

PARODIA Y POLÍTICA EN LA ESCRITURA
EN COLABORACIÓN DE BORGES

Mariela Blanco

Los pocos trabajos críticos que se ocuparon de estudiar la obra de Borges en colaboración con Adolfo Bioy Casares enfatizan la escasa atención que tanto los estudios académicos como los propios autores parecen conferirle a estos textos que, al menos provisoriamente, podemos unificar por su marcada impronta paródica; sin embargo, tanto el vasto período en el que se extiende esta fructífera escritura a dos voces (1942-1977) como por el variado espesor de los textos que conforman el corpus (diversas matrices genéricas, así como objetos parodiados, entre otros aspectos) permiten al menos cuestionar parcialmente esa pretendida máscara cómica que los relega al espacio de lo “menor” a partir de la inalienable contraposición con los géneros “serios” o mayores. En tal sentido, creo que estos textos permiten diseñar un campo ideológico que atenta contra los límites de la autonomía estética, tan cara a Borges, debido a que instauran relaciones dialógicas con el contexto de producción, al menos con los más salientes aspectos políticos y sociales. Desde esta perspectiva, *Un modelo para la muerte* (1946) constituye un ejemplo paradigmático de esta escritura del “desvío” a partir de la construcción del mosaico de voces que entretejen el texto, remedo más o menos paródico de las jergas urbanas del 40.

Utilizo la palabra “desvío” porque representa la operación que va a permitir generar un espacio apto para lo que será una anomalía en el discurso de Borges: el ingreso a la escritura de ficción de lo explícitamente político.¹ Para observar esta disidencia, basta tomar en cuenta una de las tantas citas en donde el escritor se declara un defensor acérrimo de la autonomía estética, advirtiendo sobre los peligros que conlleva su trasgresión:²

Quiero añadir algunas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor. Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de

¹ Conviene diferenciar aquí entre la dimensión política de la escritura y la noción de escritura comprometida, que conllevaría –al menos desde la perspectiva adoptada en este trabajo, que se alinea de algún modo con las reflexiones borgesianas sobre el tema– la subordinación de la literatura a fuerzas extrínsecas. Desde este punto de vista, resulta relevante mencionar importantes trabajos críticos que ya han señalado –respondiendo a la corriente crítica dominante anterior– la estrecha relación entre la escritura de Borges y la política, a partir de las huellas que el contexto dejó en sus textos, como el precursor trabajo de Emir Rodríguez Monegal “Borges y la política” (1977), la sagaz lectura de Daniel Balderston en *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, y el análisis minucioso de Beatriz Sarlo en su conocido estudio *Borges, un escritor en las orillas*. Precisamente esta introduce en el último capítulo, “La cuestión política”, la distinción que me interesa resaltar cuando alude a la “dimensión filosófica de la política”, que es la que se propone abordar, en contraposición a “una literatura [...] sensible a las presiones de las ideologías”, de la que Borges confesó siempre su aversión (188-189). Pienso que este manifiesto repudio es consecuente con sus textos, excepto en el caso de “La fiesta del monstruo”, en donde el efecto de esta orientación ideológica de la escritura resulta tan burdo como anómalo.

² Por otro lado, su actitud formalista que desconfía de las posibilidades de plasmar algo así como una intención autoral en la escritura se orienta en esta misma dirección, denegando las mismas bases del humanismo, ideología que confía en las posibilidades de unir literatura y política. La concepción borgesiana de escritura es refractaria al concepto de propiedad en la escritura, con lo cual se diluye la posibilidad de imprimir una ideología –en el sentido restringido del término– en el texto. Entre tantos otros escritos en donde se observa esta concepción posmoderna *avant la lettre*, citamos el famoso acápite de su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*: “A QUIEN LEYERE // Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permíteme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor”.

su religión, de su sangre. Dilatada por la retórica, agravada por el fervor o disimulada por la ironía, esa convicción candorosa es uno de los temas tradicionales de la literatura. No menos candoroso que ese tema sería cualquier propósito de abolirlo. No hay, sin embargo, que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas, ahora, es consentir (o proponer) una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades; yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna. (*Borges en Sur* 302)

A partir de este fragmento, queda claro que para Borges, la confusión que hay que evitar en este caso es la unión de literatura y nacionalismo, ideología de la que abominó desde muy joven y que lo condujo al rápido abandono del proyecto criollista debido a su precoz toma de conciencia de la alianza entre nacionalismo y totalitarismo. Es en esta dirección que advierte a través de la sinécdoque sobre los peligros de mezclar literatura y política. Si bien en "El escritor argentino y la tradición" el Borges ensayista sostiene que todo escritor lo es irremediabilmente de su tiempo, las alusiones explícitas al contexto de enunciación no son frecuentes en sus textos de ficción (excepto algunos como "Utopía de un hombre que está cansado"); es por eso que la crítica le otorgó ese espacio de despolitización al que estamos acostumbrados (más allá de sus gestos como persona, disociación que él mismo se encarga de instaurar y que precisamente refuerza la idea de autonomía del arte).³ A pesar de estos preceptos, puede observarse –como ya señalé– que lo político contamina el discurso, pero con-

³ Cabe aclarar que este trabajo toma como objeto crítico privilegiado la escritura, con las conflictivas relaciones que esta noción conlleva con el sujeto empírico, vastamente abordadas y difundidas por los estudios del posestructuralismo. Es por esto que se deja de lado la confrontación de lo analizado textualmente con paratextos, como pueden ser entrevistas u otro tipo de declaraciones, entre las que se incluye el valioso material que ha salido a la luz por medio de la reciente publicación de *Borges*, de Bioy Casares, en donde éste detalla los numerosos encuentros con su amigo y colaborador, dando cuenta de aspectos importantes que afloraban en sus discusiones y que abarcan un amplio espectro que se extiende desde lo literario hasta lo político y lo personal, entre otros aspectos.

viene recordar también que lo hace en el marco de una escritura desplazada, sumamente paródica, que insta una distancia con respecto a ciertas matrices que pasaremos a analizar.⁴

1. DESVÍOS DEL GÉNERO

Uno de los primeros aspectos que me interesa destacar es el desplazamiento con respecto al género que proponen Borges-Bioy en *Un modelo para la muerte* a partir del montaje; en efecto, algunos de los elementos estructurales del policial son deconstruidos en este relato y en muchos de los cuentos de la saga del detective Parodi.

Parto de la hipótesis de que hay una manifiesta continuidad entre *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Un modelo para la muerte* (1946), principalmente por su protagonista detective y por algunos personajes que lo secundan que reaparecen, como Montenegro y su *troupe* (el padre Brown y el coronel Harrap), presentados en “Las noches de Goliadkin”, Tulio Savastano, de “La víctima de Tadeo Limardo”, o el gramático Mario Bonfanti, de “Las previsiones de Sangiácomo”; pero intento remarcar que en el segundo texto hay una intensificación, una propuesta de extremar ciertos recursos apenas latentes en el de 1942. Recordemos también que la máscara autoral adoptada por el binomio Borges-Bioy cambia de un texto al otro; en efecto, Bustos Domecq, en el prólogo a *Un modelo...* declara haber legado su argumento a la pluma de su delfín, B. Suárez Lynch, quien luego de haber transitado varios caminos por la literatura, encuentra “el rumbo de la verdadera originalidad” a partir de un modelo, los *Seis problemas...* (paradoja explotada en la teoría de la reescritura desplegada en “Pierre Menard, autor del Quijote”).⁵ Es sabido que en este juego de seu-

⁴ Con respecto a esta escritura anómala, son interesantes las reflexiones de Balderston sobre las posibles causas de abandono de la escritura en colaboración por parte de ambos autores: “al dejarse llevar por el entusiasmo, violaron los principios del arte deliberado que tratan de aplicar en sus obras individuales y que inculcan a sus lectores en diversas antologías” (*El precursor*).

⁵ Cf. “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias”, en donde Rosa Pellicer estudia la influencia recíproca entre estos tres autores.

dónimos, los nombres de ambos escritores ficticios son producto de la combinación de apellidos de ancestros de los autores reales; procedimiento de desplazamiento que da pie para las teorías del “tercer hombre”, ya lanzadas por los propios amigos-autores en sus declaraciones (Lafon 78).⁶

Más allá de estas especulaciones teóricas, me importa destacar que la transformación de la voz autoral ficticia no resulta arbitraria y sus causas se encuentran sugeridas en el “A manera de prólogo” de Bustos Domecq a *Un modelo*. Muchos son los rumbos literarios por los que transita B. Suárez Lynch antes de encontrar su “cicerone”, pero el principal motivo que lo impele al último y definitivo cambio es la Revolución del GOU, que irrumpió en escena el 4 de junio de 1943. “Cuando brilló esa fecha, ni el más abúlico pudo sustraerse a la ola de actividad con que el país vibra al unísono”, sostiene Bustos Domecq. Él mismo ha otorgado un cambio de orientación a su pluma: “La redacción de la novelita pertinente (*Un modelo...*) era un deber de mi exclusiva incumbencia; pero estando metido hasta el resuello en unos bocetos biográficos del presidente de un *povo irmão*, le cedí el tema del misterio al catecúmeno” (OCC 149).

En *Borges, oral*, el escritor propugna una vuelta al policial clásico en el sentido de recuperar el intelectualismo que lo caracterizó. No hay dudas de que el modelo que tiene en mente es el de los cuentos de Poe, cuyo paradigma de intelectualismo más extremo es “El misterio de Marie Roget”, ya que en ese texto el detective descubre el perfil del criminal a partir de la recomposición del hecho que le permiten los recortes periodísticos. Dupin, a diferencia de Holmes, resuelve los casos a través de una dinámica puramente intelectual (no se desplaza espacialmente). Esta posibilidad es llevada al extremo por medio de la figura de Parodi, cuyo encierro forzoso en una celda de una Penitenciaría por un crimen que no cometió resulta varias veces satirizado, al punto que los personajes que lo visitan se permiten jugar bromas con esta situación, como el caso del verborrágico Montenegro: “Envidio su reclusión de benedictino, señor Parodi”, como si el confinamiento fuera vo-

⁶ Cf. “Introducción: Honorio Bustos Domecq: testimonios y lecturas”, en el dossier de *Variaciones Borges* dedicado a *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

luntario, producto de una elección espiritual (es todo lo contrario, por un asunto bien material como la falta de pago de una renta de un escribiente de la Comisaría 18).⁷

Otro elemento de la matriz del policial que se encuentra cuestionado es el de la linealidad propia del género en dos sentidos: en primer lugar, en cuanto a la preponderancia de una voz monológica que — como dice Todorov — cuenta la historia del descubrimiento; en segundo, con respecto a la linealidad de la trama; es decir, la prerrogativa de ceñirse a la alusión y mención de elementos que son funcionales a la trama, aunque dicha funcionalidad sólo se debe al final — como propugnaba Poe en su famosa teoría del cuento.⁸ Este principio se encuentra sumamente fracturado a partir de la focalización de detalles simbólicos de los personajes que — como diría Tom Wolfe en *El nuevo periodismo* — sirven para determinar el status de los mismos, pero atentan contra la economía propia del modelo genérico, es decir, instauran un desvío que multiplica los sentidos del título: es *Un modelo para la muerte* por su raigambre policial, pero también porque cuestiona los propios principios estructurales del tipo discursivo.

Intentaré explicarme mejor. Tanto en *Seis problemas* como en *Un modelo...* el espesor discursivo de voces que se cruzan, se contradicen, atentan contra esa voz monológica del detective o ayudante en su función de narrador, que cierra el sentido del relato. En el caso de los “modelos” propuestos por Borges-Bioy, si bien Parodi cierra los relatos, no hay disquisiciones detectivescas que conduz-

⁷ Gramuglio señala como una paradoja esta exasperación paródica del modelo policial, matriz discursiva que los mismos autores venían erigiendo en un lugar protagónico y defendiendo enérgicamente desde las páginas de *Sur*. A partir de este inesperado desvío conjetura el poco éxito de la saga de Parodi en la época desde el punto de vista de la recepción (“Bioy” 13).

⁸ En la exhaustiva descripción del funcionamiento de la polifonía en *Seis problemas...* que realiza Jorge Hernández Martín en su artículo “Textual polyphony and skaz in *Seis problemas* by Bustos Domecq”, se destaca su observación sobre este rasgo como uno de los principios compositivos: “all the characters have the freedom to represent themselves and their perceptions. They are falling, not so much out of the author’s design, ‘but ... out of a monological authorial field of vision’ (Bakhtin 65). Even the detective’s conclusions are not final in the thoroughly dialogised construction of *Seis problemas*” (*Dossier* 16-17).

can la trama en una única dirección, sino que su voz irrumpe casi mágicamente, deshilvanada, sobre el final; es decir, el progresivo develamiento deductivo-inferencial de las pistas es reemplazado por un efecto casi sorpresivo, lo cual redundará en un desplazamiento del foco, que se corre del enigma hacia otro lugar.⁹ Ese otro lugar es el trabajo con los lenguajes, en la estilización de las jergas urbanas de los 40, a tal punto que en *Un modelo* se diluye casi totalmente la intriga, razón por la cual el mismo Borges describe a estos cuentos como “barrocos” y aun un crítico versado como Emir Rodríguez Monegal llega a afirmar que “Suárez Lynch no supo conservar las proporciones del relato, y aunque imitó minuciosamente al Maestro y dilapidó ingenio, la trama de su novela adolece de excesiva dispersión” (“Dos cuentistas”).¹⁰ Con respecto a la confluencia de este universo de voces y jergas, Iván Almeida introduce la ilustrativa imagen de “laberinto verbal”, ya que “allí donde el lenguaje reemplaza a los personajes la verdadera trama se ‘espacializa’ y cobra la forma de un laberinto” (*Dossier* 36).

No resulta impertinente hablar de barroquismo como rasgo distintivo de la estructura narrativa de esta *nouvelle* para describir la anomalía de ciertos procedimientos, como esta especie de hipérbaton diegética en la que el narrador-apuntador interviene una vez que la escena ya ha cobrado vida:¹¹

⁹ Michel Lafon habla de una “idea platónica de detección” (70). Por su parte, Cristina Parodi señala este rasgo como el más “subversivo” con respecto al “esquema narrativo del policial clásico”. Además, agrega: “Ninguna de las soluciones de Parodi aparece fundada en ‘pruebas’; tampoco puede ser confirmada por los protagonistas, ya que el detective ha podido resolver los casos a pesar de ellos y de sus disparatadas versiones de los hechos”.

¹⁰ Hernández Martín propone la noción de *skaz*, especialmente estudiada por el formalismo ruso, para describir ese dispositivo creador de una ilusión de oralidad, que llega a funcionar como “method of composition” (15). La importancia de los lenguajes en el texto es tal que el mismo crítico reconoce que las claves del descubrimiento de la historia son verbales; ésta es precisamente una de las características distintivas del texto: “Bustos’ innovation in respect to the technique of hiding the truth in ‘plain view’ relies precisely on the polemical environment in which the characters’ versions are reported.” (18)

¹¹ Si Iván Almeida propone leer *Seis problemas* como una novela por “la multiplicación más o menos jerarquizada de estilos, jergas, voces” (34) que caracteriza al género, no parece desdeñable hacer extensiva esta posibilidad a la saga completa.

Como lo habrá adivinado el lector -sensible como un grumete al primer ruido- la escena que enfocamos ocurría a bordo del yatch *Pourquoi-pas?*, de Gervasio Montenegro, que enfilaba la proa hacia Buenos Aires, dando altivamente la espalda a la coqueta costa uruguayana, *parsenée* de colores y de veraneantes. (171)

En efecto, a partir de este fragmento se observa que las acotaciones sobre el espacio y las circunstancias generales que rodean la escena son fundamentales para comprender su pertinencia, no obstante aparecer *a posteriori* de la acción que se desprende del discurso de los personajes, ya que en el capítulo anterior apenas resulta sugerida la posibilidad de concretar un duelo, además de que nada hacía prever que el mismo podía llevarse a cabo en un lugar tan inesperado como un barco.

Es que esta polifonía que atenta contra el predominio del narrador produce también otras fisuras en la estructura del policial. Por eso Graciela Scheines sostiene que “Borges-Bioy cuentan cuentos remedando el habla de los distintos tipos porteños de los años cuarenta según su nivel social, su profesión, sus aspiraciones, sus núcleos de pertenencia y referencia” (527), en síntesis, detalles simbólicos que dan cuenta de la categoría social del personaje, pero que aportan muy pocos beneficios (en función de sus costos) al develamiento de la intriga.

Sirva como muestra de lo que digo la excesiva atención que recibe Gervasio Montenegro, protagonista de casi todos los relatos una vez que es presentado en “Las noches de Goliadkin”, quien es, al mismo tiempo, prologuista de *Seis problemas* (con todos los trasvasamientos de límites entre instancia de enunciación y mundo representado que no nos podemos poner a analizar en este momento).¹² Especie de figurón porteño con pretensiones artísticas, vamos conociendo a este pseudo actor-poeta que regentea un prostíbulo en Avellaneda al tiempo que es miembro de la Academia Argentina de Letras, y asiduo visitante de la celda 273, a medida que se suceden los cuentos, pero nada mejor que conocerlo a

¹² Para profundizar este aspecto que incluye las relaciones entre realidad y ficción y la composición de verdaderas biografías de papel en los distintos textos de Bustos Domecq, resulta insoslayable el trabajo de Cristina Parodi, “Una Argentina virtual: el universo intelectual de Honorio Bustos Domecq” (*Dossier* 53-143).

través de su discurso. Así anuncia, por ejemplo, el advenimiento del año nuevo este alma de la fiesta:

Esclavo del loable afán de *paraître à la page*, nuestro noticioso factótum acaba de revelarme que faltan contados minutos para que 1944 rompa el cascarón. El escéptico blandirá su sonrisa; yo mismo siempre florete en mano contra los *ballons d'essai* de la propaganda, no he vacilado en consultar mi . . . *time machine*. Renuncio a abocetar mi sorpresa: faltan exactamente catorce minutos para las doce. ¡El informante tenía razón! Abramos un crédito a la pobre naturaleza humana. (166)

Y tan importantes resultan los discursos de los personajes que en *Un modelo...*, donde ya dije que se extreman muchos de los recursos latentes en los seis cuentos policiales anteriores, se presentan los “*dramatis personae*” al modo teatral, proponiendo una hibridación genérica inusual entre policial y el montaje propio de la dramaturgia.¹³ En este marco, el narrador se encuentra casi diluido por completo, quedando reducido a fórmulas introductorias del tipo: “El 31 de diciembre, a la noche, en la quinta Las Begonias, la demora del doctor Le Fanu mereció más de un comentario ingenioso” (OCC 161), casi a la manera de un mero acotador. En este sentido, Michel Lafon señala un aspecto que no por obvio es menos importante: la celda de Parodi asemeja un escenario teatral en donde cada personaje hace una puesta en escena (72).

Tal como venimos observando con respecto a otros aspectos, esta característica se exagera en *Un modelo*; pues si bien acordamos con Lafon en que en estos textos se lleva hasta sus últimas consecuencias la estructura del policial clásico en su convivencia y condensación del relato del crimen y de la investigación, que consiste en el caso de Parodi en escuchar los relatos ya que este personaje no hace preguntas ni expone su pensamiento en voz alta (70), ya en *Seis problemas* se advierte que, casi paradójicamente, los discursos principales con

¹³ Otra posible vinculación con la representación teatral es sugerida por Gramuglio al señalar la abundancia de máscaras, mascaradas y puestas en escena urdidas por los propios personajes en los relatos (“Bioy” 15). Basta pensar en la falsa ceremonia iniciática de “Las doce figuras del mundo” y en la representación que tiene lugar en el tren en “Las noches de Goliadkin”, ante la cual Montenegro es el único espectador que desconoce el carácter de ficción de los hechos.

respecto a la historia de la investigación son soslayados con respecto a los que ocupan un primer plano discursivo, que resultan significativos principalmente para los fines paródicos. Esto se advierte paradigmáticamente en el cuento “Las previsiones de Sangiácomo”, en donde las declaraciones del médico de familia y del contador resultan vertebrantes para el develamiento que efectúa Parodi y, sin embargo, sólo se apunta que “El diálogo (con éstos) fue largo y confidencial” (OCC 78). Pues bien, si en el texto que da inicio a la saga se observa la fractura que desplaza la historia de la investigación a un segundo plano, en *Un modelo*, irrumpe la fractura definitiva y la carta final del homicida en donde confiesa su responsabilidad en el crimen resulta extremadamente desvinculada de los hechos expuestos en los discursos de los personajes, además de que la intervención del detective es rotundamente nula en el armado de las piezas de este misterio.¹⁴ Quizás por eso, porque la ruptura resulta demasiado extrema, este texto constituya la clausura definitiva del género, ya que el tercer autor, Bustos Domecq — que retoma su función autoral luego de este intervalo — incursiona en la parodización de otras matrices genéricas en los textos que completan la serie en colaboración de Borges-Bioy Casares (*Crónicas de Bustos Domecq*, de 1967, y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, de 1977). Este acto de relegar, de dispersar la trama no tiene otro objeto que delegar el foco del texto a la parodia que implica siempre un desplazamiento del lugar de enunciación, permitiendo, por ende, la exploración de otras zonas que trascienden la matriz policial.

2. OBJETOS/SUJETOS PARODIADOS

Este uso paródico de la matriz policial que acabo de describir es el camino que permite introducir lo político sin caer en la literatura de compromiso de la que los autores abominan. Trataré de analizar la irrupción de esta estela ideológica que distingue los tex-

¹⁴ Vale aclarar que esta observación crítica toma en cuenta que en el modelo policial clásico la forma de exponer las pruebas juega con esta posibilidad de relegar a segundos planos lo más importante para el develamiento de la verdad con el objetivo de despistar al lector. En este caso, el desplazamiento tiene que ver con poner en foco elementos de otro orden.

tos en colaboración no sólo por la alusión directa a los episodios políticos, sino por la impronta paródica que anida en los propios discursos de los personajes que —como acertadamente describe Avellaneda— están signados por la contradicción y el segundo sentido. Es que este crítico parte del concepto bajtiniano de parodia en lo que este mecanismo ofrece a la hora de jugar con el doblez, con las posibilidades de hacer convivir dos sentidos opuestos para el mismo enunciado al mismo tiempo (Bajtín 270).¹⁵ Por eso su principal hipótesis de lectura, sustentada en los principios constructivos de los textos en colaboración, es que “El significado básico de todos los textos es así el de engaño y fraude y resulta de una serie de oposiciones sémicas del tipo verdad/mentira (auténtico/falso, legítimo/ilegítimo, etc.) que están presentes en todos los niveles” (61-62).

Esta descripción nos proporciona una especie de clave de lectura a partir de la cual podemos empezar a desmontar los objetos parodiados privilegiados, especialmente en *Un modelo*, teniendo en cuenta que el mecanismo de la parodia relativiza la orientación de los discursos. Un ejemplo claro de lo que quiero decir emerge de la parodia de estilos de habla ampulosa propios de personajes relacionados con la lengua (lo que Avellaneda resume como “jergas pseudoliterarias”). Para analizar este aspecto, no puede dejar de mencionarse la polémica que Borges sostiene con Américo Castro en “Las alarmas del Doctor Américo Castro” (*OC* 2: 31), como suerte de continuación de “El idioma de los argentinos”, en donde se defiende la heterogénea lengua vernácula frente a la presunta superioridad hispánica que propugnan académicos como Castro.¹⁶ Si en su faceta ensayística Borges ataca de lleno a su adversario polemista, en la escritura paródica se observa nuevamente un desplazamiento, es decir, se sigue un procedimiento

¹⁵ Para este trabajo prefiero utilizar el enfoque más amplio que propone Jitrik en “Rehabilitación de la parodia”, en donde la considera como “‘artefacto’ o aparato productor de textos” (13), perspectiva dentro de la cual el doblez y la inversión, entre otros, serían procedimientos que la singularizan.

¹⁶ Para profundizar sobre esta apertura de frentes polémicos sobre la lengua en Borges, cf. “El idioma de los argentinos: cultura y discriminación”, de Ivonne Bordelois y Angela Di Tullio.

totalmente opuesto, en cuanto otorga un lugar discursivo protagónico al prototipo del gramático, encarnado en el personaje de Bonfanti, para poner en ridículo esta ideología sobre el lenguaje al enfrentarla con sus propios límites. Baste un solo fragmento para poner en evidencia la irrisión a la que se lo somete al describir un episodio tan banal como el bajar del tranvía y comerse una pizza antes de dar una supuesta conferencia fallida, relato en el que conviven simultáneamente el lunfardo y los italianismos que atentan contra el purismo lingüístico que lo singularizaría:

Puesto el ánimo en tales engañifas, agua se me hacía la boca y así no es maravilla que me desatascara del conche de tranvía con errada anticipación, por fortuna a mezquina distancia de un figón que me revolvió los humores con la italianizante enseña de *Pizzería* y donde, a trueque de unos monises, hice acopio de musarelas y pizzas, italianismos que el fogueado filólogo usa con desenfado en las mismas barbas del Diccionario de la Lengua. En esa o parecida oficina me zampé, poco después, hasta copón y medio de Chissotti azucarado, con su implícito séquito de turrones, pastelones y pastelitos. Entre bocado y bocado (de la merienda), tuve, Dios sea loado, la precaución de sonsacar a unos bribonazos el itinerario puntual de la caminata que me transportaría al Ateneo. Éstos, ni cortos ni perezosos, me contestaron, bajo emblema de pedorretas, que lo desconocían de todo punto. (186-87)

Esta cita también permite advertir esos detalles simbólicos — que Avellaneda describe y analiza como códigos de comportamiento, especialmente a partir de la comida y la vestimenta — que, según decía anteriormente, desvían la atención de la trama. Pero me interesa destacar que este discurso signado por la dualidad — en el plano de la enunciación y el enunciado — instaura una parodia tan corrosiva que resulta bidireccional. El ejemplo de Bonfanti resulta distintivo porque su reaparición en el texto de 1946 es enriquecedora con respecto al de 1942, ya que si bien en “Las previsiones de Sangiácomo” su rol de gramático se asimilaba sin más a un perfil purista, en *Un modelo...* su figura cobra mayor espesor. La parodia deformante es tan sutil y compleja en este caso que, paradójicamente, Le Fanu, recién elegido Presidente de la AAA (Asociación Aborigenista Argentina), lo contrata para poner la gramática al

servicio del criollismo. En este caso se trata, según Bordelois y Di Tullio, de un “criollismo sainetero de mala laya”, “arrabalero”, defendido por escritores demagógicos en busca de captar el color local y por los inmigrantes que con su habla “bastardeaban” el idioma. De este modo, las dos posturas lingüísticas enfrentadas en la época, de las que el mismo Borges se había hecho eco en sus ensayos, se transforman en blanco de la parodia.

Otro de los lugares privilegiados a los que apunta la deformación paródica se relaciona con las alusiones más o menos veladas al contexto de enunciación, para lo que retomo algunos de los conceptos ya esbozados sobre el prólogo a *Un modelo...*; allí se observa que hasta las ocupaciones tanto de Bustos Domecq como de Suárez Lynch se ven eclipsadas por los cambios políticos. En primer término, Suárez Lynch es víctima de la fascinación que le producen los *Bocetos biográficos del doctor Ramón S. Castillo* (nombre que remite al presidente que gobernara los destinos de la nación entre 1942 y 1943), más precisamente, un fragmento al que — a la manera de Pierre Menard —, se dedica a copiar en pos de la originalidad que todo artista persigue. El mismo admite una lectura en clave social sumamente acorde a los tiempos que corrían:

El general Cortés, dijo, que traía la palabra de los altos estudios militares del país, para hacer llegar a los elementos intelectuales civiles algo de los problemas atinentes a estos estudios que en las épocas actuales ha dejado de ser un asunto de incumbencia exclusivamente profesional, para convertirse en cuestiones de vastos alcances de orden general. (OCC 147-48)

Se observa así una invasión del discurso castrense en la escritura de Bustos Domecq, quien también —recordemos— se declara abocado a esos asuntos al ocuparse de la biografía de un presidente de un pueblo hermano. Abundan también en la *nouvelle* las alusiones irónicas con respecto a la creciente intromisión de los militares en los “asuntos de la patria”.

Si de ideología netamente política se trata, el blanco preferido de estos relatos es el nacionalismo, especialmente el vernáculo. No olvidemos que uno de los protagonistas del texto es la ya mencionada Asociación Aborigenista Argentina, conducida por

un soez personaje apellidado Frogman, también conocido por sus alias olfativos como “fondo a la derecha” o “cebolla tibetana”.¹⁷ Siguiendo a Avellaneda, la parodia se reconoce por la contradicción, por la convivencia de dos voces con orientaciones opuestas; por eso en esta organización signada por la búsqueda de salvación de las raíces argentinas, conviven gestos ambiguos, como la publicación del boletín “El malón” y la preservación de lo autóctono a través del uso de pseudónimos como Catriel y Calfucurá, en paralelo con esta apreciación del dirigente Frogman: “...el doctor en jurisprudencia Barreiro [...] está por defender 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 Pellegrini, mejor” (OCC 157-158). Asimismo, otro de los objetivos que se propone esta asociación es la conservación del acervo lingüístico nacional, para lo que acuden a los bares –de los que ya los echan antes de entrar porque nunca pagan– para relevar el habla de operarios fabriles (de raigambre extranjera), o entablan entrevistas con niños de tercer grado.

Creo que a partir de estas características, esta banda con matices farsescos adelanta uno de los procedimientos privilegiados de la escritura borgesiana para referir oblicuamente al nacionalismo y lo que, a partir de la consolidación del peronismo, se convertirá en liturgia partidaria. Me refiero al concepto de simulacro, que se constituirá en algo más que en un tópico; será una forma de describir una ideología en ensayos como “L’illusion comique” (1955), y se transformará en procedimiento narrativo en el cuento “El simulacro” y –por qué no– en “La fiesta del monstruo”, en donde la línea de continuidad se pone de manifiesto con la reaparición de Frogman y personajes secundarios como Diente de Leche. En efecto, el maloliente personaje deviene arengador de las masas peronistas, adquiriendo los rasgos de monstruosidad que también se exacerban en la escritura y que no presentaba en *Un modelo*. Raro ejemplo de escritura subordinada a factores ideológicos externos, que atentan contra la autonomía estética, en “La fiesta del monstruo” predomina una visión dicotómica –en

¹⁷ Borges se refiere al indigenismo como una “impostura romántica” (*Borges en Sur* 60-61).

homenaje a uno de sus modelos románticos, “El matadero” – en contraposición con la perspectiva global de la saga de Parodi, en donde el hipotexto parodiado era más amplio y los fines no resultaban tan explícitos.

Otra entrada de ataque al nacionalismo se concreta a partir de la descripción minuciosa – siempre a través de los discursos – de esa pretendida élite social nucleada alrededor del archiconocido Montenegro. Más precisamente, en la reunión en donde se sellará el compromiso de su hermana con esa especie de gangster fascista que es el doctor Le Fanu, que se constituye en un ejemplo de desfile de personajes en donde la exageración de rasgos, especialmente los vinculados con la extracción social, permite hablar –según Elisa Calabrese– de *maquettes* y no de estereotipos.¹⁸ Obsérvese el tinte positivista que adquiere el discurso de este verdadero camaleón discursivo que es Montenegro, cuando se nutre del nacionalismo más acérrimo en su faz autóctona en conjunción con la línea importada tan candente en el momento:

En efecto, el mariage de raison a realizarse en San Martín de Tours, [...] constituirá también todo un índice de las nuevas corrientes que infunden el vigor de su savia -¡no siempre libre de impurezas!- en el añoso tronco secular de las familias próceres. Tales núcleos cerrados son los depositarios del arca de la pura y genuina argentinidad; en la madera misma del arca, el doctor Tonio Le Fanu se encargará, por cierto, de injertar los más pujantes brotes del Fascio, sin excluir, a fe mía, las proficuas lecciones de un nativismo bien entendido. Trátese, como siempre, de una simbiosis. En este caso, los átomos interesados no se rechazarán. (168)

Casi una alegoría de la implantación ideológica del fascismo en esta tierra austral. Los dardos apuntan no sólo a la ridícula parafernalia que rodea a este personaje extranjero inescrupuloso, que llega a la quinta en un vehículo rodeado de bicicletas que anun-

¹⁸ Esta reflexión surgió como producto de las enriquecedoras discusiones que se fueron desarrollando entre profesores y alumnos durante el dictado del seminario “Construcciones borgeanas: la cifra, la rosa, el espejo”, a cargo de la Dra. Calabrese y el Lic. Ricardo Mónaco, dictado en la Universidad Nacional de Mar del Plata en el primer cuatrimestre de 2006, en el que Lucas Rimoldi y yo estuvimos a cargo de los trabajos prácticos.

cian su llegada, sino a una clase dominante tan variopinta como decadente que lo acoge con los brazos abiertos. Así, no falta el Monseñor que presidirá la ceremonia y que urde artimañas para no ser descubierto en el prostíbulo regentado por Montenegro, o las damas de sociedad que discuten sobre códigos de comportamiento al mismo tiempo que sus discursos y conductas son de lo más chabacanos. Los blancos sobre los que recae la mirada satírica son los que le permiten a Gramuglio relacionar esta escritura en colaboración con “la prédica de *Sur*” como “lugar de configuración de la matriz ideológica y del sistema de valores compartidos” puestos en juego para leer los acontecimientos políticos del momento (“Bioy” 15); en efecto, esta crítica se encarga de discutir enfervorizadamente los motes de apoliticidad que han recaído sobre la publicación demostrando los tempranos brotes contestatarios contra la creciente difusión de los totalitarismos en el mundo.¹⁹

Es interesante atender a los matices ideológicos que genera semejante intensificación de la parodia que recubre un amplio mundo representado, en efecto, a partir de la pregunta sobre los objetos parodiados, podemos abordar la orientación ideológica de la impronta satírica de este corpus. Al respecto, resulta insoslayable mencionar que si bien tanto Avellaneda como Gramuglio coinciden respecto a la marcada crítica política de estos textos –que confluye y se acentúa en “La fiesta del monstruo” (1947)– ambos críticos difieren a la hora de determinar el objeto parodiado, pues mientras Avellaneda defiende la hipótesis de la parodia a las cla-

¹⁹ Cf. Gramuglio “*Sur*”. Como otra muestra de lo mencionado, vale recordar que “Nuestro pobre individualismo” se publica en la revista en el mismo año que *Un modelo...* Además, si bien Gramuglio en este artículo aclara que para el caso de la revista –lo que se hace extensivo, en este caso, a la escritura de Borges– “la polarización entre democracia y fascismo [...] proveerá las pautas de intelección con que *Sur* abordará más tarde el peronismo” (34), me parece interesante resaltar el paralelismo en cuanto al uso de estrategias argumentativas en la escritura borgesiana a la hora de acometer contra el nazismo y el peronismo; después de todo, las críticas a éste último se encuadran dentro de un ideologema mayor, el nacionalismo, que –en cierta forma– incluye a ambas concreciones partidarias. Para citar sólo un ejemplo de entre muchos, en “Anotación al 23 de agosto de 1944”, Borges sostiene que “el nazismo adolece de irrealidad” (OC 2: 106), apelando al mismo carácter implícito que utilizará para distinguir el perfil escénico y ficcional del peronismo en ensayos como “L’illusion comique” (*Borges* 55-57).

ses bajas proletarias, Gramuglio opta por otra lectura que privilegia la crítica a las clases líderes de nuestro país (el clero, los curas, el nacionalismo), lectura más cercana a la que se acaba de realizar, ya que si bien es indudable que la mirada satírica se posa en estas clases bajas, en *Un modelo* aún no se evidencia la fuerte orientación político-ideológica de sus discursos que caracterizará a “La fiesta del monstruo”. Lo cierto es que en este desfile de personajes, se evidencia una mirada panorámica que intenta captar un amplio espectro social que resulta de ese modo nivelado, evidenciando otra de las características brillantemente distinguidas por Bajtín con respecto a la parodia, la nivelación de lo alto y lo bajo; no olvidemos que son muchas las escenas en que ambas esferas sociales conviven en un plano de igualdad, al punto de que Parodi —siempre en un plano un tanto externo— termina simpatizando más con el maloliente Frogman que con el resto de los rebuscados personajes (“— A volar que hay chinchas. Si no despejan sobre tablas este local, lo voy a destacar a don Frogman para que los disuelva a pedos”) (OCC 189-190).

Ya el mismo Montenegro había adelantado en su prólogo a *Seis problemas...* que Bustos Domecq “[r]ecurre, en suma, a los gruesos trazos del caricaturista” (OCC 17), obstinándose en “los modos de hablar” que conforman un amplio panorama social bajo una mirada satírica. Y es que la relativización que instaura la parodia es tal que permite atrapar con su lente deformante a un amplio espectro social de la Argentina del momento. No olvidemos que hablamos de una anomalía en el discurso ficcional de Borges y no es casual que la misma se concrete tras la puesta en escena de una especie de espiral de máscaras (la escritura en colaboración, el uso del género, los pseudónimos, los prólogos de personajes ficticios, etc.), y que esa misma máscara le permita no sólo incursionar en la esfera de lo político-social, sino también en un género cercano a la novela, quizás el más cercano que Borges haya cultivado.

Si acordamos con Jitrik en que uno de los efectos de la parodia es que permite repensar las funciones del sistema literario en curso (17), pienso que podemos hablar en este caso de un uso político de la parodia del policial. La direccionalidad que adquiere la parodia en este caso es la de poder “leer” el friso que ofrece

la sociedad porteña de los 40, a través de sus jergas, sus gestos simbólicos. Pero lo que más me interesa destacar es que la lectura de estos textos permite desmontar la hipótesis de un discurso de Borges impermeable al contexto social de enunciación y especialmente —esto nos depararía un trabajo más profundo y extenso— permite detectar al detractor temprano y acérrimo de una derecha pro-fascista de extendida raigambre en nuestras tierras (aunque luego sus conductas como hombre hayan opacado su vida como escritor).

Mariela Blanco
Universidad Nacional de Mar del Plata

OBRAS CITADAS

- Avellaneda, Andrés. "Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Un modelo para descifrar". *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983. 57-92.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 1963. México: Fondo de cultura económica, 1993.
- Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- . *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Cap. 6. *Borges Studies Online*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/db6.shtml>
- Bordelois, Ivonne y Angela Di Tullio. "El idioma de los argentinos: cultura y discriminación". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 15. 5 diciembre 2006. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/bordelois.html>
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Obras completas en colaboración*. 5ª edición. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- . *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- "Dossier: Seis problemas para don Isidro Parodi de Honorio Bustos Domecq". *Variaciones Borges*, 6 (1998): 5-170.

- Gramuglio, María Teresa. "Bioy, Borges y *Sur*". *Punto de vista* 12.34 (1989): 11-16.
- . "Sur en la década del treinta: una revista política". *Punto de vista* 9.28 (1986): 32-39.
- Jitrik, Noé. "Rehabilitación de la parodia". *La parodia en la literatura latinoamericana*. Ferro, Roberto, coord. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, 1993. 13-29.
- Lafon, Michel. "Algunos ejercicios de escritura en colaboración". *El oficio se afirma*. Silvia Saítta, ed. vol. 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Ed. Jitrik, Noé. Buenos Aires: Emecé, 2004, 65-90.
- Parodi, Cristina. "Borges y la subversión del modelo policial". *Borges Studies Online*. 4 de junio de 2000. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. 9 de febrero de 2007. <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/pdf/xtpolicial.pdf>
- Pellicer, Rosa. "Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias." *Variaciones Borges* 10 (2000): 5-28.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Dos cuentistas argentinos". *Clinamen* 1.3 (1947): 50-2. Rpt. en *Archivo de prensa*. Seminario de Análisis de la Comunicación. Universidad de la República, Uruguay. 5 diciembre 2006. http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/criticas/crit_02.htm
- . "Borges y la política". *Revista Iberoamericana* 100-101 (1977): 269-91.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Scheines, Graciela. "Las parodias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares". *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992): 525-33.
- Todorov, Tzvetan. "Tipología de la novela policial". *Fausto*, mimeo.

