana, tal como lo estudia Avellaneda, y también la cultura letrada, no siempre tan alejada de aquella.

En este sentido, los textos de Bustos Domecq a partir de *Seis problemas para don Isidro Parodi* parecen dar cuenta de la supervivencia de las manifestaciones culturales, desde autores y publicaciones hasta prácticas de vida en un momento de supuesta superación. Se estaría así trabajando con los residuos de la cultura, con los elementos que permanecen, aún como anacrónicos, en el imaginario y en la experiencia de determinados sectores y zonas culturales y con los que permanentemente deben negociar las nuevas manifestaciones.⁵²

Una clave para la lectura del trabajo con lo residual y lo aparentemente anacrónico realizado en este libro puede encontrarse en el comienzo del quinto de estos relatos, “La víctima de Tadeo Limardo”: “El

⁵² Para los conceptos de “residual” y “emergente” véase Raymond Williams. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

penado de la celda 273, don Isidro Parodi, recibió con algún desgano a su visitante: ‘Otro compadrito que viene a fastidiar’, pensó. No sospechaba que veinte años atrás, antes de ascender a criollo viejo, él se expresaba del mismo modo, arrastrando las eses y prodigando los ademanes.” (85). Todo un modelo de dinámica cultural parece resumirse en este párrafo. Como una especie de reflejo especular o de desdoblamiento (motivo que será retomado en el relato de Borges “El otro”), don Isidro recibe en su celda a alguien que habla igual que él lo hacía veinte años atrás, sin reconocerse. El paso del tiempo y de la historia lo ha hecho ascender a criollo viejo, sin embargo, el habla de hace veinte años parece haberse conservado en un representante actual, el compadrito, que a la vez, ya existía y del que él mismo era figura en ese entonces. Don Isidro se enfrenta a lo anacrónico, a lo superviviente, sin llegar a detectarlo; la forma de habla que ahora escucha, nueva para él, le provoca rechazo como novedad, sin embargo está allí desde hace años.

Tal operación pone en evidencia el problema al que todo el libro parece referir: la supervivencia, a veces molesta, de la cultura. En este sentido, el trabajo de Borges y Bioy va más allá de una crítica coyuntural, en tanto que se configura como una revisión y una especie de “ajuste de cuentas” con las décadas anteriores y su herencia en el presente. La burla, en todo caso, el ajuste de cuentas, no abarca sólo a los otros, sino que incluye a los mismos autores: en el párrafo citado es posible leer una alusión al mismo Borges en su rechazo del criollismo que él mismo profesaba y practicaba veinte años antes.

1. “Las doce figuras del mundo”: recordando a Fray Mocho

Quizás es en “Las doce figuras del mundo” el relato donde más se evidencia esta tendencia al anacronismo o al rescate del anacronismo. El texto está dedicado a José S. Álvarez (1858-1903) (textualmente “A la memoria de José S. Álvarez” (21)), escritor y periodista, fundador de la revista *Caras y caretas* en 1898 y más conocido por el seudónimo de Fray Mocho. Puede resultar llamativa la dedicatoria a un autor tan alejado del estilo de escritores como Bioy y Borges, y cabe preguntarse si la referencia es paródica. La misma figura de Molinari periodista podría resultar una humorada hacia el mundo del periodismo en el que Fray Mocho actuara y podría tenerlo como blanco.

Sin embargo, una lectura cuidadosa permite observar aspectos en los que el cuento presenta algunos de los rasgos que caracterizaron las colaboraciones de Fray Mocho en *Caras y Caretas*. En primer lugar, aunque existe un narrador que introduce los personajes y la situación, la estructura básica del relato se organiza en un diálogo entre dos, el más frecuente de los procedimientos que configura los textos de Fray Mocho (los relatos siguientes de Bustos Domecq vendrán a complejizarse con una menor presencia del narrador y la aparición de otras voces dentro de la misma trama). Por otro lado, se acentúa la observación sobre los artículos de uso cotidiano y popular, como “Se fue a los fondos; volvió con la máquina de afeitar, la brocha, los restos del jabón amarillo y una taza de agua hirviendo” (21), técnica que logra dar forma a la representación de un ambiente y costumbres precisos; de la

misma manera, los personajes que el cuento delinea se constituyen como tipos sociales y culturales, el criollo viejo representado en don Isidro Parodi y el porteño de barrio en Molinari, lo que se evidencia en la captación del lenguaje coloquial.

Así, tal como sucede con la multiplicidad de textos escritos por Fray Mocho para *Caras y caretas*, el cuento hace eco del ambiente barrial y a la vez cosmopolita del Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, un mundo “multicultural” donde pululan las referencias a los otros y a una dudosa convivencia: “Molinari, fácilmente nacionalista, colaboró en esas quejas y dijo que él ya estaba harto de italianos y drusos, sin contar los capitalistas ingleses que habían llenado el país de ferrocarriles y frigoríficos. Ayer no más entró en la Gran Pizzería Los Hinchas y lo primero que vio fue un italiano.” (22)

De los relatos que componen la saga de don Isidro Parodi, “Las doce figuras del mundo” es el que más se acerca a un relato costumbrista típico, por los rasgos señalados, que se complementan con una trama relativamente sencilla. Borges y Bioy parecen rendir, así, homenaje a la figura de Fray Mocho rescatando algunos procedimientos de su escritura para darle forma en un tipo de ficción que excede el costumbrismo, como es el relato policial. A partir del cuento siguiente, “Las noches de Goliadkin”, los textos irán complejizando su estructura en derivaciones cada vez más rizomáticas e interpretaciones que rozan lo metafísico y que anticipan algunos de los relatos

que Borges publicará en *El Aleph*.⁵³ Sin embargo, la observación de tipos y costumbres de uso popular, tal como lo señala Avellaneda en su estudio, no dejarán de aparecer; es más, será uno de los rasgos más característicos de la obra de Bioy Casares a partir de la publicación de *El sueño de los héroes* en 1955.

2. Gervasio Montenegro, un decadente en los cuarenta

Gervasio Montenegro hace su, como le corresponde, espectacular aparición dentro de la obra de Bustos Domecq en “Las noches de Goliadkin”, el segundo de los *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Sin embargo, el lector ya ha podido tener contacto con su estilo literario en la “Palabra liminar” que el mismo personaje escribe para este libro. A partir de “Las noches de Goliadkin”, Montenegro, ausente en el primero de los relatos, pasará a convertirse en una de las principales creaciones de este micromundo ficcional. Su figura no pierde visibilidad aún cuando se desempeñe como personaje secundario. Sucede que, en el tercero de los cuentos, luego de su primer encuentro con don Isidro, Montenegro ya se ha transformado en detective socio de aquel, razón por la que volverá a aparecer en tres de los cuatro relatos siguientes, “El dios de los toros”, “Las previsiones de Sangiácomo” y “La prolongada busca de Tai An”. Así, el lugar argumental constituye la evidencia del desarrollo que cobra este personaje, el más

⁵³ Analizaré este aspecto, especialmente con respecto a *Dos fantasías memorables*, en el capítulo correspondiente.

desopilante y elaborado, podría decirse que el “favorito”, dentro de toda la troupe Bustos Domecq. Montenegro prácticamente aparece puesto al nivel del mismo Bustos Domecq en tanto que autor de la “Palabra liminar” para el libro, gesto a posteriori de la escritura de la obra y que también da cuenta de su crecimiento y jerarquización dentro del corpus.

Gervasio Montenegro firma esta introducción como miembro de la Academia Argentina de Letras; sin embargo, su profesión al momento de su ingreso en los relatos es la de actor. Se trata de un “conocido” actor, condición de la cual los lectores de los diarios se enteran al haber sido acusado de un robo. El enigma del diamante robado, en el cual se ve involucrado como sospechoso en “Las noches de Goliadkin”, lo llevará a tomar contacto con la princesa Clavdia Fiodorovna, antigua propietaria del brillante, de modo que en el relato siguiente, “El dios de los Toros”, Montenegro aparece casado con la princesa, quien regentea una casa de citas en la localidad suburbana de Avellaneda. Luego de este matrimonio se retira del teatro y dedica su ocio a la redacción de una vasta novela histórica y a la resolución de casos policiales, para lo cual recurre nuevamente a la colaboración de don Isidro Parodi.

La obra de Montenegro escritor, condición que se manifiesta en su carácter de miembro de la Academia y por sus propias menciones, es dispersa y poco clara para una reconstrucción. Consta de once odas a José Martí, que Montenegro recita al joven poeta Bibiloni (“Las noches de Goliadkin”, 38), la premeditación de catorce cuentos baturros y siete acrósticos de García Lorca, que tiene lugar dentro del coche celular que lo traslada a la penitenciaría

(“Las noches de Goliadkin”, 45) y la mencionada redacción de una vasta novela histórica a partir de su casamiento con la princesa Fiodorovna (“El dios de los toros”, 48). Posteriormente, en el prólogo de *Crónicas de Bustos Domecq*, escrito por el mismo Montenegro, alude al anteproyecto, que atribuye confusamente a “un ateniense, un porteño -cuyo aclamado nombre el buen gusto me veda revelar” (*Crónicas de Bustos Domecq*, 301), de una novela que se intitulará *Los Montenegro*; en una de las crónicas, “Esse est percipi”, se lo menciona como autor de una *Historia Panorámica del Periodismo Nacional*, “obra llena de méritos en la que se afanaba su secretaria” (360).

Sin embargo, a diferencia de los demás escritores y artistas que forman parte del mundo Bustos Domecq, existen dos textos del personaje Montenegro que tienen existencia empírica tanto como los del autor: la “Palabra liminar” de *Seis problemas...* y posteriormente el “Prólogo” de *Crónicas de Bustos Domecq*. Del primero he hablado en el capítulo anterior. Allí puede observarse el nacionalismo desde el cual habla Montenegro y en el que arraiga Bustos Domecq, así como el oportunismo frente a las esferas oficiales. El segundo, parece más un canto del prologuista a sí mismo que un prólogo a la obra de un tercero, puesto que no deja de ensalzarse a sí mismo frente a la figura y el trabajo de Bustos Domecq, a quien complementariamente no deja de denigrar: “Nos toca navegar, como el homérica, entre dos escollos contrarios. Caribdis: fustigar la atención de lectores abúlicos y remisos con la Fata Morgana de atracciones que presto disipará el corpus del librejo. Escila: sofrenar nuestro brillo, para no oscurecer

y aún anéantir el material subsiguiente.” (301) La hostilidad entre ambos autores se pone de manifiesto cuando Montenegro afirma: “En el caso presente, por otra parte, el prólogo al que presto mi firma ha sido impetrado por uno de tales camaradas a quien me ata la costumbre.” (302), a lo que Bustos responde en nota al pie: “Semejante palabra es un equívoco. Refresque la memoria, don Montenegro. Yo no le pedí nada; fue usted el que se apareció con su exabrupto en el taller del imprentero.” (302).

Así, es un escritor miembro de número de la Academia Argentina de Letras, que en realidad es un actor, que en realidad regatea un establecimiento en Avellaneda, que en realidad es el marido de la dueña de dicho establecimiento. A esto podría agregarse un detective dueño de un bufete que resuelve casos que en realidad son resueltos por un preso de nombre Isidro Parodi. Si, como observa Andrés Avellaneda, los personajes de Bustos Domecq son pícaros que viven del fraude, la estafa y la simulación, puede decirse que Gervasio Montenegro es el que más puramente encarna este modelo. Su obra se reduce a mero proyecto o es realizada por otros, sin embargo él no deja de apropiarse de los resultados y de atribuirse toda clase de glorias. Al final de “Las noches de Goliadkin”, luego de que don Isidro ha explicado al mismo Montenegro, hasta ese momento principal sospechoso, la verdad de los acontecimientos y la resolución del enigma, exclama: “Pierda cuidado mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades” (47).

Inasible y escurridiza como su propio discurso es la figura de Montenegro; Montenegro no es más que su propio lenguaje. A diferencia de

los demás personajes, quienes poseen una especificación a modo de rótulo que circunscribe su área de actividad -el hispanista Mario Bonfanti, el periodista Aquiles Molinari- o de quienes se detallan un listado de obras producidas -como el poeta Carlos Anglada, su discípulo José Formento o Mariana Ruiz Villalba- las referencias en cuanto a Gervasio Montenegro son vagas o inexistentes. Su rótulo puede ser el de actor teatral, pero no se explicita en qué obras ha actuado, en qué compañías, con qué actores ni en qué teatros, en qué años o en qué lugares. No puede decirse si se trata de un actor clásico o si representa el auge del teatro nacional de la década del 30. Por otro lado, se sabe que integra la Academia Argentina de Letras, pero no en función de qué mérito.

El teatro y las letras resultarían, aún dudosamente, los dos ámbitos del quehacer cultural al que se adscribe Montenegro. En cuanto a lo teatral, aparece una referencia histórica de su propia boca, se trata de la mención de la actriz Margarita Xirgu (1888-1969) y del teatro radiofónico: “Como siempre me decía Margarita -Margarita Xirgu, usted sabe- los artistas, los que llevamos las tablas en la sangre, necesitamos el calor del público. El micrófono es frío, contra natura.” (38). Desde el circo de la familia Podestá, el teatro nacional tuvo gran impacto en el Río de la Plata durante la primera mitad del siglo XX, con el desarrollo del sainete, posteriormente del grotesco criollo, y con la obra de actores de diversa línea artística, como Pablo Podestá (1875-1923), Florencio Parravicini (1876-1941), Eva Franco y autores como Florencio Sánchez (1875-1910), Enrique García Velloso (1880-1938), Armando Discépolo (1887-1971), Francisco Defilippis Novoa (1890-1930).

Sin embargo, no puede saberse si Montenegro viene encabalgado en este auge.

Montenegro es su lenguaje y en él se reconocen los rasgos señalados por Alazraki en el estilo de Bustos Domecq en las *Crónicas...*: un lenguaje de pretensión altamente literaria por la saturación de rasgos poéticos como el empleo del pronombre enclítico, el hipérbaton, las metáforas o el léxico arcaico o poco habitual en el habla cotidiana.⁵⁴ Puede pensarse que es el discurso del personaje el que contagia aquí al del propio autor. El comienzo de “Las noches de Goliadkin” contrasta profundamente con el estilo del primero de los cuentos e inmediatamente anterior, “Las doce figuras del mundo”. Interesa así observar los primeros párrafos de los relatos, en tanto que aparece la voz de Bustos Domecq antes de que le ceda la narración sucesivamente a los distintos personajes. De esta manera, mientras el primer párrafo de “Las doce figuras del mundo” reza: “El Capricornio, el Acuario, los Peces, el Carnero, el Toro, pensaba Aquiles Molinari, dormido. Después, tuvo un momento de incertidumbre. Vio la Balanza, el Escorpión. Comprendió que se había equivocado; se despertó temblando.” (21), en la presentación de “Las noches de Goliadkin” se lee:

Con una fatigada elegancia, Gervasio Montenegro -alto, distinguido, borroso, de perfil romántico y de bigote lacio y teñido- subió al coche celular y se dejó *voiturier* a la Penitenciaría. Se hallaba en una situación paradójica: los cuantiosos lectores de los diarios de la tarde se indignaban, en

⁵⁴ Jaime Alazraki. Op. Cit.

todas las catorce provincias, de que tan conocido actor fuera acusado de robo y asesinato; los cuantiosos lectores de los diarios de la tarde sabían que Gervasio Montenegro era un conocido actor, porque estaba acusado de robo y asesinato.

(35)

Un estilo de frases cortas, directo y claro corresponde al primero de los textos, que en sí es el que posee la estructura más clara entre los seis relatos, tal como ya se ha señalado. Podría afirmarse que una mayor complejización, al menos lingüística, irrumpe con la aparición de Gervasio Montenegro. En el segundo de los párrafos citados, el correspondiente a “Las noches de Goliadkin”, se observa que Bustos Domecq utiliza los mismos recursos expresivos del personaje para su presentación: la frase dilatada, la inclusión de palabras extranjeras, particularmente del francés, el uso de una expresión oximorónica que da a entender lo contrario de lo que se quiere decir; en este sentido, se sobreimpone la ironía que será decodificada por el lector para su propio solaz y diversión.

Montenegro, concentrado únicamente en su propia persona, vive en la mala fe de creer como verdadero lo contrario de lo que efectivamente es verdadero. Así, en “Las noches de Goliadkin”, la aventura criminal en la que se ve envuelto es narrada desde su total incomprensión de los hechos, creyéndose objeto de los coqueteos que la Baronesa Puffendorf-Duvernois prodiga a Goliadkin: ”La *baronne*, pretextando el rigor de la canícula, dilatava incesantemente su escote y se apretaba contra Goliadkin -todo para provocarme-.” (39); de obsequios que no son tales: “Después de explorar los

bolsillos interiores de su cazadora, extrajo un habano de Hamburgo y, no atreviéndose a ofrecérmelo dijo que lo había adquirido para fumarlo esa misma noche en el camarote. Comprendí el inocente subterfugio. Acepté el cigarro, con un rápido movimiento, y no tardé en encenderlo.” (38); sintiéndose centro de una situación que lo excede por todos los costados. Finalmente don Isidro Parodi lo define a las claras: “Entre los pasajeros había un paisano nuestro, medio botarate, un actor. Este mozo, como se había pasado la vida entre disfrazados, no vio nada raro en esa gente... Sin embargo, era evidente la farsa.” (46).

De la misma manera actúa Montenegro en su quehacer literario y cultural, atribuyéndose un prestigio por él inventado y un hacer difuso por inexistente, y sin reconocer la farsa creada a su alrededor por él mismo o por los otros. No obstante, dado lo contundente de su pose, nada parece hacer mella en su capacidad de vivir la ilusión y sacarle partido.

Montenegro es su lenguaje y es también su propia visibilidad física. Toda aparición del personaje en los relatos es acompañada de una descripción de su aspecto e, incluso, de su atuendo, que lo define como un prototipo de dandismo. En este sentido, ambas puntas se unen, puesto que tanto el lenguaje como la espectacularidad de su actitud remitirían al espacio del modernismo finisecular. La lengua marcadamente literaria con que Montenegro se expresa adolece de los rasgos con que el modernismo renovó la literatura hispanoamericana, en este caso extremados hasta el ridículo, tal como lo fueron por los epígonos del movimiento. El amaneramiento, el afrancesamiento, la cadencia rimbombante, fueron algunas de las formas con

que posteriormente se identificó a lo que en un principio fue el modo como la modernidad marcó el lenguaje literario en un momento de contacto de Hispanoamérica con otra metrópolis, no ya España sino París; una Hispanoamérica que se abría culturalmente al mundo en un intento de contemporaneidad.

Sin embargo, tan importante para el modernismo es el lenguaje como el cuerpo del escritor. La mención de la “pose” en Montenegro me lleva justamente al problema específico de la pose en el escritor de Fin de Siglo, aspecto que ha trabajado Sylvia Molloy en “La política de la pose”.⁵⁵ Para Molloy la pose en el modernismo conduce directamente a visibilizar la figura del homosexual (cuestión para la que es fundamental el impacto del caso Oscar Wilde) o, al menos, a poner en crisis los límites de las identidades sexuales. Ahora bien, estos aspectos de problematización de lo masculino que la pose modernista hace visibles fueron luego negados o minimizados por la historia y la crítica literaria, olvidando o rechazando su carga revulsiva: “Vaciadas de pertinencia, [esas poses] quedaron arrumbadas, como utilería en desuso, en el *closet* de la representación para no hablar del *closet* de la crítica.” (137 - Cursivas en el original). De la misma manera, no parece ser este aspecto de lo genérico-sexual lo que los textos de Borges-Bioy problematizan, pero sí creo importante rescatar la actitud de espectacularidad en Montenegro como significativa.

Como lo ha desarrollado David Viñas, el Fin de Siglo en Argentina une el dandismo del escritor modernista con el del autor de la generación del

⁵⁵ Sylvia Molloy. “La política de la pose”. Josefina Ludmer (Comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. 128-137.

80.⁵⁶ Sin embargo el escritor modernista no es ya un gentleman, al estilo de Lucio V. Mansilla (1831-1913) o Miguel Cané (1851-1905), un representante de la elite dominante que tan pronto escribe un libro como viaja a Europa o cumple alguna función de gobierno, sino alguien que posa de tal y depende del favor de la oligarquía. Rubén Darío no es Miguel Cané: el escritor comienza a convertirse en un profesional que necesita vivir de su trabajo, pero a la vez la elite capitaliza el talento y la productividad de los nuevos creadores.⁵⁷ El poderío económico y cultural del diario *La Nación* en Buenos Aires da lugar a este fenómeno, vale decir, el mecenazgo de una familia como los Mitre posibilita el desarrollo artístico de la tendencia modernizadora.

Dentro de este marco, quienes en Argentina se ubicarían como herederos directos de la generación del 80 serían, según Viñas, Ángel de Estrada y Enrique Larreta. En tanto que miembros de la clase patricia, gozan de las características del escritor gentleman, agiornado mediante su inscripción en los parámetros estéticos del modernismo. La problemática de la pose esteticista finisecular parece articularse más específicamente en estos autores, verdaderos “escritores príncipes”, como los llama Viñas, y representantes de la languidez decadentista de principios del siglo XX, que en la fuerza de los hidalgos de provincia como Gálvez o Lugones. Dentro de la dinastía de los príncipes incluiría yo a Ricardo Güiraldes, si bien no directamente inscripto dentro del modernismo como los anteriores puesto que

⁵⁶ David Viñas. *Literatura argentina y política*. II. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

⁵⁷ Ángel Rama. *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

su obra excede los límites de este movimiento aunque incorpora algunos rasgos de estilo en su prosa.

A esta línea del escritor príncipe parece también querer corresponder, o remedar, la figura de Gervasio Montenegro (irónicamente en este caso, tal vez, un auténtico príncipe por su casamiento con la princesa Fiodorovna). En *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*,⁵⁸ el mismo Borges alude a Larreta como un posible modelo de Montenegro: "...y en cuanto a Larreta, quizá esté reflejado parcialmente en otro personaje del libro, en Gervasio Montenegro (...). Pero la verdad que yo he leído muy poco a Larreta, que su obra no me ha interesado mucho, y que prefiero no hablar de ella a hablar mal de ella." (154-155). Si bien esta declaración relativiza la relación entre el personaje de Montenegro y el escritor Enrique Larreta, también es verdad que la reconoce con carácter parcial. Efectivamente, el personaje responde más al esteticismo de Larreta o de Estrada antes que a un modernista "viril" y ecléctico como Lugones.

En este sentido, Montenegro se constituiría como un representante tardío del escritor gentleman, pero ya reducido no sólo de gentleman a dandi, sino a una especie de fante. Resulta interesante observar que en el *Diccionario del argentino exquisito*, de Adolfo Bioy Casares,⁵⁹ aparece la definición del término "Figurón", con una cita de Gervasio Montenegro: "Dícese de quien tiene más renombre que méritos. 'Personaje de la mitología nacional, un poco trasnochado, ya que a su debido tiempo lo echamos por la

⁵⁸ Fernando Sorrentino. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

⁵⁹ Adolfo Bioy Casares. *Diccionario del argentino exquisito*. Buenos Aires: Editorial Perfil, 1991.

ventana, pero que hoy en día, como abanderado y promotor de la imagen, ha vuelto por la puerta principal y se ha convertido en paradigma de los pobladores.’ (G. Montenegro, *Escrutación de la realidad argentina.*) Véase *Imagen.*” (57 - Cursivas en el original). La asociación del personaje con esta definición no resulta casual: Montenegro encarna las características de lo definido, como alguien con más renombre que mérito y como abanderado y promotor de la imagen. Se trata de un abanderado y promotor de su propia imagen, de un autoconstructor de sus propios méritos y renombre por vía de la declamación.

La actitud modernista del posar se lleva aquí al extremo. Un aspecto importante que Molloy señala en la cuestión de la pose es el de la simulación: la simulación reduce la actitud a un juego entre ser y parecer donde cobra importancia lo que se simula más allá de lo que se es. Así, Oscar Wilde es acusado en primer término no por “ser” sodomita sino por “posar como sodomita”. La importancia de posar radica especialmente en que la pose escenifica, pone de manifiesto, visibiliza lo no mentado. A la vez, el rechazo por los rasgos decadentistas a los que se les da visibilidad provoca la reacción de escritores contemporáneos como José Ingenieros (1877-1925), que, según observa Molloy, reducen los aspectos sustantivos del escritor decadentista a mera simulación. Se opera así un giro significativo importante por el cual la pose pone de manifiesto algo, pero ese algo es algo *que no se es*; de esta manera, los vicios morales que exhiben los decadentistas tanto franceses como hispanoamericanos se desrealizan y la pose pasa a ser un gesto

inofensivo, pasajero. “Ese desplazamiento”, observa Molloy, “produce lo que podríamos llamar un alivio cultural.” (136)

Sin embargo creo posible advertir otro significado atribuible a la pose finisecular o derivado de ella, que Molloy no desarrolla: la actitud decadente pasa a ser la marca de “escritor”. En el texto de Ingenieros *Simulación de la locura*, que la misma Molloy cita, se lee el caso de simulación en un joven literato:

Al poco tiempo manifestó profunda aversión por el sexo femenino, enalteciendo la conducta de Oscar Wilde (...) Algunas personas creyeron verdaderas esas simulaciones, alejándose prudentemente de su compañía; por fortuna, sus amigos le hicieron comprender que si ella podía servir para *sobresalir literariamente* entre sus congéneres modernistas, en cambio le perjudicarían cuando abandonara esos esteticismos juveniles. (136, las cursivas son mías).

La actitud moral, en este caso la declarada homosexualidad del sujeto al que se refiere Ingenieros, supuestamente contribuye para que aquel sobresalga literariamente, por lo que ser escritor parece tener que corresponderse con una actitud de vida más que con un quehacer literario en sí. Parece aquí producirse un doble equívoco: por un lado, el de la asimilación de una determinada moral a un mero simulacro, y, por otro, el de esa misma moral a la actividad de escritor. La pose finisecular escenificaría, así, no sólo la ambivalencia genérica sino también el “ser” del artista.

En el caso de Montenegro, la pose como simulación resulta absoluta. Si no heredero de Oscar Wilde, sí de la línea del escritor gentleman tamizado por el estilo modernista, Montenegro exhibe sus pretendidas condiciones de hombre de mundo y su lenguaje rimbombante como salvaguarda de su condición de artista. La simulación llega a la farsa de ser una pose no ya genérico-sexual sino de intelectual. Se produce así un exceso de visibilidad (efecto desarrollado en el intelectual decadente de Fin de Siglo) no sólo a partir de los rasgos del personaje sino también en el predominio que éste adquiere dentro del libro, junto con un vaciamiento de aquello que se pretende destacar, o de lo que se pretende posar: Montenegro no es, para cualquiera que no sea él mismo, ni un gentleman, ni un actor reconocido, ni un escritor de talento, ni siquiera alguien con mediana inteligencia. Al decir de don Isidro, es sólo alguien que se ha pasado la vida entre disfrazados, disfrazándose él también.

Ahora bien, puede afirmarse que la figura del escritor gentleman, así como la retórica de cuño modernista, resultan anacrónicas al momento de publicación de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, a comienzos de los años cuarenta. Una vez más se presenta el problema del anacronismo que debe revisarse, puesto que podría suponerse una superación a través de la vanguardia de los parámetros retóricos impuestos por el modernismo. Desde una perspectiva a posteriori, macrohistórica, esto puede evaluarse de esa manera, sin embargo es posible preguntarse por el proceso en que se desarrolla la pugna por las hegemonías estéticas y el proceso de agotamiento de los modelos. Si para la época otros estilos han relevado al modernismo de

la contemporaneidad en el devenir del quehacer literario, y la profesionalización del escritor ha ganado terreno, también es observable el hecho de que los ecos de estos patrones no se han extinguido totalmente en el imaginario.

Para el momento de publicación de *Seis problemas...* las figuras más representativas del modernismo en Argentina han desaparecido o han perdido su prestigio inicial. Lugones se ha suicidado apenas cuatro años antes, en 1938. En el 37 lo ha hecho Quiroga, autor que puede asociarse al movimiento no sólo por sus comienzos poéticos, sino también por su temática de lo extraño y lo patológico. El “príncipe” Ángel de Estrada ha muerto tempranamente, en 1923, y Ricardo Güiraldes en 1926. Para 1942 sobreviven Atilio Chiappori y Enrique Larreta. La obra de Chiappori, como la de Estrada, no parece haber superado la prueba del tiempo, quedando confinada, como la de tantos, al repaso en las páginas de las historias literarias. Enrique Larreta continuará produciendo hasta su muerte y publicando textos como *Orillas del Ebro* en 1949 y *Gerardo* en 1953 sin variar su estilo artificioso.

Pero resulta importante observar también que el auge del modernismo había trasladado su retórica a manifestaciones de circulación popular, como las revistas o la canción. Constituye un claro ejemplo de esto el tango “El día que me quieras” de Alfredo Le Pera, cuya letra toma un poema de Amado Nervo. Es interesante observar, en este sentido una revista como *Para Tí*, dedicada a una audiencia femenina, que comenzó a aparecer en Buenos Aires en 1922 publicada por Editorial Atlántida “... para todas las mujeres de América Latina”. Es posible observar algunas constantes en la publicación en

lo que va de 1928 a 1931. Durante este período, entre ilustraciones y filetes de primorosos trazos *art nouveau* y dibujos de lánguidas figuras femeninas, se observan secciones en las que campea un lenguaje que bien podría asimilarse al que esgrime Gervasio Montenegro en todas sus parrafadas. Así resultan “Carnet Social”, “Código social” y “Consultorio sentimental”.

“Carnet social” es una página firmada por la “Condesa de Lys” destinada a fechas de enlaces, nombres de viajeros a Europa y días de recibo, y especialmente chismes que revelan el pecado pero no el pecador. En el número 390, de 1929, puede leerse:

Nada me extraña que cierta dama haya resuelto separarse de su marido. Yo opino que una mujer debe ser tolerante... A los hombres, hombres al fin, no se les puede exigir mucho en cuanto a fidelidad, pero por lo menos que sean considerados con sus esposas y no les hagan faltar cuanto deseen, ya que pueden hacerlo, y no hacerles sufrir privaciones para emplear sumas elevadas de dinero en complacer a quienes se les antoje.

(16)

“Código social” es una columna dedicada, como el nombre lo indica, al buen comportamiento en sociedad; en este número se divide bajo dos títulos: “El dominio de las pasiones” y “Veladas, tertulias, etc.” donde llama la atención el esteticismo como punto de vista, especialmente en la segunda parte: “El simple hecho de visitarse para informarnos del estado de salud de nuestras relaciones no basta para ciertas personas cultas que procuran estrechar los lazos de la amistad en la comunión de aficiones, en el fomento

del arte, en amenas tertulias cuyo tema principal de conversación no es analizar la conducta de las amigas o poner en circulación una anécdota (...). En estas veladas se habla de arte;...” (Nº 475, 88). La atmósfera del tipo de tertulia que se propone y se describe bien puede remitir, como un eco, a las novelas decadentistas de principios de siglo, como *De sobremesa*, de José Asunción Silva (1865-1896) o *Resurrección* de José María Rivas Groot (1863-1923).

Pero más interesante resulta “Epistolario sentimental”, donde el estilo manierista “a lo Montenegro” parece hallarse en estado más puro. Se trata de una sección que firma “Marisa”, dedicada a responder consultas de orden amoroso de lectoras que le dirigen sus cartas firmadas con un seudónimo. La publicación no reproduce las cartas, solamente el seudónimo correspondiente y la respuesta de la consejera en términos breves, por lo que las apreciaciones de la columnista resultan más enigmáticas aún que los comentarios de “Carnet social”. Así, a *Pesar del Alma*, se le responde:

Has clavado tan certeramente el dardo de la duda en mi espíritu, que me causa dolor ratificar tus palabras: ‘Dime que apruebas mi proceder’. Como tú pienso que es preferible el amor sin oro al oro sin amor. Pero tú, que no luchas frente a esa disyuntiva, ¿no puedes estudiar, meditar, probar, descubrir ese amor antes de perderlo, antes de decidirte en contra? Las causas de tu oposición (las que me dices) no dificultan la felicidad. (Nº 475,102).

Es interesante observar también que las tres secciones aparecen ilustradas con figuras femeninas o femeninas y masculinas (“Código social”) ataviadas y peinadas según la moda del siglo XVIII. Coincidentemente, en “El dios de los toros”, José Formento llama a Montenegro “dieciocheco” (48) frente a la supuesta modernidad del futurista Carlos Anglada. Gervasio Montenegro resulta, así, un personaje anacrónico incluso para otros personajes del libro.

Si se observa el número 874, del año 39, de *Para Tí*, podrá comprobarse que tanto el diseño como la retórica han cambiado considerablemente en relación a lo que se presenta entre el 29 y el 31. La fotografía ha ganado espacio y sustituido las viñetas de estilo modernista. Los dibujos de esbeltas mujeres aún pueden verse, especialmente en las páginas de modas, pero con trazos más enérgicos, que los diferencian de las estilizadas figuras de ocho años atrás. De las secciones aquí comentadas permanecen “Carnet social” y “Epistolario sentimental”. “Carnet social” es ahora una página dedicada a publicar noticias de defunciones, enlaces, compromisos, cumpleaños y viajes de diplomáticos e incluye fotos de muchachas que contraerán enlace o que se han comprometido recientemente, pero han desaparecido las malsanas delicias de los chimes así como la firma de la Condesa de Lys. Ambas secciones, por otra parte han eliminado las ilustraciones de siluetas cortesanas dieciochecas que las adornaban anteriormente.

En “Epistolario sentimental”, la misma “Marisa” responde las inquietudes de las lectoras, pero su estilo ha variado de manera bastante

considerable. Un lenguaje menos alambicado y más directo es el que exhibe ahora esta columna. También el misterio se ha disipado, puesto que las respuestas ahora son precedidas por un resumen del caso correspondiente: “*El joven que la festeja tiene una novia en otra ciudad ‘aunque no muy en serio’.* Antes de aceptarlo si él se declara, pregunta esta joven si no será proceder mal, pues sabe que su festejante va a cortar con la novia. -Proceder mal no, pues por lo visto ese señor no ama a su novia. Pero corre peligro de que tampoco a ella la quiera muy en serio, pues ‘quien hace un cesto hace un ciento’. Proceda con cautela. (a L. M.)” (66- Cursivas en el original).

Si bien algunos rasgos permanecen, puede observarse cómo en las secciones que se mantienen en la edición de 1939 el lenguaje ha sido simplificado. La retórica de herencia finisecular aún domina en algunas columnas aisladas, como “Romanticismo” (25), sin embargo el tono general de la publicación ha cambiado sustancialmente en lo que se advierte una búsqueda de renovación del lenguaje y de los medios expresivos en general.

Para 1942 Gervasio Montenegro es un anacronismo, no sólo para los lectores, sino aparentemente también para los demás personajes del libro, como aparece en su disputa con Carlos Anglada. Su retórica de pretensión literaria y elegante, si bien no totalmente excluida, está comenzando a ser desplazada no sólo de los círculos intelectuales, donde ya ha sido puesta en cuestión desde la década del 20 por la incipiente vanguardia martinfierrista, sino también de las publicaciones periódicas. No obstante, en este proceso, su fuerza permanecerá a modo de hacerla reconocible hasta la actualidad, pero ya entre los pliegues de los residuos culturales. Víctima de sus propios

desmanes y, como lo observa Molloy, pérdida de vista su fuerza revulsiva y renovadora, la presencia del dandismo finisecular en tanto que marca distintiva del poeta seguirá vigente pero ya reducida a su propia parodia.

3. “Palabra liminar”, un capítulo aparte

Sin embargo, es importante remarcar un aspecto: Montenegro pertenece a la Academia Argentina de Letras (cuyo cuerpo el mismo Borges pasaría a integrar en 1955). Fundada en 1931, para la época en que Borges y Bioy publican *Seis problemas para don Isidro Parodi*, la Academia está integrada por: Juan Álvarez (1878-1954), Refael Alberto Arrieta (1889-1968), Enrique Banchs (1888-1968), Arturo Capdevila (1889-1967), Ramón J. Cárcano (1860-1946), Atilio Chiappori (1880-1947), Leopoldo Díaz (1861-1947), Juan Pablo Echagüe, Baldomero Fernández Moreno (1886-1950), Monseñor Gustavo Franceschi (1881-1957), Martín Gil (1868-1955), Roberto Giusti, Bernardo Houssay (1887-1971), Arturo Marasso (1890-1970), Gustavo Martínez Zuviría, Álvaro Melián Lafinur, José Antonio Oría, José León Pagano (1875-1964), Juan Pablo Ramos (1878-1959), Matías Sánchez Sorondo (1880-1959), Eleuterio Tiscornia (1879-1945) y Mariano de Vedia y Mitre (1881-1958) como miembros de número, siendo Carlos Ibarguren (1879-1956) el presidente y Carlos Obligado (1890-1949) el secretario.

Resulta un golpe duro asimilar la presencia de una figura como la de Montenegro formando parte de este espacio. Por un lado, dadas sus

características de poseedor de una excesiva autoestima y confianza en sí mismo, Montenegro sería capaz de entrometerse en cualquier ámbito; por otro, su presencia no hablaría bien de la Academia en sí. Tampoco hablaría bien de la Academia, para Borges y Bioy, la presencia en ella de intelectuales nacionalistas de diversa índole, como Martínez Zuviría (Hugo Wast), monseñor Gustavo Franceschi y el mismo presidente, Carlos Ibarguren. Estos tres autores constituyen, en distintos géneros (en la narrativa Hugo Wast, en el ensayo Ibarguren y Franceschi), exponentes fundamentales del nacionalismo de derecha en el campo intelectual argentino desde las primeras décadas hasta mediados del siglo 20. Tanto Wast como Ibarguren tuvieron una importante participación a nivel institucional y oficial: Hugo Wast fue diputado nacional de 1916 a 1920, director de la Biblioteca Nacional, miembro de número de la Academia Argentina de Letras, correspondiente de la Española y de la Colombiana de la Lengua y ministro de Justicia e Instrucción Pública de 1943 a 1944; Carlos Ibarguren, quien formó parte del movimiento revisionista de los años 30 en historia que rescató a la figura de Juan Manuel de Rosas, se desempeñó como profesor en la Universidad de Buenos Aires, secretario de la corte suprema entre 1906 y 1912, ministro de Justicia e Instrucción Pública de 1913 a 1914 y fue miembro de la Academia Nacional de la Historia además de presidente de la de Letras. No tendría nada de cuestionable su participación en la vida pública, por otra parte, si no fuera porque ambos intelectuales exhibirían facetas ideológicas nada recomendables para autores como Borges o Bioy. En el caso de Hugo Wast se trata del antisemitismo que lo llevaría a escribir sus novelas *El Kahal* (1935)

y *Oro* (1935), y, en el caso de Carlos Ibarguren, el desarrollo de una ideología de derecha que lo llevaría a simpatizar con el Eje y el fascismo europeo.⁶⁰ A Monseñor Gustavo Franceschi, por otra parte, se le debe la fundación de *Criterio* revista que representa el pensamiento católico más conservador.

Los demás miembros de la Academia pertenecen a una generación anterior a la de Borges y Bioy, y componen un grupo en el que gran parte de sus integrantes, salvo Banchs, Capdevila (a quienes Borges confesaba admirar),⁶¹ Chiapori, Díaz, Echagüe, Fernández Moreno, Marasso y Wast, actuaron más como críticos y parecen haber trascendido más como académicos que como escritores. Tal es el caso de Arrieta, Giusti, Gil, Franceschi, Pagano, Melián Lafinur, Oría, Tiscornia. Otros fueron historiadores más que literatos, como el mismo Ibarguren, Álvarez, Cárcano, Vedia y Mitre, o políticos como Sánchez Sorondo.

Si bien Montenegro no aparece como un nacionalista en los relatos de *Seis Problemas...* (sí en cambio se involucrará en ese ámbito en *Un modelo para la muerte*, motivo de otro capítulo en este trabajo), esa problemática cobra fuerza en la “Palabra liminar” y parece resultar un ataque certero. Cabe observar también que cuatro de los cinco integrantes de la Comisión Asesora para la entrega del Premio Nacional en 1942 son miembros de la Academia. Una falta de legitimidad en el ámbito literario, dada por el conservadurismo tanto en estética como en política, como la no pertenencia al quehacer de la

⁶⁰ John King cita la presencia de Ibarguren en *The Blue Book* (libro publicado en Washington DC en 1946 en un intento de evitar la llegada de Perón al poder y que lleva por título real *Consultation Among the American Republics with Respect to the Argentine Situation*) como uno de los principales simpatizantes del Eje. (86).

⁶¹ Fernando Sorrentino. Op. Cit. Sobre Banchs: 32-34, 103. Sobre Capdevila: 154.

creación serían los puntos complementarios que acaban el cuadro. La Academia respondería así a otros móviles, no a los de promover la creación y la renovación en las letras, sino más bien al de conservar los íconos que señalan la nacionalidad o congraciarse con el Estado. A partir de aquí, la lectura “oficial” que la institución genera se ajusta a estos rígidos parámetros, frente a los cuáles, el personaje de Montenegro resultaría la figurativización de un pedido de auxilio, de la necesidad de un nuevo modelo o, al menos, de generar nuevas o diferentes inclusiones.

4. Carlos Anglada, José Formento: la compulsión modernizadora

Si Gervasio Montenegro se presenta como un decadentista trasnochado, caricatura del pasaje del escritor gentleman al dandi, Carlos Anglada, en cambio, constituye un escritor propio del siglo XX. De esta manera al menos lo presenta su discípulo José Formento en el comienzo de “El dios de los toros”: “No hay fiesta para mi espíritu como los torneos verbales de mi maestro Carlos Anglada con ese dieciochesco Montenegro. Marinetti contra Lord Byron, el cuarenta caballos con el aristocrático *tillbury*, la ametralladora contra el estoque.” (48).

Y si los personajes de Bustos Domecq se definen por su capacidad proteica, tal como lo observa Gonzalo Moisés Aguilar, esta parece ser la condición estética de Carlos Anglada; así, la posibilidad camaleónica que a Montenegro lo hace supuestamente transitar por diferentes actividades

humanas, a Carlos Anglada lo lleva a practicar sucesivamente los distintos estilos de la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX.

Su camaleonismo ya se evidencia en sus primeras obras. La primera, la colección de sonetos titulada *Las pagodas seniles*, se corresponde con el modernismo; dos años después opera un brusco giro hacia un crudo realismo y publica la novela naturalista *Carne de salón*; no obstante, en el mismo año, 1914, aparece su retractación, la palinodia *Espíritu de salón*. Esta ambigüedad puede remitir a la convivencia del realismo con el modernismo, y la palabra “salón” puede dar cuenta de las dos vertientes: asociada con “carne”, aludiría a la novela naturalista cuyo paradigma sería *Nana* (1880) de Emile Zola; asociada con “espíritu”, bien puede referir a la temática estetizante y la suntuosidad de la novela modernista al estilo de *De sobremesa* de Asunción Silva. También puede hablar, yendo más allá, de la tendencia espiritualista que tuvo el realismo en Argentina, aquí desdoblada en dos novelas diferentes.

En los años veinte Carlos Anglada parece acercarse a una actitud de vanguardia, al menos con “las mayúsculas de *Veo y meo*” (48), de 1928. La conceptualización que de Carlos Anglada hace su discípulo José Formento denomina a este momento “el período pueril” o “la negación del frío intelectualismo”, rasgos que fueron característicos de la vanguardia rioplatense asociada al llamado grupo de Florida en su actitud vitalista y tendiente a lo lúdico, especialmente en la actitud de un poeta como Oliverio Girondo (1892-1967), y las actividades organizadas en general por el grupo, los brindis, lanzamientos de panfletos, desfiles de autos bañadera, como otras formas de poner en circulación y conceptualizar el quehacer literario.

El recorrido de Carlos Anglada sigue: la impronta de los años 30 aparece captada en las diferentes obras del período. Por un lado, el predominio de la oligarquía de raíz católica, con la que Anglada tratará de congraciarse con *Himnos para millonarios* y con el *Antifonario de los panes y los peces*, de 1934 y 1935 respectivamente. Por otro lado, el nativismo y el regionalismo con que el autor comienza y termina la década al publicar *El carnet de un gaucho* en 1931 y, especialmente, *Carillas del Buzo, impresas bajo los cuidados del Minotauro* en 1939, recopilación de poetas provincianos a partir del “buceo” de Anglada por las provincias. Especialmente digno de notar resulta este último título, donde se observa una alusión al desarrollo de la literatura enmarcada en el contexto de las provincias, y cuyo auge y aceptación en el ámbito institucional y oficial condujo, como ya se observó en el capítulo anterior, a la cuestionada decisión de la Comisión de Cultura a la hora de entregar el Premio Nacional en 1942.

Hasta aquí la trayectoria del autor se corresponde con el recorrido histórico de la literatura argentina del siglo XX. Sin embargo, al momento en que Anglada ingresa en el corpus de Bustos Domecq se encuentra en pleno entusiasmo futurista, a juzgar por sus metáforas: “... yo hablo con la franqueza de una motocicleta.” (49-50), “Este pletórico organismo está provisto de una antena sensible a toda vibración moderna” (50), “... mi cerebro es una cámara frigorífica...” (62). La retórica de Anglada también resulta acorde, en algunas expresiones, a su afán maquinista: “La llave de mi Vetere tiene su reducto en mi bolsillo; la extraje, la esgrimí, la utilicé” (51).

Una vez más se presenta aquí el anacronismo, en tanto que la estética futurista en el contexto internacional de la vanguardia tiene su desarrollo entre las décadas del 10 y del 20. Por otro lado, y más allá del futurismo como escuela histórica, la cuestión de la técnica como discurso social permite la definición de un escritor plenamente identificado con la modernidad y con el presente. Este modelo parece ser el que seduce a Carlos Anglada. El tema de la maquinización y de los usos de la ciencia y la técnica encuentra también su resonancia en el auge de la divulgación científica a nivel de revistas y toda una serie de prácticas populares (como formación de sociedades de inventores, emisiones radiofónicas o cinematográficas), tal como lo estudia Beatriz Sarlo en *La imaginación técnica*, problemática que lleva a la definición de los temas y la configuración de la escritura de autores como Horacio Quiroga o Roberto Arlt.⁶²

Sin embargo, las referencias al movimiento futurista son claras, por ejemplo, cuando Formento, el discípulo de Anglada refiere la lectura del manifiesto de Filippo Marinetti (1876-1944), jefe de la escuela en Europa: “En la estancia, unas compresas de lino y la lectura de un antiguo manifiesto de Marinetti, restituyeron mi equilibrio” (55). En Argentina, el impacto del futurismo se encuentra plasmado particularmente en el manifiesto publicado en el cuarto número de la revista *Martín Fierro* redactado por Oliverio Gironde, por lo que aquí Borges parece estar recuperando satíricamente el modo de entender la renovación literaria de su propio grupo en aquellos años. Si bien, como observa Francine Masiello, en ese texto pueden leerse rasgos

⁶² Beatriz Sarlo. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

provenientes de otras tendencias, como de la escritura de Apollinaire,⁶³ existen expresiones que orientan hacia aquella escuela en un afán de modernización y que recuerdan las metáforas de Anglada y sus polémicas con Montenegro: “MARTÍN FIERRO se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista...” aunque luego relativiza esta inclinación hacia la novedad y presenta una postura moderada: “MARTÍN FIERRO ve una posibilidad arquitectónica en un baúl ‘Innovation’, una lección de síntesis en un ‘marconigrama’, una organización mental en una ‘rotativa’, sin que esto le impida poseer -como las mejores familias- un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse al través de un antepasado... o reírse de su cuello y de su corbata.”⁶⁴ Así, dentro del campo ecléctico en que se desarrolló la vanguardia representada en el grupo de Florida y nucleada principalmente en la revista *Martín Fierro*, donde se conjugaron el ultraísmo, la tendencia criollista, entre otras variantes, el futurismo ejerció su seducción de modo que la figura de Marinetti fue ampliamente admirada; sin embargo, la vanguardia argentina nunca presentó el carácter beligerante que conduciría a una apuesta por el fascismo como fue el caso de Marinetti en Italia.

Otro rasgo de modernidad que se observa en el dúo Anglada-Formento es su dedicación a la actividad editorial y a las colecciones populares. Así, por un lado, la obra de Anglada *Himnos para millonarios* tiene, junto a la edición de quinientos ejemplares numerados (y

⁶³ Cf. Francine Masiello. Op. Cit. 70.

⁶⁴ Citados de J. L. Borges, R. Gonzáles Tuñón y otros. *Boedo y Florida. Antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. 7-8

paradójicamente en relación al título de la obra), una tirada en edición popular de la imprenta de los Expedicionarios de Don Bosco; por otro lado José Formento alega como coartada ante el crimen (del cual luego se sabrá que es culpable) haber estado trabajando en su traducción popular de *La soirée avec M. Teste*, bajo el desopilante título de *La serata con don Cacumen*. Anglada también es quien lleva adelante la Editorial Probeta, que publica su antología *Carillas del Buzo....* Tratándose del mundo Bustos Domecq, sin embargo, este proyecto no puede sino malograrse mediante el signo del fraude. Así, el autor-editor comienza su relato de los hechos en la noche en que un grupo de escritores y suscriptores de Editorial Probeta visitan su chalet de Vicente López: “Los primeros exigían la publicación de sus manuscritos; los segundos, la devolución de las cuotas que habían perdido.” (50) La descripción continúa: “En tales circunstancias estoy feliz, como el submarino en el agua. La vivaz reunión se prolongó hasta las dos a. m. Soy ante todo un combatiente: improvisé una casamata de butacas y taburetes y logré salvar buena parte de la vajilla.” (50).

En otro momento del texto, Formento se refiere a su maestro como “...el campeón de los derechos de autor y del arte por el arte...” (57). Este campo de actividades remite a la profesionalización del escritor, proceso que comienza a generarse, como ya se ha visto aquí, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX y uno de cuyos principales activistas fue Manuel Gálvez, quien reclamaba la subvención del artista por parte del Estado. Esta clase de mecenazgo oficial nunca se llevó a cabo en Argentina, sin embargo la profesionalización se canalizó en el auge de la industria

editorial, como parte del proceso de constitución y articulación del mercado. Así, desde 1915 comienzan a desarrollarse toda una serie de publicaciones de venta en quioscos como *La novela semanal* (1917-1924), *El cuento ilustrado* (1918), *La Novela del Día* (1918-1924) entre otras, proyectos en los que participan autores de renombre como Benito Lynch, Horacio Quiroga, Hugo Wast, Juan Carlos Dávalos, Héctor P. Blomberg y que acorta la brecha entre autor y el público de lectores. Simultáneamente la presencia de editores como Manuel Gleizer o Samuel Glusberg generó un marco de contención y vehículo para las obras de los nuevos autores nucleados en la vanguardia martinfierrista. Otra línea es la que se presentó desde el grupo de Boedo, con ediciones como las de Editorial Claridad, dirigida por Antonio Zamora, quien también lanzó entre 1922 y 1924 la colección “Los pensadores” en un intento de abaratar costos con una función pedagógica y social.

En la cita mencionada acerca de Anglada parecen conjugarse dos aspectos que en la vanguardia se resuelven de manera conflictiva: por un lado, la profesionalización y el desarrollo de la industria editorial, y por otro, al menos en la línea martinfierrista, el rechazo al gran público que se expresa en el manifiesto publicado en *Martín Fierro*. La reacción contra el público “filisteo”, incapaz de apreciar el arte, se lee en las primeras líneas del texto: “Frente a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público” (7), y se concretó en la labor editorial de Glusberg y de Gleizer, quienes dotaron de calidad gráfica a las obras publicadas de estos autores como modo de diferenciarlas de las ediciones “populares”. Así, como observa Beatriz Sarlo, una tarea programática de la vanguardia martinfierrista fue la creación de un

público diferenciado, no captar al público masivo mediante las estrategias de la industria cultural, sino procurarse un nuevo público selecto.⁶⁵ Es así como se rechaza también la profesionalización del escritor, considerándolo un paso en falso del arte que lo conduce hacia su mercantilización y que, por otra parte, delata el origen de clase no patricia del escritor. Esta tendencia aristocratizante, advierte Sarlo, poco tiene que ver con una actitud de ruptura y de modernización y más parece ligada a presupuestos arielistas que a una verdadera captación del momento presente. Es así como “campeón del arte por el arte y de los derechos de autor” resulta un oxímoron que, sin embargo, parodia una situación de conflicto presente en la literatura argentina de la década del veinte y que se resuelve en la coexistencia de ambos términos dentro de la multiforme personalidad de Carlos Anglada.

Puede pensarse, sin embargo, que Anglada resulte una parodia velada de determinados aspectos de un autor como Gironde, a quien, al menos Borges, consideraba un escritor endeble y asociado simultáneamente a la escritura y a lo editorial:

Es que Oliverio Gironde, como escritor, nunca contó mucho. Oliverio Gironde financió la revista *Martín Fierro*, pero la obra personal de él... Yo no creo que él le haya dado ninguna importancia tampoco. Creo que a él le interesaba más la tipografía, la imprenta... Lo que él escribía, ¿qué era? Más o menos greguerías, en fin... No sé: no era un poeta importante,

⁶⁵ Cf. Carlos Altamirano. Beatriz Sarlo. Op. Cit.

como Rega Molina, digamos, o como Norah Lange.”

(Sorrentino, 1996, 27).

No parece casual, y sí revelador, que Borges aquí considere a Gironde, no sabemos hasta qué punto maliciosamente, más un tipógrafo que un poeta. Una personalidad vinculada a la imprenta como también lo es el poeta Carlos Anglada.

Otro aspecto a notar es la relación con el discípulo José Formento. Según lo advierte don Isidro, ésta se constituye como una relación especular, en la que el discípulo, sin embargo, aparece minimizado. Así, desde la presentación de ambos personajes hecha por el narrador, luego de la descripción de Anglada, se expresa: “Lo seguía un señor que, de cerca, parecía el mismo Anglada visto de lejos; la calvicie, los ojos, el mostacho, la reciedumbre, el traje a cuadros, se repetían, pero en un formato menor. El astuto lector ya habrá adivinado que este joven era Formento.” (49). En la resolución del enigma, por la cual se descubre que el robo de cartas y posteriormente el asesinato de Manuel Muñagorri han sido urdidos por Formento para destruir a su maestro que lo mantiene en la sombra, don Isidro observa que las obras de Formento son una especie de réplica desvalorizada de las de Anglada. Así, frente a *El carnet de un gaucho* de 1931, Formento escribe en 1932 *Apuntaciones de un acopiador de aves y huevos*, frente a los *Himnos para millonarios*, de 1934, las *Odas para gerentes* de 1935. El paralelismo puede extenderse a las otras dos obras de Formento: *Pis cuna* (1929), como desdoblamiento de *Veo y meo* (1928) y *Domingo en el cielo* (1936) del *Antifonario de los panes y los peces* (1935).

La relación maestro-discípulo resulta importante en la literatura argentina en las primeras décadas del siglo XX. Un caso particular lo constituye, por ejemplo, el de Ezequiel Martínez Estrada con Leopoldo Lugones. Ya desde los años veinte Martínez Estrada recibe el apoyo decisivo de Lugones en el campo intelectual y en 1932, por mediación de éste, se le otorga el Premio Nacional, quedando Manuel Gálvez en segundo lugar. El padrinazgo de los autores, en algunos casos, es buscado por los más jóvenes, y se da notoriamente en los escritores ligados a la vanguardia. Como ya se ha revisado en el capítulo anterior, la línea de Boedo tomó a Gálvez como figura señera y, según observa Viñas, también intentó acercarse (acercar) a Héctor Pedro Blomberg (1895-1950).⁶⁶ Roberto Arlt actuaba como secretario de Ricardo Güiraldes al momento de publicar *El juguete rabioso* (1926) y fue este quien le sugirió el título, en lugar de “La vida puerca”, como quería llamarla Arlt. El mismo Borges joven encontró en el viejo amigo de su padre, Macedonio Fernández, en una especie de desplazamiento, una suerte “padre literario” a quien admirar y, curiosamente, promover y convertir en su precursor. Posteriormente, la relación entre Borges y Bioy resulta, según palabras de Borges en su *Autobiografía*, una relación de discípulo invertida: “En estos casos siempre se supone que el hombre mayor es el maestro y el menor el discípulo. Eso puede haber sido cierto al principio, pero algunos años más tarde, cuando empezamos a trabajar juntos, Bioy era el verdadero y secreto maestro.” (115)

⁶⁶ David Viñas. *Literatura argentina y política*. II. Buenos Aires: Sudamericana, 1996. 151.

Así, distintas formas articulan estas relaciones de padrinazgo, como búsqueda de una filiación literaria, pero también como un modo de posicionarse dentro de un campo intelectual cada vez más amplio y diversificado. Sin embargo en la dupla Anglada-Formento es un vínculo destructivo, que no le sirve al discípulo más que para ser una réplica insignificante y obsecuente. La relación con el maestro no parece abrirle al discípulo ningún camino, antes bien, parece que el maestro se sostiene en el discípulo para sobresalir o llevar a cabo su tarea más que a la inversa. Es así cómo se presenta la relación desde el comienzo: “Como nadie ignoraba, Formento veneraba al maestro; éste le correspondía con una condescendencia cordial, que no excluía, a veces, la amistosa reprimenda. Formento no era sólo el discípulo, sino también el secretario -esa *bonne a tout faire* que tienen los grandes escritores para puntuar el manuscrito genial y para extirpar una hache intrusa.” (49 - Cursivas en el original). De esta manera, la paternidad literaria acaba dando lugar a un verdadero intento, aunque frustrado, de parricidio, de un discípulo que quiere quitar de en medio a un maestro que a esas alturas, como dice don Isidro, “ya lo tenía cansado”.

Los personajes de Anglada y Formento, de esta manera, conjugan entre ambos, sincrética, eclécticamente, los diferentes rasgos del escritor argentino de las primeras décadas del siglo XX. Borges y Bioy aquí parecen no dejar flanco sin exponer, incluso en sus aspectos contradictorios. Existe un punto al que resulta necesario volver para finalizar, y es la lengua obsesivamente futurista con que se expresa Carlos Anglada y en la que pretendidamente descansa su condición de escritor del presente. Además de la

recuperación del contexto de la vanguardia creo que una clave para su comprensión puede encontrarse en el ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición”, (que fuera originariamente una conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, publicada en *Sur* en 1955, en el número 232, y que apareciera anacrónicamente en una reedición de *Discusión*, libro que había sido publicado por primera vez en 1932).⁶⁷ En este texto Borges ataca particularmente el desarrollo del color local en la literatura como intento de reafirmación nacional, y, entre otras argumentaciones, a partir de la afirmación de que en el *Alcorán*, el libro árabe por excelencia, no hay camellos, plantea un nuevo concepto de tradición para el escritor argentino. Esta afirmación puede trasladarse al problema aquí analizado: puede pensarse que en estos personajes, Anglada y Formento, la dupla Borges-Bioy está realizando el mismo llamado de atención en cuanto a la estética: el afán de ser escritores del presente no debe ni puede llevar a la construcción de un discurso saturado de elementos temáticos de notoria actualidad. Anglada resulta ridículo porque supone que el construir metáforas en base a cámaras frigoríficas y automóviles lo hace un escritor moderno. La renovación literaria, nos estarían diciendo Borges y Bioy, no pasa por la mención de los faros de los coches que devoran el macadam. Puesto que en el *Alcorán* no hay camellos, la verdadera literatura del presente puede prescindir también de las deplorables metáforas de Carlos Anglada. En este sentido, Borges enfrenta los años de la experiencia vanguardista y sus pueriles exabruptos en uno de sus rasgos de mayor superficialidad. La adhesión al

⁶⁷ Retomaré las consideraciones expresadas en “El escritor argentino y la tradición“ en capítulos posteriores de este trabajo.

futurismo en la vanguardia martinfierrista no reparaba, aparentemente, en la carga ideológica que conllevaba esa escuela ni en las consecuencias de la extremada violencia que se expresa en el manifiesto de Marinetti. Puede pensarse que en 1942, en plena Segunda Guerra Mundial, esas consecuencias ya son más que evidentes.

5. Mariana Ruiz Villalba: la dama que escribe

Entre los personajes femeninos de Bustos Domecq, Mariana Ruiz Villalba de Muñagorri, luego viuda de éste y casada con el poeta Carlos Anglada, es la única que participa del mundillo intelectual. Las primeras noticias que se tienen de sus obras las da Anglada en “El dios de los toros”. Allí, al introducir a don Isidro la misteriosa desaparición de las cartas que Mariana le dirigía, el poeta refiere que la lectura de su obra *Las pagodas seniles* “la indujo a la elaboración de sonetos” (50) y que posteriormente se dedicó al ensayo en prosa. Sus obras en este género son: *Un día de lluvia*, *Mi perro Bob*, *El primer día de primavera*, *La batalla de Chacabuco*, *Por qué me gusta Picasso*, *Por qué me gusta el jardín*.

La labor intelectual de Mariana se completa con su participación como asistente en las conferencias dictadas en *La Casa del Arte*. Aparentemente se trata de una activa colaboradora en el lugar que interviene en la organización de posibles eventos: “... y yo que siempre digo en *La Casa del Arte* que hay que traerlo a Valery a dar conferencias.” (58). Sin embargo,

este lugar no le merece el mejor de los conceptos: "... y yo que tenía que ir a opiarme en la conferencia de Mario sobre Concepción Arenal. Qué salvada la suya, señor Parodi, no tener que ir a *La Casa del Arte*: hay cada figurón que es un plomo..." (62).

Según Carlos Mangone, la conferencia fue la forma particular de actividad cultural de los barrios de Buenos Aires durante la década del veinte.⁶⁸ La iglesia católica y el socialismo fueron los ámbitos de promoción de esta práctica -"los que protagonizan un verdadero contrapunto de discursos y prácticas, que matizará la vida barrial" (80)- que se desarrolló a partir de una proliferación de diferentes centros, como instituciones de beneficencia, sociedades de fomento, bibliotecas, casas del pueblo, sociedades luz. Aunque *La Casa del Arte* no parezca ser una institución vinculada a lo eclesiástico, las características de Mariana Ruiz, como dama tradicional, permiten pensar una alusión al ámbito de la conferencia ligada al catolicismo o a los sectores de derecha, y no al socialismo, más aún a juzgar por su afirmación: "... yo, que estoy tan católica desde el Congreso..." (68). La asistencia a este tipo de eventos, por otra parte, parece tener una función dentro de la sociabilidad, además de intelectual, si se toma en cuenta la primera observación aquí citada ("...y yo que tenía que ir a opiarme..."), un ámbito donde *debe* ir una dama para cumplir con determinados códigos de grupo social y de género, más allá de su real deseo y capacidad de interacción.

⁶⁸ Carlos Mangone. "La república radical: entre *Crítica* y *El mundo*". Graciela Montaldo (Coord.). *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989. 74-107.

Los demás personajes, en general, valoran mucho a Mariana Ruiz Villalba. Carlos Anglada tiene un alto concepto de su persona: “Mariana es un espíritu hermoso; más: una hembra hermosa. Este pletórico organismo está provisto de una antena sensible a toda vibración moderna.” (50) y de la misma manera Gervasio Montenegro: “Una mujer *hours concours*, mi querido amigo: belleza física, fortuna, linaje, figuración: espíritu moderno en vaso de murano.” (52 - Cursivas en el original). Estas observaciones, no obstante, se inclinan hacia una apreciación de las cualidades estéticas y personales más que de las condiciones intelectuales específicas. A la vez, cuando la misma Mariana habla de su tarea como escritora y del modo de composición de sus obras, no lo hace refiriéndose a sus ensayos o a sus poemas sino a las cartas que le escribe a su madre. Así, en “Las previsiones de Sangiácomo”, en una discusión acerca del arte y ante la afirmación de que “...la cuestión es volcar en el papel toda esa confusión que es lo humano.” (69), Mariana interviene: “Yo cuando le escribo a mamá si me paro a pensar no se me ocurre nada, en cambio si me dejo llevar es una maravilla, son páginas y páginas que lleno sin darme cuenta. Vos mismo, Carlos, me prometiste que yo había nacido para la pluma.” (69)

Estas reflexiones de la autora, aunque breves, constituyen un espacio importante desde donde pueden definirse, si no una poética, al menos su actitud como escritora. En primer lugar, llama la atención su concepto de la escritura como ligada al espacio de lo privado, de lo personal y familiar; en este sentido, se la advierte como un sujeto no profesionalizado y que no reconoce límites y diferencias entre la escritura como práctica artística y

como forma de comunicación personal. Es en los inicios de la modernidad cuando comienza a formarse la noción de literatura como práctica diferenciada, tal como la conocemos en nuestros días y, en este proceso, con el correr de los siglos va tomando forma el concepto de “autor” y van a definirse nuevos géneros artísticos, como la novela. Si bien existen nociones de autor desde la antigüedad, a la vez que distintas formas novelescas previas a la modernidad (como la novela griega, la novela sentimental en la Edad Media, para señalar las más puras) es la autoconciencia del quehacer literario uno de los grandes rasgos que diferencian la práctica de escritura a partir de la modernidad en relación con lo desarrollado durante la época medieval.⁶⁹ Sin embargo, existen especificidades que presentan sus matices. En el Río de la Plata durante el siglo XIX, la noción de autor o de géneros resultan difusas, en tanto que la figura del escritor no se ha definido concretamente y los autores ocupan diferentes funciones políticas y sociales. De la misma manera, sus textos presentan rasgos de hibridación genérica, de lo cual sería ejemplo clave el *Facundo* de Sarmiento. Tanto la hibridez en la figura del autor como en los textos llegará a su punto máximo en la generación del 80, a partir de lo cual comenzará a tomar forma el concepto de escritor como profesional. Estos rasgos de “premodernidad”, localizables en la sociedad del siglo XIX argentino, parecen encontrarse en el personaje de Mariana Ruiz Villalba, para quien la escritura de una carta personal se equipara a la de una novela.

⁶⁹ Cf. Michel Foucault. “What is an author?”. Donald F. Bouchard ed. *Language, Counter-memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press, 1977. 113-138 y Michel Foucault. *El lenguaje al infinito*. Córdoba: Ediciones de Dianus, 1990. Para un recorrido histórico véase Roger Chartier. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1995 y Roger Chartier. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1994.

En segundo lugar, resulta interesante observar en el comentario de Mariana Ruiz la referencia a la vocación y el talento de escritora como “promesa” de un sujeto masculino (“Vos mismo, Carlos, me prometiste que yo había nacido para la pluma.”). Aquí se estaría aludiendo al discurso convencional entre los géneros, particularmente en lo que corresponde al discurso femenino: la mujer que reclama al hombre algo que éste le prometió. En las negociaciones entre los géneros, la promesa constituye un medio de uso masculino, un mecanismo por el cual el hombre compromete determinado bien o determinado hacer a una mujer para ganarse la confianza y el favor de esta; además, la condición de promesa constituye el contraseguro de la mujer a la hora eventual de reclamar ese bien o ese hacer. Curiosamente, sin embargo, en Mariana Ruiz Villalba y su relación con Carlos Anglada, es Anglada quien parece haber comprometido algo (o Mariana parece haberle arrancado la promesa de algo, según funcione la lógica de la relación) que debería hacer no él, sino la misma Mariana; en este sentido el escribir no constituye sólo un mandato, un destino conferido por el sujeto masculino, lo cual estaría dentro de los parámetros lógicos de una relación de iniciación entre maestro y discípula, sino que ha tomado la forma de una promesa, como un bien que en términos de la relación de pareja convencional el hombre compromete de palabra y que la mujer puede reclamar en caso de no haber cumplimiento. El haber nacido para la pluma, no es sólo un destino que Anglada le descubre a Mariana, sino que, en palabras de ella, es algo que él le promete, y que como tal, no estaría en manos de ella concretar, sino que el último responsable sería él.

La presencia de Mariana Ruiz nos enfrenta no con una estética diferenciada sino con otro tipo de sujeto intelectual. En “Mujeres: feminismo y literatura”, Delfina Muschietti analiza el proceso de emergencia de la mujer como sujeto social durante la década del 20.⁷⁰ Así, por un lado, comienzan a aparecer escritoras mujeres como Norah Lange, Alfonsina Storni, Nydia Lamarque o Victoria Ocampo, quienes pasan a ocupar un lugar junto a sus pares masculinos, mientras que, por otro lado, el discurso de gran parte de los medios periodísticos, y específicamente el de la prensa destinada al consumo femenino, problematiza el rol de la mujer desde sus funciones tradicionales. Se trata de un momento de crisis en que las mujeres comienzan a disputar nuevos espacios en el ámbito público sin que todos los sectores sociales se encuentren preparados para las transformaciones que están teniendo lugar. Así, ante los cambios que comienzan a notarse en la esfera pública, como la profesionalización de la mujer y la posibilidad de ocupar puestos de trabajo fuera del hogar, o las discusiones que se generan por la posibilidad de la ley de divorcio o de la reforma del Código Civil, los sectores tradicionales reaccionan ante la amenaza del abandono por parte de la mujer de sus funciones establecidas y ligadas al hogar y la familia.

Sin embargo, en Mariana Ruiz Villalba no parecen estarse escenificando estas discusiones. Por el contrario, se trata de una dama de alta sociedad, esposa del estanciero Muñagorri en “El dios de los toros”, que alterna con intelectuales de diversa calaña, como los que ya se han analizado aquí. Su función podría ser la que tradicionalmente han tenido las mujeres en

⁷⁰ Delfina Muschietti. “Mujeres: feminismo y literatura”. Graciela Montaldo (coord.). Op.Cit. 129-160.

los salones en siglos anteriores, especialmente en la cultura francesa, desde las preciosas en el siglo XVII hasta los salones de Madame Recamier o Madame de Staël a finales del siglo XVIII y principios del XIX. La figura femenina parece haberse constituido, así, como un elemento culturalmente aglutinador en un espacio preciso, en el límite entre lo público y lo privado. Mariana Ruiz Villalba no rige ningún salón ni se dedica a organizar tertulias, pero su interés por las artes y la liberalidad de su posición social la llevan a rodearse de intelectuales a los que recibe y congrega en sus propiedades.

El personaje de Mariana Ruiz parece moverse en este límite entre lo privado y lo público, manejándose con reglas y criterios diferentes de los de sus pares masculinos. La emergencia de la mujer en la escena pública e intelectual pondría en juego y haría visibles otro tipo de diálogos y de preocupaciones. En este sentido, si se comparan los títulos de las obras de Bustos Domecq -*Nocturnos, A Ella, El aporte santafesino a los Ejércitos de la Independencia, El Congreso Eucarístico: órgano de la propaganda argentina*- con los de las obras de Anglada -*Las pagodas seniles, El carnet de un gaucho, Antifonario de los panes y los peces*- pueden encontrarse ciertos paralelismos estéticos e ideológicos: los comienzos modernistas, el regionalismo y el nativismo, el nacionalismo católico; los títulos de las obras de Mariana Ruiz, en cambio, -*Un día de lluvia, Mi perro Bob, El primer día de primavera, Por qué me gusta Picasso, Por qué me gusta el jardín*- de las que tampoco se precisan las fechas, nada tienen que ver con aquellos y componen una vertiente totalmente distinta.

Por otra parte, el lenguaje de Mariana Ruiz es un lenguaje notablemente coloquial, a diferencia del discurso con pretensiones literarias con que se expresan Montenegro o Carlos Anglada. Así, si Aquiles Molinari habla en la lengua del porteño de barrio y si Tulio Savastano lo hace en la del compadrito, Mariana, a pesar de su posición social, parece ejemplificar convencionalmente la lengua femenina y popular de la conversación. Un tipo de construcción sintáctica que se observa en el lenguaje de Mariana es una forma de expresión propia del habla popular en Argentina, y que consiste en la objetivación de la primera persona en una tercera: “Serás más que sonsa - observó Mariana-: Ya sabés que el doctor ha dicho que esas porquerías no son buenas para la salud. *Yo es otra cosa* porque tengo que lidiar con los mucamos.” (67, el subrayado es mío): “Yo es otra cosa” por “Yo soy otra cosa” o “Mi caso es diferente”.⁷¹ También se observan en su lenguaje expresiones figuradas típicamente coloquiales: “La Pumita *no se chupaba el dedo*, y mamá, con el faible que le tenía *tiró la casa por la ventana* cuando la presentaron, y así no es gracia que se comprometiera cuando era una mocosa.” (63, el subrayado es mío), que no excluyen el chisme o la maledicencia: “Él se quedó chocho cuando supo que era mi hermana, y la pobre Pumita ya se sabe, le gustaba afilar hasta con los mucamos de adentro” (63).

Otro rasgo a notar en Mariana es la frivolidad. Si Montenegro no percibe la realidad de su entorno sino en función de su propia y pretendida

⁷¹ Los rasgos discursivos de este personaje llamativamente parecen anticipar la experimentación con la lengua coloquial de la clase media y media baja en Argentina que veinte años después realizaría Manuel Puig en sus novelas.

grandeza, Mariana hace lo mismo pero en términos más domésticos: “Qué amor de cuartito”, exclama ante la celda donde se encuentra encarcelado don Isidro, “y tan distinto del living de mi cuñada, que es un horror de biombos. Usted se ha adelantado al cubismo, señor Parodi, aunque ya no se usa. Con todo yo que usted le hacía dar a esa puerta una mano de Duco por Gauweloose. Me fascina el hierro pintado de blanco.” (57); o “Yo es una cosa que me quedé y dije ¡Ah! ¡Qué cuadro! Yo con la campera salmón y los shorts de Vionnet contra la baranda y, a dos pasos, Manuel clavado en el sillón, que le habían hundido por el respaldo el cuchillito del Pampa” (58). Así, la señora Ruiz Villalba, aquí todavía de Muñagorri, enfatiza sobre aspectos decorativos ante situaciones dramáticas y trágicas, como la muerte de su marido, de modo que bien parece caberle la definición de “tilinga” que le aplica don Isidro en su evaluación de los hechos.

Mariana Ruiz Villalba de Muñagorri, y luego de Anglada, se constituiría así como un sujeto menor. Así, los títulos de sus obras, *El primer día de primavera*, *Mi perro Bob*, *Un día de lluvia*, *La batalla de Chacabuco*, hacen pensar más en las composiciones escolares de los niños que en las obras de un autor maduro y adulto. Por otro lado, a pesar de cierta independencia, que le permite maltratar o ignorar a sus sucesivos maridos en público, y de su naturaleza casquivana, Mariana parece necesitar de una figura masculina como esposo y, de esta manera, luego de enviudar de Muñagorri, a quien engañaba con Formento, se casa inmediatamente con Anglada a quien se insinúa que engaña con Mario Bonfanti. Ya se ha observado, además, cómo su acercamiento a la práctica literaria parece regido

por su relación con Anglada, según las palabras de éste. Se trataría, así, de un sujeto que necesita de la tutela de un otro masculino para poder reafirmarse en sus funciones tanto intelectuales como sociales. En este sentido, también, es que lo intelectual no se desprende de lo doméstico ni tampoco de la sociabilidad, puesto que se trata de un sujeto cuyas posibilidades de acción se circunscriben básicamente a lo privado, en tanto que no participa de la madurez que se requiere para las funciones de la vida pública.

Delfina Muschietti observa cómo las estrategias periodísticas e, incluso, los discursos médicos y religiosos sostienen la reducción del sujeto femenino al espacio de la debilidad del menor:

La condición del cuerpo-sometido se oculta también en una segunda estrategia: la supuesta esencia débil del sexo femenino que obliga a la custodia y protección del fuerte. La nivelación niño-anciano-mujeres fuertemente arraigada en el imaginario de la época y explicitada en el discurso publicitario aclara el doble mensaje: los débiles y sin sexo (los niños deben ocultarlo, los ancianos lo han perdido, las mujeres lo reservan para un hombre) necesitan la protección que ofrece a la vez seguridad y permanencia en el estatus de los que nada saben y nada deciden: “los inocentes”. (136)

Sin estrategias o intenciones para salir de este esquema, y sin ser inocente, Mariana Ruiz Villalba recurre a los métodos oblicuos con los que tradicionalmente se ha acusado a las mujeres de operar para medianamente hacer su voluntad: la astucia, el engaño, la simulación, la doble vida. El

motivo de la astucia y del engaño, que en los otros personajes tiene que ver con sus funciones intelectuales y públicas (con su rol de artista y escritor en Montenegro, con su carácter de editor en Anglada) en Mariana está relacionado con la cuestión del género y configura su modo de actuar “femenino”, como una especie ridiculizada de *femme fatale* que toda dama de buena sociedad debe ocultar.⁷²

Por otro lado, la posición social de Mariana Ruiz Villalba de Muñagorri constituye un interesante complemento de sus intereses culturales y otro factor de negociación. En este sentido, si no es una dama que rige un salón, práctica ya caduca en el siglo XX, sí parece tratarse de una especie de mecenas simbólica que nuclea a los escritores a su alrededor. Así, si sus obras ponen en escena diálogos y problemáticas distintos de los de sus pares masculinos, su condición la ubica en un espacio privilegiado a la hora de favorecer los intereses culturales y de tener un lugar en la consideración de los diferentes autores.

Este aspecto, así como el afán por relacionarse dentro del mundo intelectual, su activismo en La Casa del Arte y su interés por la literatura extranjera (menciona la lectura de Giono, de Valery, a quien pretende llevar a *La Casa del Arte*), pueden hacer pensar en una figura como la de Victoria Ocampo, cuya pasión por lo intelectual y por los intelectuales, y cuya

⁷² Junto al prototipo de la debilidad existe también el de la maldad ligada intrínsecamente a lo femenino, malicia que deriva en un actuar oblicuo y engañoso y que se corresponde también con la figura de la mujer como fuente de tentación para el hombre. Esta vertiente de la tradición cristiana tiene un amplio desarrollo en la Edad Media. Ya en la modernidad adquiere un giro interesante en la cultura de fin de siglo XIX, momento en que se constituye específicamente la figura de la *femme fatale*, y cuyo arquetipo sería la Salomé de Oscar Wilde. Cf. Pedro Manuel Cátedra. *La condición de la mujer en la Edad Media*. Madrid: Universidad Complutense, 1986.

inclinación hacia el mundo cultural europeo tomó la forma casi de una compulsión y la llevó a formar un verdadero feudo. A la vez, ninguna figura parece más lejana de la mayor de las hermanas Ocampo. Si Mariana Ruiz Villalba, como ya se ha planteado aquí, parece necesitar casarse con un escritor, Victoria Ocampo necesitó divorciarse para construirse como sujeto intelectual. No obstante, los dos movimientos pueden constituir dos fases de un mismo proceso en el deseo. Una Victoria Ocampo adolescente envidia la suerte de su amiga Delfina Bunge, quien sí está de novia con un escritor, según observa Beatriz Sarlo a partir de la correspondencia entre ambas.⁷³ Esta añoranza habla de la debilidad de la posición del sujeto femenino en el campo intelectual en los 20 (y quizá no sólo en los 20): necesidad de una figura masculina, como protectora, que permita reafirmarse. Victoria Ocampo logra su propio espacio como gestora cultural, pero en su afán de relacionarse con escritores e intelectuales puede leerse un vestigio de aquel deseo de un compañero escritor, deseo que en definitiva pretende resolver la difícil articulación, tratándose de la mujer, del espacio de lo público con el de lo privado.⁷⁴

⁷³ Beatriz Sarlo. "Decir y no decir: erotismo y represión". *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. 69-93. Aquí se ha consultado de la edición de *Lectura crítica de la literatura americana*. II. Saúl Sosnowski comp. Caracas: Ayacucho, 1996. 626-648.

⁷⁴ Francine Masiello, en su libro *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, plantea cómo ya desde el siglo XIX las mujeres utilizaron la esfera del hogar para crear una red de discusión que les permitía problematizar sobre temas que excedían lo doméstico. La autora trabaja con la deconstrucción de las categorías de lo público y lo privado, proponiendo una relativización de ambos términos y de su reducción en lo genérico; de esta manera, observa cómo las mujeres, desde su ámbito, pensaron y problematizaron temas del orden público que hacen a la conceptualización de la nación. Francine Masiello. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996. 21-22.

Victoria Ocampo, parece haber logrado una fuerza de flaqueza, que también quizá lograra a su manera y en su ámbito Alfonsina Storni, las dos intelectuales visiblemente “sin marido” en la época. Sin embargo, el suicidio de Alfonsina tal vez hable mejor de la experiencia vital de Victoria. En *Intelectuales y artistas en la sociedad civil argentina en el fin de siglo*, Graciela Montaldo desarrolla el problema de la fuerte marca patriarcal de la cultura argentina; bajo este signo, que no es sino otra forma del autoritarismo, se sostienen todos los debates intelectuales sin permitir ni contemplar una profundización de las diferencias.⁷⁵ En nota al pie, Montaldo observa cómo gran parte de las mujeres que han llegado y llegan a participar en los debates intelectuales en Argentina actúan dentro de este patrón androcéntrico: “No hablan desde una diferencia sino que usan todos los emblemas de esa cultura masculina, desde Victoria Ocampo hasta Beatriz Sarlo, en la medida que consolidan el paradigma sin cuestionar ninguno de sus atributos. Eva Perón es el modelo” (34).

Resulta éste un problema interesante a desarrollar en torno a la literatura argentina y las formas de canonización, que permitiría revisar, por ejemplo, el lugar que ocuparon, u ocupan, en la historia literaria dos excelentes escritoras como Norah Lange o Silvina Ocampo, quienes tuvieron una actitud reservada dentro del campo intelectual, sin la actuación contundente y beligerante, de exhibición de “todos los emblemas de esa cultura masculina”, de Victoria Ocampo o de Alfonsina Storni. Para la época en que escriben Borges y Bioy, ambos eran colaboradores junto con Silvina

⁷⁵ Graciela Montaldo. *Intelectuales y artistas en la sociedad civil argentina en el fin de siglo*. College Park: Latin American Studies Center, 1999.

Ocampo en distintos proyectos literarios, como ya se ha planteado en el primer capítulo de este trabajo. Tanto Silvina Ocampo como Norah Lange, por otra parte, son autoras que ambos respetan, por lo que puede pensarse que los seducía más este modelo de escritora que el estilo cultural grandilocuente de Victoria Ocampo.

No obstante, pese a las posibles asociaciones, en Mariana Ruiz Villalba parecen estar atacando un modelo más tradicional de escritora, previo a la profesionalización que representan las cuatro autoras mencionadas. Este personaje confirmaría, en parte, la regla planteada por Montaldo, la debilidad de lo femenino en el paradigma patriarcal si no asume la fuerza de lo masculino; pero, a la vez, es capaz de crear sus propios modos de operar y de negociar los espacios en la cultura. Una Victoria Ocampo sin la fuerza de capataza que tenía Victoria Ocampo.⁷⁶ En este sentido Mariana Ruiz Villalba primero de Muñagorri, luego de Anglada, puede ser una alusión a Victoria Ocampo, pero también su reverso: es la dama de sociedad que tiene a la cultura como una función social más entre ágapes, sociedades de fomento y *hobbies*, representa el momento en que la cultura no dejaba de ser otro elemento decorativo entre tantos para una mujer. Situación, por otra parte, que Victoria Ocampo luchó arduamente para revertir y crearse un lugar respetado dentro del campo intelectual; lo consiguió, tal vez como plantea Montaldo, enarbolando los emblemas masculinos de la agresividad y le

⁷⁶ Es Beatriz Sarlo quien usa esta palabra para designar a Victoria Ocampo: “Es, como se vio, una historia costosa, donde la abundancia material y los tics del snobismo no deberían ocultar los esfuerzos de la ruptura. Esta historia culmina con éxito cuando Victoria Ocampo, en 1931, se convierte en una suerte de capataza cultural rioplatense.” Beatriz Sarlo. “Decir y no decir: erotismo y represión”. *Lectura crítica de la literatura americana*. II. Saúl Sosnowski comp. Caracas: Ayacucho, 1996. 646.

energía. Sin embargo, es en el personaje de Mariana donde comienza a plantearse la diferencia y su inclusión en los relatos da cuenta de su problematización.

6. *Mario Bonfanti: la permanencia de la Madre Patria*

La corriente hispanista aparece representada en la obra de Bustos Domecq en la figura de Mario Bonfanti. Valga el oxímoron, puesto que en este nombre se juega, en principio, con la tradición inmigrante de origen italiano y su enfrentamiento con la de origen hispánico, en tanto que ambas, la española y la italiana, constituyen las líneas inmigratorias más fuertemente presentes en Argentina; de ahí la contradicción, particularmente argentina, llevada a la parodia de un hispanista llamado Bonfanti. Ya se ha visto, por otra parte, aparecer brevemente a este personaje en uno de los capítulos anteriores de este trabajo por su introducción en el relato de Borges “El Aleph”.

La figura de Bonfanti se compone de rasgos evidentemente ridículos, como su léxico de crudo casticismo y su incomprensible vestimenta en alusión a diferentes clubes deportivos combinada con gruesas prendas de lana y artefactos de enorme tamaño: “... animaba un saco tejido en punto de arroz, una doble tricota de Huracán, una corbata escocesa, una sobria camisa color ladrillo, un juego de lápiz y estilográfica tamaño coloso y un cronómetro pulsera de referee...” (67) o, en otra ocasión: “El día viernes 17 de julio de

1942, Mario Bonfanti -perramus desvaído, chambergo fatigado, pálida corbata escocesa y flamante sweater de Racing- entró confusamente en la celda 273.” (78).

Su obra consta de tres textos publicados: *Ya todo lo dijo Góngora*, *Rebusco de aragonesismos en algunos folletos de J. Cejador y Frauca* y una adaptación para adultos del *Cantar de Myo Cid*. Al momento de los hechos narrados en “Las previsiones de Sangiácomo”, el cuarto de los relatos de la serie y donde aparece Bonfanti por primera vez, “premedita una severa gauchización de las *Soledades* de Góngora, a la que dotará de bebedores y de jagüeles, de cojinillos y de nutrias” (66). Su lenguaje, por otra parte, se presenta saturado de rasgos castizos que se marcan paródicamente y contrastan con lengua de los demás personajes, quienes, como Mariana Ruiz o Aquiles Molinari se expresan en un español coloquial identificable como argentino, o como Montenegro, Anglada o Formento lo hacen en una lengua literaria sin marcas del español peninsular. Bonfanti, en cambio, usa un lenguaje plagado de rasgos tipificados que incluyen formas lexicales así como refranes, modismos y expresiones metafóricas propias del habla de la madre patria: “Usted, maese Parodi, ya se sabrá de corro los tejemanajes policíacos, la cartilla detectivesca. Palmariamente le confieso que a mí, más dado al papeleo erudito que no al intríngulis delictuoso, me tomaron de sopetón. En fin, ahí están los esbirros, erre que erre con que el suicidio de la Pumita fue un asesinato” (72) o “En horas de negra melancolía no hay farmacopea que valga la simple y reiterada Naturaleza, que, atenta a los reclamos de abril, se desborda profusa y veraneante por las llanadas y congostos” (16).

Este personaje sólo aparece en uno de los relatos de los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, pero cobrará importancia como para reaparecer en *Un modelo para la muerte* y, como se ha visto aquí, en “El Aleph”, por lo que lleva a pensar en la importancia del hispanismo en las primeras décadas del siglo XX en Argentina. Si bien las relaciones intelectuales entre el Río de la Plata y España resultan teñidas de ambigüedad a lo largo de su historia, merecen un recorrido que dé cuenta de sus fluctuaciones. En tanto que esta corriente intelectual no ha sido abordada en la primera parte de este trabajo, como sí lo fueron las líneas estéticas articuladoras de los demás personajes, se hace necesario revisar aquí su desarrollo en Argentina para luego remitirse a la evaluación hecha por Borges y Bioy.

Desde la emancipación del Río de la Plata y las Provincias Unidas del Sur, la relación con la metrópolis permanece en tensión y cargada de animosidad por parte de quienes van a ser los constructores de la Nación Argentina, quienes buscan otros espacios culturales y políticos como referencia. Así, en 1872, la Real Academia Española, en sesión del 11 de septiembre, nombra a Juan María Gutiérrez (1809-1878) como miembro correspondiente extranjero, a lo que éste responde con una carta de rechazo que va a ser publicada en el diario *La libertad* el 5 de enero de 1876 (la comunicación del nombramiento llega a Gutiérrez en diciembre de 1875, es decir, tres años después de producido).⁷⁷ Esta determinación desencadena una polémica con el crítico español Juan M. Villergas, que tuvo su resonancia en

⁷⁷ Juan María Gutiérrez. “Carta al señor secretario de la academia española”. *Estudios Histórico-Literarios*. Buenos Aires: Ángel Estrada, 1940.

la época y que será posteriormente mencionada por Alberdi. Los fundamentos de la declinación de Gutiérrez se orientan hacia dos aspectos: en primer lugar, el rechazo a una noción de pureza y elegancia en la lengua y a la necesidad de mantenerla y fijarla, aspectos ambos que sostienen la función de la Academia; para Gutiérrez, a partir de la independencia Buenos Aires se abrió al mundo y acogió la influencia de otros pueblos europeos. En segundo lugar, Gutiérrez considera peligroso para un americano aceptar un nombramiento proveniente de España, al que se verá sometido por la obligación de gratitud. Una voluntad liberal cosmopolita y una reacción anticolonialista hacia España son, de esta manera, los ejes que rigen su argumento. La evolución de la lengua es un proceso inevitable, que ha diversificado al español de América en relación con el de la península, vale decir, que el alejamiento lingüístico entre ambas regiones es ya un hecho al momento en que la Real Academia elabora sus formulaciones para mantener la pureza y homogeneidad del idioma. Para Gutiérrez, el desarrollo de la lengua está ligada al de sus pensadores, no al de sus gramáticos, y es allí donde él pone su confianza para el mantenimiento de la grandeza:

El idioma tiene íntima relación con las ideas y no puede bastarse, en país alguno donde la inteligencia está en actividad y no halla rémoras el progreso. Se transformará, sí, y en esto no hará más que ceder a la corriente formada por la sucesión de los años, que son revolucionarios irresistibles. El pensamiento se abre por su propia fuerza el cauce por donde ha de correr, y esta fuerza es la salvaguardia verdadera y única

de las lenguas, las cuales no se ductilizan y perfeccionan por obra de los gramáticos, sino por obra de los pensadores que de ellas se sirven. (224).

Complementarios de este trabajo son los ensayos críticos de Juan Bautista Alberdi (1810-1884), “De los destinos de la lengua castellana en la América antes española” escrito en Londres en marzo de 1871 (y que iba a ser publicado en el *Americano de Héctor*, pero que finalmente le fuera rechazado) y “Evoluciones de la lengua castellana”, fechado en París en febrero de 1876 y que constituye una respuesta mediatizada a la carta de Gutiérrez a la Academia Española; ambos son, por lo tanto, de publicación póstuma.⁷⁸ En ellos se observa que el concepto de lengua en Alberdi se halla ligado a la noción de progreso y a un proyecto civilizatorio, como metáfora del desarrollo político que llevaría a abandonar el modelo retrógrado que representa España y vincular a la Argentina con las naciones más modernas y dominantes de Europa en ese momento: “Pero lo que ha perdido o dado de ganar en pureza y casticismo el idioma español en Sud-América (...) ha ganado en claridad, en soltura, en laconismo y riqueza, rozándose y cruzándose con las lenguas de la Europa no peninsular, mejoradas por un desarrollo científico de que en España no ha disfrutado el idioma”. (193).

En “De los destinos de la lengua castellana en la América antes española”, Alberdi alerta acerca del peligro de una “recolonización” de América por parte de España a través de la lengua, en respuesta a un

⁷⁸ Juan Bautista Alberdi. “De los destinos de la lengua castellana en la América antes española” y “Evoluciones de la lengua castellana”. *Escritos Póstumos*. VI. Buenos Aires: Imprenta Alberto Monkes, 1898.

documento elaborado por una comisión de la Real Academia que propone la creación de Academias Correspondientes en Sudamérica para defensa de la unidad del idioma. Un aspecto importante que rige el argumento de Alberdi, y que lo separa del de Gutiérrez, es la idea de que las lenguas siguen el destino de los pueblos: “Las lenguas no son obra de las Academias; nacen y se forman en la boca del pueblo...” (170). Esta noción, de filiación romántica, que reaparecerá y se profundizará en “Evoluciones de la lengua castellana”, le sirve a Alberdi para limitar la acción de las Academias: desde ese punto de vista, tales organismos no hacen más que registrar y protocolizar las lenguas, en tanto que les son posteriores. Así, para Alberdi (a diferencia de Gutiérrez, quien liga el desarrollo de la lengua de un pueblo al de sus intelectuales) los pueblos son los mejores conductores de sus idiomas, y el destino del idioma está ligado al del comercio, el suelo, la historia, el gobierno de la nación; es por eso que la misma lengua en dos naciones diferentes jamás podrá ser hablada del mismo modo. En “Evoluciones de la lengua castellana” Alberdi extrema este pensamiento y plantea que el lenguaje *es* el hombre y, como el hombre, está sujeto a cambios continuos. Toma la idea de Littré de que dos grandes leyes rigen el desarrollo de todo idioma: el neologismo y el arcaísmo, cuyo juego armónico mantiene el idioma siempre nuevo y siempre el mismo. Por lo tanto los idiomas no son la obra de las Academias, por el contrario, es el pueblo el motor que las mantiene vivas.

Por otro lado, otra idea alberdiana expresada en “De los destinos de la lengua castellana en la América antes española” es que las lenguas, como las razas, se mejoran con el cruzamiento, por lo que la apertura de América hacia

otras naciones contribuirá al mejoramiento de la lengua española. Sin embargo no es una mezcla con cualquier lengua ni con cualquier raza lo que mejorará el desarrollo de América, en lo cual Alberdi muestra una inclinación claramente jerárquica: “Menos inconvenientes, en efecto, tiene el que la lengua española se bastardee por su roce con lenguas sabias, como el francés, el inglés, el alemán, el italiano, que los tenía por su mezcla con las lenguas bárbaras de los indígenas, cuyo peligro no inquietó nunca a la Academia” (177). Se observa así una homología entre esta idea y la base de los proyectos del liberalismo para el desarrollo de la nación argentina: apartarse del modelo español para crear lazos con las potencias europeas consideradas fuente de civilización. Este planteo culminará con la implementación del proyecto inmigratorio destinado a poblar el territorio nacional con ciudadanos de países europeos de raza blanca.

En este sentido, en “Evoluciones de la lengua castellana” Alberdi continúa con la asociación entre el desarrollo de una lengua y el desarrollo de la nación, por la cual, la autoridad de una lengua es parte de la autoridad de la nación que la habla, de su cultura y del progreso de sus ciencias. Las lenguas viajan con los hombres y se interconectan, tal como sucede con los idiomas europeos, pero no con la lengua de España, porque el comercio español en el ámbito internacional es secundario y está limitado, en parte, por un desarrollo deficiente de las comunicaciones. Es por esto que Alberdi relativiza aquí el temor que atribuye a Gutiérrez, y que él mismo manifestara en el artículo escrito cinco años antes, de que España pueda aspirar a una reconquista de América a través de su idioma. Una vez más se encuentra en la

argumentación desarrollada la jerarquización de las lenguas europeas como el inglés, el francés, el italiano y el alemán en función de las naciones que las hablan. Estas lenguas, dice Alberdi, entran en contacto con el español de América, no por la obra de las academias, que en lenguas como la inglesa de hecho no existen, sino por el comercio y la inmigración, que son los grandes propagadores de los idiomas. De este modo, se destruyen los dos principios en que la Real Academia sostiene su acción, los principios de pureza y elegancia: la noción de pureza en la lengua deja de tener valor “el día que Watt descubría la máquina de vapor, que Stephenson la aplicó al ferrocarril y Fulton a la navegación” (194); por otro lado, el concepto de elegancia, según Alberdi, depende del gusto y es, por lo tanto, arbitrario, y las academias no pueden gobernar sobre él: “La vida moderna, que es toda de intercambio y comunicación, lleva a las naciones al cosmopolitismo y el hombre de este siglo que, al favor de la supresión del espacio y del tiempo, está en todas partes y habla, por decirlo así, todas las lenguas, no puede guardar la pureza de la suya propia y nativa...” (199).

Una operación interesante de observar es la forma cómo Alberdi invierte los términos y propone que, para mostrar España autoridad sobre la lengua de Sudamérica, primero deberá procurarla sobre la literatura y el pensamiento de Europa exhibiendo pensadores como Descartes, Bacon, Kant, y descubrimientos y progresos científicos y literarios, como la Europa de habla no hispana, de lo contrario, los intentos de extender la Academia al continente americano será sospechado de intento de apropiación de ideas o de tráfico de distinciones literarias. En esta argumentación, Alberdi realiza un

movimiento por el que acaba no sólo denostando la cultura española sino elevando por encima de ella a las nacientes repúblicas americanas y colocándolas en el nivel de las naciones europeas consideradas como superiores.

Sin embargo, el proyecto liberal tuerce sus miras ante la efectivización de la llegada de los inmigrantes y la profusión de lenguas -y no precisamente “superiores” en el sentido que le da Alberdi, puesto que los inmigrantes reciénllegados no sólo que no pertenecen a sectores sociales “superiores”, sino que hablan los dialectos de sus respectivas regiones y ni siquiera comparten una lengua nacional- que arrojan sobre el país. Ante esta avalancha lingüística, el proyecto del Centenario se reorienta hacia la voz de la hispanidad como intento de unificación cultural.

La recuperación de la hispanidad en Latinoamérica, no obstante, es anterior a la acción del Centenario y, en este sentido, se encabalga en el marco general del Fin de Siglo. Un hecho de fundamental importancia aquí es la Guerra Hispano-Norteamericana (1898), que en Argentina es simultánea al arribo de los inmigrantes. Ambos factores concurren en la reformulación del hispanismo que recorrerá el siglo XX: por un lado, la amenaza del avance, en un nuevo imperialismo, de Estados Unidos sobre la América antes hispánica y, por otro, la llegada masiva de los inmigrantes. Oscar Terán analiza en “El dispositivo hispanista”⁷⁹ la constitución de este proceso de reintroducción de lo hispánico en el pensamiento argentino en dos de los principales autores de

⁷⁹ Oscar Terán. “El dispositivo hispanista”. *Actas I. IIIº Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1992. 129-137.

la generación del Centenario como son Manuel Gálvez y Ricardo Rojas, quienes sin embargo, presentan diferencias en sus concepciones. Así, si para Gálvez lo hispánico se corresponde con lo castellano, para Rojas constituye una multiplicidad de regiones. Por otra parte, la tradición católica española favorece la introducción del espiritualismo, cuya mixtura con el positivismo y con la tendencia realista en el plano estético será la característica particular del pensamiento en la Argentina de fin del siglo XIX y principios del XX.

A partir de aquí, esta corriente hispanizante configura una línea que, sin embargo, nunca llega a ser hegemónica y se mantiene siempre en tensión con perspectivas que tienden hacia la Europa no hispánica poniendo énfasis en lo francés. Desde este punto de vista, Terán plantea, en el artículo citado, el caso de Manuel Ugarte, quien se inclina hacia la influencia francesa y no deja de observar como fuerza reaccionaria a la tradición española. Esta doble vertiente se articula en el seno mismo del modernismo. Por un lado, el modernismo canónico de inspiración afrancesada, y que en la Argentina presenta incluso la orientación hacia los modelos clásicos grecolatinos en un Leopoldo Lugones, y por otro, la recuperación de lo hispánico en textos como *La gloria de don Ramiro* de Larreta.

Rafael Gutiérrez Girardot da cuenta de la evolución de esta problemática en “Sobre el Modernismo”⁸⁰ observando un intento de “recolonización” cultural en la manera cómo diferentes intelectuales españoles leyeron el fenómeno del modernismo latinoamericano a lo largo del siglo XX. La simultaneidad de la generación del 98 con el modernismo

⁸⁰ Rafael Gutiérrez Girardot. “Sobre el Modernismo”. Saúl Sosnowski (Comp.). Op. Cit. 266-292.

latinoamericano, por otra parte, provoca una polémica velada en la que Juan Valera reprocha a Rubén Darío su “galicismo mental”. Gutiérrez Girardot observa cómo Darío, sin embargo, mantiene una actitud tímida ante estos reproches, respondiendo con “rituales profesionales de fe casticista” (266); esta actitud fluctuante, observo yo, lleva a Darío a la nostalgia por la tradición hispánica que se manifiesta, por ejemplo, en el cuento “D. Q.”. Es así cómo “europeísmo” (o “afrancesamiento”) e “hispanismo” se perciben como términos contrarios y en pugna en el proceso de emancipación no sólo política sino también cultural de las ex colonias americanas.

En Argentina, el regreso del hispanismo se inscribe en la necesidad, que comienza a experimentarse desde el grupo dominante a fines del siglo XIX y principios del XX, de redefinir las tradiciones que van a regir la vida y la identidad cultural del país. En este sentido, y por su adopción en intelectuales como Gálvez o Rojas, el rescate de la hispanidad en Argentina se asocia al nacionalismo que se consolidará en torno al Centenario, una vez que la presencia política de España en América ha dejado de constituir una amenaza y sí pueden llegar a serlo, en términos culturales, las lenguas y las identidades de procedencia inmigratoria. Se sustituye así lo político por lo cultural y se valora la herencia dejada por España frente al emergente de la multiplicidad que envía Europa.

Sin embargo, si bien el rescate de la hispanidad se produce en función de una herencia cultural en la que se privilegia el espiritualismo, desde el punto de vista de la lengua la independencia con España parece constituir un punto no negociable. Así, ya en 1944, en *Amigos y maestros de mi juventud*,

Manuel Gálvez expresa, al describir el ambiente literario de Santa Fe hacia 1900: “España ha enviado a nuestras provincias y aún a Buenos Aires, y sigue enviando, toda una inmigración periodísticoliteraria de la que salen hábiles directores de diarios, a veces buenos redactores, y tal gramático que, con la palmeta del dómine de Valbuena, pretende castigar a los criollos rebeldes, desconocedores de la autoridad de la Academia o de los clásicos.” (27). Y continúa:

Los temas literarios daban menos motivos a las provocaciones, pero todas las polémicas, así tratasen de la realidad del Infierno, de las doctrinas de Darwin o de los milagros, terminaban fatalmente en acusaciones de anticasticismo. Interviniese o no el inevitable español valbuenista, cada discutiendo reprochaba a su contrario, como un atroz delito, el haber empleado tal o cual palabra que no figuraba en el diccionario. (28).

Gálvez da cuenta de la tirantez y la presión provocada por el casticismo en esos años, presión que el mismo parece haber superado en los 40 y que observa con una distancia irónica y divertida.

Una figura que se inscribe en la tensión entre el modernismo cosmopolita y el hispanismo es Calixto Oyuela (1857-1935). Oyuela, poeta y crítico, profesor y académico, quien fuera uno de los fundadores de la Academia Argentina de Letras y su primer presidente, abogó por la tendencia hispanizante contra las innovaciones modernistas y participó en una aguda polémica con Lugones en defensa de Menéndez y Pelayo. Su posición

estética se definía como clasicista. En este sentido, su labor fue tachada de conservadora, como lo recuerda Álvaro Melián Lafinur en el prólogo a los *Estudios Literarios* de Oyuela publicados por la Academia.⁸¹ “El maestro llegó a ser así para los nuevos, en un momento dado, la representación de lo caduco y preterido en materia de arte literario: una terca supervivencia de cosas definitivamente superadas, cuya oposición a las corrientes frescas y renovadoras del modernismo, constituía poco menos que una impertinencia” (XIX). Sin embargo, pese a estas disputas suscitadas con “los nuevos”, su posición nunca dejó de tener centralidad dentro del campo intelectual en tanto que académico pionero y respetado hasta su muerte en ese ámbito. Oyuela se constituiría como el intelectual prototípico de institución, que anticipa el desarrollo de la corriente hispanista académica a lo largo del siglo XX.

Ya a partir de los años 20 el hispanismo comienza a tomar un carácter institucionalizado mediante la creación en Buenos Aires, en 1923, del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, dirigida por Ricardo Rojas. El primer director del Instituto fue Américo Castro y en él tuvieron una importante participación Amado Alonso, Pedro Enríquez Ureña, Ángel Batistessa, entre otros. En “Pasado y presente del hispanismo en Hispanoamérica”,⁸² Emilia de Zuleta observa cómo este acontecimiento provee las bases para el desarrollo de un hispanismo universitario científico, en el que se destacaron María Rosa Lida, Raimundo Lida, Ángel Rosemblat, Alonso Zamora Vicente, Ana María Barrenechea, Frida Weber de Kurlat,

⁸¹ Calixto Oyuela. *Estudios Literarios*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1943.

⁸² Emilia de Zuleta. “Pasado y presente del hispanismo en Hispanoamérica”. *Actas I. IIIº Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1992. 17-32.

quienes dotarían a los estudios hispánicos de un renovado enfoque metódico frente al ensayismo de los autores del Centenario.

Ahora bien, puede pensarse que dada la asociación de lo hispánico con el nacionalismo a partir del Centenario, y la concepción del hispanismo que lleva a considerarlo en oposición a lo “europeizante”, la actitud de dos autores como Borges y Bioy, ligados al proyecto de intercambio y expansión cosmopolita propio de la revista *Sur*, estaría más cerca de las ideas revulsivas de un Alberdi o un Gutiérrez que de un hispanismo institucional. En este sentido, cabe recordar el artículo escrito por Borges contra Américo Castro y publicado en el número 86 de *Sur* en 1941, en torno al libro de éste, *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Este nota es recogida en 1952 en *Otras inquisiciones* con el título de “Las alarmas del doctor Américo Castro” y tiene una reedición en 1963 en un volumen titulado *El lenguaje de Buenos Aires*, en el que se recopilan artículos de Borges y de José Edmundo Clemente. En este último los autores expresan en una especie de nota preliminar: “...quedará nítida nuestra actitud ante el coloniaje idiomático de las academias y, en especial, ante el aburrimiento escolar de los lingüistas profesionales. El lenguaje es acción, vida; tiempo presente.”⁸³

La acción pendular entre la aceptación del hispanismo y su rechazo parece acentuarse en esta década del cuarenta, si se tienen en cuenta, por un lado, las palabras de Gálvez en su volumen de memorias y la agresividad volcada por Borges en su reseña contra Américo Castro. Por otro lado, los estudios de lo hispánico se afianzan en la universidad. Por su parte, la

⁸³ Jorge Luis Borges, José E. Clemente. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1984.

Academia Argentina de Letras realiza gestos de cierta elocuencia. En 1943, va a publicar los mencionados *Estudios Literarios*, obra en dos tomos que reúne los escritos de Calixto Oyuela, con prólogo de Álvaro Melián Lafinur. En 1941 recibe la visita de José María Pemán (quien curiosamente es el único escritor viviente que se menciona en Bustos Domecq: es aludido en “Las previsiones de Sangiacomo” como el autor de la *Santa Virreina*, obra a la que plagia la novela de Ricardo Sangiacomo, que a la vez es escrita por Mario Bonfanti junto a otro personaje, Eliseo Requena). En su discurso de recepción, Pemán deja en claro el obvio carácter franquista de la Real Academia Española por esos años, al referirse a su restitución por decreto por el Generalísimo Franco luego de haber sido disuelta por la República. En este sentido, puede observarse una visible alianza entre un escritor nacionalista como Carlos Ibarguren y el renaciente nacionalismo español a lo que el ámbito de la Academia se ofrece como un marco en el que las relaciones son cordiales.

El doctor Mario Bonfanti, como todos los personajes de Bustos Domecq hasta ahora analizados, se orienta hacia ese costado institucional nacionalista y conservador de las letras en la primera mitad del siglo XX. A esta vinculación entre nacionalismo criollo e hispanismo es que se referiría, por ejemplo, la genial humorada de una “severa gauchización de las Soledades de Góngora” (66). Es por esto, quizá, que su figura volverá a aparecer con nuevos bríos en un texto como *Un modelo para la muerte*.

7. Regionalismo, nacionalismo y quienes vienen de las provincias: breves consideraciones

En medio del abigarrado conjunto, es necesario hacer unas breves observaciones. Como ya se ha expresado, Borges y Bioy parecen estar atacando aquí los diversos frentes que ofrece la literatura argentina de las primeras décadas del siglo XX. Tanto la figura del escritor gentleman, reducida a una especie de pseudogentleman, del autor anclado en los parámetros finiseculares como la del que pretende una modernización literaria a toda costa, tanto la función culturalmente conservadora asignada por tradición a las mujeres como la ingerencia del casticismo en la literatura nacional.

Un aspecto de la cultura de la época deja entrever también el libro: la relación entre realismo, nacionalismo y nativismo. Si el escritor nacionalista es el objeto principal de la parodia, como propone Gonzalo Moisés Aguilar, no debe perderse de vista en este punto la alianza estético ideológica formada por los términos mencionados. La importancia del nativismo regionalista, que contempla las diferencias entre provincias, es aquí parodiada en la condición provinciana de Bustos Domecq, pero también se reitera en los demás personajes. Así, Gervasio Montenegro atraviesa el país desde el extremo norte disfrazado de tape boliviano en el misterioso tren de “Las noches de Goliadkin” huyendo de las consecuencias de un *affaire* con una dama de la mejor sociedad de La Quiaca, ciudad del extremo norte argentino. En este mismo tren encuentra al “oscuro” poeta catamarqueño Bibiloni, autor de la

obra *Catamarqueñas. (Recuerdos de provincia)*. En ese “oscuro” ni siquiera Borges y Bioy se privan de la burla “políticamente incorrecta” (en una época en que tal concepto no existía) cuando le hacen observar a Montenegro: “Ahora confieso que al principio el aspecto oscuro, más bien renegrido, del joven laureado por las cocinas volcán, no me dispuso en su favor” (38). Ahora bien, es en Bibiloni donde la condición de poeta provinciano se revela como fraudulenta, y más como un oportunismo que como una marca de identidad genuina. Sucede que el poeta no es catamarqueño, sino que nació en Bancalari, provincia de Buenos Aires, donde la familia se había instalado buscando prosperidad luego de décadas de dedicarse a la farmacopea serrana, y sólo el lauro de las cocinas Volcán le permite visitar la provincia de la que escribió sus “recuerdos”.

Carlos Anglada también responde al nativismo en su novela *El carnet de un gaucho* (mencionada como “novela nativista”) y luego en la recopilación de poetas provincianos *Carillas del buzo*. También cabe señalar que incluso el hispanista Mario Bonfanti, trabaja en la mencionada “gauchización” de las *Soledades* de Góngora, como adaptación de lo hispánico a lo telúrico pampeano.

Estas referencias llevan a pensar en las estéticas hegemónicas en la época y en la conformación del campo intelectual. El nativismo como tendencia toma un carácter nacionalista per se, con el que contamina los presupuestos de lo que podría ser un dar lugar a las diferencias regionales en un país cultural y geográficamente diverso como es la Argentina. De todas formas, la prédica esencialista de esta corriente, con su vindicación de lo

telúrico, se encuentra muy cerca de los fundamentalismos nacionalistas. Es posible observar, en este sentido, una publicación que da cuenta de esta unificación de los términos “nativismo” y “nacionalismo”: es la revista *Nativa*, que apareciera en la década del 20. En el número 24, de 1925, pueden leerse juicios como el de Fernán Silva Valdéz: “*Nativa* es la mejor publicación periódica de carácter nacionalista que ha visto la luz en el Río de la Plata” o títulos como “Fausto Burgos. Escritor Nacionalista”, “Siluetas Nacionalistas. Juan Hohmann” o un extracto del libro *Mitos Sanluiseños* de Berta Elena Vidal.⁸⁴

Si se piensa, nuevamente, en miembros de la Academia como Hugo Wast o Carlos Ibarguren; en el otorgamiento a dos novelas nativas, *Cancha larga, novela del campo argentino* de Eduardo Acevedo Díaz y *Un lancero de Facundo* de César Carrizo de los primeros lugares en el Premio Nacional de 1942 por destacárseles sus valores “nacionales”; en la evolución ideológica del autor realista Manuel Gálvez hacia el nacionalismo, puede verse cómo estas líneas, nacionalismo, nativismo regionalista y realismo dan lugar a una compacta trama de relaciones. De la misma manera el perfil de los personajes que aparecen en *Seis problemas* parece confluir en esta dirección. Pese a sus diferencias, tanto el decadente trasnochado, el vanguardista, la dama intelectual como el hispanista, han escrito algo, en algún momento, que tiene que ver con este marco intelectual. Frente a esto, Borges y Bioy proponen no sólo la crítica, sino una apertura estética, aspecto en el que profundizaré en el capítulo siguiente.

⁸⁴ *Nativa*. 24 (diciembre de 1925): s/n.

Es probable, aunque el tema merecería ser reevaluado con mayor profundidad, que la lectura exclusivamente nacionalista que la narrativa regionalista mereció, y el posterior deterioro y del nacionalismo en la cultura argentina, habrían contribuido a su desprestigio y olvido. También sería posible preguntarse si el centralismo cultural de Buenos Aires creció a partir de esos años hasta el punto de excluir lo que fuera una narrativa de la otredad. Por otro lado, debe pensarse que en los años 40 la actitud de Borges y Bioy se inscribe en el enfrentamiento entre liberalismo y nacionalismo y, de este modo, al estar ligado el nacionalismo al realismo regionalista, los escritores liberales proponen una estética diferente, alejada, como se verá en capítulos siguientes, de los parámetros miméticos.

**UN MODELO PARA LA MUERTE
Y EL CUARTO LADO DEL TRIÁNGULO**

Publicado en 1946, *Un modelo para la muerte* es la única obra que lleva el nombre de B. Suárez Lynch como autor. Aunque el año de publicación es el mismo que el de *Dos fantasías memorables*, las fechas consignadas al final de los relatos, si se les da credibilidad y no se las incluye dentro del resbaladizo territorio de la broma, indicarían que *Un modelo para la muerte* es de composición anterior a aquel (y así, por otra parte, lo asumen los diferentes críticos que se han ocupado del tema como Andrés Avellaneda, María Teresa Gramuglio y Gonzalo Moisés Aguilar): el relato está fechado en “Pujato-La California-Quequén-Pujato. 1943-1945” (194), mientras que al final de los relatos “El testigo” y “El signo” se lee: “Pujato, 11 de septiembre de 1946” y “Pujato, 19 de octubre de 1946” respectivamente.

Esta sucesión, por otra parte, resulta verosímil puesto que coincide con la lógica narrativa que va de un libro a otro, por la que *Un modelo para la muerte* parece constituir el texto inmediatamente consecutivo a *Seis problemas para don Isidro Parodi*. En este sentido, se presentaría como un relato de transición entre *Seis problemas...* y *Dos fantasías memorables*, por cuanto que se trata de un cuento policial a la manera de los *Seis problemas...* pero llevado al extremo del barroquismo lingüístico y estructural, con un lenguaje que lo acerca al empleado en *Dos fantasías memorables*.

Parece tratarse, además, de un trabajo que acabó por superar momentáneamente la capacidad de colaboración entre Borges y Bioy, así como las previsiones racionales de ambos, tal como cada uno de ellos lo manifestó: “Cuando Bioy y yo escribimos ese libro, resolvimos no volver a escribir jamás en ese estilo. Yo le dije a Bioy que él no debía permitir una reimpresión de ese cuento, porque el cuento es una serie de bromas sobre bromas sobre otras bromas, de modo que habíamos llegado a una suerte de humorismo ridículo.” (Sorrentino, 1996, 200). Así lo expresa Borges, y continúa más adelante: “Creo que esa reimpresión nos perjudica, porque me parece que las *Crónicas de Bustos Domecq* son buenas. Pero creo que una persona que haya leído *Un modelo para la muerte* no va a sentir jamás deseos de leer otro libro del mismo autor, porque no va a tener ganas de perderse en esos laberintos de frases ridículas...” (Sorrentino, 1996, 201-202). Bioy, por su parte, señala: “Resultó que escribimos de un modo barroco, acumulando bromas al punto que por momentos nos perdíamos dentro de nuestro propio relato, y alguno de los dos preguntaba: ‘¿Qué es lo que iba a pasar con ese personaje? ¿Qué íbamos a escribir?’. (...) Luego de *Un modelo para la muerte* hicimos un alto.” (*Variaciones Borges*, 1998, 9). Es llamativo que para Bioy, según estas declaraciones, el texto siguiente es *Crónicas de Bustos Domecq* y no hace mención alguna de *Dos fantasías memorables*: “Luego de *Un modelo para la muerte* hicimos un alto. Tiempo después, en un momento en que Borges estaba muy enamorado, en uno de sus tantos amores infelices, sucedió algo que dio lugar al reinicio de nuestra colaboración.(...) De este

modo surgieron las *Crónicas de Bustos Domecq*, que fue casi nuestra última colaboración larga.” (*Variaciones Borges*, 1998, 9).

El testimonio de Bioy, por una parte, coincide con el de Borges en cuanto a lo digresivo de la escritura y lo sobrecargado del estilo en *Un modelo para la muerte*, lo que justifica la idea de una necesidad de descanso de los autores con respecto a una creación que parece haberse emancipado, salido de control como una especie de Mr. Hyde, o de Frankenstein, o de experimento al estilo del de Castel en *Plan de evasión*, y haber dominado momentáneamente a sus creadores. Pero, por otra parte, su afirmación “Luego de *Un modelo para la muerte* hicimos un alto” vuelve a problematizar la ubicación cronológica del texto dentro del corpus, ya que Bioy manifiesta haber retomado la colaboración años después para escribir las *Crónicas de Bustos Domecq*. Tomaré en cuenta aquí esta ambigüedad en cuanto a la ubicación cronológica de los textos (y quizá deliberada confusión de los tiempos reforzada por la coincidencia de publicación de dos de los libros en un mismo año), pero consideraré como válida la opción que proponen las fechas del final de los relatos, especialmente debido al carácter transicional que se manifiesta en *Un modelo para la muerte*. Por otro lado, la observación de Bioy parece aludir a un tiempo “psicológico” más que a una cronología “real” producto de la extenuante espectacularidad de *Un modelo para la muerte*, que lo hace absorber la mayor parte de la atención sobre el período. La omisión de Bioy, en este sentido, puede resultar ligada a la indiferencia y el silencio que parecen rodear a *Dos fantasías memorables* por parte tanto de la crítica como de los propios autores; y por otra parte, si *Un modelo para la*

muerte no es el último de los textos escritos por la colaboración Borges-Bioy en ese período, sí parece haber sido el más agotador.

Tal como sus autores señalan haberlo sufrido, el texto constituye una exasperación de los procedimientos narrativos y lingüísticos que ya se han ido complejizando de un relato a otro en *Seis problemas para don Isidro Parodi*. La estructura de “laberinto de frases ridículas” (Sorrentino, 1996, 202) o de “bromas sobre bromas sobre otras bromas” (Sorrentino, 1996, 200) bajo la cual queda sepultada la trama, constituye un desarrollo de por sí barroco comparable con la complejidad de los textos de Góngora, aspecto que Borges y Fernando Sorrentino señalan en su conversación. Así, el entrevistador le observa: “-Hace unos minutos usted me habló de una suerte de perversión literaria que usted encontraba en el estilo de algunas obras de Góngora. Yo leí *Un modelo para la muerte* y no sé quién es más incomprensible: si Góngora o Suárez Lynch.” (200), a lo que Borges responde: “¡Ah, bueno! Pero yo creo que usted tiene perfectamente razón.” (200).

Un modelo para la muerte comienza, al igual que los relatos de *Seis problemas...*, con una visita a la celda de don Isidro Parodi, esta vez de un tal Marcelo Frogman, personaje caracterizado por su escasa higiene y capacidades intelectuales nulas. Frogman es integrante de la Asociación Aborigenista Argentina, también mencionada por sus iniciales como A.A.A. Esta asociación ha tomado subrepticamente como jefe a un alemán de nombre Tonio Le Fanu, recién llegado de Bremen, quien a la vez ha contratado a Mario Bonfanti para trabajar en la preservación de la pureza del idioma, más allá de la tendencia indigenista de la agrupación. El misterio se

presenta cuando Frogman descubre el cadáver de Le Fanu y es inculpado. Sin embargo, el verdadero sospechoso es el tesorero de la A.A.A., Kuno Fingermann, recién llegado de Alemania también y mentado como judío. Al parecer, Kuno Fingermann ha venido persiguiendo a Le Fanu desde Bremen porque éste ha abandonado a la hermana de aquel. Finalmente, el verdadero culpable ha sido un tercero, el asesor legal de la asociación, el doctor Ladislao Barreiro, especie de compadrito a quien se lo apoda el Potranco, quien había tenido entredichos con Le Fanu. A diferencia de los relatos del libro anterior, aquí el criminal confiesa, arbitrariamente y de manera algo provocadora, la verdad a don Isidro.

Parte de los personajes de *Seis problemas...* reaparecen aquí, como Gervasio Montenegro, Mario Bonfanti, Mariana Ruiz Villalba de Anglada (sin la compañía de Carlos Anglada), además del mismo don Isidro. Básicamente, el relato presenta una estructura homóloga a los de aquel libro, pese a sus acentuados desvaríos lingüísticos y narrativos y al hecho de que aquí no es don Isidro quien descubre el misterio sino que es el culpable quien confiesa y relata la forma del crimen.

No obstante, la problemática que aquí se acentúa de un modo diferente al del libro antecesor es la del nacionalismo. La tendencia intelectual nacionalista, que ya ha sido aludida suficientemente desde la primera página de *Seis problemas...* a partir de la semblanza de H. Bustos Domecq, cobra aquí una dimensión protagónica. De este modo lo considera Gonzalo Moisés Aguilar:

Sin embargo, ni Montenegro (parodia de Enrique Larreta) ni Anglada ni ninguno de los personajes son *el* objeto privilegiado de las sátiras. Lo que estas composiciones tratan de atrapar es la figura proteica del escritor –entregado a los avatares de las circunstancias y de la heteronomía- en la que, poco a poco, comenzará a vislumbrarse la figura que cargará con todas las culpas: el *nacionalista*. Intuido en varios de los personajes de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, sólo adquirirá nombre y cuerpo en *Un modelo para la muerte* de 1946: él es Marcelo N. Frogman, el personaje más grotesco de Borges y Bioy. (73- cursivas en el original).

Para Avellaneda “El nacionalismo es el blanco político central de la sátira” (74), que se constituye y articula en el relato sobre la alianza ideológica entre nacionalismo, clericalismo y militarismo, base del golpe militar de 1943. El análisis de Avellaneda desde este punto de vista es agudo y correcto: “La base ideológica que se le otorga a esta expresión política es una mezcla de fascismo (de origen italiano) con elementos de exaltación de lo autóctono y de antiliberalismo” (75); por otro lado, junto con la caracterización ideológica, observa el modo de operar de este grupo, a través de la presencia de las marcas semánticas de fraude, engaño y simulación, que caracterizan el obrar de los personajes del dúo Bustos Domecq-Suárez Lynch y que aquí se proyectan especialmente en el hacer nacionalista: los miembros de la Asociación Aborígenista Argentina (la A.A.A.) son indiófilos, se consideran indios, dicen habitar en tolderías y pertenecer a una tribu, pero su

factotum, Marcelo N. Frogman desprecia a los indios verdaderos (“...y que está por defender a una manga de patagones, en un pleito de campos, aunque para mí cuanto más pronto se vayan esos hediondos y no detenten nuestra sucursal Plaza Carlos Pelegrini, mejor.” (157-158)); los miembros de la A.A.A. defienden el empleo de voces indígenas y autóctonas, pero incorporan al hispanista Mario Bonfanti para preservar la pureza de la lengua española como nacional (“El doctor Le Fanu ha puesto el local que ni un vagón de hacienda con unos indios del interior, que no manyan nuestro chamuyo, pero para decirle la verdad, tampoco lo manyamos nosotros, porque el doctor Le Fanu contrató los servicios del doctor Bonfanti para que nos tapara la boca cada vez que sin darnos cuenta nos mandáramos una palabra que no estaba en la gramática.” (157)). En cuanto al clero, Avellaneda observa la posible parodia de dos autores que ya hemos revisado en los capítulos anteriores: la mención de un tal padre Gallegani como alusión a Leonardo Castellani (alusión reconocida por Borges como probable)⁸⁵ y el personaje de monseñor De Gubernatis como posible referencia a monseñor Gustavo Franceschi.⁸⁶ Podría agregarse aquí la inversión que convierte al “Padre Brown” en “Cura apócrifo. Jefe de una banda de ladrones internacionales.” (151).

⁸⁵ Cf. Fernando Sorretino. Op. Cit. 202

⁸⁶ Avellaneda observa: “El apoyo de la Iglesia Católica al golpe militar está satirizado en una síntesis ideológica de nacionalismo y clericalismo: el padre Gallegani (inequívoca transposición del nombre del sacerdote Leonardo Castellani, autor de numerosos artículos de prédica nacionalista-derechista), va a firmar ‘en persona, desde un tranvía sin acoplado, especialmente fletado por la Curia Eclesiástica, un retrato postal del Negro Falucho’ (p. 74). Un monseñor De Gubernatis (acaso también nombre *à clef* por monseñor Gustavo J. Franceschi, sacerdote antisemita y profascista, director de la revista católica Criterio en las décadas del treinta y del cuarenta) es un invitado de honor al banquete organizado por el proxeneta Montenegro...” (74).

María Teresa Gramuglio, por su parte, en “Bioy, Borges y Sur. Diálogos y duelos” se refiere brevemente a este relato tomando como precedente el trabajo de Avellaneda y siguiendo, por lo tanto, las mismas consideraciones: “...el clero, los militares y el nacionalismo son los blancos favoritos de la sátira política” (16). Si bien Gramuglio se excusa de profundizar el análisis de este texto, aduciendo lo exhaustivo del de Avellaneda, me interesa tener en cuenta aquí la observación que la autora realiza sobre la imagen de la agrupación nacionalista representada en el relato: “de los nacionalistas, se destaca la invención de una ‘Asociación Aborigenista Argentina’ (formada por irlandeses, italianos, judíos y alemanes que adoptan seudónimos indígenas), cuyas siglas A.A.A. quizá hoy parezcan proféticas.” (16), a la que volveré en el desarrollo inmediato.

Todos los críticos mencionados acuerdan en que el nacionalismo se ubica en el eje principal de la sátira, y que el relato constituye una ácida crítica al golpe militar del 43, que constituiría la plataforma para el ingreso de Perón a la escena pública. Sin embargo, ninguno de ellos repara en dos elementos que, como la carta robada en el cuento de Edgar Allan Poe, parecería hallarse en un lugar de tan extrema visibilidad que los tornaría invisibles. En primer lugar, el hecho de que el nacionalismo se aglutine en torno a una asociación aborigenista, siendo que desde el Centenario la figura representativa de la nacionalidad se constituye en el gaucho y no en el indígena. En este sentido, puede considerarse que aquí está operando una exacerbación de la tendencia nativista en boga hasta principios del 40, tan olvidada por la crítica, y sobre la que he abundado en los capítulos anteriores.

Desaparece aquí el carácter regionalista provinciano del nativismo que registra *Seis problemas...*, sin embargo, la referencia a lo indígena como fuente de lo “nativo” constituye una inflexión que no deja de tener interés.⁸⁷

La segunda omisión por parte de los críticos, más sorprendente que la primera por tratarse de un aspecto aparentemente arbitrario y caprichoso en el texto y que, por lo tanto, mueve a formularse preguntas, es la presencia de nombres de sonoridad germánica y judaica entre los miembros de la A.A.A. Así, Gramuglio observa que esta Asociación Aborigenista Argentina está formada por “irlandeses, italianos, judíos y alemanes”, sin embargo, los nombres de los principales personajes que la integran son: Marcelo Frogman, Tonio Le Fanu, Kuno Fingermann y Bimbo de Kruif. De esta manera, la redundancia parece indicar que no se trata de una aglutinación azarosa de apellidos europeos que meramente indicaría la falsedad ridícula de dicha asociación, como el comentario de Gramuglio parece entender, sino de una elección adrede de nombres vinculados con Alemania. Es muy sugestivo el hecho de que, escrito el cuento entre 1943 y 1945, y situada su acción en esas fechas, el personaje que se constituye en jefe de la Asociación, Tonio Le Fanu, sea precisamente un alemán que acaba de llegar de aquel país.

⁸⁷ Sería interesante de analizar la construcción y el lugar asignado a la figura del indígena en la cultura y en el imaginario popular argentinos. Con respecto a la época aquí estudiada, puede observarse que 1936 es el año de fundación de la revista *Patoruzú*, y, por lo tanto, de la creación por Dante Quintero del entrañable personaje de historieta con ese mismo nombre (que se mantiene “vivo” en el imaginario cultural hasta el presente), el indígena de moral ejemplar e inquebrantable y, sorprendentemente, dueño de estancias en la Patagonia argentina e inmensamente rico. Véase: Susana Muzio. *Releyendo Patoruzú*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1994 y AAVV. *Tinieblas del crisol de razas: ensayos sobre las representaciones simbólicas y espaciales de la noción del “otro” en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Cálamo de Sumer, 1999.

Por otro lado, si el nacionalismo se constituye aquí como la figura central objeto de la parodia, es necesario revisar las características y el modo de configuración de dicha tendencia en la época de escritura del relato para comprender cabalmente el sentido de las alusiones. Así, mientras que en *Seis problemas para don Isidro Parodi* las referencias al nacionalismo se presentan de manera general, dispersas a lo largo de los diferentes relatos, en un marco que evoca o bien parámetros anacrónicos para la intelectualidad o bien su presencia en la institución literaria, en *Un modelo para la muerte* las referencias se vuelven contemporáneas y se desplazan fuera de lo estético-literario hacia lo estrictamente ideológico y político. Cabe observar, por ejemplo, que ninguno de los personajes centrales que conforman la A.A.A. se define como escritor; de los intelectuales que conforman la galería de personajes de *Seis problemas...* reaparecen aquí Gervasio Montenegro, en su carácter de figura comodín, Mariana Ruiz Villalba de Anglada, sin que se haga ninguna referencia a su obra, y Mario Bonfanti en su tarea de lexicólogo. En este sentido, mi análisis concuerda con el de Avellaneda en cuanto a que en este relato el modelo se politiza: no es aquí una problemática estética lo que está en discusión sino más bien el de una intelectualidad política.

Ahora bien, En *Nacionalismo y antisemitismo en la argentina, 1919-1945: representaciones, discursos, prácticas*, Daniel Lvovich revela aspectos de gran importancia en la constitución y evolución del nacionalismo en Argentina a través de sus elementos ligados al racismo antisemita y aporta

datos claves para pensar las alusiones planteadas por Borges y Bioy.⁸⁸ Siguiendo el planteo de Marysa Navarro, Lvovich observa cómo el nacionalismo, que desde el Centenario había cobrado espacio en el campo cultural argentino, no constituyó nunca un partido político ni un movimiento homogéneo.⁸⁹ Este carácter fragmentario se acentuó a partir del golpe militar del año 30, década en la que su desarrollo estuvo determinado por la formación de múltiples asociaciones que se identificaban con las siglas de sus respectivos nombres, tales como la Legión Cívica Argentina (LCA), la Acción Nacionalista Argentina (ANA), la Afirmación de una Nueva Argentina (ADUNA) o la Alianza de la Juventud Nacionalista (AJN). El pensamiento conformado por ese tipo de agrupaciones se caracterizó por ser una síntesis, en parte contradictoria, entre el conservadurismo antiliberal y anticomunista, el catolicismo y un fuerte antisemitismo. A medida que avanza la década el 30 y comienza la del 40, estas agrupaciones van adquiriendo un carácter cada vez más combativo y violento, marcado especialmente en un odio manifiesto hacia los judíos, rasgo que las diferencia del nacionalismo de los años anteriores. Lvovich plantea que, si bien las acusaciones contra judíos no resultaban en sí novedosas, sí lo era la intensidad de la retórica antijudía y su uso político: “Los niveles de violencia verbal alcanzados por la prensa nacionalista en este período y la importante circulación de publicaciones específicamente antisemitas resultaban fenómenos novedosos. En la misma

⁸⁸ Daniel Lvovich. *Nacionalismo y antisemitismo en la argentina, 1919-1945: representaciones, discursos, prácticas*. Diss. Universidad Nacional de La Plata, 2001. Publicado como *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2003.

⁸⁹ Marysa Navarro Gerassi. *Los Nacionalistas*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.

dirección se ubica la intensificación del uso del antisemitismo como uno de los recursos empleados por el nacionalismo para la movilización política” (241).

Dentro de este marco, resulta importante un dato que el trabajo de Lvovich aporta: la presencia de una agrupación conocida como 3a, o triple A. Se trata de la Acción Antijudía Argentina, organización creada en 1938 para difundir el antisemitismo a través de un sofisticado operativo de volantes, folletos, tarjetas postales y rótulos, todo de contenido agresivo e injurioso hacia el pueblo judío y las personas de ese origen. Es por esto que las siglas A.A.A de la Asociación Aborigenista Argentina del cuento de Borges y Bioy más que casualmente proféticas, como lee Gramuglio, sugestivamente remitirían a un referente cercano e identificable en el momento de su escritura, camufladas bajo un nombre de orientación cultural nacionalista (cabe aclarar, no obstante, que en el cuento de Borges y Bioy no se presenta una referencia directa al antisemitismo, ni a la guerra ni al nacionalsocialismo y parece tratarse, en este sentido, de un relato ahistórico).

La acción del nacionalismo ligada al antisemitismo, por otra parte, se manifestó en diferentes publicaciones periódicas, como *El Pampero*, *La Maroma*, *Crisol*, *Clarínada*, *El Fortín*, *Bandera Argentina*, nombres de los que *El malón*, el diario que en *Un modelo para la muerte* publica la A.A.A. por obra de Tonio Le Fanu, resulta claramente un remedo paródico. De entre los periódicos, observa Lvovich, los más importantes fueron *Bandera argentina* (1932 a 1940) y *Crisol* (1932 a 1944). Ambos constituían órganos de agitación pronazi (de hecho, *Bandera argentina* recibía aportes del Tercer

Reich). Tanto *Crisol* como *El Pampero* (1939 a 1944), por otra parte, estaban dirigidos por Enrique E. Osés desde su propia editorial “La Mazorca”, quien además estaba vinculado a la Acción Antijudía Argentina y a quien desde sus publicaciones se lo llama “Jefe del Nacionalismo” o “Primer camarada”.⁹⁰ Por otro lado, este tipo de publicaciones no sólo recibía fondos de la Alemania nazi, sino que tenía entre sus colaboradores a posibles agentes de ese régimen encubiertos, como es el caso Walter Degreff en *Crisol*:

Crisol dedicaba varias secciones fijas a la ‘cuestión judía’. Cada domingo Walter Degreff -el supuesto experto en el ‘problema judío’ de la publicación y más que probablemente agente del nacional socialismo alemán- divulgaba en sus columnas el más crudo de los antisemitismos que, aunque se presentaba como cristiano, defendía las políticas de Hitler como una sana reacción ante la ‘... enfermedad mórbida cuyo origen ha de buscarse en la influencia malsana de un contacto prolongado con la morbífica emanación del elemento judío’. (254).

La tendencia pronazi en Argentina se desarrolló como subsidiaria del nacionalismo y en una estrecha apelación al catolicismo (contradictoriamente con los presupuestos del régimen de Hitler y de la prédica cristiana). Así sucedió, por ejemplo, con un autor como Hugo Wast o con sacerdotes como

⁹⁰ Cf. Daniel Lvovich. Op. Cit. 228.

Gustavo Franceschi o Julio Meinvielle.⁹¹ Ahora bien, la dificultad de justificar moralmente la adhesión al nazismo produjo un desplazamiento hacia la búsqueda de otro antecedente político de persecución al pueblo judío: la tradición hispánica:

En el intento más sistemático de la publicación de Enrique Osés para diseñar una política antisemita y fundamentarla, *Crisol* apeló a la tradición católica e hispánica. El diario sostenía explícitamente que ‘no se trata aquí de imitar a Hitler’ sino ‘a nuestros gloriosos antecesores en línea históricamente - si no geográficamente- directa: los Reyes Católicos ...’ así como al Papado. (255).

En este sentido, entiendo que la síntesis de poderes que Avellaneda y Gramuglio observan en el relato de Borges y Bioy, situada entre el nacionalismo, el militarismo y el clericalismo es correcta; sin embargo, este cuarto lado constituido por el antisemitismo, permite ver que a nivel cultural estos términos se resuelven de manera diferente, en una conjunción entre nacionalismo, antisemitismo, catolicismo e hispanismo, términos que articularían la ideología de las asociaciones nacionalistas de la época en Argentina. La apelación a lo hispánico como modelo, que, como ya se ha visto en el capítulo anterior, formó parte de las tradiciones recuperadas por el nacionalismo ya desde principios del siglo, vuelve a intervenir en la definición del nacionalismo antijudío.

⁹¹ Para un desarrollo del tema Cf. Daniel Lvovich. “El catolicismo argentino y la ‘cuestión judía.’ (1932 - 1943)”, “Los protocolos de los Sabios de Sion: su difusión y usos en Argentina” y “Católicos y nacionalistas argentinos frente al Holocausto”. Op. Cit.

Es por esta razón que uno de los pocos personajes de *Seis problemas* que reaparecen en *Un modelo para la muerte* es Mario Bonfanti, a quien en un momento se lo menta como franquista (184). No obstante, la tarea de Bonfanti en la A.A.A. es de carácter más bien cultural y se incluye en la programática contradictoria de depuración de la lengua nacional para que no se aparte de los parámetros castizos. Como todos los elementos de este relato en comparación con los relatos anteriores, también el lenguaje de Bonfanti extrema los rasgos de su estilo con un léxico mucho más tipificado y críptico y un uso más marcado del hipérbaton hasta hacerlo, en algunos párrafos, un galimatías incomprensible, al menos para un lector argentino. Así, si en “Las previsiones de Sangiacomo” Bonfanti expresa, por ejemplo: “Disponga usted de todos mis recursos expositivos, de mi cornucopia verbal. En un santiamén le bosquejaré a grandes rasgos la sinopsis del caso.” (73), en *Un modelo para la muerte*, en cambio, se lee: “Echará usted más rebufes que jarameño, maese Parodi, al ver que sin decir oxte ni moxte me he zampuzado aquí de hoz y de coz. Clamo y proclamo que no es escrúpulo de Marigargajo el que me empoza, mal de mi grado, en el tótum revolútum de ese zaquizamí”. (185).

Dentro del marco del fraude y lo falso, el relato alude a la base contradictoria de las agrupaciones nacionalistas, que, por un lado, propenden al modelo del nacional-socialismo, de cuño pagano anticristiano, y a la vez se sostienen en la defensa del catolicismo; por un lado se proclaman en defensa de lo estrictamente nacional, así como de la independencia tanto de la economía como de la cultura, y en contra de lo extranjero y, por otro lado, rescatan la herencia castiza y el hispanismo imperial. De este modo, el

ridículo Marcelo Frogman denigrando verbalmente a los verdaderos indígenas y acatando servilmente las prescripciones de Mario Bonfanti no resulta gratuito, como tampoco la Asociación Aborigenista Argentina prestando dócil obediencia a las órdenes y actividades del alemán Tonio Le Fanu. Desde este punto de vista, y comparativamente, el nacionalismo intelectual sustentado por autores como los hermanos Irazusta o Carlos Ibarguren o Manuel Gálvez, y con el que discute un libro como *Seis problemas para don Isidro Parodi*, no es el nacionalismo extremista y violento hacia el que se orienta *Un modelo para la muerte*. Es ésta una de las novedades del texto con respecto a su antecesor, junto con el desplazamiento desde lo estético-ideológico a lo más específicamente ideológico y político.

Es necesario observar aquí que esta matriz contradictoria que el texto atribuye al nacionalismo se inscribe en el juego de acusaciones cruzadas entre nacionalistas y liberales de las que el texto de Borges y Bioy forma parte.⁹² En este sentido no es casual que las figuras principales que componen la Asociación Aborigenista Argentina en *Un modelo para la muerte* sean extranjeros puesto que se trata de una de las estrategias de definición de lo nacional puestas en juego por el liberalismo al estilo de la revista *Sur*. Por esos años, probablemente unos años antes que *Un modelo para la muerte*, Borges escribirá “El escritor argentino y la tradición”. En ese trabajo Borges condena el uso del color local y el regionalismo nacionalista en la literatura, sobre lo que ironiza: “Creo que Shakespeare se habría asombrado si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema

⁹² Este aspecto me ha sido sugerido gentilmente por Daniel Lvovich.

escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.” (270). A partir de una revisión de la literatura gauchesca, que por su temática y su lenguaje específicos se evidencia como producida ad hoc por autores que no pertenecen al ámbito de la campaña, puesto que la poesía auténtica de los gauchos no necesita de terminología ni de preocupaciones autóctonas, y de la famosa observación de que en el *Alcoran*, el libro árabe por excelencia, no hay camellos, se plantea un nuevo concepto de tradición para el escritor argentino. A la pregunta de “¿Cuál es la tradición argentina?”, responde: “Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.” (272), a lo que concluye: “Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos; porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.” (273-4). Aspirar a lo universal sería, desde este punto de vista, el derecho que define la identidad nacional de los argentinos.

Este planteo, que ya había sido anticipado por Bioy Casares en su reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan* publicada en *Sur* en 1942,⁹³ se encuadra dentro de la construcción liberal de la tradición nacional en

⁹³ *Sur*. 92 (1942): 53.

oposición a las vertientes nacionalistas. Así, si para el nacionalismo la posición de los liberales, en tanto que cosmopolitas, es extranjerizante, desde el liberalismo Borges y Bioy replican con un planteo como el de “El escritor argentino y la tradición”, donde la verdadera tradición nacional no está en lo telúrico y los rasgos tipificados, como quieren los nacionalistas, sino en la apropiación de una cultura universal. En este sentido, el nacionalismo pasa a ser un fraude, puesto que lo nacional no es lo que se reduce al propio territorio, sino la participación a la cultura universal y, así, el lugar del nacionalista sólo puede ser ocupado por un estafador o por un agente extranjero. Es por esto que si el nacionalismo acusa al liberalismo de extranjerizante por cosmopolita, el liberalismo hace lo propio con el nacionalismo considerándolo una infiltración del fascismo o del nacionalsocialismo.

Es posible observar, por otra parte, que el texto resulta un texto violento, no sólo por el nivel de barroquismo de su lengua, de su humor y de su trama, que con el mecanismo de la broma al cubo que señala Borges lo torna casi en un texto ilegible, sino también por la violenta composición de lugar que señala. Es a la vez un texto incómodo. *Un modelo para la muerte* es un relato incómodo porque toca aspectos negados en la Argentina, como el racismo: sólo así puede explicarse el no cuestionamiento por parte de la crítica al respecto de las alusiones a lo germánico y lo hebreo. Por otra parte, un objeto parodiado como el nacionalismo pro nazi que le es contemporáneo al relato implica de por sí extrema agresividad y violencia; frente a él parecería que la parodia no pudiera menos que volverse agresiva.

Se trata de un texto incómodo, además, por contradictorio (no sólo el nacionalismo aparece como contradictorio). En primer lugar, las contradicciones rigen todo el relato desde el nivel que señala Avellaneda. La narración entera parece articulada en el mecanismo de decir para contradecir en el párrafo o en la línea siguiente. El capítulo II, por ejemplo, se desarrolla como una especie de contrapunto entre el lenguaje culto de novela decimonónica con que el narrador introduce las intervenciones de los personajes –todos ellos, a la vez, presentados como figuras de idealización romántica- y la conversación ridícula y los comentarios chabacanos y obscenos de estos personajes. Este mecanismo se acentúa especialmente en las figuras estereotipadas con que se presenta a las mujeres:

El 32 de diciembre, a la noche, en la quinta Las Begonias, la demora del doctor Le Fanu mereció más de un comentario ingenioso.

-Cómo se ve que tu novio está que no se contiene de ganas de verte, y quién sabe con qué descocada tendrá programa para despistar –*observó soñadoramente Mariana Ruiz Villalba de Anglada.*

-La plancha fenómeno es la tuya que a propósito te viniste sin faja –replicó la señorita de Montenegro-. Yo a tus años tomaría las cosas con soda; aprendí de mí que estoy lo más contenta, aunque no me hago ilusiones que Tonio se haya matado en el camino, que sería una bolada.

-Yo me atengo a la tolerancia del cuarto de hora – *sentenció una dama considerable, de piel blanquísima, de pelo y ojos renegridos, de manos singularmente bellas*-. En nuestro reglamento, que ya lo copiaron en San Fernando, después de quince minutos por el reloj-taxímetro ya se les cobra la dormida como si estuvieran foki-foki Margarita toda la noche.

Un silencio reverencial acogió las palabras de la Princesa. Al fin la señora de Anglada murmuró.

-Qué pobre locatelli, yo, ponerme a hablar estando la Princesa delante, que sabe más que el Libro Azul. (161- el subrayado es mío).

En este fragmento, a través del violento contraste de las lenguas, se observa la dudosa condición de los personajes de ser quienes el texto dice que son, de la Princesa de ser princesa y de las lánguidas damas aristocráticas de serlo también. Todo parece resultar un fraude, del nacionalista queriendo pasar por patriota, las mujeres vulgares por refinadas, el tonto por inteligente. El primero en mentir parece ser el narrador, a juzgar por el modo como sus propios personajes lo contradicen.

Ahora bien, el cuento presenta no sólo estas contradicciones, que ya aparecían con más sutileza en *Seis problemas* (y cuyo ejemplo sería el discurso de Gervasio Montenegro y el modo como autoconstruye su figura y la realidad circundante), sino, más llamativamente, incoherencias y puntos oscuros imposibles de resolver que tienen que ver directamente con el problema aquí desarrollado. Tal como he mencionado, el relato no tematiza la

cuestión del antisemitismo de manera explícita. La única mención de cierta claridad aparece en el final del Prólogo, en el que Bustos Domecq se refiere a Kuno Fingermann como presidente de algo llamado “el Socorro Antihebreo”:

[Suárez Lynch] Se ha permitido caricatos, ha cargado las tintas. Algo más grave, compañeros: ha incurrido en errores de detalle. No finiquitaré este prólogo sin el doloroso deber de sentar que el doctor Kuno Fingermann, en su calidad de presidente del Socorro Antihebreo, me encarga desmentir, sin perjuicio de la acción legal ya iniciada, “la insolvente y fantástica indumentaria que el capítulo numerado cinco le imputa.” (149).

Sin embargo, dentro del relato, Kuno Fingermann no aparece como presidente de una asociación antihebrea, sino todo lo contrario, como judío (recibiendo un epíteto como “ruso”, que en Argentina se aplica a la población de ese origen, y otros menos populares como “Sinagoga”, “Jacoibos”, “Varsovia”). La vestimenta a la que se alude y se cuestiona en el prólogo nada tiene que ver con esa supuesta doble condición, por otra parte.⁹⁴ Resulta contradictorio también que un personaje judío como Fingermann hable de “ese pogromizable Frogman” (182), siendo que la amenaza del *pogrom* formó parte de la escena pública durante la década del 30.⁹⁵ Hacer la parodia del

⁹⁴ “Este último epigrama de Barreiro no se dirigía al inamovible detective, sino a un sólido caballero obeso-pecoso, que portaba sin afectación una galera fumigada, un cuello marca Dogo, con devolución a hora fija, una corbata de látex inodoro, guantes Molo, con dedo gordo, un cigarrillo Cacaseno, en buen uso, un sobretodo-pantalón de confección Relámpago, polainas de fieltro animal Inurbanus, y botines Pecus, de cartón para estopa. Este financista era Kuno Fingermann, alias Marsopa Fingermann, alias Cada Lenchón.” (181).

⁹⁵ Cf. Daniel Lvovich. Op. Cit. 241

antisemitismo en plena Segunda Guerra Mundial resulta un gesto demasiado audaz y quizá por esto el cuento termina volviéndose inmanejable.⁹⁶

Annick Louis en su artículo “Borges y el nazismo”⁹⁷ plantea lo relativo de la militancia antinazi atribuida a Borges en los últimos años; en contra de la idea que llevaría a considerar a Borges un escritor “comprometido”, la autora analiza el modo como éste incorpora el problema del nazismo a sus propias ficciones. Según Louis, Borges acaba desrealizando el problema nazi, igual que hará posteriormente con el peronismo, convirtiéndolo en un objeto de ficcionalización: “Por considerar que el compromiso de un escritor es ante todo estético, la apropiación por el nazismo y/o el peronismo de determinada visión de la identidad y la cultura racional orientará a Borges hacia la literatura fantástica.” (119). Así, la autora observa (en una hipótesis que concuerda con los presupuestos de la presente investigación) cómo Borges comienza a oponerse a los regímenes fascistas imperantes en la época a través de un sólido enfrentamiento con su consecuente en el campo literario, el realismo:

Cuando en ‘Agradecimiento a la demostración ofrecida por la SADE’, Borges declara que lo alegra que la obra premiada pertenezca a la literatura fantástica, no hace sino acentuar su rechazo del realismo en una época en que éste constituye una suerte de estética oficial y es considerado como el género

⁹⁶ Debo agradecer a José Amícolo la observación acerca de la existencia de judíos antijudíos, por ejemplo el caso de Otto Weininger, proveniente de una familia judía antisemita quien publica en mayo de 1903 su libro *Sexo y carácter* y en octubre del mismo año se suicida. Véase Otto Weininger. *Sexo y carácter*. Barcelona: Plaza y Janes, 1985.

⁹⁷ Annick Louis. “Borges y el nazismo”. *Variaciones Borges*. 4 (1997): 117-36.

auténticamente argentino... En este sentido, es evidente que el triunfo del fascismo en Europa y el del peronismo en Argentina implican para Borges un cuestionamiento y una redefinición del concepto de identidad nacional y de la relación entre identidad nacional y literatura. (120).

Louis revisa la obra de Borges en la que se expresa su rechazo hacia el fascismo o el nazismo, dividiéndola en ensayos y artículos que plantean el tema del nazismo o el fascismo y de la censura en estos regímenes, ensayos y artículos contra Hitler y la guerra y, finalmente, textos ficcionales que trabajan temas relacionados con el nazismo, luego de lo cual concluye: “La militancia de Borges contra el nazismo resulta patética en la medida en que la constitución de este sistema complejo y fragmentario no logra ocultar el esfuerzo realizado para transformar la realidad en una materia ficcional y el carácter por momentos precario de la concepción propuesta.” (134).

De una manera semejante, *Un modelo para la muerte* no se sustrae de la actitud violentamente carnavalesca que anima el corpus de Bustos Domecq y Suárez Lynch y que desarrollaré con más profundidad en el capítulo siguiente. En este sentido, mi análisis difiere de la observación de Gramuglio cuando expresa: “De modo que en *Un modelo para la muerte* (...) la crítica a los avances del nacionalismo y al golpe militar del 43 halla un referente, pese a su cada vez más delirante acumulación de recursos satíricos, en aquella matriz que *Sur* enunciaba en otro registro y con otras voces, con el tono serio y la forma ensayística.” (1989, 15-16), puesto que el apartarse del tono serio y situarse en lo cómico implica en sí un considerable cambio de valoración. En

este sentido, coincido más con lo expresado por Gonzalo Moisés Aguilar cuando observa al respecto de *Seis problemas para don Isidro Parodi*: “En una revista *seria* como *Sur*, no podía caer muy bien un cuento como ‘La víctima de Tadeo Limardo’ que sostiene que ‘vino después lo de la resistencia pasiva, que es otro nombre para dejarse patear’, y que fue escrito unos meses después de que Victoria Ocampo adoptase el pacifismo de Gandhi en las páginas de la revista (número 91, abril de 1942)” (72). Si bien la reseña de *Un modelo para la muerte* que publica *Sur* es favorable al libro, quién puede saber el efecto que aquella “cada vez más delirante acumulación de recursos satíricos” causaría en alguien como Victoria Ocampo. De la misma manera, tampoco podía caer muy bien un cuento en el que un personaje es presidente del “Socorro Antihebreo” en una página y la siguiente resulta ser un judío alemán que participa en una organización nacionalista argentina.

Así, el texto, como Borges y Bioy lo reconocen en las entrevistas, parece comenzar orientado hacia un objetivo parodiable concreto, como la actitud nacionalista ligada a objetivos nazi-fascistas de muchos grupos intelectuales, pero luego ese objetivo parece perderse entre múltiples voces, bromas e incoherencias, hasta acabar situando al relato en el borde de lo ideológica y narrativamente confuso. Sin embargo, este resultado puede leerse a la luz de la actitud que observa Louis, de una opción por la fantasía y la ficcionalización frente a la realidad circundante, de la que la opción de denuncia realista no sería más que una forma de complicidad o ineficacia.

La voz autorial de Suárez Lynch, bastante diferente de la de Bustos Domecq, por ser más radicalizada, muestra una actitud anárquica, semejante a

la del Carnaval, que pretende el nacimiento a partir de la muerte, la creación de algo nuevo a partir de la abolición de lo anterior. En este sentido, María Teresa Gramuglio ha observado la presencia y la función de las máscaras en la obra del autor. (1989, 15). En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*,⁹⁸ Mijaíl Bajtín estudió la práctica del carnaval como una enorme fuerza renovadora, como una experiencia ritual en el que la coronación y el destronamiento constituyen formas simbólicas para aprehender la vida y la muerte en el inmenso proceso de regeneración de la vida en la naturaleza. Esta actitud anárquica, no obstante, parece haberse ido profundizando por esta época a contrapelo de los propios Borges y Bioy, según sus respectivas declaraciones y el rechazo que el texto les provocó posteriormente. Tal parece que con el tiempo, los autores iban a volver a cierta racionalidad.

⁹⁸ Mijaíl Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad, 1989. Puede verse, además, Mijaíl Bajtín. “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski”. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

VI

DOS FANTASÍAS MEMORABLES: EL LUGAR DE LAS PROPIAS FICCIONES

1. Dos formas de autoparodia

Nuevamente bajo la firma de H. Bustos Domecq, *Dos fantasías memorables*, constituye un texto con características diferentes a los dos libros anteriores. Este nuevo libro se compone de dos relatos fantásticos, “El testigo” y “El signo”, por lo que significa un desplazamiento genérico desde el policial de enigma desplegado en los *Seis problemas*. En *Dos fantasías memorables*, por otra parte, no se presentan ninguno de los personajes de corte intelectual que pueblan *Seis problemas* y que reaparecen en *Un modelo para la muerte*. No obstante existen dos notas al pie, “evacuadas”, para usar el término que aparece en el texto, por dos de los personajes habituales, una de Mario Bonfanti en “El testigo” (quien, como señala Cristina Parodi, aparece desconcertantemente mencionado como “el padre Mario Bonfanti”, sin que en ningún momento previo se hiciera referencia a una condición sacerdotal)⁹⁹ y otra por Gervasio Montenegro en “El signo”. El libro no presenta prólogos ni introducciones y la problemática general parece diferente. Dentro del proteico estilo de Bustos Domecq, en este trabajo el autor se aboca a la fantasía metafísica, pero experimentando con un lenguaje popular alambicado que lo acerca no sólo a algunos pasajes de *Un modelo*

⁹⁹ Cristina Parodi. Op. Cit. 108.

para la muerte sino también al exceso barroco de “La fiesta del monstruo”. A la vez, la estructura narrativa se complejiza en un desarrollo de habla en cajas chinas: si en *Seis problemas* lo abigarrado de los relatos proviene de la multiplicidad de voces que contribuyen a la narración de los sucesos, esta complejidad se atenúa con la presencia de un narrador que dirige y contiene esta polifonía (no obstante, como ya se ha observado aquí, este procedimiento parece ir complicándose progresivamente en la sucesión de relatos hasta “La prolongada busca de Tai An”). Este narrador no desaparece en *Un modelo para la muerte*, a pesar de los desvaríos estructurales y polifónicos de este relato. En cambio, en *Dos fantasías memorables*, nos encontramos ante una total ausencia de narrador externo a los hechos, por lo que sucesivas voces de personajes se van encastrando en el relato iniciado por otro personaje.

En “El testigo” un sujeto de apellido Mascarenhas, periodista de *Última Hora*, narra a un tal Lumbeira su encuentro con un tal Sampaio quien a su vez le narra a él su encuentro con don Alejandro Meinong para quien ha trabajado. Don Alejandro es un hombre ciego, con dedicación a los estudios bíblicos y con una nieta de unos nueve años. En la casa donde viven, comienza a revelarse como perturbadora la presencia de un sótano, en tanto que el mismo don Alejandro manifiesta que hay peligro en ese lugar. Finalmente ante una necesidad de don Alejandro de ausentarse, deja a Sampaio a cargo de la niña. Una tarde, Sampaio oye un grito que proviene del sótano y cuando baja al lugar, la pequeña le echa los brazos al cuello y muere. Sampaio observa, entonces, que, sentada en una silla hamaca, se encuentra una forma que corresponde a la Trinidad, compuesta por la superposición de

un ser barbado, el Hijo con los estigmas, el Espíritu Santo con forma de paloma y de tamaño humano. Ante tan monstruosa aparición, y sin querer enfrentar a don Alejandro, Sampaio abandona el lugar dejando a la niña muerta en su cama.

En “El signo” se repite la misma dupla inicial y la misma estructura: Mascarenhas, que aquí se lo menciona como T. Mascarenhas (135), relata a Lumbeira su entrevista a un tal Ismael Larramendi, donde este Larramendi, a su vez, cuenta su relación con un tal don Wenceslao Zalduendo. Ismael Laramendi había conocido a Wenceslao Zalduendo en un bar de Constitución, donde éste lo invita a colaborar con él en su trabajo de corrector de la Editorial Oportet & Haereses. Después de un tiempo don Wenceslao prescinde de la colaboración de Larramendi por un ascenso que le promete el mismo don Pablo Oportet; posteriormente Larramendi comienza a descubrir qué tipo de trabajos realiza su maestro hasta que finalmente éste es arrestado bajo los cargos de pornografía y estafa. Luego de que don Wenceslao sale de la cárcel, introduce a Larramendi, quien sostiene que su maestro fue víctima inocente de don Pablo Oportet, en el tipo de experiencia mística que le permitió sobrevivir los dos años en el presidio: Larramendi entonces puede contemplar en el firmamento una visión celestial en la que se dan cita toda clase de elementos comestibles (berenjena rellena, un pastel de fuente, un puchero a la española, una albóndiga, risotto, dulce de zapallo, leche asada, caldo de gallina desgrasado, carne con cuero) que ascienden en procesión. Veinte días después de esta experiencia don Wenceslao muere.

Ambas narraciones se encuentran plagadas de digresiones, de alambicados desarrollos que lindan con la grosería y de retorcidas expresiones de sonoridad popular, pero vacías de contenido específico, donde el propósito parece ser el ejercicio de este registro de lenguaje o la acotación de cuestiones al margen: “Usted abre la boca, que por poco no se desnuda, para emitir un fallo fenómeno sobre la inmortalidad del cangrejo y antes que se le ganen las moscas le meten la empanada de un cuento que si usted lo oye no lo pescan más en esa lechería. Hay gente que no sabe escuchar” (125). Avellaneda considera este registro lingüístico dentro de un proceso de evolución a partir de la aparición del personaje de Tulio Savastano en “La víctima de Tadeo Limardo” componiendo: “...un sistema artificial basado en formas lexicales y sintácticas del habla vulgar salpicadas de lunfardismos, gauchismos, profusos italianismos y usos derivados de la jerga del periodismo, la política, la burocracia y la milicia.” (69).

Llama la atención, por otra parte, en “El signo” el conjunto de libros en cuya corrección trabajan Zaldueño y su discípulo Larramendi: de la *Instrucción secundaria*, de Amancio Alcorta (1842-1902), pasan a un corpus compuesto por la *Pedagogía social* (1916) y *El dilettantismo sentimental* (1918) de la ensayista y educadora Raquel Camaña (1883-1915), la *Crítica Literaria* de Pedro Goyena (1843-1892) y *Naranja en flor* (1918) del poeta de carácter eglógico José de Maturana (1884-1917). Esta lista, compuesta por textos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, a la que podría sumarse la mención de los manuales Gallach (“y distribuyendo todos mis piezas en un estantecito de pino-tea con los manuales Gallach, lo convidé al

vejstorio a que se acomodara en el suelo y me hablara como un fonógrafo de bocina de su mentor el finado Wenceslao Zaldueño”- 135), puede asemejarse al corpus que Aquiles Molinari cita en “Las doce figuras del mundo”, si bien aquí no prevalecen las obras de divulgación, sino que parece estar dándosele lugar a los libros de carácter educativo.

No obstante, no se trata aquí de textos tomados al azar, sino que todos estos libros, los de Camaña, el de Maturana, el de Goyena y el de Amancio Alcorta, formaron parte de “La Cultura Argentina”, la colección proyectada por José Ingenieros y cuyos primeros volúmenes empezaron a aparecer en 1915. Si se observa que los hechos narrados en “El Signo” transcurren 39 años antes del momento del relato, la fecha es cercana a las de las publicaciones de Ingenieros. Si bien no podría decirse que el personaje de don Wenceslao Zaldueño remita directamente a José Ingenieros, ya que se trata de un corrector de pruebas, sí puede plantearse que la remisión al proyecto editorial es directa dada la cita de textos muy específicos: cabe aclarar que, por ejemplo, las obras de la maestra socialista Raquel Camaña fueron únicamente publicadas como parte de ese proyecto (en recopilación realizada por Ingenieros al igual que con los textos de Goyena) y nunca reeditadas.¹⁰⁰ En este sentido, Borges y Bioy estarían nuevamente atacando un proyecto nacionalista de principios de siglo, pero esta vez no los de la Argentina de derecha, como serían los analizados en los capítulos anteriores, sino un proyecto intelectual vinculado al científicismo positivista como fue el de

¹⁰⁰ Para un estudio completo del tema Cf. Fernando Degiovanni. *Los textos de la Patria: nacionalismo y políticas culturales en la formación de las colecciones populares de autores clásicos argentinos (1915-1928)*. Diss. University of Maryland, 2001.

Ingenieros. El tono general del lenguaje utilizado en el cuento ligaría más fuertemente estos libros a su circulación popular, propósito para el que fueron agrupados en la colección, y en este sentido, acercaría esta lista a la mencionada en “Las doce figuras del mundo” en cuanto a obras destinadas a la difusión. En este caso, la elección de los textos no parece ser gratuita ya que parece dirigirse, para refrendar la burla, a la parte más débil de la colección formada por Ingenieros, textos que no trascendieron en sus propósitos como los de Goyena o Amancio Alcorta, o que fueron incluidos por compromisos personales, como los de Camaña o Maturana y que luego tampoco parecieron sostenerse por sus propios méritos.

Si bien el mundo intelectual que se presenta en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y que reaparece en *Un modelo para la muerte* no tiene cabida en estos relatos, se mantiene presente, alerta, como paratexto en las notas al pie; por otro lado, la condición de periodista del personaje narrador puede remitir vagamente al primero de los cuentos de *Seis problemas*, “Las doce figuras del mundo”, lo que se refuerza con el procedimiento, repetido en ambos, del listado anacrónico de textos “serios”. A la vez, el costumbrismo dado en aquel relato por la mención de objetos, lugares y comidas de uso popular se lleva al extremo del barroquismo en estos cuentos posteriores hasta hacerlo casi ininteligible.¹⁰¹

¹⁰¹ Un párrafo aparte merecerían las enigmáticas obras “pornográficas” en las que ha trabajado Zalduendo., salvo el *Kama-Sutra o Ananga-Ranga* y el libro de literatura erótica árabe *El jardín perfumado*, los demás textos que componen la lista son de imposible ubicación para la reconstrucción actual de este corpus. Esos eslabones perdidos, entre títulos y autores, son: *El espión chino*, *El hermafrodita* de Antonio Panormitano, *Las capotas melancólicas*, las obras de Elefantis y del Arzobispo de Benevento. Considero que estos nombres o bien pueden referir a obras y autores presentes en la época de escritura del cuento de los que no se han conservado registros, o bien pueden constituir una parodia a las

Sin embargo, el problema en *Dos fantasías memorables* no parece orientarse hacia la literatura de otros autores, sino más bien hacia la propia de Borges y Bioy. Tanto “El testigo” como “El signo” constituyen dos relatos de la contemplación mística que en cierta forma remiten a textos como “El Aleph” o “La escritura del dios”, que se publicarán en el libro *El Aleph* (1949). Se trataría, así, de un desdoblamiento y de una anticipación, pero de un desdoblamiento y una anticipación paródicos, dado lo ridículo de las visiones que provocan la accesión. La descripción de la Divinidad en “El testigo” se corresponde con un monstruo grotesco más que como una visión sublime: “No sé con cuántos ojos me vigilaba, porque hasta el par que le correspondía a cada persona era, si bien se considera, un solo ojo y estaba, a un mismo tiempo, en seis lados. No me hable de las bocas y pico, porque es matarse.” (132). Esta idea de lo impensable de la Trinidad es expresada por Borges en entrevista con Osvaldo Ferrari: “Y, yo creo que es más seguro no llamarlo Dios; si lo llamamos Dios, ya se piensa en un individuo, y ese individuo es misteriosamente tres, según la doctrina -para mí inconcebible- de la Trinidad.” (111). Sin embargo, lo ridículo no evita el horror que proviene justamente de la síntesis grotesca entre lo excelso de la visión y lo absurdo de su forma. La resolución de la historia se acercaría así también al humorismo siniestro hacia el que van a evolucionar muchas de las tramas posteriores de Bioy Casares como *El sueño de los héroes* o *Dormir al sol*. En este sentido, si

convenciones de la literatura erótica de circulación en esos años. Dado que el procedimiento general que se observa en los relatos de Bustos Domecq y de Suárez Lynch hasta ahora no parece ser el de la cita apócrifa sino más bien que toda alusión tiene su referencia y todo aparente capricho su explicación, bien puede pensarse que estas obras y autores existan realmente o sean parodia de obras y autores que existieron, por lo que su investigación constituya una posibilidad en el futuro.

el motivo argumental prefigura textos de Borges, el estilo de estos nuevos relatos de Bustos Domecq puede vislumbrarse como proyección del giro que tomará la obra de Bioy en los años cincuenta, donde la observación de los ambientes barriales y populares, así como el uso del lenguaje propio de esos ambientes, se articula con una problemática de carácter metafísico, como la presencia del alma, el tiempo, la inmortalidad y se resuelve dentro de los cánones del fantástico sujeto a la presencia de lo extraño y lo siniestro.¹⁰²

“El signo”, en cambio, parece constituir una caprichosa réplica de “El Aleph”, en la conformación de una especie de “Aleph culinario”. Desde el comienzo, el relato de Mascarenhas se haya plagado de alusiones a comidas (todas, como señala Avellaneda, de alto contenido en grasa): felipes rellenos con manteca, ensaimaditas grasientas, tortitas guarangas, longaniza. Finalmente, la visión de tanta comida popular congregada en el firmamento provoca el éxtasis de Larramendi y de don Wenceslao. En este sentido, el cuento presenta los ecos rabelaisianos que el mismo Borges reconoce en Bustos Domecq, aunque Rabelais no le guste: “-No sé si estaré acertado, pero tengo la impresión de que a usted le debe de desagradar Rabelais. –Sí, es el autor más aburrido del mundo. Y he tratado tanto de admirarlo (...) Esa idea de proceder por acumulación no la comprendo... Claro que en eso se parece mucho a Bustos Domecq..., ¡bueno, Bustos Domecq a él!”. (Sorrentino, 1996, 82). La presencia del banquete, y su tendencia a la abundancia y la universalidad, son propias de la fiesta popular y del carnaval, según analiza

¹⁰² Entiendo aquí por siniestro la situación en que la extrañeza irrumpe en lo cotidiano y rompe con las certezas haciendo que lo conocido se vuelva desconocido, lo infensivo, temible, sin causas lógicas aparentes.

Mijail Bajtín.¹⁰³ En “El Signo” se recupera, desde la lengua hasta el argumento, todo un contexto popular que acaba “inundando” de materialidad la misma fantasía metafísica; el “Aleph” contemplado toma la forma de lo absolutamente material: la comida. Es ésta una inversión con respecto a “El Aleph” y a futuros relatos de Borges, donde la contemplación tiene un carácter puramente espiritual.

Ahora bien, la experimentación con determinada trama argumental en relación con textos posteriores de Borges ya se da en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, no sólo en lo que implica el desarrollo del relato policial que luego Borges retomará en “La muerte y la brújula”. Se la observa específicamente en un relato como “Las previsiones de Sangiacomo”, donde se lee una prefiguración clara de “El muerto” que aparecerá en *El Aleph*. Sin embargo, en este caso, como en todos los *Seis problemas* la parodia no se dirige hacia la trama: el motivo argumental de “Las previsiones de Sangiacomo” es básicamente el mismo que en “El muerto”: la experiencia de un hombre a quien otro hombre, secretamente, crea la ilusión de felicidad y dominio en tanto que ya, este otro hombre, lo ha condenado a la infelicidad última y la muerte, situación en la que el contraste entre la felicidad primera y la infelicidad última produce la degradación final del individuo. Por otro lado, el policial de enigma se representa de manera impecable en estos cuentos y el elemento paródico se orienta hacia otras formas estéticas y lingüísticas a las que se alude en la narración. En cambio en las *Dos fantasías* la parodia se

¹⁰³ Cf. Mijail Bajtín. Op. Cit.

dirige hacia el elemento fantástico, que aquí aparece degradado por la ridiculización.

Puesto en esta perspectiva, se produce un efecto semejante al que Borges plantea en “Kafka y sus precursores”, o una relación aún más vertiginosa, como si un autor, Bustos Domecq, parodiara de antemano los relatos que Borges y Bioy Casares van a escribir pocos años después. Esta relación, que más bien parecería corresponderse con un argumento de cuento fantástico, conduce a pensar en el revés del operativo realizado por los autores a través de Bustos Domecq. Si por un lado la broma se orienta hacia las estéticas hegemónicas, por el otro constituye también un intento de renovación frente a la seriedad de las instancias a las que alude (academias, movimientos consagrados, autores de prestigio), y como tal, ofrece una visión jocosa y lúdica incluso de las propias preocupaciones. Borges y Bioy parecen estar trabajando con la fuerza del divertimento y construyen, así, un otro con quien ensayar, jugar, sus propias ficciones y con quien reírse. Nada parece ser tan serio, después de todo, o todo puede tener la seriedad de los niños cuando juegan. También puede resultar un juego de cierta brutalidad, si se opta por una lectura social como la que realiza Andrés Avellaneda, pero quién dice que los juegos, y los de los niños especialmente, no puedan ser brutales. De todas maneras, y desde este punto de vista, es en *Dos fantasías memorables* donde los dos autores, Borges y Bioy, se involucran más desprejuiciadamente dentro de su propia “broma literaria”.

Toda la tarea de colaboración entre Borges y Bioy parece configurarse, así, en una cruzada por el fantástico y el policial. De ambos

géneros, el fantástico cuenta, por la época, con antecedentes de prestigio en el Río de la Plata, como los relatos de Leopoldo Lugones en *Las fuerzas extrañas* y *Cuentos fatales*. No así el policial, que hasta la década del 40 componía un género de venta popular.¹⁰⁴ Borges y Bioy apelan, una vez más, a la inversión de las jerarquías como modo de redistribuir las posiciones en el campo intelectual y en los parámetros para la formación del canon (esta operación de apostar, como canónicos, a textos que en su época no lo eran es común en Borges: así, por ejemplo, su operación de rescatar autores menores, como Evaristo Carriego entre los argentinos, o como Rudyard Kipling o Chesterton en la literatura inglesa). Se trataría, de esta manera, de apostar a la diferencia para crear nuevos impactos. Resulta interesante de observar cómo el género fantástico aparece como un emergente durante los años 40 en autores liberales como Borges, Bioy Casares o Silvina Ocampo en oposición al cultivo del realismo propio de los autores nacionalistas o socialistas.¹⁰⁵ En cuanto al policial, la labor conjunta de los dos autores forma parte del desarrollo del policial de enigma en la década, y constituye el eslabón entre el auge popular del género en los 30 y su posterior recuperación en la década del 50 impulsado por un autor como Rodolfo Walsh, quien conjugará la revalorización del policial negro con la esfera de la lectura culta. Si la visión de Walsh puede imponerse, y el policial pasa a ser un término valorado entre los géneros artísticos, es porque antes han actuado Borges y Bioy Casares preparando el terreno y abriendo el camino a la apreciación del lector culto.

¹⁰⁴ Cf. Lafforge, Jorge. Rivera, Jorge B. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.

¹⁰⁵ Para una aproximación a la programática entre realismo y socialismo Cf. Juan Carlos Portantiero. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Procyon, 1961.

Por otro lado, lo producido en Bustos Domecq constituye también una operación fuertemente carnavalesca, en la que justamente la inversión de jerarquías opera como una forma de renovación. La literatura de Bustos Domecq se presenta, de esta manera, como un gran carnaval en el que se destronan las jerarquías, lo alto se vuelve bajo, lo bajo se enaltece, todo está cargado de su contrario. Se trata de un proceso donde incluso lo propio resulta desjerarquizado y puesto al servicio de la risa. No hay un afuera de la risa y la parodia en estos textos, el tonto es rey y cualquier rey aparece destronado. Esta enorme fuerza de carnaval está celebrando la posibilidad de renovación cultural.

2. Bustos Domecq y la flor de Coleridge

Ahora bien, dentro de este espacio de tensiones de un canon instituido a partir del realismo y sus diversas formas (el criollismo, el nativismo, el realismo de influencia naturalista), el intento de introducir otros parámetros para la literatura va más allá de la apuesta por nuevos géneros literarios, como el policial o el fantástico.

Va más allá de estos géneros el hecho de que junto con el autor H. Bustos Domecq se construya todo un mundo ficcional plagado de recurrencias, que permite que una autora como es el caso de Cristina Parodi lo plantee y analice como “una argentina virtual”, como un mundo paralelo con sus propias reglas y existencia en el plano de lo “virtual”. Es necesario

observar aquí cómo se configura y cómo funciona ese mundo, no al modo anecdótico y textual, como lo hace Parodi, sino en cuanto a sus mecanismos y sus implicancias estéticas y culturales.

En principio, al comienzo de la saga, como ya se ha desarrollado aquí, Gervasio Montenegro aparece a la vez como personaje y luego como autor de “Palabra liminar” en *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Posteriormente, la función de Montenegro de prologuista del autor del que él mismo es personaje vuelve a ser asumida en *Crónicas de Bustos Domecq*, instancia en la que el libro lleva la firma Borges y de Bioy. Montenegro se constituiría como una figura que tan pronto asume la condición de personaje como salta de ella y se coloca en el mismo nivel del autor, en ese espacio intermedio del autor ficticio en que se pasea Bustos Domecq. Es posible pensar, así, a Gervasio Montenegro también como una especie de heterónimo de Borges-Bioy, sólo que con una obra más reducida que la de H. Bustos Domecq y la de Suárez Lynch.

Como también se ha observado aquí, varios de los personajes colaboran en los libros de Bustos Domecq y con notas al pie. Este procedimiento parece ir desarrollándose en forma gradual, en tanto que no se registra en los tres primeros relatos de *Seis problemas*; luego aparece una nota, de Mariana Ruiz Villalba de Anglada, en “Las previsiones de Sangiacomo” (76) y tres en “La prolongada busca de Tai An”, una de Carlos Anglada (110), otra de Gervasio Montenegro (118) y otra de José Formento (120). También aparecen sendas notas en *Dos fantasías memorables*, una de Mario Bonfanti en “El testigo” (129) y otra de Gervasio Montenegro en “El

signo” (136). En este espacio de la nota al pie la troupe de Bustos Domecq aclara, explica o corrige o polemiza con lo que escribe Bustos Domecq o lo que dice algún otro personaje. Así, en “La prolongada busca de Tai An”, Montenegro describe a don Isidro: “El piso bajo está consagrado al salón de ventas y al *atelier*¹; el piso alto –me refiero, *cela va sans dire*, a épocas anteriores al incendio- constituía la casa de familia, el intocable *at home* de esa partícula de Extremo Oriente, transplantada con todas sus peculiaridades y riesgos a la Capital Federal.” (110, subrayado en el original), a lo que Carlos Anglada acota a pie de página prosiguiendo su disputa estilística: “De ningún modo. Nosotros –contemporáneos de la ametralladora y del bíceps- repudiamos esta molicie retórica. Yo diría, inapelable como el estampido: ‘En el piso bajo instalo el salón de ventas y el *atelier*; en el superior, encierro a los chinos’. (Nota de puño y letra de Carlos Anglada.)”. (110, subrayado en el original). En otros momentos, las notas al pie resultan simplemente ociosas.

El artificio más llamativo, sin embargo, puede pensarse que lo constituye B. Suárez Lynch, la proliferación de un autor ficticio en otro autor ficticio. Es éste el discípulo de don Bustos, a quien el maestro le cede la escritura de *Un modelo para la muerte*, en el que, como ya se ha visto aquí, participan muchos de los personajes de aquel. Bustos Domecq, por su parte, escribe el “A manera de prólogo” para esta obra, por lo que vuelve a estar presente. Tenemos, así, un autor ficticio, Bustos Domecq, que desarrolla su propia genealogía instituyendo su discípulo, otro autor ficticio, Suárez Lynch, por lo que se reproduce el artificio en un nuevo texto publicado.

Las recurrencias van a continuar en los textos posteriores. En *Crónicas de Bustos Domecq* Tulio Savastano en “Esse et percipi”, Aquiles Molinari en “Los inmortales” y el doctor Kuno Fingermann, Anglada, Montenegro, la baronesa de Servus,¹⁰⁶ en “Vestuario I”. Lo mismo sucederá en algunos relatos de los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. En “Penumbra y pompa”, relato que forma parte de este libro, se dará el encuentro más inquietante de toda la serie: Bustos Domecq narra una aventura propia en la que, huyendo de una posible persecución policial, ingresa en una peluquería donde lo atiende nada menos que su propio personaje, don Isidro Parodi, quien, sin dificultades, ha salido de la cárcel. Este encuentro no causa ninguna sorpresa ni a autor ni a personaje, como si ambos pertenecieran a un mismo mundo empírico y no a dimensiones diferentes.

Pero, por último, la irrupción de los engendros en la “institución literaria” no acaba sólo allí, en el plano ficcional. Así, si bien *Seis problemas para don Isidro Parodi* será publicado por editorial Sur, *Dos fantasías memorables* y *Un modelo para la muerte* se editarán en Oportet y Haereses, imprenta tan fantasmal como los autores, maestro y discípulo, y que también aparece mencionada en “El signo”, para la que trabajaba don Wenceslao Zalduendo. De este modo, dos textos reales aparecen bajo el rótulo de una editorial ficticia y escritos por dos autores ficticios. Nos encontramos frente a un mundo en que tanto los autores como los personajes a ellos atribuidos transitan de un texto a otro sin dificultades y pasan a formar parte indistintamente de esa metaficción o de la “metarrealidad” creada, por llamar

¹⁰⁶ Sobre este personaje, cf. Cristina Parodi. Op. Cit.

de alguna manera al espacio intermedio al que pertenecerían los autores ficticios. Los límites entre lo real y lo irreal se confunden en ese mundo creado; pero más aún: autores inexistentes publican libros y lo hacen en editoriales igualmente inexistentes, sin embargo, sus libros son objetos reales.

Ahora bien, en este modo de pensar, realizar y poner en circulación la literatura, y frente a su distancia con las figuras que se perfilan como centrales o las estéticas institucionalmente reconocidas en la época y años previos, Borges y Bioy se encuentran cercanos a un autor que siempre durante su vida ocupó una posición periférica en el campo intelectual. Se trata del mentor intelectual elegido por Borges para tal fin en sus años de vanguardia, Macedonio Fernández. Cabe preguntarse en este sentido, por la cercanía de ambos autores con Macedonio. Por un lado, Borges habló elogiosamente de Macedonio Fernández durante toda su vida, mientras que Bioy, al preguntársele en entrevista realizada para la revista *La Maga* sobre Macedonio Fernández, contesta: “Creo que es uno de los peores escritores que han existido, pero que también era una persona simpatiquísima que a Borges -un testigo que tomo en cuenta- le parecía muy inteligente. Así debió serlo, pero tenía una manera de escribir espantosa. Yo guardo una carta de él, ya que sólo nos conocimos por carta.”¹⁰⁷ Si bien Bioy no se identifica con la escritura de Macedonio, sí manifiesta haber tenido comunicación con él y

¹⁰⁷ Sergio Ranieri. Miguel Russo. “Elogios y críticas, desde Stevenson hasta Piglia”. *La Maga. Noticias de cultura* 19 (1996): 27.

respetar la opinión de Borges, por lo que no resulta impensable el circuito que llevaría las ideas de Macedonio hasta Bioy.¹⁰⁸

Es posible pensar la función que Macedonio habría tenido durante la primera mitad del siglo XX en la conformación de una literatura diferente de las líneas donde se privilegió el efecto realista. Para esto, es necesario remontarse a la época de la vanguardia, momento en que se inicia la relación de Borges con Macedonio. En este primer momento, las figuras que se asocian en el entorno de la vanguardia martinfierrista, o el llamado grupo de Florida –como después volverá a suceder con los integrantes del grupo de la revista *Sur*-¹⁰⁹ aparecen relacionadas a través de fuertes lazos personales. Así como Borges descubre a Macedonio por ser éste un antiguo amigo de su padre, y todo el grupo de Florida lo descubre a través de Borges, podemos observar otros vínculos elocuentes. Por ejemplo: Guillermo de Torre se casa con Norah Borges, hermana de Jorge Luis; Oliverio Gironde será el esposo de Norah Lange y amigo íntimo de Ramón Gómez de La Serna, y los tres, junto a Luisa Sofovich, esposa de este último, son visitas asiduas de Macedonio en el departamento que le instala a este su hijo Adolfo; Macedonio a su vez mantiene una intensa correspondencia con Gómez de La Serna y con Alberto Hidalgo, a los que anticipará comentarios sobre su proyecto narrativo; *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* se publicará en 1928 a instancias de Raúl Scalabrini Ortiz, Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez; a

¹⁰⁸ No significa este planteo que los modos de circulación de las ideas sean lineales y directos, sino más bien todo lo contrario. Hago referencia a algo como un proceso de refracción de las ideas y los discursos en el medio social y cultural, tal como lo plantea Mijail Bajtín. Mijail Bajtín. “La palabra en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

¹⁰⁹ Cf. María Teresa Gramuglio. “‘Sur’: constitución del grupo y proyecto cultural”. *Punto de vista*. 17 (1983): 7-10.

Scalabrini Ortiz estará dedicado el manuscrito de su *Museo de la novela de la Eterna* copiado entre 1947 y 1948.

Pero, a pesar de esta espesa trama de vinculaciones, la cohesión del grupo va a quebrarse posteriormente, por la posición que estos escritores adoptarán ante los sucesos políticos nacionales. La década del cuarenta será definitoria. A partir de su fundación en 1931, Borges y de Torre pasan a formar parte del comité de *Sur*, que se constituirá en uno de los bastiones del antiperonismo dentro del campo intelectual. Marechal y Scalabrini Ortiz, en cambio, adoptarán una posición favorable al nuevo orden político.

Sin embargo, la trama formada por las relaciones personales, que se va a visibilizar a partir de los años 20 y que determina vinculaciones más o menos cercanas, más o menos directas con Macedonio Fernández, permite pensar a estos autores como constitutivos de un grupo de privilegio que conoció y tuvo acceso al proyecto narrativo macedoniano, y hasta es posible imaginar que a sus textos. El sentido de la exclusividad, dado por el conocimiento personal y la circulación discursiva reducida al ámbito de lo privado, se acentúa con el mito de Macedonio como el gran conversador, generado a partir de declaraciones de Jorge Luis Borges y de Eduardo González Lanuza. Sin quitarle validez en términos de posibilidad, esta versión de la figura de Macedonio, minimiza sus escritos en relación con su conversación e, incluso, su presencia y, de esta forma, se circunscribe lo más valioso de la producción del autor a un núcleo efímero, intransferible más allá

del grupo de contertulios.¹¹⁰ La condición intelectual de Macedonio sería semejante a un destello, deslumbrante, pero sólo visible para quien puede captarlo en la fugacidad de su instante, de su esencia inaprensible.

Por todo esto, puede pensarse que mucho antes de su tardía publicación los textos de Macedonio habrían circulado en el ámbito privado, en un medio intelectual compuesto por el grupo de pares y amigos. Este planteo se reafirma si se tiene en cuenta la reconocida influencia de Macedonio sobre la obra de autores como Leopoldo Marechal o Jorge Luis Borges, a pesar, incluso, del alejamiento ideológico que se producirá entre ambos. Así, aunque se considere, como lo hace Nélica Salvador en su trabajo “Lectura crítica y recepción de la obra”,¹¹¹ que la obra de Macedonio encuentra el contexto de recepción que le corresponde en el momento en que es publicado *Museo de la novela de la Eterna*, en 1967, no debe perderse de vista ese espacio previo de circulación de su propuesta.

Por todo esto, pueden delimitarse dos modos de circulación y recepción diferentes en cuanto a la producción de Macedonio. Por un lado, habría una recepción de textos “liberados”, a partir de la publicación póstuma, en que los libros llegan a convertirse incluso en best-sellers. La publicación,

¹¹⁰ “Para el poeta González Lanuza los escritos de Macedonio fueron ‘la fracción menos interesante de su literatura’; su obra publicada, rica y profunda es ‘pobre y pálida en comparación con su conversación, su presencia’.

La conversación de Macedonio, substancia evanescente, irrecuperable, debe considerarse como una de las expresiones más significativas de su genio. ‘Cómo todo auténtico maestro’ - dijo Borges en una charla, ‘era superior a su obra. Su enseñanza tuvo carácter oral y no residía en sus palabras sino en su presencia irradiante.’ (*Clarín*, 29 de abril, 1962)”. - Jo Anne Engelbert. “El proyecto narrativo de Macedonio”. Macedonio Fernández. *Museo de la novela de la Eterna*. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta (Eds). Nanterre: ALLCA XX, 1996. 384. Véase también Jorge Luis Borges. “Macedonio Fernández”. Saúl Sosnowski (Comp.) *Lectura crítica de la literatura americana*. III. Caracas: Ayacucho, 1997. 217-224.

¹¹¹ Nélica Salvador. “Lectura crítica y recepción de la obra”. Macedonio Fernández. *Museo de la novela de la Eterna*. Op. Cit.

como ya está inscripto en su nombre, lanza los textos al espacio de lo público, donde se configura su recepción por parte de una ávida comunidad intelectual que excede los límites del grupo de amigos. Pero antes habría tenido lugar la circulación de este discurso dentro del ámbito de lo privado, como un discurso “cautivo”, en el que es posible imaginar, incluso, la lectura de los textos todavía inéditos y la reflexión y discusión a partir de ellos.

En suma, las relaciones personales permiten pensar la conformación de un horizonte de problemática compartido en el grupo de autores ligados a Macedonio, lo que se visualizará en los textos. Este horizonte valorativo común, que incluiría a autores cuya posición personal en sí no resulta tan próxima a Macedonio, pero que formarían parte del mismo círculo, prevé una puesta en crisis de las concepciones de la escritura basadas en la representación, a partir de la cual se generaría una confrontación posible con el canon vigente. Pero a su vez, este gran horizonte va a refractarse de manera distinta a lo largo de la obra posterior de los autores, a partir de las posiciones que éstos van a asumir ante al devenir histórico-social, dando lugar a una producción que difiere en sus valoraciones ideológicas. Así, fruto de él son, como ya citábamos, tanto los textos de Borges como los de Marechal, los experimentos con el humor de Gómez de La Serna, la narrativa de Norah Lange y de Manuel Peyrou y, dentro de este horizonte, puede también inscribirse el interés por la fantasía de Adolfo Bioy Casares.

A partir de aquí, es posible señalar los mecanismos que llevan a pensar en la construcción del autor ficticio y su obra como una derivación, quizá mediada, de la propuesta estética de Macedonio Fernández. Si se piensa

en el efecto buscado por Macedonio Fernández a través de las técnicas del antirrealismo, el *sofocón concienical*, efecto que anula la conciencia del yo como sujeto de rotunda existencia, que suspende en el lector la certidumbre del vivir haciéndole vislumbrar la posibilidad de ser un lector leído, entonces, puede advertirse en el conjunto Bustos Domecq-Suárez Lynch su mejor operativización experimental.

En el campo de lo estético la principal preocupación de Macedonio Fernández fue su refutación al realismo. No obstante, la estética de Macedonio debe leerse como inscripta directamente en su postulación filosófica en tanto que anulación de una noción de realidad existente, de la conciencia y de las categorías racionales del conocimiento occidental, tales como la causalidad.¹¹² Desde este punto de vista, todos los problemas que fueron objeto de la atención de Macedonio, la política (con su opción por el anarquismo y su campaña presidencial), la terapéutica, la humorística, así como la literatura y el arte, lo fueron en función de este proyecto metafísico que evolucionaría hacia una actitud mística como culminación del pensamiento.¹¹³ La intención última de Macedonio es metafísica, y a ella se subordinan todos los órdenes del saber y del hacer humano, ya que pretende superar la conciencia de ser y la alucinación de la existencia. Según Tomás Eloy Martínez,¹¹⁴ esta búsqueda constituyó en Macedonio una actitud no sólo

¹¹² Macedonio Fernández. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1970.

¹¹³ Macedonio Fernández. *Teorías. Obras Completas*. III. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

¹¹⁴ Cf. Tomás Eloy Martínez. "Fases lunares y eclipses de Macedonio Fernández". *Tramas, para leer la literatura argentina*. 3 (1995): 11-18 y Nelida Salvador. "Cronología". Macedonio Fernández. *Museo de la novela de la Eterna*. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta (Eds.). Nanterre, ALLCA XX, 1996.

intelectual, sino vital, que llegó verdaderamente a transformar a su persona en una especie de asceta, para quien la literatura, o el hecho de ser escritor, nunca constituyó una prioridad:

Pasar a la historia como escritor no entraba, sin duda, en los planes de Macedonio. En una carta de 1928 declaró que esperaba “terminar esta vida como místico”, y eso es precisamente lo que sucedió (...). Sumido durante horas en el silencio o ensayando en la guitarra un acorde monótono Macedonio murió sin escribir ni leer, pero con el pensamiento en estado alerta, confiando en que en el tránsito le sería revelada la Palabra Verdadera. (11)

Desde este punto de vista, la polémica con el realismo se inscribe, en principio, dentro de su postulación sobre el mundo, de modo que excede los límites de una estética. Sin embargo, es en el campo de la estética donde esta palabra polemizante obtiene sus respuestas, puesto que es en el ámbito de la literatura argentina, y no de la filosofía, donde ha sido leída y valorada.

Por otra parte, y no obstante sus preocupaciones que parecen trascender todo orden contingente, la polémica con el realismo es explícita en Macedonio. Así, en “Para una teoría del arte” expresa: “El Realismo es la mentira del Arte, el verdaderismo es lo más fermentado pues lo verídico sólo existe por documentación y se llama Historia.” (1974, 241). Macedonio elabora un concepto nuevo para la estética: la “Belarte”, neologismo con el que propone designar al arte auténtico, como el fenómeno artístico que no

contempla la sensorialidad y cuyo sentido define también en “Para una teoría del Arte”. La exclusión de lo sensorial se genera a partir de técnicas que, a su vez, excluyen la copia o lo mimético. La función del Arte Auténtico será la de suscitar emoción o estados de ánimo, pero nunca sensación; la Belarte es un fenómeno de técnica, no de asunto, dado que los asuntos pertenecen al plano de lo extraartístico: “Belartes llamo únicamente a las técnicas indirectas (no directas: copias o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento. Los “asuntos” son extraartísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser meros pretextos para hacer operar la técnica ...” (1974, 236).

Ahora bien, este proyecto narrativo, explicitado de esta manera en su faz teórica, operativamente se concentra en sus dos novelas “mellizas”: *Adriana Buenos Aires*, “última novela mala”, y *Museo de la novela de la Eterna*, “primera novela buena”. Este programa binario tiene por función, por una parte, conjurar todos los vicios que Macedonio ataca en la narrativa y concentrarlos en una única novela (*Adriana*) para así exorcizarlos, desterrarlos de la novelística, y dar paso al nuevo canon estético (*Museo*) la novela que no produce alucinación y exige un diferente pacto de lectura.

Para dar paso a la Belarte concienical en la narrativa, Macedonio compone su *Museo de la Novela de la Eterna*, novela donde lo alucinatorio no tiene lugar. Así, la llamada “primera novela buena” se articula en el borde entre la narrativa y la teoría, con un argumento inexistente y personajes fantasmales que llevan por nombre Eterna, el Presidente, Dulce Persona,

Deunamor el no existente caballero, Quizagenio. Dentro de este proyecto existen también personajes descartados: Pedro Corto, “que quería leerla primero para figurar en ella” y Nicolasa Moreno:

... que aceptaba figurar con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba una leche que dejó a hervir y un dulce de zapallo que había dejado a tercer hervor y al que ocurría a levantarle la tapa cada pocos minutos; alternativas ambas que entrecortarían su actuación en la obra y que yo no pude arreglar, pues sabido es que Dios hizo mal el mundo prohibiendo la ubicuidad. (1967, 78).

A través de estos mecanismos que exhiben la condición de artificio de la novela, Macedonio pretende producir un distanciamiento que permita que el lector “sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’.” (1967, 39). Estas técnicas no directas rompen con la Alucinación, efecto propio de una novela que estuviera basada en la verosimilitud realista. La finalidad de este distanciamiento es que el lector experimente el “sofocón concienzual”, es decir, que pierda, por breves minutos, su conciencia de ser y vislumbre la posibilidad de no ser. Que, así como los personajes son criaturas sin existencia que están siendo leídas, el lector vislumbre la posibilidad de ser también él una criatura sin existencia, un lector leído: “... un ‘sofocón’ en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio; y como fin busco la liberación de la noción de muerte: la evanescencia, trocabilidad,

rotación, turnación del yo lo hace inmortal, es decir, no ligado su destino al de un cuerpo.” (1967, 35).

Un antecedente literario donde Macedonio encuentra la puesta en acto de este efecto de sofocón concienical es en el *Quijote*, en el momento en que don Quijote lee el libro de Avellaneda donde se publican sus propias aventuras:

Leed nuevamente el pasaje en que el Quijote se lamenta de que Avellaneda publique una inexacta historia de él; pensad esto: un ‘personaje’ con ‘historia’. Sentiréis un mareo; creeréis que Quijote vive al ver a este ‘personaje’ quejarse de que se hable de él, de su vida. Aún un mareo más profundo, hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creer lo fantástico, tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un ‘personaje’ sin realidad. (1974, 258).

Este razonamiento será planteado nuevamente por Borges, por otro lado, en “Magias parciales del *Quijote*”, texto publicado en *Otras inquisiciones* (1952). Borges tuerce la condición realista del *Quijote* para observar en esta obra un modo de representación diferente:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción

pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (47)

Este solo ensayo puede constituir una evidencia de la circulación previa de las ideas de Macedonio Fernández. Para la fecha en que se edita *Otras inquisiciones*, los textos de Macedonio no habían sido publicados sino fragmentariamente, pero dada la amistad entre ambos autores, puede fácilmente suponerse que Borges conociera no sólo sus elucubraciones sino también sus textos. De este modo, el “Creo haber dado con la causa” debería reconocer algún crédito al maestro no mencionado, puesto que la causa mencionada es exactamente coincidente con el planteo de Macedonio que se conocerá luego.

En el caso de Bustos Domecq, sabiendo de la ficcionalidad no sólo de los textos, sino incluso de los autores, nadie podrá alucinarse creyendo estar presenciando vida frente a ellos; antes bien, si el experimento funciona, el lector verá alterarse sus certezas sobre lo real (esas de las que nadie duda), verá trastabillar sus pies en el suelo. Sufrirá el vértigo de tener en sus manos un libro de un autor que no existe, impreso en una editorial que tampoco existe como entidad. Ante seres imaginarios que ocupan de manera itinerante e indistinta el lugar tanto de personajes como de autores, ante la irrupción de libros publicados en imprentas de ficción y firmados por autores ficticios, cuya obra no puede adscribirse directamente a la de un autor real –porque es necesario tener en cuenta que Bustos Domecq y B. Suárez Lynch no son producto de la imaginación de un único autor real sino de la conjunción de dos autores- cómo no va a abismarse el lector en la incertidumbre de su

propia realidad, de su pertenencia a un único mundo concreto y tangible, cómo no suponer la posibilidad de estar incluido en ese territorio móvil, donde quizá pueda ser a la vez lector, personaje, autor. Puede recordarse también cómo la condición fantasmal de Bustos Domecq y de Suárez Lynch como entes extraordinarios, que no son Bioy ni Borges, pero que se hacen presente cada vez que ellos se reúnen a escribir y los someten a sus designios, a su lenguaje y su escritura, fue comentada especialmente por Borges en diversas declaraciones y entrevistas citadas en el primer capítulo de este trabajo.

Los libros de Bustos Domecq parecen cumplir, así, el recorrido de la flor de Coleridge, la flor del Paraíso traída a la vigilia atravesando los límites de un sueño.¹¹⁵ Es este un tema caro a Borges, que vemos repetirse con diferente forma en muchos de sus cuentos y ensayos, por lo que no sorprende el juego que se observa en la construcción del autor ficticio. Se trata de la postulación de un objeto que atraviesa los límites dimensionales, que pueden ser los del tiempo (objetos o sujetos que viajan al pasado o al futuro), los del sueño y la vigilia (la flor de Coleridge), o los de espacios comunicados (el cono del universo de Tlön, que ya se habría infiltrado en nuestro mundo).¹¹⁶ También es importante para Bioy Casares, pero en este autor esta preocupación se registra en su interés por los relatos fantásticos explicitado en

¹¹⁵ “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?” en Jorge Luis Borges. “La flor de Coleridge”. *Otras inquisiciones. Obras completas*. II. Buenos Aires: Emecé, 1990.

¹¹⁶ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Ficciones. Obras completas*. I. Buenos Aires: Emecé, 1990.

su “Prólogo” a la *Antología de la Literatura Fantástica*,¹¹⁷ más que en su propia narrativa, donde lo que se observa es la incomunicación entre los mundos y donde no hay posibilidad de atravesar límites, como sucede en *La invención de Morel*.

Desde el espacio de la no-existencia, un autor escribe; y sus textos cobran existencia, aparecen publicados en forma de libro y con su firma, con su estilo personal, del que se dice que es ridículo, pero que nada tiene que ver con el de quienes lo transportan al existir cuando construyen una voz ridícula en un texto propio.

¹¹⁷ Adolfo Bioy Casares. “Prólogo”. Adolfo Bioy Casares. Jorge Luis Borges. Silvina Ocampo. *Antología de la Literatura Fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995. 5-15.

VII

EXTRAÑO CRUCE ENTRE LOS 40 Y LOS 60: LAS *CRÓNICAS DE BUSTOS DOMEcq*

1. *La temática y preocupaciones en el regreso de Bustos Domecq*

Hasta este punto del trabajo, puede observarse que el núcleo de la colaboración entre Borges y Bioy Casares, y especialmente del operativo Bustos Domecq-Suárez Lynch, se centra cuantitativa y cualitativamente en la década del cuarenta. Esta afirmación responde no sólo a la concentración de las publicaciones hasta mitad de esa década, sino también a la intensidad significativa. Veintiún años después de *Dos fantasías memorables*, los autores vuelven a publicar un trabajo en colaboración atribuido a Bustos Domecq, las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), pero esta vez el nombre del autor ficticio aparece en el título y la firma corresponde a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

Tal como lo refieren Borges y Bioy en las respectivas entrevistas citadas aquí en el capítulo correspondiente a *Un modelo para la muerte*, ambos consideran a las *Crónicas...* como el mejor libro de la serie. Esto y la publicación del volumen asumiendo la ficcionalidad del propio Bustos Domecq constituyen dos factores que parecen hablar de un principio de retirada por parte de los autores del terreno de lo experimental, si puede considerarse como experimental la publicación de textos bajo el nombre de

un tercero inexistente. En 1967 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares son dos autores consagrados, que ocupan en el campo intelectual argentino un lugar central, a diferencia de las décadas anteriores, cuando debían esforzarse por rearmar a su favor el mapa de tensiones.

Por otro lado, las *Crónicas...* presentan una diferencia genérica con respecto a la etapa anterior, puesto que ya no constituyen relatos policiales o fantásticos sino que se presentan como reseñas acerca de la labor de diferentes artistas ficticios, la mayor parte de ellos literatos. Como ya se ha señalado, el autor del prólogo es Gervasio Montenegro, pero en general la galería de personajes varía con respecto al corpus anterior. Sólo en “Vestuario I” reaparecen algunos de ellos, Carlos Anglada, Gervasio Montenegro, Kuno Fingermann y la baronesa de Servus, en un texto que, a pesar de caprichoso, resulta una especie de homenaje a aquella comparsa.

No resulta extraño que dos autores que en los años 40 proponían la perfección de las formas narrativas y la construcción rigurosa de mundos ficcionales acabaran prefiriendo entre sus trabajos en colaboración a las *Crónicas de Bustos Domecq*, puesto que resulta éste el más puramente cerebral e intelectualizado de sus libros. Si mi investigación se centra en el carácter metaliterario de las obras de Bustos Domecq, este carácter se radicaliza en estos textos, matizado a lo sumo con algunas de ellos que se extienden a la representación artística no verbal. El hecho de que la mayor parte de estas crónicas hablen de experiencias literarias y estéticas lo configura como un libro prácticamente para iniciados.

En diversas ocasiones, tal como lo menciona Graciela Scheines en “Las parodias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”,¹¹⁸ se ha leído en este libro una parodia de las estéticas de vanguardia: “*Crónicas de Bustos Domecq* puede entenderse como una burla a las escuelas y los estilos en boga, a las estéticas de vanguardia, a los cultores de la originalidad a ultranza, a los escritores vernáculos que veneran la literatura del Norte a tal punto de no poder concebir la escritura sino como copia de los modelos consagrados” (531). El mismo Bioy en su “Autocronología” hace alusión a la alarma del editor ante este problema: “Con Borges publico *Crónicas de Bustos Domecq*. Me pregunta, alarmado, un editor: ‘¿No me van a decir que ustedes están contra la vanguardia?’” (*La maga*, 39). De esta manera, puede pensarse “Naturalismo al día” como respuesta paródica a la poesía concreta, o “Una tarde con Ramón Bonavena” al *nouveau roman*. Sin embargo, considero que esta lectura es válida en tanto que la parodia se orienta en este libro hacia un objeto común a todos los textos trascendiendo los estilos particulares, y que puede enunciarse como la problemática de la representación.

Es necesario observar, así, cuál es el intento artístico cuyo elogio se expresa en “Una tarde con Ramón Bonavena”. En esta crónica, Bustos Domecq recuerda y transcribe una entrevista que en 1936 le realizara al escritor Ramón Bonavena para el suplemento literario del periódico *Última Hora*. Ramón Bonavena es un novelista conocido -según el cronista, famoso y admirado- por su vasta y particular novela titulada *Nor-noroeste*. En la entrevista con Bustos, el autor explica en qué consiste su singular proyecto y

¹¹⁸ Scheines, Graciela. “Las parodias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (1992): 525-533.

el modo cómo llegó a concebirlo y desarrollarlo. Así, Bonavena cuenta, cómo en un principio sólo deseaba escribir una novela regional, pero inmediatamente comenzó a toparse con insólitas –pero legítimas- dificultades para practicar el realismo desde su punto de vista ortodoxo:

-Mis planes, al principio, no rebasaban el campo de la literatura, más aún, del realismo. Mi anhelo –nada extraordinario, por cierto- era dar una novela de la tierra, sencilla, con personajes humanos y la consabida protesta contra el latifundio. (...) Las primeras dificultades que me detuvieron fueron, acaso, nimias. Los nombres de los personajes, por ejemplo. Llamarlos como en realidad se llamaban era exponerme a un juicio por calumnias. (...) Quedaba el recurso de inventar nombres, pero eso hubiera sido abrir la puerta a la fantasía. Opté por letras mayúsculas con puntos suspensivos, solución que no terminó de gustarme. A medida que me internaba en el tema comprendí que la mayor dificultad no estribaba en el nombre de los personajes; era de orden psíquico. ¿Cómo meterme en la cabeza de mi vecino? ¿Cómo adivinar lo que piensan otros, sin renunciar al realismo? (309).

La necesidad de no trascender el realismo y, por lo tanto, ser fiel a “la realidad”, deviene para Bonavena en una sucesión de escollos que restringe el proyecto narrativo. El escritor parece entender la representación como tautología, lo cual la convierte en una empresa imposible, y, de esa forma, se

ve condenado a centrarse en “un sector limitado” sobre el que habrá de novelar, compuesto por un ángulo de su escritorio a un metro quince de altura desde el piso, límite que el autor deberá respetar concienzudamente puesto que: “Ir indefinidamente más arriba hubiera sido incursionar en el cielo raso, en la azotea y muy pronto en la astronomía; ir hacia abajo me hubiera sumido en el sótano, en la llanura subtropical, cuando no en el globo terráqueo.” (308). Ramón Bonavena parece constituirse, de esta manera, en un realista ‘avant la letre’, en el cultor de un realismo llevado hasta sus últimas consecuencias. Semejante ortodoxia acaba produciendo el enloquecimiento de las categorías narrativas y la clausura de la posibilidad misma de narrar.

Los seis volúmenes que componen la obra de Bonavena son el resultado de su singular concepción y desarrollan en cientos y cientos de páginas la descripción pormenorizada de los objetos que se sitúan en el ángulo elegido (un cenicero, un lápiz Goldfaber de dos puntas, luego una goma de borrar, una lapicera). Pero para llegar a esto, las preguntas que el autor se ha formulado inicialmente son totalmente legítimas desde el punto de vista de la creación y la representación y rondan lo filosófico: “¿Quién soy yo? ¿El de hoy, vertiginoso, el de ayer, olvidado, el de mañana, imprevisible? ¿Qué cosa más impalpable que el alma?” (307). Por otro lado, posteriormente a la escritura y la conclusión de la obra Bonavena destruye los objetos originales de la descripción, para sabiamente evitar el riesgo de la tautología antes mencionado, y la novela pasa a ocupar un lugar único en el universo. Sus declaraciones finales llevan a pensar en “Del rigor de la ciencia” de Borges, donde el mapa crece hasta adquirir el tamaño de los territorios

relevados por él, sólo que en este caso lo que se destruye, por inservible, es el mapa, es decir, la representación, no el objeto representado.¹¹⁹

“Una tarde con Ramón Bonavena” constituye, según Bioy, el primer texto escrito con Borges después del largo tiempo de silencio de Bustos Domecq, y por esta misma razón el primero de los que después formarían *Crónicas de Bustos Domecq*. Según Bioy, la idea le surgió al oír a su pequeña hija y a otro niño describiendo minuciosamente la vestimenta y los detalles de los muñecos que tenían en sus manos:

Quando yo le propuse a Borges la primera de esas *Crónicas*, se lo propuse porque esa mañana –no sé si ya te conté esto- yo había salido con mi hija y con el hijo de la cocinera a pasear por Palermo. Y, mientras se calentaba el motor del coche, cada chico le describía al otro el muñeco que tenía en la mano. Eso me dio la idea de un escritor que describiera por el placer de escribir, puesto que los chicos no necesitaban describir esos muñecos que los estaban viendo. Y se lo propuse a Borges y de ahí salió “Una tarde con Ramón Bonavena”, que fue el primer texto. (Sorrentino, 1992, 98)

Esta crónica, no sólo se jerarquiza entre sus compañeras no sólo por su condición de núcleo originario, sino también porque ha recibido interpretaciones que la vinculan a un referente literario concreto como es el objetivismo francés. Sin embargo, Bioy minimiza esta relación, y diluye

¹¹⁹ Jorge Luis Borges. *El hacedor. Obras completas*. II. Buenos Aires: Emecé, 1990. 225. También reproducido en “Naturalismo al día”.

cualquier carácter satírico en relación a autores o estilos concretos que el texto pudiera tener:

-Y lo que ustedes imaginaron en Ramón Bonavena, parece que después Robbe-Grillet lo llevó a la realidad...

-No, creo que lo había llevado a la realidad más o menos simultáneamente, o quizás antes... Tanto es así que en Francia vieron ese cuento como una burla contra Robbe-Grillet, pero la verdad es que no nos acordamos de él cuando lo escribimos. De manera que casi todos los casos fueron inventados por nosotros sin inspirarnos en modelos reales. Las *Crónicas* son tan caricaturescas que se apartan de lo que puede hacer la gente. (Sorrentino, 1992, 99-100)

Esta declaración de Bioy lleva a pensar una diferencia en relación al corpus anterior de Bustos Domecq y es que si en relación a aquel Borges tímidamente podía reconocer alguna filiación entre los personajes representados y autores reales que habrían constituido sus modelos, (Larreta para Montenegro, Castellani para la mención del padre Gallegani), aquí Bioy niega la posibilidad de cualquier lazo entre las crónicas y los escritores reales. Esto refuerza el carácter abstracto del libro, como puro hecho de invención.

Si en “Una tarde con Ramón Bonavena” el tema de la representación se complejiza, y la representación pasa a reemplazar lo representado, en “Naturalismo al día”, en cambio, la tautología es total y la representación se anula. La crónica retoma la figura de Ramón Bonavena en una breve mención sólo para contrastarla con un nuevo personaje, el poeta Urbas, quien participa

de una manera muy particular en un certamen organizado por la Editorial Destiempo (cabe observar aquí la humorada del nombre de la editorial, el mismo de la revista de Borges y Bioy en los años 30):

El tema del concurso, según se sabe, fue el clásico y eterno de la rosa. Péñolas y cálamos se atarearon; pululó la firma de fuste; se admiraron tratados de horticultura puestos en verso alejandrino, cuando no en décima y ovillejos; pero todo palideció ante el huevo de Colón de Urbas, que remitió, sencillo y triunfador... una rosa. No hubo una sola disidencia. Las palabras, artificiosas hijas del hombre, no pudieron competir con la espontánea rosa, hija de Dios. (317)

En la misma línea, la crónica recuerda el trabajo del artista Colombres, quien en el año 41 envía una obra al Salón de Artes Plásticas, que en esa ocasión convocaba a obras que enfocaran el tema de la Antártida o la Patagonia. La obra de Colombres fue, al igual que la rosa de Urbas, un espécimen biológico:

Nada diremos de la interpretación abstracta o concreta de témpanos, de forma estilizada, que coronaron la laureada frente de Hopkins, pero el punto clave fue el patagónico. Colombres, fiel hasta aquella fecha a las aberraciones más extremas del neo-idealismo italiano, remitió ese año un cajón de madera bien acondicionado, que, al ser desclavado por las autoridades, dejó escapar un vigoroso carnero, que hirió en la ingle a más de un miembro del jurado y en la espalda al pintor

cabañero César Kirón, pese a la agilidad montaraz con que se puso a salvo. (318)

La misma reseña de Bustos Domecq hace referencia, en el final, al problema de superposición entre arte y naturaleza: “El dilema suscitado es interesante. Si la tendencia descriptiva prosigue, el arte se inmolará en aras de la naturaleza; ya el doctor T. Browne dijo que la naturaleza es el arte de Dios.” (318). Este caso sería el inverso al de Ramón Bonavena, donde los objetos se destruían en función de la obra; aquí se renuncia a la obra en función de los objetos.

En “El teatro universal” se presenta la misma superposición, esta vez entre el arte dramático y la vida, al plantearse el trabajo de un grupo de teatro que, al grito de “¡Ganemos la calle!”, pasa a desarrollar acciones callejeras insignificantes camufladas entre los transeúntes, como comprar tabaco y fumarlo, poner una carta en un buzón, “incursionar” en oficinas y tiendas: “Longuet había asestado un golpe de muerte al teatro de utilería y de parlamentos; el teatro nuevo había nacido; el más desprevenido, el más ignaro, usted mismo, ya es un actor; la vida es el libreto.” (332).

El paso siguiente a la superposición entre arte y naturaleza o representación y realidad, es la sustitución: la realidad misma desplaza a la representación. Al suprimirse el artificio, lo representado toma el lugar de la representación y ésta desaparece. Borges y Bioy están planteando aquí que la estética realista, llevada hasta sus últimas consecuencias, es el agente que conduce al arte a un callejón sin salida, a su propia anulación. Frente a lo cual

sólo queda, a partir de la lectura de Bustos Domecq, una sola posibilidad: la risa.

En otras crónicas, si bien no se aborda el problema de la representación realista, y su consecuente anulación por el objeto representado o el desplazamiento de éste por aquella, o la mera identificación entre ambas instancias, se proponen modos de realización artística que rozan estos problemas. Tal es el caso de “Un pincel nuestro: Tafas”, donde un artista plástico de origen musulmán, José Enrique Tafas, debe cubrir sus obras pictóricas, de un realismo absoluto, con una capa de betún, por estarle prohibida la representación figurativa. Bustos Domecq se apresura a desmentir la inscripción de este intento dentro del abstraccionismo: se trata, según él, de un tipo de pintura, aunque velado, completamente figurativo.

También existen autores que llegan a una condensación extrema en su obra, como el novelista Loomis, quien, luego de documentarse vitalmente a la manera del escritor naturalista, acaba escribiendo diferentes novelas que se componen de un sola palabra; estas son: *Oso*, sobre temática biológica, *Catre*, sobre la vida en los conventillos, *Boina*, “volumen que se resiente de cierta frialdad, atribuible a las fatigas del aprendizaje del idioma vascuence” (321); *Nata*, cuya musa es la leche que el autor debe ingerir a causa de una dolencia duodenal, y *Luna*, obra surgida a partir de “La instalación de un telescopio en la azotea de su cubículo de servicio y el estudio febril y desordenado de las obras más divulgadas de Flammarion...” (321) y, finalmente, la obra de publicación póstuma, *Tal vez?*. El hallazgo de Loomis es que, a diferencia de

los textos de la literatura en general, en los de Loomis no hay escisión entre la obra y su título.

Otro experimento es el de Tulio Herrera en “Lo que falta no daña”. La estética que este autor practica consiste en el escamoteo lingüístico o estructural de partes de sus obras. Así sucede con su poemario *Madrugar temprano*, cuyo título proviene de la síntesis del refrán “No por mucho madrugar se amanece más temprano” y de su novela *Hágase hizo*, rótulo tomado de la sentencia bíblica “Hágase la luz y la luz se hizo”. En este caso, la descripción de la novela recuerda, aunque en tonos ridículos, los experimentos narrativos llevados a cabo por la novelística durante el siglo XX, desde James Joyce:

El argumento es la rivalidad de dos mujeres que se llaman igual y que las dos están enamoradas de un sujeto de quien se habla una sola vez en el libro, y ésa con nombre equivocado, porque el autor nos dijo en un arranque muy suyo, que lo honra y nos honra, que se llama Ruperto y él le puso Alberto. (...) Las mujeres quedan trabadas en una seria competencia, que se resuelve por la administración de cianuro en dosis masivas, escena escalofriante que Herrera trabajó con paciencia de hormiga y que, desde luego, omitió. (...) Los personajes a que tiene acceso el lector son simples comparsas, sacadas de otros libros a lo mejor, y que no interesan mayormente a la trama. Se demoran en conversaciones de poca monta y no están al tanto de lo que pasa. (345-346).

Tanto Borges como Bioy siempre se mostraron simpatizantes de las tramas clásicas y de los argumentos claramente expuestos, por lo que las técnicas de ruptura de la sucesión cronológica del relato o de disolución de lo argumental desarrollados por los novelistas occidentales a partir de los años 20 no podían serle de su total agrado.

He dejado para el final de este análisis a la primera de estas reseñas, el “Homenaje a César Paladión”, que me interesa observar más detenidamente. “Homenaje a César Paladión” puede leerse como una versión definitivamente desopilante de “Pierre Menard, autor del Quijote” de Jorge Luis Borges, así como César Paladión podría definirse como un Pierre Menard desaforado. Porque este escritor, merecedor de todos los elogios del cronista, no se conforma, como Pierre Menard, con reescribir palabra por palabra un libro ya escrito por otro autor. En un primer momento publica *Los parques abandonados*, obra idéntica a la homónima de Julio Herrera y Reissing (de la cual, según el reseñista, ningún otro libro es más remoto, porque *Los parques abandonados* de Herrera y Reissing no repite un libro anterior, como *Los parques abandonados* de Paladión) y luego da a la imprenta con su firma toda una serie de lo más variada de libros:

El período 1911-19 corresponde, ya, a una fecundidad casi sobrehumana: en rauda sucesión aparecen: *El libro extraño*, la novela pedagógica *Emilio*, *Egmont*, *Thebussianas* (segunda serie), *El sabueso de los Baskerville*, *De los Apeninos a los Andes*, *La cabaña del tío Tom*, *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*,

Fabiola, *Las Geórgicas* (traducción de Ochoa), y el *De divinatione* (en latín). La muerte los sorprende en plena labor; según el testimonio de sus íntimos, tenía en avanzada preparación el *Evangelio según San Lucas*, obra de corte bíblico, de la que no ha quedado borrador y cuya lectura hubiera sido interesantísima. (304).

Las diferencias con Pierre Menard son sutiles, sin embargo dignas de observarse. Por un lado, en Menard aún existían rastros de una escritura; Paladión, en cambio, no escribe, sino que publica libros anteriores escritos por otros autores “sin quitar ni agregar una sola coma, norma a la que siempre fue fiel” (395). Por otro lado, no publica un solo libro sino que se apropia de todo un corpus de lo más disímil.

La figura de Paladión nos enfrentaría, así, no sólo, como Pierre Menard, con la disolución de las categorías de autor y de obra, sino también con el enloquecimiento de las regularidades formativas de un corpus, que posibilitan la formación de una serie discursiva. Puede pensarse aquí en el planteo de Foucault en *La arqueología del saber*,¹²⁰ en donde se propone la necesidad de recusar las categorías tradicionales de articulación de lo que él llama una formación discursiva, tales como obra, autores, temas, tradiciones, que se han venido sosteniendo durante la modernidad, en tanto que no dan cuenta del funcionamiento interdiscursivo desde el propio interior de los discursos. Una operación semejante parece producirse en “Homenaje César Paladión”. Recusadas las nociones de “autor” -no hay autores, César Paladión

¹²⁰ Michel Foucault. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1991.

no es un autor en el sentido tradicional, puesto que no escribe, no es el origen de los textos- de “obra” como unidad -los textos publicados por segunda vez no son los mismos que los publicados por primera vez, ya que éstos no repiten ningún libro anterior- y tanto de “tradicción” como de “estilo” -los textos provendrían de tradiciones y de estilos totalmente diferentes- ¿qué impide pensar a los libros publicados por Paladión como un corpus?:

Estamos ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo: *Los parques abandonados* de Paladión. Nada más remoto, ciertamente, del libro homónimo de Herrera, que no repetía un libro anterior. Desde aquel momento, Paladión entra en la tarea, que nadie acometiera hasta entonces, de bucear en lo profundo de su alma y de publicar libros que lo expresaran, sin recargar el ya abrumador *corpus* bibliográfico o incurrir en la fácil vanidad de escribir una sola línea.” (305).

¿Cuáles son las discontinuidades y las regularidades, situadas según Bustos Domecq en el “alma” de Paladión, que le permitirían dar a la imprenta semejante corpus? ¿Podría pensarse ese conjunto de textos como una formación discursiva? ¿Qué línea une, cuál es el misterioso puente que va de *Thebussianas* a *El Sabueso de los Baskerville*? La humorada de Borges y Bioy nos pone frente al absurdo de un corpus cuyas regularidades, cuyas unidades de constitución, han desaparecido o son arbitrarias. Nada más impensable que una formación discursiva arbitraria, puesto que para ser tal, esta debe organizarse en función de ciertas reglas.

Si el objeto general de la parodia que articula el libro es la problemática de la representación, puede pensarse que esta crónica va más allá. Es necesario recordar que uno de los planteos más característicos de la poética borgeana, y que más ha dado que hablar y que pensar a la teoría literaria, es la disolución de las categorías conocidas para la lectura de los textos literarios, y su sustitución por la aventura de los anacronismos deliberados y las atribuciones erróneas. Esto se plantea en un relato paródico como es “Pierre Menard, autor del Quijote”, sin embargo “Homenaje a César Paladión” potencia esta visión y presenta el vértigo de lo impensable a través de la puesta en crisis de las categorías racionales de articulación de una serie literaria. Cómo considerar a los textos si ya no se los lee en función de sus autores, o de la época en que se escribieron, y si todo es mera reproducción mecánica de lo ya producido, parece ser aquí la pregunta. Al igual que en Pierre Menard, el énfasis parece aquí puesto en la lectura de los libros. Si el *Quijote* de Pierre Menard no es el de Cervantes, aunque lo repita palabra a palabra, porque sus lectores y su época de “escritura” son diferentes, César Paladión parece estar haciendo uso de este derecho de lector al anacronismo deliberado y a las atribuciones erróneas para apropiarse de los libros de otros que, aunque dispares, responden secretamente a las líneas de su alma y construiría, así, un corpus propio quizá como el hombre que traza un mapa durante toda su vida para reconocer al final que esas líneas trazan las de su rostro.

2. El lenguaje, el espacio y el tiempo: donde Bustos Domecq recuerda al pasado

Ahora bien, luego de analizar la temática general propuesta en las *Crónicas*, es necesario observar los rasgos de estilo de Bustos Domecq en este libro. A diferencia del abigarrado collage de voces y de diferentes lenguas de los anteriores, *Crónicas de Bustos Domecq* se presenta más homogéneo en su lenguaje. Sin embargo, los rasgos del barroquismo lingüístico anacrónico propios del autor se siguen manifestando. En este caso, dado su carácter de crónicas literarias y estéticas, la escritura de Bustos Domecq exhibe las características de una crítica laudatoria anacrónica, epigónica y de manual, que se exagera hasta el ridículo.

Jaime Alazraki, en “Las crónicas de Don Bustos Domecq”, realiza un cuidadoso análisis del lenguaje en este libro,¹²¹ en el que logra identificar como rasgos propios y configuradores de la caricatura, entre otros, el empleo del enclítico (“fumolo”, “apresúrome”, “congratulelo”), las expresiones idiomáticas castizas y arcaizantes (“a tambor batiente”, “como agua de borrajas”, “aqueste”, “estotro”), las imágenes cursis y declamatorias (“Quienes guarden en la memoria, como en un estuche precioso, las disertas y caudalosas veladas...”, “los clarines de la fama”, “cuasi al final de mi ditirambo analítico”), la tautología “lírica” (“Todo ello retrotrae a la memoria, tan propensa a la amnesia...”, “La fecha inaugural me apersoné en acto de presencia...”), y por último, un recurso propio, que caracteriza el estilo del

¹²¹ Jaime Alazraki. “Las crónicas de Don Bustos Domecq”. *Revista Iberoamericana*. 36 (1970): 87-96.

autor, consistente en la inclusión de un elemento foráneo dentro de su contexto inmediato y que, en su contraste, provoca la carcajada (“El proyecto de sendos monumentos conmemorativos contó con el unánime apoyo de las autoridades, de la opinión, de la banca, del turf, del clero, de los más reputados centros estéticos y gastronómicos y de Paul Eluard.”).

Este análisis, variado y detallado, permite a Alazraki observar cómo esta prosa se configura sobre un estilo anacrónico, con resabios castizos del siglo XIX, una especie de “derivación clásico-barroca del modernismo” (93) que se mantuvo entre escritores y críticos argentinos aún ya muy entrado el siglo XX, como signo de “escritura culta”. A través de Bustos Domecq este lenguaje españolizante y arcaico, estilo de cuello duro, se exorciza: ya nadie se atreverá a escribir así, sin arriesgarse a ser interrumpido por una risotada. Esta lengua pretenciosa, grandilocuente, plagada de figuras de estilo marcadamente “literarias”, en tanto que epigónica, linda en sí misma con su propia parodia. Aquí Borges y Bioy han debido sólo saturar algunos de sus rasgos, para empujar ese estilo definitivamente al ridículo.

Ahora bien, no sólo el lenguaje remite a un momento cultural anterior al de la escritura y publicación del texto en 1967. También las fechas en que se ubican casi todos los acontecimientos y obras reseñados en las crónicas corresponden a la primera mitad del siglo XX: la entrevista de Bustos con Ramón Bonavena es de 1936, la obra de Paladión se ubica entre 1909 y 1918, el certamen literario de “Naturalismo al día” es de 1938 y el Salón de Artes Plásticas de la misma crónica de 1941, la obra de Loomis va de 1911 a 1931; de hecho, las mayor parte de estas crónicas han sido supuestamente escritas

por Bustos para el suplemento de *Última Hora*, periódico argentino popular en aquel período.

A la vez, los eventos que se reseñan aparecen situados específicamente en calles reconociblemente porteñas o del gran Buenos Aires: el barrio de Once, donde se sitúa el hotel Nuevo Imparcial en “El ojo selectivo” y el Hotel Marconi, también del Once, donde se presenta el libro de Santiago Guinzberg en “Gradus ad Parnasum”; Espeleta, donde vive Ramón Bonavena, el club Abasto Junior, cuya sede se encuentra en el edificio Amianto, sito en Corrientes y Pasteur y del que es presidente Tulio Zavastano (otro referente de la obra anterior de Bustos y Suárez Lynch) en “Esse est percipi”, por citar sólo algunos ejemplos. Con lo cual el estilo rimbombante de Bustos Domecq se reduce al ámbito pedestre de lo conocido y cotidiano y las manifestaciones culturales, por sofisticadas que aquí parezcan, se ubican dentro del espacio de la cultura barrial, al igual que sucedía en los libros anteriores. Al igual que en los libros anteriores, se reducen las elucubraciones y problemáticas estéticas al espacio de una franja de la cultura presentada como epigónica y residual en la que, como tal, aún se sostienen y ponderan modelos y estilos culturales perimidos en otros sectores.

De este modo, el nuevo libro de Borges y Bioy parece poner en diálogo la experimentación literaria y artística en torno a la representación, que se leyó como propia de los años 60, con el contexto de producción que va de la década del 10 a la del 40. A partir de aquí, puede pensarse que lo que se entendería como experimentos de vanguardia no son más que diferentes planteos del realismo (hegemónico, como ya se ha visto, durante la primera

parte del siglo XX), llevados al extremo ridículo de sus últimas consecuencias. Entiendo, sin embargo, que el texto tiene, así, dos niveles de lectura posibles: uno que lo asociaría a su momento de publicación, interpretando los curiosos experimentos estéticos reseñados como parodia de las búsquedas artísticas suscitadas en la década del 60, y otro que propondría una nueva discusión con las estéticas realistas vigentes durante la primera mitad del siglo XX.

3. La publicación: *Bustos Domecq era y no era el de antes*

Ahora bien, los años sesenta constituyen una década de intensa ebullición cultural y de profundos cambios, en la que resultan distantes los parámetros vigentes durante el 40. En primer lugar, ha cambiado el campo intelectual y, en segundo lugar, también ha cambiado el público lector. Así como en las dos primeras décadas del siglo XX se asiste a la conformación de un nuevo público a partir de fenómenos complejos y concurrentes, como el desarrollo incipiente de la industria cultural, la emergencia y escolarización de nuevos sectores sociales, entre otros, los años sesenta llegan también a la culminación de transformaciones que conducen a la renovación del público lector. Ángel Rama analiza este fenómeno en su artículo “El ‘Boom’ en perspectiva”¹²² y observa, entre las condiciones para la producción de este nuevo público, el auge de los medios masivos como los magazines, la

¹²² Ángel Rama. “El ‘Boom’ en perspectiva”. AAVV. *Boom: literatura y mercado*. México: Marcha, 1981.

publicidad, la televisión o el cine, la evolución de la educación tanto terciaria como secundaria y primaria y el alcance de la industrialización de posguerra. Según Rama, el advenimiento de los nuevos lectores dará lugar al desarrollo cultural del llamado *Boom* de la literatura latinoamericana, en que el éxito de ventas de los textos de autores como Julio Cortázar o Gabriel García Márquez alcanza en su punto máximo cifras sólo equiparables a las que en los años veinte lograban los libros de Wast o de Gálvez. Así, *Cien años de soledad* se publica en 1967 con una tirada de 25.000 ejemplares y se reeditará desde el año siguiente con una producción anual de 100.000 ejemplares; *Rayuela* aparecerá en 1964 con 4.000 ejemplares, pero en 1968 alcanzará los 26.000, mientras que la primera edición de *Todos los fuegos el fuego* será de 28.000 ejemplares.¹²³ Sin embargo, a diferencia de la linealidad del realismo moralizante desarrollado por Manuel Gálvez o Hugo Wast, el *Boom* de los sesenta ofrece textos que proponen una renovación de las formas literarias y que, por lo tanto, presentan una elaborada complejidad experimental.

Cabe aclarar aquí que estas condiciones no son privativas sólo de Argentina, sino que el contexto cultural del *Boom* alcanza a toda América Latina e incluso se extiende más allá de las fronteras continentales, en tanto que se configura no sólo por la difusión de los autores en Hispanoamérica sino también en el interés internacional sin precedente que suscita la literatura latinoamericana. Sin embargo, en nuestro país los años sesenta constituyen una década en la que comienza a visualizarse positivamente la acción transformadora del Peronismo. En el orden político, se observa la

¹²³ Ángel Rama. Ibid. 29-30.

conformación de una línea peronista de izquierda, proceso que se inicia con la revisión de ese fenómeno histórico efectuado desde los años cincuenta por los jóvenes intelectuales, especialmente los enrolados en la revista *Contorno*, como Ismael y David Viñas. En lo estético, tal como lo observa Andrés Avellaneda en *El habla de la ideología*, se produce el ingreso en la literatura, por obra de autores como Manuel Puig o Juan José Hernández, de formas propias de la cultura popular que habían sido ampliamente fomentadas por el gobierno peronista, como el radioteatro o el cine.

Otro factor importante lo constituye la pérdida de la hegemonía de *Sur*, la revista y editorial que vio nacer a Bustos Domecq. Así, por un lado, en este momento tanto Borges como Bioy Casares gozan de un prestigio sólido, pero, por otro lado, el proyecto intelectual que articuló esa empresa, tal como se plantea en la primera parte de este trabajo, ha declinado en su representatividad: cabe preguntarse, por ejemplo, qué fue del cometido base de la revista, o de Victoria Ocampo al menos, “la formación de la élite futura”. El horizonte valorativo que constituyó y organizó este proyecto resulta anacrónico en la década del sesenta, lo cual puede observarse en la incompreensión del fenómeno cultural del *Boom* por parte de Victoria Ocampo al escribir sobre Cortázar (quien se iniciara en *Sur*) que “se trata de un autor para minorías, no para lectores a quienes ha de aburrir fabulosamente”.¹²⁴ Mientras tanto, los lectores reales de Cortázar no parecen configurar ningún tipo de minoría a juzgar por la cantidad de tirada de los libros.

¹²⁴ Citado por Oscar Terán en *Rasgos intelectuales de la cultura argentina, 1956-1966*. University of Maryland at College Park: Latin American Studies Center, 1991. 8.

A su vez, la posición de los nuevos y jóvenes intelectuales entra en conflicto con las que sostiene la revista, no sólo frente al Peronismo y a los emergentes sociales de las décadas entre el 40 y el 60, sino a un acontecimiento público de orden internacional como la Revolución Cubana. Así, mientras que los escritores del *Boom* iban a definirse en total adhesión a Cuba, muchos de los autores ligados a *Sur* (con excepción de Martínez Estrada) se manifestarían en contrario. A este respecto, Oscar Terán observa en *Rasgos intelectuales de la cultura argentina, 1956-1966*,¹²⁵ que, en ocasión de la invasión a la Bahía de Cochinos por Estados Unidos en 1961, Borges, Mujica Lainez, Mallea y Bioy Casares se expiden en favor de “los cubanos que luchan contra la tiranía de Fidel Castro”. (8-9)

Dentro de este panorama, *Crónicas de Bustos Domecq* se presenta como configurada a partir de un horizonte valorativo en el cual dialoga con estilos y lenguajes previos al momento de su publicación, pero a la vez negocia muy bien su lugar en el nuevo panorama intelectual instalando la discusión no ya en los géneros, como durante la década del 40 (el fantástico y el policial en oposición a la novela realista y regionalista) sino en torno a la problemática de la representación y sus posibilidades, aspecto que interesa a la renovación literaria de su momento presente. Cabe aquí destacar y observar una vez más el año de publicación de este texto. 1967 constituye una fecha marcada por la aparición de tres obras: *Cien años de soledad*, *Museo de la novela de la Eterna* y *Crónicas de Bustos Domecq*. Esta circunstancia articula simbólicamente los diferentes procesos que se anudan en la escena literaria de

¹²⁵ Oscar Terán. *Ibid.*

esos días. En cuanto a *Cien años de soledad*, Ángel Rama observa cómo su publicación marca un punto clave en la evolución del *Boom*: la fabulosa acogida de este libro, consagra definitivamente a García Márquez y congela el proceso, dado que este éxito no será superado, ni siquiera igualado, posteriormente. Constituiría el punto culminante en el proceso de auge de la literatura latinoamericana puesto que de aquí en más no se incorpora ningún nuevo autor y el fenómeno comienza a decrecer.

Dentro de este marco de activa receptividad intelectual, que se genera a partir del nuevo público proveniente de sectores medios ampliados, se produce la publicación de *Museo de la novela de la Eterna*. La nueva intelectualidad espera la obra, de la que se ha hablado tanto y poco se ha sabido en concreto hasta ese momento, y la recibe con avidez. A partir de aquí, se produce una lectura de la novela de Macedonio a la luz de las innovaciones experimentales en la narrativa del momento. De este modo la ha leído parte de la crítica: Nélica Salvador, considera que la publicación de *Museo* en 1967 es el modo cómo el texto encuentra su temporalidad y el contexto de recepción que le corresponde, Ricardo Piglia sostiene que Macedonio está escribiendo la narrativa que vendrá.¹²⁶ Puede pensarse que lo que Nélica Salvador considera como las condiciones propicias para la recepción y publicación de la novela de Macedonio, no constituye más que una apropiación del texto, leído desde un contexto que no se corresponde con el de su momento de producción. Vale aclarar que la operación resulta

¹²⁶ Nélica Salvador. "Lectura crítica y recepción de la obra". Macedonio Fernández. *Museo de la novela de la Eterna*. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta (Eds.). Nanterre: ALLCA XX, 1996. 367. Ricardo Piglia. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990. 205.

legítima, en tanto que abre nuevos diálogos y, por lo mismo, genera nuevas significaciones, pero, no obstante, debe ser diferenciada.¹²⁷

La misma operación doble puede realizarse con *Crónicas de Bustos Domecq*: puede leérselas en consonancia con su época de escritura y publicación y puede leérselas como respuesta a una época anterior, como una nostalgia de los tiempos en que se origina el experimento Bustos Domecq. Sin embargo, una lectura que atraviese ambos aspectos, como aquí he intentado ofrecer, es la que me parece más completa y apropiada.

¹²⁷ Entiendo aquí el concepto de apropiación tal como lo define Chartier, como el proceso de significación generado en la libertad de usos e interpretaciones por parte de los grupos lectores. Esta noción se distingue de las homónimas de las que proponen, por un lado, Foucault y, por otro, la hermenéutica: “La apropiación apunta a una historia social de usos e interpretaciones, relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los producen”. (Roger Chartier. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1995. 52. - Puede verse también Roger Chartier. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1994).

IX

UN LIBRO DE CIERRE: *NUEVOS CUENTOS DE BUSTOS DOMECCQ*

Finalmente, el último de los libros publicados en colaboración, *Nuevos cuentos de Bustos Domeccq*, llega diez años después que *Crónicas de Bustos Domeccq*, en 1977, y, al igual que éste, con la firma de los autores Borges y Bioy Casares. Con un Jorge Luis Borges y un Adolfo Bioy Casares ya en su madurez de escritores, reconocidos internacionalmente, con un Borges, especialmente, cada vez más polémico,¹²⁸ el libro constituye una recopilación de textos escritos por ambos autores en distintas épocas de su trabajo conjunto bajo un tercer nombre y estilo. En este sentido, se diferencia notablemente de los anteriores, que surgen bajo circunstancias específicas y que se articulan como un proyecto definido.

En primer lugar, el plan de *Nuevos cuentos* da cabida a dos relatos de aparición muy anterior, tal como lo estudia Andrés Avellaneda: “La fiesta del monstruo” de 1947 y “El hijo de su amigo” de 1950. El grado de referencialidad y simbolización políticas de “La fiesta del monstruo”, que diferentes críticos como Andrés Avellaneda, Alfred MacAdam o Ricardo Piglia han observado y estudiado,¹²⁹ es único en la obra de Bustos Domeccq y su complejidad lingüística y narrativa, aún cuando se trata del monólogo de

¹²⁸ Emir Rodríguez Monegal. “Borges y la política”. *Revista Iberoamericana* 100-101 (1977): 269-291.

¹²⁹ Andrés Avellaneda. Op. Cit. Alfred MacAdam. “El espejo y la mentira, dos cuentos de Borges y Bioy Casares”. *Revista Iberoamericana*. 37 (1971): 357-74. Ricardo Piglia. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.

un único narrador personaje, puede equipararse a las de los monólogos encadenados de *Dos fantasías memorables* o a la proliferación de voces de *Un modelo para la muerte* de B. Suárez Lynch, si bien también los supera ampliamente en ese sentido. Por otro lado, se encuentran en el libro relatos extravagantes como “Una amistad hasta la muerte” y “Más allá del bien y del mal” (sin fecha), una narración de tipo costumbrista como “La salvación por las obras” (1971) y por último, tres historias sobre diferentes proyectos literarios, a la manera de las *Crónicas*: “El enemigo número 1 de la censura” (1971), “Las formas de la gloria” (sin fecha) y “Deslindando responsabilidades” (1972). El libro también incluye “Penumbra y pompa” de 1969, el relato donde reaparece don Isidro Parodi ya libre y nuevamente instalado en su peluquería, en un enigmático Buenos Aires en el que “Los buzones no tienen boca. La Madre María no hace milagros. Hoy por hoy el único servicio que funciona es el de las góndolas en las cloacas.” (426).

A diferencia de las *Crónicas*, en los *Nuevos cuentos* se recupera a muchos de los personajes de los relatos de la década del 40; también, al igual que en *Un modelo para la muerte*, se trata, salvo don Isidro, de los personajes secundarios. Así sucede con “El hijo de su amigo”, donde aparece Mariana Ruiz Villalba de Anglada; “Las formas de la gloria”, donde un Tulio Savastano hijo transcribe en una carta la entrevista que le realiza al escritor Clodomiro Ruiz; “La salvación por las obras”, donde reaparecen Tulio Savastano (el original), el Baulito Pérez, Monseñor de Gubernatis y Kuno Fingermann (estos tres últimos de *Un modelo para la muerte*); finalmente, en “Penumbra y pompa”, reingresa no sólo don Isidro sino también en dos

breves menciones respectivas, Gervasio Montenegro (“el doctor Montenegro”) y Ramón Bonavena (este ya de las *Crónicas*).

Por otra parte, en los *Nuevos Cuentos*, la figura de Bustos Domecq, a diferencia de los libros anteriores, toma cuerpo de personaje. Así, no sólo en “El enemigo número uno de la censura” Bustos Domecq ocupa la posición de entrevistador a la manera de las *Crónicas*, sino que en “Una amistad hasta la muerte” y en “Penumbra y pompa” narra aventuras de las que él mismo toma parte, y en “La salvación por las obras” es el escucha de los acontecimientos que le confía Tulio Savastano.

El libro constituye, de esta forma, un híbrido de los textos de los años 40 y los de los años 60, con elementos, estilos y personajes de ambas. Ahora bien, algo ha cambiado en tantos años. Si bien al menos tres de los textos incluidos en *Nuevos cuentos* tienen una forma asimilable a la de las *Crónicas*, y aunque dos relatos corresponden a los años 47 y 50, no se encuentra en este libro el menor rastro de los géneros policial y fantástico que delínean la producción de Bustos Domecq y Suárez Lynch durante la década del cuarenta. Ahora, junto a las reseñas y entrevistas a la manera de las *Crónicas*, aparecen relatos de tipo costumbrista, o de anécdotas caprichosas, alejados ya aparentemente de las posibilidades antirrealistas que ofrecían el fantástico y el policial en los cuarenta. Cabe pensar que la producción del mismo Borges opera este giro en los años setenta, con libros de cuentos como *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975). De esta manera, en el prólogo a *El informe de Brodie* afirma: “He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos.”, y más adelante en el mismo escrito: “Fuera del texto

que da nombre a este libro y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga. Observan, creo, todas las convenciones del género, no menos convencionales que los otros y del cual pronto nos cansaremos o ya estamos cansados”. (Borges, 1990, 399-400).

Una especie de cansancio, además, es lo que parece vislumbrarse en estas declaraciones, tan distantes no sólo en concepto sino también en tono, de las manifestaciones realizadas en artículos y prólogos treinta años antes. Por otro lado, en entrevista publicada en *Asesinos de papel*, la recopilación y estudio realizados por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera en 1977,¹³⁰ Borges habla de su pérdida de interés en el género policial:

Frente a una literatura caótica, la novela policial me atraía porque era un modo de defender el orden, de buscar formas clásicas, de valorizar la forma. (...) Luego descubro que ese rigor y esa coherencia pueden reducirse a un pequeño grupo de artificios; comienzo a sentir que Stevenson tiene razón cuando dice que la novela policial deja la impresión de algo ingenioso pero sin vida. (57)

La visión de Borges acerca de la literatura ha cambiado notablemente en relación a los años 40, puesto que si antes rescataba el artificio, ahora se pronuncia en contra de él y a favor del valor “vida”. Distinto es el caso de Bioy, quien, siempre más moderado y más “racional”, mantuvo una voluntad más constante hacia la fantasía. Sucede que en Bioy el giro que opera la

¹³⁰ Jorge Lafforgue. Jorge B. Rivera. Op. Cit. 57-60.

incorporación de la “vida” en sus relatos se produce en la década del 50, como ya se ha mencionado aquí, con su cambio de registro lingüístico y la incorporación de voces, personajes y ambientes barriales y cotidianos. A partir de allí sus tramas evolucionan hacia cierta extravagancia cada vez más particular y personal, (hasta llegar, por ejemplo, a *La aventura de un fotógrafo* en La Plata (1980)), sin embargo, este vuelco hacia cierta llaneza no alteró la matriz fantástica de los relatos. El mismo Bioy describe así esa transformación en entrevista con Sergio López:¹³¹

Néstor Ibarra dijo, con toda razón, que en *La invención de Morel* no hay nada que no sea necesario para el argumento y que ése es el gran defecto del libro. Esa crítica me pareció muy justa. Es decir, en todo relato el lector desea alguna digresión que haga más llevadero el argumento, porque por las digresiones entra la vida en el relato. Por eso después escribí *El sueño de los héroes* y otras cosas más llanas. (122).

Ahora bien, aunque lo genérico en Bustos Domecq ha cambiado, el anacronismo entre el momento de publicación y el universo cultural al que se alude no deja de presentarse en estos relatos, como si el mundo Bustos Domecq fuera intransferible más allá de la década de 1940, en que es concebido. Un texto llamativo en este sentido, y en el que quiero detenerme especialmente, es “Las formas de la gloria”. El relato parece constituirse como una especie de homenaje de los autores a la época literaria que vio nacer la creación de Honorio Bustos Domecq. En “Las formas de la gloria”

¹³¹ Sergio López. *Palabra de Bioy. Conversaciones entre Adolfo Bioy Casares y Sergio López*. Buenos Aires: Emecé, 2000.

un Tulio Savastano (h.) (de quien no hay manera de saber cómo ha llegado a ser estudiante de doctorado en Harvard), transcribe por carta confidencial a un amigo, Jorge Linares, su descubrimiento acerca del verdadero sentido de la obra del escritor Clodomiro Ruiz. En una entrevista reciente, Ruiz le ha confesado que su obra ha sido siempre malinterpretada por la crítica a partir del título y, por lo tanto, su imagen de escritor no coincide con sus proyectos iniciales. Así, su primer libro se titula *Recado para don Martiniano Leguizamón*, y ha compartido el Premio Iniciación clase del 19 con *Huevo de tero* de un escritor llamado Carlos J. Lobatto, pero una serie de aberraciones de lectura sobrevienen a esta obra. El libro es leído en clave folklórica a partir de la figura de Martiniano Leguizamón, de la palabra “recado” interpretada por profesores y críticos como montura del gaucho, en lugar de “misiva”, como era la intención de Ruiz, y de la confusión por parte de los mismos críticos con la obra de su compañero de premio quien sí cultiva el verso nativista. Sin embargo, Ruiz se adapta a las lecturas de la crítica: “Malicio para mí que los descaminó una confusión con las trovas nativistas de Lobatto. Para satisfacer la expectativa que esa auspiciosa recepción suscitara, escribí a todo vapor mi segundo aporte: *Querencias juidas*.” (430). La nueva obra vuelve a ser malinterpretada por un error de imprenta que transcribe el título como *Querencias judías*, lo que convierte a Ruiz, a pesar suyo, en el cantor de las colonias judías del litoral argentino establecidas por el barón Hirsch. “¡Y yo” dice Ruiz, “que no puedo ver a los rusos!”. Ruiz acata su destino y decide convertirse en un autor telúrico y escribe el libro revisionista *Claves del neo-jordanismo*; esta vez, dados los supuestos antecedentes judaizantes

del autor, la obra es interpretada no en relación al crimen de Urquiza, sino en relación con el río Jordán.

Esta desopilante sucesión de equívocos que recrea la narración pone en evidencia dos problemas. En primer lugar, “Las formas de la gloria” está recuperando el horizonte cultural de los años 30, al que responden, en el sentido dialógico, los primeros libros de Bustos Domecq, particularmente tal como se ha analizado aquí en relación a *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Una nota al margen, por otro lado, resulta la llamativa la mención de un libro como *El jardinero ilustrado*, que ya había aparecido en el primero de los *Seis problemas*, “Las doce figuras del mundo”, como parte de la biblioteca en la casa de Abenjaldum, y constituiría así una clara remisión al origen del proyecto narrativo conjunto de Borges y Bioy. Pero más importantes resultan las referencias a las corrientes literarias e intelectuales: el nativismo, la literatura de cuño telúrico nacionalista, la mención de uno de los escritores más representativos de esa tendencia como es Martiniano Leguizamón, el revisionismo histórico, constituyen referentes muy precisos de una época de la cultura argentina. Sin embargo, esa matriz literaria y cultural, aunque más no sea en el caso particular de Ruiz, se presenta aquí como fundadora de equívocos en su hegemonía, como abarcadora y arrasadora de todo otro tipo de proyectos.

Esta crítica no resultaría nueva dentro del proyecto Bustos Domecq, lo que sí es nuevo es que en este relato el énfasis está puesto en la lectura más que en la escritura: no se presenta a un escritor nativista, sino a un conjunto de críticos y profesores que leen de esa manera. Si por un lado puede

observarse el gesto paródico inclinado hacia la academia, gesto que como se ha visto, recorre la obra de Bustos Domecq, por otro lado, la problemática de la crítica y la lectura remite a la consagración del autor. Puede pensarse, así, que se trata ya de la revisión de dos autores consagrados que reflexionan e ironizan sobre la academia en sus resultados a posteriori de la mera proyección y escritura de las obras. Un tipo de reflexión que quizá no podría realizarse en los comienzos del proyecto, pero sí en el final como recuperación y cierre.

Nuevos cuentos de Bustos Domecq resulta, así, un libro híbrido y hasta discontinuo, y constituye una especie de epílogo de la producción representativa del autor ficticio, una manera de recoger los cabos sueltos. Puede decirse que la gran novedad del libro es el mencionado desplazamiento genérico hacia un realismo narrativo, en una época en la que quizá ya se han cerrado viejas luchas y deben disponerse nuevas y diferentes armas para las presentes.

CONCLUSIONES

Las hipótesis iniciales de este trabajo, expuestas en la introducción, sostienen que la invención de los escritores ficticios con los nombres de H. Bustos Domecq o B. Suárez Lynch por parte de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares opera como un mecanismo en el que se leen, se parodian, se polemizan y se evalúan cuestiones de importancia de la literatura y la cultura argentina en ese momento. En este sentido, se trataría de una disputa en pos de una renovación, que permite inferir problemas relevantes a la hora de plantear de qué manera se negocian y se programan el canon y los lugares en el campo intelectual en una época determinada con sus incorporaciones y desplazamientos.

Bustos Domecq es la parodia de autores que estética o ideológicamente se encuentran en las antípodas de Borges y Bioy de los años 40 y, por lo tanto, es una réplica en diálogo directo con un marco cultural vigente. A partir de rasgos que presentan escritores y estéticas de la literatura institucionalmente consagrada en el momento, Borges y Bioy trabajan minorizando esos caracteres y poniéndolos en un contexto cultural ligado a sectores populares y a prácticas alejadas de los círculos intelectuales hegemónicos. Están horadando, así, los presupuestos aún vigentes en la institución literaria y de la cultura contemporáneas para provocar su derrumbe o, al menos, su superación y crear el espacio para sus propias ficciones, para

una literatura futura y un nuevo concepto de lo que ha de ser la literatura nacional.

En este sentido, y por la misma dinámica de renovación histórica del campo intelectual y de las estéticas canónicas, el eje de discusión y de representación en los textos no se ubica en torno a los autores y las tendencias que actualmente consideramos relevantes para nuestra historia literaria en Argentina. La temática y las alusiones se orientan, al menos en los textos de los años 40, hacia problemáticas culturales del momento contemporáneo y, en muchos casos, hacia autores que, aunque fueron reconocidos en su época, no pasaron a ocupar lugares acordes en la historia. Tanto la obra de Bustos Domecq como la de Suárez Lynch se compone de textos fuertemente anclados en lo coyuntural. Es por esto, quizá, que la crítica posterior no reparó lo suficiente en ellos, porque desde el estilo hasta las preocupaciones, todo parece responder evidentemente a cuestiones que no son las que permanecen culturalmente vivas. Los textos de Bustos Domecq y de Suárez Lynch parecen haber quedado presos del anacronismo que en ellos mismos tanto se parodiaba.

Por otro lado, se trata de un haz de representaciones y alusiones de carácter polimórfico, donde tanto los personajes como el mismo Bustos Domecq no responden a un modelo único: es imposible y reductivo decir que Bustos Domecq “sea” Gálvez o Castellani, o que Gervasio Montenegro “sea” Larreta, o Carlos Anglada “sea” Girondo. Un procedimiento lineal semejante respondería a una mecánica más propia del realismo, y Borges y Bioy no sólo

cuestionan esta tendencia sino que, como se ha visto aquí, desarrollan la posibilidad de transgredirlo.

Sin embargo, existen dos ejes a partir de los cuáles se organiza esta representación radial y “mutante”: el nacionalismo y su aliado estético, el realismo. Desde este punto de vista, en los años 40 conserva fundamental resonancia el realismo nativista de rescate de lo regional y provinciano, mientras que en los 60 aparece el realismo y sus problemas como técnica de representación. Es en *Seis problemas para don Isidro Parodi* donde las referencias resultan particularmente múltiples y llegan a abarcar todos los frentes de la literatura de las décadas anteriores, si bien los rasgos del escritor nacionalista aparecen delineados desde la primera página, en la semblanza de Bustos Domecq, y las alusiones al regionalismo son recurrentes. A partir de allí, en *Un modelo para la muerte* la discusión se concentra en el nacionalismo más recalcitrante y contemporáneo, para luego “liberarse” en *Dos fantasías memorables* donde, si bien hay una breve referencia a un proyecto del nacionalismo muy específico, Borges y Bioy parecen más interesados en sus propias búsquedas literarias y lingüísticas. En el siguiente libro, *Crónicas de Bustos Domecq*, la problemática se enfoca desde un punto de vista exclusivamente estético y se opera una hábil articulación entre parámetros realistas llevados a un extremo delirante y las posibilidades experimentales de la vanguardia aunque ambientando argumentalmente los textos en las décadas del 30 y 40. Finalmente *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* retoma y cierra, de manera residual, los tópicos estéticos concernientes a la primera etapa de los textos de Bustos Domecq.

En este sentido, es posible formular una periodización en la obra Bustos Domecq-Suárez Lynch que distinga tres etapas diferentes. *Seis problemas para don Isidro Parodi* se inscribe en una primera etapa, en la que se define el inicio del proyecto y se articulan las líneas generales que tensan su formación y desarrollo. En una etapa intermedia se ubicarían los dos textos de aparición simultánea, *Un modelo para la muerte* y *Dos fantasías memorables*. Publicados en el mismo año, estos libros se constituyen como el anverso y reverso de una misma moneda, en tanto que, por un lado, extreman los mecanismos narrativos y paródicos que se ponen en juego a partir de *Seis problemas* y, por otro, exhiben una voluntad de creación y renovación estética. A la vez, cada uno de ellos puede ubicarse en una de estas antípodas: si *Un modelo para la muerte* exagera la actitud paródica y de valoración negativa de la cultura de la época, esta actitud “referencial” se diluye en *Dos fantasías memorables*, libro que da paso a una anticipación y experimentación más clara de los temas, planteos y lenguajes que desarrollarán Borges y Bioy Casares en esta década y en décadas posteriores. De cualquier manera, en estas dos etapas el proyecto se configura sobre la base de este doble movimiento de discusión con el canon y la institución vigentes y de voluntad de renovación genérica, temática y lingüística que apela a una actitud carnavalesca de burla absoluta como mecanismo de destrucción y regeneración. Finalmente, *Crónicas de Bustos Domecq* y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* constituyen una etapa posterior, de superación de aquellos avatares y de reacomodamiento tanto de la escritura como de la relación con el campo intelectual.

Un punto muy importante de observar aquí es que los textos de los años 40 se inscriben fuertemente en la polémica ideológica entre nacionalismo y liberalismo y sus proyecciones estéticas. Así, los principales referentes parodiados en esos tres libros constituyen formas diferentes del nacionalismo en su alianza con la estética realista y el regionalismo cultural. No será con los textos firmados como Bustos Domecq o Suárez Lynch con los que Borges y Bioy pretenderán o lograrán desplazar a las figuras de esas tendencias de los lugares centrales de la institución literaria, pero la escritura y publicación de estos textos sí forman parte de todo el operativo de los autores en esa década para lograr nuevas alternativas estéticas y para conseguir nuevas reflexiones que permitan una reorganización futura del campo intelectual y del canon. Puede observarse que los conceptos que Borges desarrolla en “El escritor argentino y la tradición”, y que han sido anticipados por Bioy en un escrito anterior, condensan parte de esta polémica, de orden en definitiva político, suscitada en el campo de la literatura de esos años.

Pero, si la creación de Bustos Domecq y su compañero Suárez Lynch funcionan como el perfecto artificio producto de una poética renovadora, interesa observar que en *Crónicas de Bustos Domecq* la problematización se vuelve, a diferencia de los textos anteriores del autor, de orden exclusivamente estético. Parecería estar claramente asentado en un espacio donde muchas de las tensiones previstas en el origen del artilugio Bustos Domecq-Suárez Lynch se han diluido o se han ido venciendo. Para el momento de publicación del libro, nuevos contextos de refracción se han

generado, en los que resuenan voces en diálogos totalmente nuevos también: el panorama social y político de la Argentina se ha modificado completamente y, a su vez, se ha modificado el campo intelectual. Las *Crónicas*, y luego los *Nuevos cuentos*, vienen a sellar en su marginalidad y en el ejercicio de la parodia, el cierre de un horizonte de discusión que se mantuvo vivo durante toda una primera mitad de siglo. El ciclo de la “aristocracia del espíritu” ha comenzado a cerrarse, pero mucho se ha ganado en el camino.

Así, en un campo intelectual desde comienzos hasta mediados de siglo XX tensado por líneas ideológicas y estéticas opuestas, entre el nacionalismo y el liberalismo, entre el realismo y la apuesta por la fantasía, y por formas residuales de la cultura literaria, Borges y Bioy conjuntamente, desde su escritura en colaboración hasta su tarea editorial de directores de colecciones, trabajan para instaurar otros parámetros y otros modos de ejercer y vivir la cultura. Es por esto que la obra de Bustos Domecq y de Suárez Lynch constituyen también su propio reverso, un dispositivo de creación, que permite, por ejemplo, instalar la ficción policial como forma literaria “cultura” en el Río de la Plata. Tal parece, sin embargo, que la complejidad de este operativo doble, y el hacer referencia a un contexto muy específico y contemporáneo, hubiera contribuido a dejarlos al margen también a ellos junto con las formas cuestionadas. Por otro lado, no parece ser este un proyecto destinado en sí mismo a ocupar un lugar central en el canon, sino un espacio desde donde proyectar críticas y transformaciones.

Ahora bien, en el proceso de minorización que desarrollan estos textos, tiene lugar un procedimiento de inversión por el cual todo parece configurarse en los barrios y en la cultura popular. Hasta Mariana Ruiz Villalba, que es una dama rica, esposa de hacendado vasco, se expresa como una señora de barrio. Esto conformaría una discusión con la chabacanería de la cultura, pero también puede estar dando pautas de una lección cultural: que las prácticas y los lenguajes no son privativos de un grupo social. Estos procedimientos de confusión y superposición de identidades sociales contradictorias se acentúan particularmente en *Un modelo para la muerte*. Borges y Bioy discuten, de esta manera, con las formas que simplifican la cultura. Dentro de una literatura ganada por los parámetros del realismo, ellos están demostrando ser también grandes observadores de tipos, costumbres y ambientes, así como están dando cuenta de un fino oído para captar los lenguajes sociales. Sin embargo, usan estos elementos de una manera diferente de cómo lo haría el costumbrismo o el realismo social. Más cerca finalmente de Macedonio Fernández que de Fray Mocho, a quien dedican el primero de sus relatos, usan los lenguajes sociales y la “pintura” de ambientes al servicio de modos más complejos de representación.

La operación de refundar la tradición tiene lugar en Bustos Domecq como un gran carnaval en el que todo, absolutamente todo, puede ser objeto de risa, incluso quienes lo producen y sus creencias. Se trata de usar el poder destructor de la risa para recuperar su poder creador. “Una de las tendencias fundamentales” dice Bajtín, “de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es

concebido, producido y lanzado al mundo” (1989, 30). Puede pensarse así, que el cuerpo textual Bustos Domecq es este cuerpo doble, uno que debe desaparecer (y en esto tanto Borges como Bioy colaboraron al rechazar posteriormente estos textos y dejarlos en una zona apartada de su obra) y el que, a la vez, está naciendo para instalar nuevas formas de escribir y de leer.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Actas I. III° Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1992.
- AA.VV. *Borges en 10 miradas*. Buenos Aires: Fundación El Libro, 1999.
- AA.VV. *Borges, ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- A.A.V.V. *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*. III. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- AA.VV. *Discursos académicos. Discursos y conferencias. (1932-1940)*. III. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1947.
- AA.VV. *Discursos académicos. Discursos y conferencias. (1941-1946)*. IV. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1947.
- AA.VV. *Narrativa Argentina del Litoral*. Rosario: Grupo de Estudios Semánticos, 1981.
- Acevedo Díaz, Eduardo. *Cancha Larga; novela del campo argentino*. Buenos Aires: Editorial Sopena, 1939.
- Aita, Antonio. *Algunos aspectos de la literatura argentina*. Buenos Aires: Nosotros, 1930.
- . *La literatura Argentina contemporánea (1900-1930)*. Buenos Aires: Talleres Graficos Argentinos L. J. Rosso, 1931.
- . *La literatura y la realidad americana*. Buenos Aires: Talleres Graficos Argentinos L. J. Rosso, 1931.

- Alazraki, Jaime. "Las crónicas de Don Bustos Domecq". *Revista Iberoamericana*. 36 (1970): 87-93.
- Alberdi, Juan Bautista. *Escritos Póstumos*. VI. Buenos Aires: Imprenta Alberto Monkes, 1898.
- Almeida, Iván. "Seis problemas para don Isidro Parodi y la teología literaria de Borges". *Variaciones Borges*. 6 (1998): 33-51.
- Altamirano, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda. (1955-1965)*. University of Maryland at College Park: Latin American Studies Center, 1992.
- Altamirano, Carlos. Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997. 211-260.
- . *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- . *Literatura/Sociedad*. 2a. ed. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- Altieri, Charles. "An Idea and Ideal of a Literary Canon". *Critical Inquiry* 10 (1983): 37-60.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*. Número dedicado a Adolfo Bioy Casares. 127 (1991).
- Arrieta, Rafael Alberto (dir.). *Historia de la literatura argentina*. IV. Buenos Aires: Peuser, 1959.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología: Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

--. "Realismo, antirrealismo, territorios canónicos: Argentina literaria después de los militares". *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. (Hernán Vidal Ed.). Minneapolis: Institute for the Studie of Ideologie & Literature, 1985.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985.

--. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad, 1989.

--. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

--. *Teoría y Estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Balderston, Daniel. *Out of context: historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham: Duke University Press, 1993.

Balderston, Daniel. Gallo, Gastón. Helft, Nicolás. *The Literary Universe of Jorge Luis Borges: An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*. New York: Greenwood Press, 1986.

Barbero, María Inés y Fernando Devoto. *Los nacionalistas (1910-1932)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.

Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Buenos Aires: Ediciones Hispamerica, 1974.

Bioy Casares, Adolfo. *La otra aventura*. Buenos Aires: Galerna, 1968.

- . *Memorias*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.
- Bioy Casares, Adolfo. López, Sergio. *Palabra de Bioy: conversaciones entre Adolfo Bioy Casares y Sergio López*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Bioy Casares, Adolfo. Borges, Jorge Luis. Ocampo, Silvina. *Antología de la Literatura Fantástica*. [1940]. Buenos Aires: Sudamericana, 1995. 5-15.
- Bordelois, Ivonne. *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Borges en El Hogar. 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1990.
- . *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Borges, Jorge Luis. Bioy Casares, Adolfo. *Museo. Textos inéditos*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- Borges, Jorge Luis. Di Giovanni, Norman Thomas. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1970.
- Borges, Jorge Luis. Ferrari, Osvaldo. *En diálogo*. II vol. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- Borges, Jorge Luis. R. González Tuñón y otros. *Boedo y Florida. Antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- Borinsky, Alicia. *Macedonio Fernández y la teoría crítica*. Buenos Aires: Corregidor, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *Campo intelectual y campo del poder*. Buenos Aires: Folio Ediciones, 1983.

- . *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- . *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.
- . *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. 1979. Madrid: Taurus, 1988.
- Braceli, Rodolfo. *Borges-Bioy: confesiones, confesiones*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Buchrucker, Cristián. *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- Camurati, Mireya. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- . "Las *Crónicas de Bustos Domecq* y la subversión de la realidad". *Modern Language Studies*. 15 (1985): 31-38.
- Cárdenas, Eduardo y Carlos Payá. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1978.
- Carilla, Emilio. *Jorge Luis Borges, autor de "Pierre Menard"*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1989.
- Carrizo, César. *Un lancero de Facundo, vida y romance del Chico Peralta*. Buenos Aires: Carrasco y Landa, 1941.
- Castellani, Leonardo. *Crítica Literaria*. Buenos Aires: Ediciones Penca, 1945.
- Cella, Susana (Comp). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- Cossio, M. E. "A Parody on Literariness: *Seis problemas para don Isidro Parodi*". *Dispositio*. V-IV (1980-1981): 143-154.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1995.

- . *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1994.
- Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- “Desagravio a Borges”. *Sur*. 94 (1942): 7-34.
- “Dossier: Adolfo Bioy Casares”. *Cuadernos hispanoamericanos*. 609 (marzo 2001).
- Dávalos, Juan Carlos. *Cuentos y relatos del norte argentino*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1980.
- Degiovanni, Fernando. “Los textos de la Patria: nacionalismo y políticas culturales en la formación de las colecciones populares de autores clásicos argentinos (1915-1928)”. Diss. University of Maryland, 2001
- Engelbert, Jo Anne. *The Narrative Art of Macedonio Fernández*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1985.
- Escudé, Carlos. *Patología del nacionalismo: El caso argentino*. Buenos Aires: Instituto Di Tella-Tesis, 1990.
- Fernández, Macedonio. *Adriana Buenos Aires. Obras Completas*. V. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
- . *Museo de la novela de la Eterna*. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta (Eds.). Nanterre: ALLCA XX, 1996.
- . *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1967.
- . *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970.
- . *Teorías. Obras Completas*. III. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

- Fernández Moreno, César. *La realidad y los papeles*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Ferretti, Marta. *Apuntes alrededor de dos escritores de provincia*. Córdoba: Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Córdoba, 1984.
- Fox, Inman. *La invención de España: Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Flo, Juan (Comp.). *Contra Borges*. Buenos Aires: Galerna, 1978.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1991.
- Fray Mocho y otros. *Los costumbristas del 900*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- Gálvez, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga, opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Arnoldo Moen & hno, 1910.
- . *El novelista y las novelas*. Buenos Aires: Emece Editores, 1959.
- . *El mal metafísico (vida romántica)*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.
- . *Recuerdos de la vida literaria*. 4 vol. Buenos Aires: Hachette, 1961.
- García, Carlos (Ed). *Correspondencia, 1922-1939: Crónica de una amistad. Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- García, Germán Leopoldo. *Hablan de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Atuel, 1996.
- García Mérou, Martín. *Recuerdos literarios*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- García Velloso, Enrique. *Idioma castellano: Prosa selecta*. 3 vols. Buenos Aires: Ángel Estrada, 1905.
- . *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Ángel Estrada, 1914.

- . *Lecciones de literatura española y argentina*. Buenos Aires: Ángel Estrada, 1898.
- Giovannini, Gustavo. "El antisemitismo en dos obras de Hugo Wast".
AAVV. *Actas. IV Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán, 1998.
- González, Joaquín V. *Mis montañas*. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1958.
- Gramuglio, María Teresa. "Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos". *Punto de Vista*. 34 (1989): 11-16.
- . "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor". *Hispanamérica*. 64-65 (1993): 5-22.
- . "'*Sur*': constitución del grupo y proyecto cultural". *Punto de vista*. 17 (1983): 7-10.
- . "*Sur* en la década del treinta: una revista política". *Punto de vista*. 28 (1986):32-39.
- Green, Raquel Atena. *Borges y la Revista Multicolor de los sábados: Cómplices en la literatura y la infamia*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1993
- Guillory, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Gutiérrez, Alicia. *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1994.
- Gutiérrez, Juan María. "Carta al señor secretario de la academia española".
Estudios Histórico-Literarios. Buenos Aires: Ángel Estrada, 1940.

- Gutiérrez, Leandro. Romero, Luis Alberto. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Paul Verdevoye Coord. ALLCA XX: Nanterre, 1988.
- Hernández Martín, Jorge. "Textual Polyphony an Skaz in *Seis problemas* by Bustos Domecq". *Variaciones Borges*. 6 (1998): 13-32.
- Ibarguren, Carlos. *El paisaje y el alma argentina*. Buenos Aires: Comisión argentina de cooperación intelectual, 1938.
- Ibarguren, Carlos. *Respuestas a un cuestionario acerca del nacionalismo, 1930-1945*. Buenos Aires : [s.n.], 1971.
- Jitrik, Noé. *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- . *Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- . *La novela futura de Macedonio Fernández*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1973.
- King, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Koeninger, Frieda. "'El Aleph': sátira y parodia". *Textos*. 4 (1996): 37-41.
- Laclau, Ernesto. *La formación política de la sociedad argentina*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Araujo Hnos., 1928.

- Lafforge, Jorge (comp.). *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- Lafforge, Jorge. Rivera, Jorge B. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- Lafleur, Héctor René. Provenzano, Sergio D. Alonso, Fernando P. *Las revistas literarias argentinas. 1893-1967*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1962.
- La maga*. Edición especial Homenaje a Adolfo Bioy Casares. 19 (1996): 3-39.
- Levine, Suzanne J. *Guía de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Fundamentos, 1982.
- “Los premios nacionales de literatura”. *Nosotros*. (1942): 114-116.
- López, Sergio. *Palabra de Bioy. Conversaciones entre Adolfo Bioy Casares y Sergio López*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Louis, Annick. “Borges y el nazismo”. *Variaciones Borges*. 4 (1997): 117-36.
- Lugones, Leopoldo. *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1959.
- Lvovich, Daniel. “Nacionalismo y antisemitismo en la argentina, 1919-1945: representaciones, discursos, prácticas”. Diss Universidad Nacional de La Plata, 2001.
- Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- . *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1991.

- Mattalía, Sonia. "Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: la superstición de las genealogías". *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista. Mensual de Cultura Hispánica*. 505-507 (1992): 127-132.
- Mattoni, Silvio. "La construcción del vacío: Borges, la tradición y el sueño". *Escribas. Revista de la Escuela de Letras*. 2 (2003): 57-65.
- Molloy, Sylvia. "La política de la pose". Josefina Ludmer (Comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. 128-137.
- Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- . *Intelectuales y artistas en la sociedad civil argentina en el fin de siglo*. College Park: Latin American Studies Center, 1999.
- Montaldo, Graciela (Coord). *Historia social de la literatura argentina: Yrigoyen entre Borges y Arlt*. VII. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.
- Nativa*. 24 (diciembre de 1925).
- Navarro Gerassi, Marysa. *Los nacionalistas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.
- Newton, Ronald. *El cuarto lado del triángulo. La "amenaza nazi" en la Argentina. (1931 -1947)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- Olivari, Nicolás. Stanchina, Lorenzo. *Manuel Gálvez. Ensayo sobre su obra*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1924.
- Oyuela, Calixto. *Antología poética hispano-americana*. 3 vols. Buenos Aires: Estrada, 1919.
- . *Estudios literarios*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1943.

- Parodi, Cristina. "Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq". *Variaciones Borges* 6 (1998): 53-143.
- Pastormerlo, Sergio, et all. *Literatura policial en la Argentina: Wales, Borges, Saer*. Buenos Aires: Comité Editorial Universidad Nacional de La Plata, 1997.
- Pellicer, Rosa. "Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias". *Variaciones Borges*. 10 (2000): 5-28.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.
- Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Procyon, 1961.
- "Presentación: Honorio Bustos Domecq. Testimonios y lecturas". *Variaciones Borges*. 6 (1998): 7-12.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- . *El martinfierrismo*. Montevideo: Universidad de la República, 1967.
- . *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- . "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana*. 125 (1983): 889-901
- . *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Leviatán, 1956.
- Quiroga, Carlos B. *La raza sufrida (novela americana)*. Buenos Aires: Talleres gráficos argentinos L. J. Rosso, 1929.
- Rama, Ángel. "El 'Boom' en perspectiva". AAVV. *Boom: literatura y mercado*. México: Marcha, 1981.
- . *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama. 1985.

- . *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Rock, David. *La Argentina autoritaria: los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública*. Buenos Aires: Airel, 1993.
- Rojas Paz, Pablo. *El patio de la noche*. Buenos Aires: Editorial G. Kraft, 1965.
- Romero, José Luis. *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992
- Sabsay Herrera, Fabiana. “Para la prehistoria de H. Bustos Domecq. *Destiempo*, una colaboración olvidada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”. *Variaciones Borges*. 5 (1998): 106-122.
- Sáitta, Sylvia (Dir. de Vol.). *El oficio se afirma*. 9. Jitrik, Noé. (Dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Salas, Horacio. *Borges. Una biografía*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- Salvador, Nélica. *Macedonio Fernández: precursor de la antinovela*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.
- Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*. London-New York: Verso, 1993.
- . *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- . *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.

- . *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogo, 1994.
- . *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Scheines, Graciela. "Las parodias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares". *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*. 505-507 (1992).
- Senkman, Leonardo. "Nacionalismo e inmigración: La cuestión étnica en las elites liberales e intelectuales argentinas: 1919-1940". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. 1 (1990): 83-105.
- Serra, Edelweis (Comp.). *Literatura del Litoral Argentino*. Rosario: Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, 1977.
- Speck, Paula. "Las fuerzas extrañas: Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata". *Revista Iberoamericana*. XLII (1976): 411-426.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: El Ateneo, 1992.
- . *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- Sosnowski, Saúl (Comp). *Lectura crítica de la literatura americana*. IV vol.. Caracas: Ayacucho, 1996.
- Symposium. A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures*. Special Issue on Manuel Gálvez. 4 (1982-83).
- Szmetan, Ricardo. *La situación del escritor en la obra de Manuel Gálvez (1916-1935)*. New York: Peter Lang, 1994.

- Tamargo, María Isabel. *La narrativa de Bioy Casares. El texto como escritura-lectura*. Playor: Madrid, 1983.
- Teixeira Coelho. *Dicionário crítico de política cultural: Cultura e imaginário*. São Paulo: FAPESP-Illuminuras, 1997.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- . *Rasgos intelectuales de la cultura argentina, 1956-1966*. University of Maryland at College Park: Latin American Studies Center, 1991.
- Tramas, para leer la literatura argentina*. Número dedicado a Macedonio Fernández. 3 (1995).
- Tramas, para leer la literatura argentina*. Número dedicado a la Década Infame. 5 (1996).
- Viñas, David. *Literatura argentina y política*. II. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- Warley, Jorge. *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- Williams, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950*. London: Chatto & Windus, 1958.
- . *Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- . *The long Revolution*. London: Chatto & Windus, 1961.
- . *The Politics of Modernism*. Londres: Verso, 1989.
- . *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980
- Zubieta, Ana María. "La historia de la literatura: Dos historias diferentes". *Filología* 22 (1987): 191-213.

Zuleta, Emilia de. "El 98 desde la Argentina". *El hispanismo al final del milenio. Actas del V Congreso de Hispanistas*. I. Córdoba: Comunicarte, 1999.

Zuleta Álvarez, Enrique. *El nacionalismo argentino*. 2 vol. Buenos Aires: La Bastilla:1975.

ABSTRACT

Title of dissertation: LA OBRA DE BUSTOS DOMEQC Y B. SUÁREZ
LYNCH: PROBLEMATIZACIÓN ESTÉTICA Y
CAMPO CULTURAL

María del Carmen Marengo, Doctor of Philosophy, 2002

Dissertation directed by: Professor Saúl Sosnowski.
Department of Spanish and Portuguese

Literary works written in collaboration between Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares with the name of Honorio Bustos Domecq and B. Suárez Lynch articulate a discussion about Argentinean literature and culture in the first decades of the Twentieth Century. This discussion, as well as all the work in common between Borges and Bioy as editors or anthologists, marks their efforts to produce renovations of aesthetics and also a new formation of the cultural field.

Different tendencies influence in Argentinean culture in those years (Modernism, Realism in its different forms, Avant-Garde). It is indeed very important to notice the action of regional realism, one of the aesthetic tendencies that the literary institution most appreciated in the 30s and 40s., and, at the same time, one of the most neglected in subsequent literary history

and cannon formation. Bustos Domecq's and Suárez Lynch's works argue with these opposite aesthetics, parody many of them, and try to experiment with different and non-canonic genres at that time such as fantastic and detective stories.

Other important reference these works discuss is not aesthetic but ideological: Nationalism. In a larger frame, the works of Borges and Bioy Casares fit into the discussion held between nationalist and liberal intellectuals, the first ones proposing a mimetic representation of national identity in literature through realism, and the second ones arguing for a renewal of fiction and a participation of Argentina in a cosmopolitan and universal culture. This liberal tendency is well represented by Sur, journal and cultural enterprise directed by Victoria Ocampo, in which Borges and Bioy took part.

This cooperative work between Borges and Bioy with the names of H. Bustos Domecq and B. Suárez Lynch, however, goes far beyond the action of liberalism in literature, and reaches the anarchic form of Carnival (in Bakhtin's sense), where they make fun of everything, also of themselves. They are contributing to create a different way of producing literature, close to the antirealism of Macedonio Fernández.