

## HISTORIA LOCAL DE LA INFAMIA (SOBRE *SEIS PROBLEMAS PARA DON ISIDRO PARODI* DE H. BUSTOS DOMECCQ)

Gonzalo Aguilar

De ahí que el verdadero intelectual rehúya los debates contemporáneos: la realidad es siempre anacrónica

Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*

Para Jorge Luis Borges, 1942 fue un año clave. En lo político, los nazis habían alcanzado, para ese entonces, una gran expansión de sus fuerzas (habían ocupado París y se preparaban para invadir la Unión Soviética), lo que favoreció al nacionalismo local a la vez que sirvió como presión al gobierno de Castillo para que abandonara –cosa que finalmente no hizo– la neutralidad. Borges no podía menos que aborrecer tanto la posición neutral del gobierno de Castillo como la euforia nacionalista pronazi. En su biografía literaria, ese año fue también el mismo en que la revista *Sur* lo homenajeó con un “acto de desagravio” porque la Secretaría de Cultura le otorgó el segundo lugar en el premio Nacional de Literatura que fue concedido a Acevedo Díaz (*Sur* 94, julio de 1942). *Last but not least*, 1942 es el año en que Borges se dedicó con más fervor al género policial. Publicó “La muerte y la brújula” y dos cuentos de Bustos Domecq en *Sur*, polemizó con el recién llegado Roger Caillois alrededor de los orígenes del género y preparó con Adolfo Bioy Casares la primera serie de *Los mejores cuentos policiales*.<sup>1</sup> A fines del mismo año, la editorial Sur publicó *Seis problemas*

---

1 “Las doce figuras del mundo” y “Las noches de Goliadkin” fueron publicados en *Sur*, no. 88, enero de 1942 y no. 90, marzo de 1942, respectivamente. *Los mejores cuentos policiales* es editado en 1943 y su organización (en base a un criterio cronológico) puede considerarse una respuesta al debate que tuviera Borges en 1942 con Roger Caillois en

para don Isidro Parodi de Borges y Bioy aunque aparece firmado por un ignoto H. Bustos Domecq y en el libro no había ningún indicio de que ellos fueran los verdaderos autores.<sup>2</sup> Todos estos hechos, en apariencia inconexos, dibujan una red de relaciones entre el avance del nazismo, los avatares de la literatura argentina, las posiciones de la revista *Sur* y la inclinación por el género policial, que como no podía ser de otra manera tratándose de Borges, se relacionan de un modo elíptico y sesgado. ¿Por qué, en un momento en que hay un acuerdo en la revista *Sur* sobre la responsabilidad de los intelectuales ante la crisis desatada por la guerra, Borges y Bioy deciden publicar un libro humorístico con un detective que resuelve casos disparatados? ¿Cómo entender la afirmación que se lee en el cuento “La víctima de Tadeo Limardo” cuando dice que “vino después lo de la resistencia pasiva, que es otro nombre para dejarse patear” (*Obras completas en colaboración* 1:113) en la misma revista que, sólo unos meses después, adoptaba –por medio de su directora, Victoria Ocampo– el pacifismo de Gandhi (no. 91, abril de 1942)? ¿Y por qué no asumen esa creación en nombre propio sino que se escudan en una revista prestigiosa y en un autor desconocido? Tal vez una lectura a contrapelo de estos textos permita develar la figura en el tapiz que entretejen –en *Seis problemas para don Isidro Parodi*– literatura nacional, barbarie nazi, género policial e intervención autoral.

---

las páginas de la revista *Sur* (nos. 91 y 92). Al colocar a Hawthorne y Poe al inicio de la antología y al incluir sobre todo autores ingleses, Borges y Bioy contradicen la idea de Caillois sobre el origen francés del género.

2 En las ediciones posteriores (como la de Planeta de 1985 o la de Emecé de 1994), el libro aparece como autoría de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Es de suponer que no eran muchos los que sabían quiénes eran los autores del libro en el momento de su aparición, aunque no he encontrado reseñas de la época que me permitieran ver los alcances de este ocultamiento. Según el testimonio de José Bianco, “[l]os dos primeros cuentos de Bustos Domecq aparecieron en *Sur* y al principio se mantuvo secreta la identidad del autor. Llamaron mucho la atención, no creas que en el buen sentido. Algunos se preguntaban cómo Victoria dejaba publicar en su revista esas chabacanerías (...) Poco a poco llegó a saberse quién era Bustos Domecq. Entonces a Borges y a Bioy les atribuyeron las más variadas colaboraciones” (244-45). Los efectos equívocos de la autoría continuaron, sin embargo, hasta mucho después, como lo deja en claro Bioy Casares en su libro *En viaje* cuando cuenta que la edición francesa de las *Crónicas* de Bustos Domecq se estaba atrasando porque la editorial había mandado una carta a la Academia Argentina de Letras pidiendo una autorización para reproducir el prólogo del ficcional Gervasio Montenegro (206).

Los libros que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron con el nombre de Honorio Bustos Domecq ocupan, en sus respectivas obras, una posición marginal. Si bien me parece correcta esta adscripción al margen, no creo que ella pueda fundarse en un valor estético sino en el hecho de que estos relatos se ubican en los bordes de sus respectivas poéticas, casi podría decirse en su frontera o en su exterioridad. Con *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Borges y Bioy componen el momento *local* y *negativo* de sus escrituras saldando cuentas con la literatura argentina de esos años e instaurando un modo de pensar los vínculos de la política con la literatura. *Local*, porque en obras tan preocupadas por construirse en la órbita de una literatura cosmopolita y de espacios imaginarios, con Bustos Domecq crean al autor provinciano que exhibe todos los vicios del escritor nacional *kitsch*, que vive de un sueldo del Estado y lo celebra con un estilo vehemente y exaltado; Bustos Domecq, ser imaginario, es un juguete de las determinaciones del contexto a las que Borges y Bioy, como escritores de ficciones, intentan escapar. Y *negativa*, porque aquellos valores que invocan en sus textos firmados aparecen aquí invertidos, desplazados y como mirados en uno de los espejos de ferias que deforman los cuerpos de los visitantes. Si ya a principios de los años cuarenta Borges y Bioy se habían inclinado por una escritura tersa y sobria, Bustos Domecq practica con desenfado los bucles de la ornamentación y la proliferación barroca. Y si en *El jardín de senderos que se bifurcan* de 1941 (incluido después en *Ficciones*) Borges se preocupaba por borrar o transfigurar las referencias al contexto inmediato, en el libro de cuentos escrito con Bioy no se ahorra en alabar al presidente Castillo, mencionar a Yrigoyen y multiplicar referencias precisas y explícitas. “La sátira es la única forma adecuada del arte localista”, afirmó Walter Benjamin (176). En Borges y en Bioy no abundan las referencias directas al contexto inmediato; Bustos Domecq, en cambio, escribe su obra bajo ese signo. El personaje de Isidro Parodi, advierte Montenegro, “es una proeza argentina, realizada, conviene proclamarlo, bajo la presidencia del doctor Castillo” (*OCC* 1: 17). Los cuentos de Isidro Parodi se narran en un contacto permanente con lo inmediato, como si Borges y Bioy incursionaran en el territorio enemigo bajo el camuflaje de la escritura y de los seudónimos. *Local*, entonces, porque son relatos que miran el estado de la literatura nacional contemporánea, y *negativo* porque su autor –el

inefable Bustos Domecq— defiende con ahínco y entusiasmo aquello que Borges y Bioy menosprecian.

Las dos referencias políticas más fuertes de los cuentos están entreveradas con sus personajes principales: el autor, H. Bustos Domecq, se muestra como un perfecto oficialista y disfruta de aquello que a principios de siglo se denominó *empleomanía*.<sup>3</sup> Éste es uno de los rasgos que todos los escritores satirizados comparten: deben combinar su labor literaria con un trabajo en dependencias estatales. Bustos trabaja en una oficina, Aquiles Molinari comparte el periodismo con un empleo en Obras Sanitarias, Gervasio Montenegro es actor y sólo puede dedicarse a la escritura cuando se casa con Fiodorovna, dueña de un prostíbulo en Avellaneda; Ernesto Gomensoro, el más monstruoso de la galería, compone, “en ratos robados a la fajina, la composición de uno y otro verso” (*OCC* 1: 504). Isidro Parodi, en cambio, el que sabe, está encerrado en la cárcel y tiene guardado un retrato de Yrigoyen. Ambos —Parodi y Bustos Domecq— encarnan los dos principios opuestos y medulares de composición de los relatos: sobre Bustos Domecq descansa, sin que él lo advierta, la *sátira*, y sobre Parodi, el *género policial*. En un gesto muy audaz los escritores depositan las simpatías que les produce el género en el protagonista de los cuentos, pero dejan todo lo que los horroriza en manos de un narrador que se transforma en el autor de un texto cuyos efectos no controla. Bustos Domecq es un escritor inconsciente e irreflexivo, invención de dos autores que, desde hacía algunos años, habían comenzado a hacer una defensa de la literatura como hecho intelectual.<sup>4</sup>

Los comienzos de una poética del artificio que se condensa en el libro de relatos *Ficciones* y que genera, en los márgenes, el momento local y negativo del horroroso Bustos Domecq se inician alrededor de 1931 cuando Borges escribe un texto exasperado que posteriormente excluyó de su obra: “Nuestras imposibilidades”, en el que vilipendia al “argentino de las ciudades”.<sup>5</sup> La línea de sátira y crítica social que brutalmente se exponía en este texto resurge en los *Seis problemas para don Isidro Parodi* pero ahora en

3 Un encendido defensor (entre otros) de la *empleomanía* fue Manuel Gálvez en su *Diario de Gabriel Quiroga*.

4 Borges reivindicó a menudo a Edgar Allan Poe, de quien derivan, según sus palabras, “la literatura como un hecho intelectual y el relato policial” (*Borges, oral* 68).

5 El ensayo “Nuestras imposibilidades” fue publicado en la revista *Sur* (no. 4, 1931) e incluido después en la primera edición de *Discusión* (1932).

tono humorístico y con la mediación ficcional. En un ensayo escrito al año siguiente, el “Arte de injuriar” (incluido después en *Historia de la eternidad*), y en las reseñas de *El Hogar* que describen los mecanismos del humor, está la prehistoria del libro de Bustos Domecq, cuando comienza a conformarse el cambio de estrategia: cómo hacer sátira sin resultar solemne, moralizador y patético, que es lo que sucede en “Nuestras imposibilidades”.<sup>6</sup> Borges pasa de la invectiva (que busca la definición frustrada de su objeto) a la *sátira paródica*, que propone reírse (tomar distancia) de los aspectos monstruosos de ese otro. Se piensa con frecuencia a la parodia como relación entre textos literarios y a la sátira como efecto sobre las morales y las costumbres. Pero en la medida en que la parodia es una ruptura y una inversión, un develar lo que ya no es literariamente posible, instaura una sátira. Una sátira de las morales y las costumbres *pero* del campo literario. *Seis problemas para don Isidro Parodi* no sólo clausura modos de escribir sino que los vincula a modos de vivir. Bibiloni, por poner un ejemplo, es un impostor que se disfraza de poeta regionalista para cantar a su provincia: “premiaron su libro *Catamarqueñas (recuerdos de provincia)*. El importe del lauro le permitió conocer la provincia que con tanto cariño había cantado” (*OCC* 1: 40).<sup>7</sup> El *hispanista* Mario Bonfanti, por mencionar otro ejemplo más, es reconocido por “su fresca voz italiana, exornada por el ceceo ibérico” (*OCC* 1: 79). Con esta instancia de la sátira paródica, que responde adecuadamente a una poética del artificio, Borges logra, junto con Bioy, construir un *margen* en el que puede depositar el desasosiego que le ocasionaba la vida literaria que los rodeaba. En la obra firmada con su nombre, muy raramente Borges echa mano de este mecanismo y tal vez el único ejemplo evidente sea “El Aleph”, en el que se burla de Carlos Argentino Daneri, escritor que bien podría formar parte de la galería de per-

6 La reseña sobre *Enjoyment of Laughter* de Max Eastman publicada en *El Hogar* es reveladora: “Schopenhauer reduce todas las situaciones risibles a la paradójica e inesperada inclusión de un objeto a una categoría que le es ajena y a nuestra brusca percepción de esa incongruencia entre lo conceptual y lo real” (*Textos cautivos* 189). La definición sirve tanto para la escritura de Bustos Domecq (de un humor disparatado) como para las enumeraciones de Borges (de un humor discreto e irónico).

7 Una sátira similar hace Onetti en las primeras críticas que escribió en *Marcha*, en 1939: “Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional, del tipo de lo que llamamos ‘literatura nuestra’, se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos. Todo esto, aunque él tenga su domicilio en Montevideo (...) Entretanto, Montevideo no existe” (41-42).

sonajes de Bustos Domecq. Como lo reconoce el propio Borges, “El Aleph” es uno de los pocos cuentos, si no el único, en el que Bustos Domecq se convierte en su precursor: “Y es muy posible que sea *mi* única agresión humorística, de modo que no siento demasiados remordimientos por ella” (Sorrentino 79, énfasis mío). Borges no asume como propias las sátiras de H. Bustos Domecq, y si esto es así es porque en ese margen lo que ellos ubican es no sólo un libro y una serie de procedimientos sino también un autor con vida propia. Antes que un seudónimo, Bustos Domecq es un *heterónimo*. Los escritores de relatos policiales usan seudónimos con frecuencia, y este uso es explicado por la vinculación del género policial con la cultura masiva y la lógica del mercado, hecho que lo convierte en un género menor y moderno. Sin embargo, Honorio Bustos Domecq no responde solamente al uso del seudónimo por razones de prestigio o de misterio. Borges y Bioy también reivindicaron, con sus *propias firmas*, un lugar central para un género que hasta entonces no era considerado como prestigioso. Por lo tanto, el *seudónimo* como ocultamiento no explica totalmente la firma “Bustos Domecq”: ésta no es sólo un seudónimo que oculta, es también un *heterónimo* que escribe. El ocultamiento detrás de éste convierte a la institución literaria en un caso policial a la vez que la sátira sugiere que se sabe muy bien quién es el delincuente. Como tal, el heterónimo tiene una fuerza que le es propia y que no surge del dúo de escritores sino de lo que ellos decidieron poner en sus manos. Se trata, en Bustos Domecq, de una escritura y un estilo que ni Borges ni Bioy estaban dispuestos a asumir en *nombre propio*.

#### MANUAL DE ZOOLOGÍA LETRADA

Las dedicatorias de los cuentos de Bustos Domecq nos orientan desde un principio en la composición satírica central del libro: la galería de los escritores ridículos (esto es, que son motivos de risa). El primer cuento está dedicado “A la memoria de José S. Alvarez”, nombre *civil* de Fray Mocho, un tipo de escritor-periodista que practicaba una escritura coloquial y de color local que Borges y Bioy critican desde la literatura universal. A partir de aquí, todas las dedicatorias de Bustos serán inadvertidamente extravagantes: “A la memoria del buen ladrón”, “A la memoria del poeta Alexander

Pope”, “A Mahoma” y “A la memoria de Ernest Bramah”.<sup>8</sup> Curiosamente, el único cambio de “Las doce figuras del mundo” entre la versión publicada en *Sur* y la del libro se produce en la dedicatoria: el cuento no está dedicado “A la memoria de José S. Alvarez” sino “A la memoria de John Stuart Mill”. Como si el sistema de dedicatorias no estuviese todavía definido, la primera versión entrega una de las claves ideológicas de la serie: la lucha de los individuos por su libertad frente a los Estados totalitarios. Las huellas de *Sobre la libertad* de Mill (un clásico del liberalismo que se propone defender los derechos del individuo frente al avance del Estado) desaparece en la versión en libro pero no totalmente: al final, Parodi y su interlocutor se despachan con un discurso que no sólo podría haber firmado Mill (salvo por sus componentes humorísticos) sino que hace una referencia clara a los conflictos bélicos que agitaban entonces al mundo:

La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno le arregle todo. Ande usted pobre, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital; deba una muerte, y en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue. Usted dirá que yo no soy quien para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse.

– Yo también lo creo, señor Parodi –dijo pausadamente Fang She–. Muchos hombres están muriendo ahora en el mundo para defender esa creencia. (OCC 1: 133)

La galería de escritores infames de Bustos Domecq está compuesta, como ya se dijo, por empleados del Estado. Beneficiarios de lo que se denominó *empleomanía*, también se caracterizan por su impostura física, moral y literaria, y por su estilo enfático y vulgar aunque con pretensiones de alta

8 La dedicatoria “a Mahoma” de “Las previsiones de Sangiácomo” confirma la inconsciencia que los personajes, excepto Parodi, tienen en relación con su discurso. La dedicatoria se explica por una frase de Isidro Parodi tomada de *El Corán*: “Dios habla por boca de los zonzos”. A diferencia de las otras, la dedicatoria “A la memoria de Ernest Bramah” ofrece una clave constructiva de los cuentos. Como en el caso de Bustos Domecq, se trata de un *seudónimo* cuyo nombre civil es aún desconocido: “Nada sabemos de Ernest Bramah, salvo que su nombre no es Ernest Bramah” escribió Borges (*Textos cautivos* 206). Los libros de Ernest Bramah parecen haber influenciado a Bustos Domecq tanto en la composición del detective como en el estilo paródico (sus relatos, según Borges, “fingen ser traducciones del chino”). El detective Max Carrados de las historias de Bramah es ciego y es, como bien lo vio Gervasio Montenegro, un antecedente próximo de Parodi: “Max Carrados, *not least*, lleva consigo por doquier la portátil cárcel de la ceguera” (OCC 1: 17).

literatura (de ahí su efecto *kitsch*). Defensores a ultranza del Estado y del estado de cosas, su oportunismo los lleva a ser proteicos e informes y a practicar el *fregolismo*.<sup>9</sup> Si algo caracteriza a éstos, más allá de sus diferentes ‘poéticas’ (el *dandysmo* finisecular de Gervasio Montenegro, el futurismo de Carlos Anglada, el hispanismo de Mario Bonfanti), son los sucesivos cambios que hacen al tratar de actualizarse. Lo que se dice de Carlos Anglada podría decirse de todos los otros: es un “moderno Frégoli del espíritu” (OCC 1: 53). El mismo Bustos Domecq consigna en su carrera el paso por el Modernismo (sus *Nocturnos* son de 1907), por la literatura cívica (*Ciudadanos* coincide con la llegada de Yrigoyen al poder) y por la adhesión a la Academia en 1932 (año de la publicación de *¡Hablemos con más propiedad!*). De ahí que cuando la educadora Badoglio sostiene en el prólogo que los cuentos de Bustos Domecq “no son la filigrana de un bizantino encerrado en la torre de marfil; son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad” (10); la única lectura que admite el texto es la que lo lee irónicamente y percibe, allí donde Badoglio ve compromiso, puro oportunismo.

También físicamente todos los personajes, excepto Parodi, parecen disfrazados o efectivamente se disfrazan: condenado por un delito que no cometió en el corso de Belgrano, el barbero Isidro Parodi es el único personaje que, con “la cabeza afeitada”, no tiene disfraz (el libro se inicia con una escena de rasuramiento). Todos los *otros* son caracterizados por un *bigote* que, leído a contrapelo, es un signo de afectación, anacronismo y ocultamiento. Gervasio Montenegro tiene el “bigote lacio y teñido” (OCC 1: 35) o un “negro bigote sentimental” (OCC 1: 85); el Comendador, “níveos mostachos que interrumpe el toscano festivo” (OCC 1: 69); Ricardo, “bigote circunflejo y movimientos dictados por Juan Lomuto” (OCC 1: 71); y Carlos Anglada, un “enérgico mostacho teñido” (OCC 1: 52).<sup>10</sup> Mediante la concepción de la escritura como *disfraz* y de la literatura argentina como confusión y *carnaval* (en la que la mayoría de los escritores se disfrazan de gauchos), Borges y Bioy avanzan hacia terreno enemigo con las armas

9 Según un suelto del diario *Clarín*, aparecido el 8 de junio de 1996, “Frégoli hizo su presentación en Buenos Aires un 8 de junio de 1895 (...) **Imitador y prestidigitador célebre**, dominaba la habilidad de transformar su aspecto en pocos minutos, y podía modular la voz haciendo de barítono, bajo o soprano.”

10 *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* termina con su propio “autor”, Bustos Domecq, escondiéndose en el Hotel Nuevo Imparcial con nombre falso y con una barba postiza.



del género. O mejor, dejan que el enemigo invada la celda de Isidro Parodi transformándola en un desfile de comparsas. La simulación amenazante de los otros cuestiona la base misma de cualquier posibilidad de acuerdo.

El acontecimiento sociopolítico que afectará de modo más decisivo a los personajes de *Seis problemas para don Isidro Parodi* sucede en 1934: se trata del Congreso Eucarístico Internacional. Bustos Domecq escribe *El Congreso Eucarístico: órgano de la propaganda argentina*, Carlos Anglada su obra de arrepentimiento *Antifonario de los panes y los peces* (1935) y su admirador José Formento hace lo mismo con *Domingo en el cielo* (1936). En Aquiles Molinari el Congreso deja “un rastro imborrable” (OCC 1: 22) y Mariana Muñagorri confiesa que nunca estuvo tan católica como “desde el Congreso” (OCC 1: 68). Borges y Bioy encuentran en el Congreso Eucarístico (donde confluyen todos los personajes) el otro momento de infamia que se complementa con la neutralidad del gobierno de Castillo. “Las influencias católicas –sostiene David Rock– alcanzaron su culminación en 1934 cuando el Vaticano decidió la realización en Buenos Aires del Congreso Eucarístico Internacional, que tuvo un enorme impacto en los nacionalistas” (115). Todo sucede como si a partir de entonces las fuerzas de esa literatura heterónoma al servicio del Estado se hubieran articulado alrededor de dos ejes que ellos –escritores modernos– sólo podían ver con espanto: el catolicismo y el nacionalismo.<sup>11</sup>

Frente a esta literatura heterónoma, Borges se posiciona desde la autonomía de la literatura que es el lugar que le posibilita construir ese *otro tiempo* que no es el de la historia. En ese tiempo no hay fronteras, el sujeto no tiene identidad definida (puede derivarse de una firma), la realidad está puesta bajo sospecha, el escritor se planta frente al Estado y *todo* es triturado por el saber literario. Ante la dura cotidianeidad del acontecer histórico y político, en el que el agravio y la impostura son elementos cotidianos, Borges y Bioy producen una de las inversiones más escandalosas: la realidad se vuelve anacrónica, y el *destiempo* de la literatura, realidad pura.<sup>12</sup>

11 En un ensayo publicado en *Sur* titulado “La guerra en América: 1941”, Borges escribe: “Dos siglos después de la publicación de las ironías de Voltaire y de Swift, nuestros ojos atónitos han mirado el Congreso Eucarístico; hombres ya fulminados por Juvenal rigen los destinos del mundo” (*Borges en Sur* 31).

12 La revista *Destiempo* es la primera colaboración literaria de Borges y Bioy. Iniciada en 1936 y finalizada en 1937, consta de tres números y su secretario fue Ernesto Pissavini, el portero de la casa de Bioy (debo este dato a Gastón Gallo).

Este desagrado ante el estado de la literatura argentina en general explica que la parodia no tenga un objeto definido, como en *Don Quijote* o en *Madame Bovary*, sino que se construya sobre una pluralidad de textos en una serie de referencias enloquecidas y, por momentos, difíciles de descubrir o de determinar. Aunque son identificables el arcaísmo, el nativismo, el esteticismo *fin-de-siècle*, la literatura de ocasión, el mismo pasado de Borges (crítica del barroquismo), la gestualidad grandilocuente y los anacronismos de Enrique Larreta o Arturo Capdevila y las descripciones de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, ninguno de ellos es el objeto parodiado.<sup>13</sup> No lo son ni Montenegro (parodia de Enrique Larreta) ni Anglada ni ninguno de los personajes en los que se identifica el peso del cocoliche inmigrante o la pretensión purista. 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 o bosquejado en varios de los personajes de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, sólo adquirirá nombre y cuerpo en *Un modelo para la muerte* de Benito Suárez Lynch y escrito en 1946: él es Marcelo N. Frogman, el personaje más grotesco de Borges y Bioy. “Lo voy a destacar a don Frogman para que los disuelva a pedos”, se lee en Suárez Lynch, en un lenguaje que difícilmente aprobarían los narradores de Borges o Bioy. “Yo no sé qué nos pasó ahí –comentó Borges–. Por momentos *no entiendo* qué hemos escrito” (Sorrentino 101, énfasis mío). Libro redactado entre 1943 y 1945 y publicado con Perón en el poder, *Un modelo para la muerte* es uno de los pocos textos *ilegibles* y *monstruosos* de Borges o de Bioy. La parodia no se ejerce, entonces, sobre los rasgos definidos de lo parodiado sino sobre su carácter híbrido, contradictorio, indefinible y dispartado.

En la galería de zoología letrada, algunos personajes comienzan a configurar un principio positivo. No son paródicos o satirizados sino que son variaciones del punto de vista ideológico narrativo de Borges y Bioy. Así, Fang She, el chino ficcional que en “La prolongada busca de Tai An”, o Goliadkin, personaje que, en el mismo relato, cifra la figura del judío como *orillero universal*. Goliadkin es el héroe del relato y pierde su vida salvando a los otros. Para lograr su objetivo se sirve de Gervasio Montene-

13 Gramuglio señala algunos de los textos parodiados. Sobre la compleja relación de Borges con *Don Segundo Sombra*, ver Sarlo 66ss.

gro que, inadvertidamente, lleva su mensaje cifrado. Justamente Gervasio Montenegro, quien había afirmado que “el extranjero, el judío, acecha en el oscuro fondo de mi relato como acecha y acechará, si una legislación prudente no lo fulmina, en todos los *carrefours* de la historia” (OCC 1: 122).<sup>14</sup> Otros dos personajes que se constituyen como principios positivos y constructivos son Ricardo Sangiácomo, quien postula un estilo posible como antídoto a la verborragia circundante, e Isidro Parodi, quien encarna el género policial.

La carta de Ricardo Sangiácomo invierte la escritura de todos los otros personajes y se convierte en el único texto afirmativo del libro, es decir, en el más cercano a la escritura que postulaban Borges y Bioy a principios de la década del 40.<sup>15</sup> Se trata de una carta en la que explica su suicidio con términos claros y concisos, sin ornamentaciones ni ripios. El hispanista Bonfanti, en cambio, toda una autoridad en lo que *no* debe hacerse, declara que la carta es “pobre”, “indigente”, “insulsa”, y que “no dispone de un *stock* de adjetivos” (OCC 1: 84). Desde esta carta, se escribe la parodia de *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Si Sangiácomo trae un estilo, Isidro Parodi porta consigo el género que –en la visión de Borges y Bioy– ordena y enmarca lo informe y lo monstruoso.

Lo monstruoso no sólo está en el aspecto de los personajes, en su inadvertida apariencia grotesca, sino también y sobre todo en la lengua. Isidro Parodi se distingue por resolver los enigmas desde la cárcel y por usar como prueba solamente *el discurso de los otros*. Como en el relato “La prolongada busca de Tai An”, que –según el prologuista Gervasio Montenegro– “renueva a su modo el problema clásico del objeto escondido”, el talismán de la diosa regresa a su patria *bajo la lengua* del culpable:

Había que salvar el talismán. Lo escondí en la boca del muerto. Ahora vuelve a la patria, vuelve al santuario de la Diosa, donde mis compañeros lo encontrarán al quemar el cadáver. (OCC 1: 133)<sup>16</sup>

14 En la palabra liminar, Gervasio Montenegro –exponiendo *negativamente* la poética de Borges y Bioy– denuncia este desplazamiento en el que el gaucho es reemplazado por el judío y el “compadre orillero” acusa análogo *capitis diminutio*” (OCC 1: 16).

15 La carta de Ricardo Sangiácomo, según Parodi, “explicaba todas las cosas” (OCC 1: 88). Es, además, *el único* texto que figura totalmente destacado en cursiva en la edición de 1942.

16 La patria hacia la que viaja el cadáver de “La prolongada busca de Tai An” no es una patria real sino imaginaria: esto es, una China forjada por la literatura. La resolución de este cuento está extraída de la novela china *El sueño del aposento rojo* de Tsao Hsue

Ese talismán que nadie sabe está bajo la lengua se repite, irónicamente, en todos los demás personajes: en sus palabras llevan el enigma pero no lo saben y hace falta que intervenga Parodi para sacar a la luz la resolución.

El vagabundeo propio del detective hacia el lugar del delito es reemplazado por los diversos crímenes (literales y simbólicos) que se ocultan en el discurso de los otros. Sustraído del espacio de la multitud y del espacio público, la realidad ingresa en la celda en las formas disfrazadas de los personajes y de los periódicos que Isidro Parodi “sometía a lúcido examen” (*OCC* 1: 21). En los periódicos están las huellas del crimen, sólo hay que saber leer: Bertrand Russell –aprueba Borges en su ensayo “Dos libros” de *Otras inquisiciones*– “propone que las escuelas primarias enseñen el arte de leer con incredulidad los periódicos. Entiendo que esa disciplina socrática no sería inútil. De las personas que conozco, muy pocas la deletrean siquiera” (*Obras completas* 1: 102). Borges y Bioy sólo pueden pensar el espacio de lo público a contrapelo, como lugar del encubrimiento y del agravio. Esta imposibilidad de lo público se transforma en *posibilidades infinitas* (y gozosas) en la autonomía literaria. Borges y Bioy luchan por mantener separado ese mundo imaginario en una década que también para ellos –como para otros sectores– fue infame, aunque no fecharían su término en 1943 sino en 1955.

#### SIETE PROBLEMAS: LA RESOLUCIÓN DEL ENIGMA

Tanto Borges como Bioy vincularon el género policial a la idea de *orden*. ¿Pero de qué tipo de orden se trata? En un principio, podría argumentarse que el policial, en el seno mismo de la cultura masiva que se esparce tan vigorosamente en los años treinta, funciona a contrapelo dándole un sentido. En palabras de Franco Moretti:

La ficción policial celebra, mediante el detective, al hombre que le da un sentido al mundo. Aunque, estructuralmente, él encarna el principio opuesto, que está desarrollado plenamente en la cultura de masas: un proceso que instituye un sentido –la cultura– que descuida el consenso activo y conciente de sus miembros. (155)

---

Kin, mientras los procedimientos de escritura están tomados de las parodias escritas por Ernest Bramah, a quien está dedicado el cuento. La novela de Tsao Hsue Kin, escribe Borges en una reseña para *El Hogar* del 19 de noviembre de 1937, “cuenta la historia de una piedra de origen celestial, destinada a soldar una avería del firmamento” y la historia de un héroe que “ha nacido con una lámina de jade bajo la lengua” (*Textos cautivos* 187).

Otra respuesta posible está sugerida en el mismo texto de Moretti cuando afirma que “la ficción detectivesca es un himno a las habilidades coercitivas de la cultura” (143). Pero esta habilidad coercitiva de un orden no se relaciona en Borges y en Bioy con una cultura universal, desde la que observarían las conductas improbables de los escritores locales, sino desde la tradición anglosajona. En el profundo giro de preferencias que se produce en el Borges de la década del treinta, la admiración por la literatura y la sociedad inglesas adquieren un carácter avasallador al cual el género policial no es ajeno. No se trata solamente –como sucede en la polémica que sostiene con Roger Caillois en 1942– de sostener el origen inglés del género sino de algo mucho más importante: vincular la forma del género con la fuerza de la ley. A diferencia de lo que sucede en la Argentina (y éste es un tema que Borges frecuenta mucho, sobre todo a través de la contraposición entre el *Martín Fierro* y el *Facundo*), en “la doctrina británica (y norteamericana)” –según escribe Borges en su ensayo “Los laberintos policiales y Chesterton” de 1936– “la razón está con la ley, infaliblemente”. Es más, la cita completa dice: “Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparcerero Cruz, santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está con la ley, infaliblemente” (*Borges en Sur* 126). De esta manera, los ingleses resuelven “la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad” (126). Estas respuestas, sin embargo, nos acercan un Borges groseramente autoritario en el que orden, razón y ley son homogéneas entre sí, con el agregado de que los británicos serían sus heraldos. Los textos de Borges, claro, son muchos más complejos y este concepto de orden está articulado con otros conceptos de no menor fuerza: el de *ficciones* (en plural, como el título de su libro de 1944) y el de *deliberación*.

En el mismo momento en que Borges está componiendo con Bioy *Seis problemas para don Isidro Parodi*, escribe y publica su cuento policial más célebre: “La muerte y la brújula”. La escritura en paralelo de estos *siete* problemas explica ciertas coincidencias, más allá de las tonalidades totalmente diferentes entre el cuento de *Ficciones* y los de Bustos Domecq. El propósito de los siete relatos es el mismo: *invertir* el género. *Seis problemas para don Isidro Parodi* lo hace desde la parodia y “La muerte y la brújula” desde el cuestionamiento de sus mismos fundamentos. La cita que se hace en este

cuento de Auguste Dupin, el primer detective, no es casual, así como tampoco que sea el último de la antología *Los mejores cuentos policiales* (1943) de Bioy y Borges, que se inaugura con “La carta robada” de Edgar Allan Poe. La “identificación con el oponente” –que desarrolla Poe en las explicaciones finales de “La carta robada”– está en el origen del género y articula cualquier trama policial. La inversión de “La muerte y la brújula” consiste en que quien realiza esta identificación no es el detective sino el delincuente. Al invertir esta identificación, Lönnrot se convierte en el detective más efímero del género porque no puede escapar a sus reglas o supuestos. Lo que las reglas y supuestos del género excluyen es la existencia del azar. No puede haber azar en los policiales (de lo contrario las resoluciones no tendrían sentido) ni el detective puede suponerlas en los delitos cometidos. A partir de este hecho, Scharlach (un caudillo bonaerense que habla como Leibniz y combina prácticas delictivas y gubernamentales) idea su venganza contra Lönnrot. El azar es el enemigo del género y aquello que el artificio de la literatura (su ficción) permite excluir o suspender.

La amenaza del azar es también la de las multitudes informes: “La víctima de Tadeo Limardo” transcurre en carnaval, momento de la fiesta popular en el que se cometen los peores delitos.<sup>17</sup> Así, el delincuente Tulio Savastano, oculto en “un traje de oso” (*OCC* 1: 97), actúa con impunidad. En “La muerte y la brújula”, el tercer crimen (falso) ocurre también en carnaval: “Una discordia de silbidos y cornetas ahogó la voz del delator” (*Obras completas* 1: 501). La existencia de la caótica multitud les permite confundirse con la multitud y burlar al detective.

Sin embargo, el azar no puede ser en sí condenado porque está más allá de la voluntad humana, como sí puede ser condenado el caos, en la medida en que cuenta –como en el carnaval– con la complicidad de los sujetos. De todos modos, la peor amenaza que se presenta para el orden no es el azar ni el caos sino la *trampa*. El problema de “La muerte y la brújula” es el mismo de “Las doce figuras del mundo”: en ambos se hace trampa para engañar al otro. “El primer término de la serie me fue dado por el

---

17 Isidro Parodi es encarcelado injustamente por la muerte del “carnicero Agustín R. Bonorino, que había asistido al corso de Belgrano disfrazado de cocoliche [...] Como Pata Santa [el verdadero culpable] era un precioso elemento electoral, la policía resolvió que el culpable era Isidro Parodi, de quien algunos decían que era ácrata, queriendo decir que era espiritista” (*OCC* 1: 20).

azar”, dice Scharlach.<sup>18</sup> Pero detrás del azar –porque así es comprendido por la limitada lógica del detective– está, como después lo sabremos, la falta de ética del delincuente Scharlach, tan necesario al género policial como el detective. En “Las doce figuras del mundo”, el azar también interviene en la primera carta del juego. La continuidad del género policial en el estilo inglés que practican Bioy y Borges depende de que todos sus indicios tengan motivación. La diferencia entre Lönnrot y Red Scharlach consiste en que aquél actúa desde el género, mientras éste lo transgrede y hace trampa. La petición de principio de Lönnrot (“posible pero no interesante”) desplaza el principio de realidad por el principio del género: no existe narración si no hay un problema intelectual que tenga el interés de poner en funcionamiento la perspicacia del delincuente, del detective y del lector. Por eso, aunque la hipótesis de Treviranus sea accidentalmente verdadera (la muerte de la víctima fue por error), no puede ser aceptada por Lönnrot porque conllevaría la no existencia del género policial, es decir del relato mismo que está protagonizando a plena conciencia: “se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de *tahúr*” (OC 1: 499, énfasis mío).

“Los naipes del tahúr” era justamente el título de un ensayo anarquista que Borges presumiblemente redactó hacia 1919 y quemó antes de darlo a publicidad. El problema del tahúr, de todos modos, continuó estando presente en la obra de Borges, sobre todo en sus relatos policiales. En “La muerte y la brújula” lo que pierde al detective es el hecho de ser un “aventurero” (ir él mismo a capturar al delincuente) pero no ser un “tahúr”. Justamente, en el último pasaje del cuento, en el que Lönnrot expone a Scharlach la posibilidad de un mundo alternativo (el del “laberinto griego que es una línea única, recta”), el problema está expuesto en todos sus términos y sin trampa.

Finalmente, “La muerte y la brújula” postula una *salida imaginaria* para los problemas del género mientras la salida del fin de la guerra en el libro de Bustos Domecq está en el orden de lo histórico-político. A la simulación que amenaza a Parodi y a Lönnrot, Borges y Bioy no oponen la veracidad ni la sinceridad sino el *artificio*. Lönnrot *debe acudir a su propia*

18 Hay otras relaciones entre “La muerte y la brújula” y “Las doce figuras del mundo”. En el segundo, uno de los personajes dice: “buscarás a los cuatro maestros que forman el velado tetragono de la Divinidad” (OCC 1: 25).

*muerte* para acceder a las infinitas posibilidades del relato como artificio, perspectiva que pone a consideración de su propio asesino. La proposición del detective (“cuando en otro avatar usted me dé caza”) abre el espacio de la deliberación. Red Scharlach le “*promete*” ese avatar que cifra, sin él vislumbrarlo, su propio fracaso: en el juego de Aquiles y la tortuga, Scharlach *nunca* alcanzará a su víctima. La *promesa* de Red Scharlach es la de toda ficción o bifurcación imaginaria de los textos literarios (o de cualquier texto leído como literario). La *deliberación* –y el único lugar adecuado para ejercerla, en esos años infames, es el campo literario– es una de las cifras de la literatura de Borges. En ese espacio, que se parece más a una biblioteca que a una celda, los lectores en tanto colaboradores de cada avatar y participantes de cada deliberación se transforman en *sujetos* que comparten la aventura imaginaria con los narradores.

Esta solución abstracta tiene en *Seis problemas para don Isidro Parodi* su momento local y corporal, de lucha y denegación. La corporalidad de lo otro inmediato que se duplica temerariamente en la serie de Isidro Parodi, es borrada en “La muerte y la brújula” para constituir ese momento universal e imaginario (Buenos Aires se transforma en una ciudad de nombres extraños, el Congreso Eucarístico en el Congreso Eremitico, etc.). Los dos momentos, el local y el universal, pertenecen a la misma poética; el género, la cárcel, el carnaval, la trampa, el artificio y la deliberación son las zonas de pasaje entre las ficciones de Borges y Bioy y los cuentos del margen de H. Bustos Domecq.

Gonzalo Aguilar  
Universidad de Buenos Aires



## OBRAS CITADAS

- Benjamin, Walter. "Karl Kraus: Hombre universal." *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta, 1986.
- Bianco, José. *Ficción y realidad (1946-1976)*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Bioy Casares, Adolfo. *En viaje (1967)*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Borges, oral*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- . *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1996.
- . *Obras completas en colaboración*. 2 vols. Buenos Aires: Alianza, 1981.
- . *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*. Comp. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Tusquets, 1986.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares. *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Emecé, 1943.
- Gramuglio, María T. "Bioy, Borges y Sur, diálogos y duelos." *Punto de vista* 34 (1989): 65-72.
- Moretti, Franco. *Signs Taken for Wonders*. Londres: Verso, 1997.
- Onetti, Juan Carlos. *Cuentos secretos (Periquito el Aguador y otras máscaras)*. Montevideo: Marcha, 1986.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Rock, David. *La Argentina autoritaria (Los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública)*. Buenos Aires: Ariel, 1993.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.

