

ADVERSUS CRITICOS,
O BUSTOS DOMEcq CRONISTA¹

Román Facundo Espino

En cuanto a las *Crónicas de Bustos Domecq*, creo que son mejores que todo lo que he publicado bajo mi nombre y casi tan buenas como cualquiera de las cosas que Bioy ha escrito por su cuenta.

J. L. Borges, *Un ensayo autobiográfico*

Como dijo Lumbeira, fagocitemos bien la tradición,
antes de tirarla a los chanchos.

“Un pintor nuestro: Tafas”

C*rónicas de Bustos Domecq* reúne, en palabras de Gervasio Montenegro, personaje omnímodo de la *œuvre*² conjunta de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, “un registro realmente enciclopédico, donde toda

1 Este trabajo ha sido posible gracias a una beca de investigación de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur.

2 “La palabra *œuvre* es difícil de traducir. Significa algo más que el resultado del trabajo de un autor. Implica una lógica de desarrollo, de estructura revelada gradualmente. En una *œuvre*, los diferentes géneros –la ficción, la poesía, el ensayo crítico– adquieren una unidad personal. El acabado tiene cariz de totalidad y su conjunto es más grande y más coherente que cualquiera de las partes que consta” (Steiner 325).

nota moderna halla su vibración” (332).³ Y a continuación recomienda: “Quien anhelase bucear en profundidad la novelística, la lírica, la temática, la arquitectura, la escultura, el teatro y los más diversos medios audiovisuales, que signan el día de hoy, tendrá mal de su grado que apechugar con este vademécum indispensable”.

Publicado en 1967, tras un paréntesis de casi dos décadas en la obra en colaboración, el libro reúne veintiún textos breves y un prólogo, dedicados a un conjunto diverso que, de modo muy genérico, puede ser llamado “arte contemporáneo”.⁴ Una innovación mayor que se introduce con respecto a las anteriores colaboraciones es que no se trata de relatos, y para textos con un marcado elemento satírico, que oscilan entre el ensayo, la reseña, la biografía literaria, el manifiesto y el cuento, “crónicas” resulta una etiqueta adecuada al carácter genéricamente ambiguo del libro que los contiene.⁵

En este trabajo me interesa indagar qué implica la incursión de Bustos Domecq en la crítica, y cómo el libro, que comparte estrategias y “estilo” con otros textos de la *œuvre*, se perfila al mismo tiempo con unas características muy particulares. También, bosquejar qué representaciones del arte se construyen, y cómo se conciben la creación, recepción y crítica de las obras artísticas y literarias. Por otra parte, si la sátira supone un ataque “referido” y un propósito “edificante”,⁶ y las formulaciones explícitas apuntan a esos designios, otras inferencias resultan igualmente relevantes: el ataque y la *reductio ad absurdum* de *Crónicas de Bustos Domecq* implican una toma de posición.

Es difícil ignorar la efectividad de la famosa cita incluida como epígrafe: “Every absurdity has now a champion. Oliver Goldsmith, 1764” (335). El fragmento está tomado del *The Traveller, Or A Prospect of Society*, que, pub-

3 Los números de página de las citas corresponden a Borges 1981.

4 “[L]a victime de ces enquêtes (réalisées désormais par Bustos Domecq lui-même, promu reporter culturel) est l’art contemporain, dans sa plus vaste acception” (Lafon & Peeters 251).

5 Bird prefiere el término “causeries” (72).

6 Hutcheon define la sátira como “critical representation, always comic and often caricatural, of ‘non modelled reality’, i.e., of the real objects (their reality may be mythical or hypothetical) which the receiver reconstructs as the referents of the message. The satirized original ‘reality’ may include mores, attitudes, types, social structures, prejudices, and the like” (4).

licado a instancias de Johnson, introducía la sátira del patriotismo en un libro de descripciones paisajísticas e impresiones de un periplo europeo. Sin duda, el problema del nacionalismo atraviesa *Crónicas Bustos Domecq* –y la *œuvre* en general–, y su tipo ideal de artista se recluta entre campeones de un absurdo intencionalmente magnificado: están dedicadas a la escultura cóncava de Antártico Garay, para quien no importa la escultura sino el vacío que la circunda (“El ojo selectivo”); a escritores potenciales, que no escriben su obra para evitar borrarla (“Lo que falta no daña”); a arquitectos que diseñan edificios puramente artísticos, los *inhabitables* (“Ecllosiona un arte”); a críticos como Lambkin Formento, convencidos de que “la descripción del poema, para ser perfecta, debía coincidir palabra por palabra con el poema” (355, “Naturalismo al día”); o al plagio y la descripción absolutos (“Homenaje a César Paladión”, “Una tarde con Ramón Bonavena”).

Pero la relación entre epígrafe y texto trasciende ese aspecto temático, por demás obvio. No es exagerado afirmar que los epígrafes de la *œuvre*, al remitir de modo sistemático a contextos específicos, esbozan un programa y una serie de filiaciones para una práctica de escritura infrecuente en la literatura hispanoamericana.⁷ La cita ampliada del epígrafe es reveladora:

But of all kinds of ambition, as things are now circumstanced, perhaps that which pursues poetical fame, is the wildest. What from the increased refinement of the times, from the diversity of judgements produced by opposing systems of criticism, and from the more prevalent divisions of opinion influenced by party, the strongest and happiest efforts can expect to please but in a very narrow circle [...] Yet, however this art [of Poetry] may be neglected by the powerful, it is still in greater danger from the mistaken efforts of the learned to improve it. What criticisms have we not heard of late in favour of blank verse, and Pindaric odes, choruses, anapests and iambics, alliterative care, and happy negligence. Every absurdity has now a champion to defend it, and as he is generally much in the wrong, so he has always much to say. But there is an enemy to this art still more dangerous, I mean party. Party entirely distorts the judgment, and destroys the taste. (Goldsmith 98-99)

7 Como afirma Genette en su definición de los elementos *paratextuales*, “procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux” (9). Sobre los epígrafes de Borges, véase Lhioui.

Los poetas cegados por los afanes de repercusión literaria, y un panorama del arte infestado por los juicios encontrados de una proto-crítica profesional –la del siglo XVIII británico– son los blancos satíricos de Goldsmith. Es más: los *mistaken efforts of the learned to improve it* son las amenazas más serias que acechan a la literatura, no menos que la “feliz negligencia” del experimentalismo. Y si a cada absurdo corresponde un defensor con *always much to say*, en la perspectiva del irlandés el problema mayor es la ideología (*party*). El recurso a un satírico del siglo XVIII para encabezar una sátira sobre el arte de mediados del siglo XX suscita una serie de problemas sobre los que volveré.

Montenegro, en el prólogo, atribuye el libro de Bustos Domecq a su incursión en la narrativa,⁸ al tiempo que afirma: “En la hora caótica que vivimos, la crítica negativa es a todas luces carente de vigencia; trátase con preponderancia de afirmar, allende nuestro gusto, o disgusto, los valores nacionales, autóctonos, que marcan, siquiera de manera fugaz, la pauta del minuto” (332). Evidentemente, el personaje se refiere a unas cuestiones *similares* a las señaladas por Goldsmith, pero esa “hora caótica” debe entenderse en un contexto específico, pues al mencionar a continuación la crónica sobre el gremialismo, Montenegro escribe: “[Bustos Domecq] se demora, juguete de las sirenas de ese abogado, en meras utopías combinatorias y negligencia el auténtico gremialismo, que es robusto pilar del orden presente y del porvenir más seguro” (333). Un lector argentino de fines de la década de 1960, en el momento en que con la dictadura de Onganía parecía consolidarse un estado autoritario *sine fine*, no podía más que evocar el problema candente de los sindicatos, principal baluarte del peronismo proscrito, y que, intervenidos desde 1955 por los sucesivos gobiernos militares, estaban lejos de ser “robusto pilar del orden presente y del porvenir más seguro”.⁹ Retrospectivamente, en este prólogo también se pueden leer alusiones al variopinto panorama del arte y la cultura ar-

8 “Ha bastado el rumor de que un ateniense, un porteño -cuyo aclamado nombre el buen gusto me veda revelar- consolidara ya el anteproyecto de una novela que se intitulará, si no cambio de idea, *Los Montenegro*, para que nuestro popular ‘Bicho Feo’, que otrora ensayó el género narrativo, se corriese, ni lardo ni perezoso, a la crítica” (331-32).

9 En la crónica, Bustos Domecq escribe: “[El gremialismo,] estructurado cabalmente y dirigido por experto timón, constituirá la roca que se oponga al torrente de lava de la anarquía” (373). Además de “La fiesta del Monstruo”, debe notarse que *Un modelo para la muerte*, inmediatamente anterior a *Crónicas de Bustos Domecq*, es el texto de la *œuvre*

gentinos del momento, cuyo único elemento común era la fusión de *experimentalismo* y *proyección mundial*. En tal caso, la referencia a “los valores nacionales” resultaría igualmente irónica, pues lo que marca la pauta en la escena artística es el internacionalismo, no los ademanes patrioterros de los incorregibles nacionalistas de la *œuvre*.¹⁰ A pesar de (o precisamente por) estas ambigüedades, que *Crónicas de Bustos Domecq* recurra desde el inicio a los mismos personajes y sus retóricas, clasifique y recomiende irónicamente los experimentos de lenguaje, insista en los escenarios argentinos y los valores nacionales al tiempo que los repudia –*in advance* y por elevación– con el epígrafe de Goldsmith, y, sobre todo, que se ubique en el cruce de tensiones entabladas en los textos anteriores y apunte a las turbulencias de la década del 60, no es poca guía para adentrarse en su extraño laberinto.

En un estudio fundamental sobre la prolífica actividad crítica de Borges, Pastormerlo señala: “Contra el internacionalismo vanguardista, las *Crónicas* reunieron vanguardismo y nacionalismo cultural. Para Bustos Domecq, la fórmula ideal era la fusión de lo nacional y lo nuevo [...] Nacionalismo y vanguardismo eran respuestas a una misma pregunta: ¿qué debe hacer un escritor con la tradición?” (181-82). Pero mientras en los textos anteriores de la *œuvre* la tradición aparecía secundariamente, con la auto-parodia de los excesos barrocos y del nacionalismo criollista del primer Borges,¹¹ en el momento en que, tanto en la Argentina como en Europa y Estados Unidos, la tradición literaria y artística es cuestionada y reformulada drásticamente,

más pródigo en referencias políticas. Véase Avellaneda, Rodríguez Monegal, Balderston, Sarlo y Blanco.

10 Nótese la similitud de este prólogo con las palabras de Montenegro en *Un modelo para la muerte*: “Señores, posterguemos siquiera por esta noche los inamovibles interrogantes y las perjudiciales obsesiones de la hora actual, y empapemos los labios en la burbuja. Por lo demás, conviene no cargar las tintas. El panorama contemporáneo, examinado por la lupa crítica, es innegablemente brumoso, pero no deja de acusar al observador avezado algún oasis atendible...” (181-82).

11 Así lo sugieren Lafon & Peeters: “Bioy et Borges s’acharnent avec jubilation contre la moindre apparence de modernité artistique ou littéraire: sain dénonciation de la fausse modernité et de ses pièges, ou ironique retour critique sur leur propre passé?” (252). Bastos ha mostrado cómo sus primeros críticos calificaban a Borges de “extranjero”, a pesar del criollismo de *Inquisiciones* o *El tamaño de mi esperanza*. Parodi señala: “El lenguaje de Daneri, el de Gervasio Montenegro, son extrapolaciones jocosas de la forma de escribir del joven Borges” (21). Véase también Olea Franco.

Crónicas de Bustos Domecq esboza la respuesta a aquella pregunta tematizando unos elementos fundamentales: el artista, su trayectoria y “trascendencia”, la obra, el crítico, el campo cultural.

En primer lugar, la mayor parte de los artistas de *Crónicas* son provincianos: Ramón Bonavena (“Una tarde con Ramón Bonavena”) vive en Ezpeleta, Nierenstein Souza ha iniciado su obra en Fray Bentos, Antártico Garay es “un joven provinciano, todo moderación y prudencia, que no llegó una sola vez a las vías del hecho” (389), Bradford (“Vestuario I”) emprende su “revolución” de la vestimenta en Necochea, y un historiador de la provincia del Chaco formula la tesis de la historia pura (“Un enfoque flamante”). La formación de estos artistas está en plena consonancia con ese origen escasamente cosmopolita: el pintor Tafas aprende lo esencial de su “estética” de “[u]n portavoz procedente de la provincia de Córdoba, [quien] le había inculcado que, para innovar en un arte, hay que demostrar a las claras que uno, como quien dice, lo domina y puede cumplir con las reglas como cualquier maestrillo” (400); el crítico Lambkin Formento “colaboró, sin cosechar laureles, ni abrojos, en las páginas traseras de los *Anales de Buenos Aires*” (354); y el “dramaturgo” Longuet (“El teatro universal”) obtiene “la difícil beca Shortbread para estudiar ajedrez en Bolivia” (377), mientras la cultura de Nierenstein Souza es “cuantiosa”, pues “[e]l yiddish familiar le había franqueado las puertas de la literatura teutónica; el presbítero Planes le comunicó sin lágrimas el latín; el francés lo mamó con la cultura, y el inglés fue una herencia de su tío, regente del saladero Young, de Mercedes. Adivinaba el holandés y sospechaba la lingua franca de la frontera” (348).

Pero es Bustos Domecq el intelectual por antonomasia de *Crónicas*, el “modesto amigo de las musas” que “entre siesta y siesta despacha, densos de polvo y tedio provinciano, sus meritorios cricones” (331) desde su “Weimar litoral”, a la par que trabaja en la sección literaria de *Última hora*. Ha iniciado su carrera en “la Chicago argentina” (Rosario) e ignora que en Uruguay se habla el español, su bibliografía es extensa, aunque risible,¹² y se lo llama “doctor”, pero apenas tiene “interesantes estudios primarios” (11).

12 Para el detalle, véase la “silueta” de Adelma Badoglio, incluida al comienzo de *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

Acumulando enfáticamente sobre su crítico estrella las taras y deficiencias, *Crónicas* perfecciona la sátira del intelectual que ya se perfilaba en textos anteriores de la *œuvre*: Bustos Domecq no inicia su estudio del gremialismo por la lectura de Baralt, sino por un resumen que le proporciona un allegado; leer los siete volúmenes de Vilaseco (“Ese polifacético: Vilaseco”) “carece por supuesto de importancia para una seria valoración” (398), no obstante lo cual escribe un extenso prólogo para la *editio princeps* de esa magna obra ignorada;¹³ como elogio de Antártico Garay publica “en la *Revue de l'Amérique Latine* mi notita encomiástica, emboscado, eso sí, bajo el pseudónimo de *Escorzo*” (390). De la misma manera, si en ocasiones Bustos Domecq recurre a bibliografía secundaria, ésta es, sin excepción, intrascendente o arbitraria,¹⁴ y su conocimiento, según afirma, siempre es de primera mano, aunque excluya la lectura o se aboque al aplicado desconocimiento de las obras mismas: Bustos Domecq no conoce la distancia apropiada para una crítica objetiva, por el contrario, el amiguismo, apuntes de procedencia dudosa, los avatares de su personalidad y las relaciones sociales que se ha granjeado, son la materia de sus crónicas y la sustancia pseudo-intelectual de sus elucubraciones.¹⁵

La falta de seriedad del crítico y la insignificancia del artista, por otra parte, ya se perfilaban en el estudio que José Formento dedicaba a las incursiones plagiarias de su maestro Anglada,¹⁶ y retornan en “Las formas de la gloria”, incluido en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*: para defender

13 Parecida costumbre tiene Montenegro, que “compilaba por aquel entonces una a modo de *Historia Panorámica del Periodismo Nacional*, obra llena de méritos en la que se afanaba su secretaria” (413, “Esse est percipi”).

14 Por ejemplo, el tratado *La línea Paladión-Pound-Eliot* de Farrel du Bosc, en “Homenaje a César Paladión”, o, en “Gradus ad Parnasum”, el “*codex primus et ultimus* que combina refranes [...] dibujitos de color subido, ensayos de rúbrica, versos de un idealismo al cien por cien, una selección incompleta de números de teléfono y, *not least*, la más autorizada explanación de ciertos vocablos” (385-86).

15 Como en “Un pincel nuestro: Tafas”, “Naturalismo al día” y “El ojo selectivo”. No es necesario insistir en que este profesionalismo *sui generis* no es la excepción, sino la regla, que impera entre los críticos de *Crónicas* y de la *œuvre*: la obra de Nierenstein Souza “ha merecido el elogio de más de un profesor adjunto de la Universidad de Columbia” (347), la plagiaria obra de Paladión “ha sido objeto de tantas monografías críticas y tesis doctorales que resulta casi superfluo un nuevo resumen” (338), y puede calibrarse qué revolución será la de Bradford si la comentan Montenegro y Anglada.

16 En “El dios de los toros”, incluido en *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

una tesis errónea sobre un escritor menor, y así concluir su doctorado en Harvard, Tulio Savastano no vacila en falsear los hechos *contra la declaración explícita del autor*, al que entrevista; por el contrario, la mala fe es la fortaleza, y aún la esencia, de la crítica, mientras que la obra, mero estímulo, carece de toda importancia.¹⁷ En “Los inmortales”, también incluido en *Nuevos cuentos*, se reseña una novela que resulta ser la versión previa de los hechos fantásticos ocurridos a nuestro crítico, narrador-personaje esta vez. El texto incluye una cita en inglés, sobre la que escribe Bustos Domecq: “El epígrafe que antepongo a este sesudo trabajo lo copié de la obrita en cuestión, y le pedí al doctor Montenegro que me lo pusiera en castilla con resultante negativa. Para que el desprevenido lector se haga su composición de lugar, me abocaré a un resumen comprimido del relato...” (421). Si Bustos Domecq no comprende la pertinencia del epígrafe, ¿puede ser confiable su “desinteresado compendio de la fantasía de un muerto”, la reseña de la novela apócrifa que funciona como espejo de la vivencia que relata?

A todas estas cuestionables maneras de entender la crítica, Bustos Domecq suma un interés que nada tiene de estético o académico, pues la gran mayoría de los artistas sobre los que escribe están, invariablemente, *muertos*. Esa insistencia fúnebre, que colorea las crónicas con tintes de necrología, no es meramente anecdótica: la muerte del artista es *condición* del estudio y la consagración que les dispensa el crítico, y alimento de su voracidad pecuniaria, ya que además de promocionar sus textos en textos dedicados a otros, Bustos Domecq encuentra ocasión para vivir, literalmente, del arte ajeno. Así, de su investigación sobre Nierenstein Souza obtiene “la miscelánea póstuma *Bric-à-brac*, publicada, hacia 1942 por un grupo de amigos capitaneados por H.B.D.” (347), y en las exposiciones de Antártico Garay, mientras “los transeúntes humildes, casuales si se quiere, abonaban sin chistar los cincuenta”, el crítico hace su “agosto a cero cuarenta y cinco la entrada” (390-92). Su amistad con Vilaseco le depara “[u]na patética *plaque*, que firmó *in articulo mortis*, bajo nuestra amis-

17 “La famosa cadena de malentendidos había resultado, en realidad, la gran confirmación. La imagen que proyecta el escritor vale más que su obra, que es una miserable basura, como todo lo humano” (500). Sobre esta función sustitutiva de la crítica en *Crónicas de Bustos Domecq*, señala Bird: “[W]hat is most important is decidedly not the artistic work in question – it is the audience’s certainty of his own indispensable nature” (81).

tosa coerción, momentos antes de que se lo llevara la funeraria, [y que] difundirá su obra en el selecto círculo de bibliófilos que se subscriben a la misma, en mi domicilio particular” (398).

Bustos Domecq como cronista, crítico, editor, comerciante de arte y propiciador de las parcas se supera a sí mismo en “Lo que falta no daña”, crónica consagrada a los textos de Tulio Herrera, de los que faltan las partes intermedias. Para el crítico en posesión de un cuaderno que dará “a la imprenta no bien sucumba el vigoroso poeta, tronchado en plena juventud y salud” (394), la muerte del autor es necesaria para la exégesis autorizada y la edición crítica:

Herrera, que nos ha vendido [el borrador de la novela,] cuatro volúmenes manuscritos, nos ha prohibido por el momento la publicación de los mismos, por lo que esperamos la hora de su muerte, para darlos al viejo impresor Rañó. El asunto va para largo, porque la contextura atlética del autor, que es uno de esos que cuando respiran a fondo nos dejan sin oxígeno, no fomenta la idea de un pronto fin que satisfaga la sana curiosidad del mercado. Consultado nuestro asesor jurídico, nos apresuramos a anticipar un resumen de *Hágase hizo* y de su evolución morfológica.

[...]

Para finiquitar prometemos, en nuestra calidad de albaceas, la publicación *in toto* del manuscrito, con todas sus lagunas y borrratinas. El trabajo se hará por subscripción y por pagos adelantados, que comenzarán a correr en cuanto el autor expire. Queda abierta asimismo la subscripción para un busto en la fosa común de la Chacarita, obra del escultor Zanoni, que constará, aplicando a la escultura los módulos del llorado polígrafo, de una oreja, un mentón y un par de zapatos. (394-95)

De esta manera, una concepción de la crítica como actividad meramente subalterna y parasitaria se perfila en las *Crónicas*. Bustos Domecq es el epítome de este ejercicio de la derivación incesante, del comentario mezquino y la invención deshonesta, de la crítica entendida como una exégesis interminable de obras anodinas, tan interesada y mercenaria como mortal.

Quizás dos de los motivos que unifican la extensa *œuvre* de Borges y Bioy son las cuestiones de lenguaje y sus derivaciones artísticas. A la proliferación de personajes obsesionados por la literatura (escritores, periodistas, traductores, guionistas) se suman reflexiones sobre las posibilidades

narrativas esgrimidas en discusiones banales y en pasquines que debaten el idioma nacional.

Crónicas de Bustos Domecq, por su parte, está dedicado a los campeones del absurdo de las letras, pero un rasgo que distingue al libro es la amplitud de sus consideraciones “críticas”, que abarcan por igual a escritores, pintores, vestuaristas, arquitectos, cocineros, poetas y escultores. Pastormerlo considera que el libro es una parodia del vanguardismo como ideología literaria, y que sólo mantiene una relación indirecta con las vanguardias históricas de principios del siglo XX o de las décadas de 1950 y 1960 (178).

Sin embargo, *Crónicas* apunta menos a los grupos vanguardistas que al artista fanáticamente moderno, huérfano de tradición y pródigo en epígonos amnésicos.¹⁸ En alguna medida, las crónicas son una serie de variaciones sobre Bustos Domecq en tanto partícipe de una categoría más amplia y –si es posible– más difusa que la de artista: la del *intelectual*. Comprender este desplazamiento respecto de los textos anteriores de la *œuvre* equivale a interpretar cabalmente la *respuesta* del libro no sólo a la pregunta por la tradición, sino también al reacomodamiento del campo cultural argentino tras la caída del peronismo en 1955, cuando “el *artista* se convierte en *intelectual*, es decir, aquél que decide *comprometer* sus prácticas con la realidad política” (Giunta 336).¹⁹

En los doce años que median entre la “Revolución Libertadora” y la publicación de *Crónicas de Bustos Domecq*, el arte argentino se había orientado a la superación de lo que era percibido como el aislamiento cultural que el peronismo había provocado. Ese espíritu de renovación se condensaba en un imperativo, *internacionalizar*, que equivalía a elevar el arte nacional a un nivel comparable al de los grandes centros mundiales: a través de instituciones públicas y fundaciones privadas, con la “importación” de

18 Aunque ninguna crónica está dedicada a un colectivo artístico, hay escenas grupales en las que el mismo Bustos Domecq participa, por ejemplo en la crónica dedicada a Loomis: “Quienes guardamos en la memoria, como en un estuche precioso, las disertas y caudalosas veladas en la calle Parera, cuyo arco a veces abarcaba los dos crepúsculos, el de la tarde vespertina y el de la mañana lechal, no olvidaremos fácilmente...” (359).

19 Bird, por su parte, retomando a Ángel Rama, considera que “Borges and Bioy Casares intend particularly in the 1967 work to parody the figure of the self-interested and self-preserving *letrado* as a banal figure who enables mediocrity and balderdash to thrive” (71).

artistas extranjeros, la concesión de becas para estadías en el exterior y la organización de certámenes con jurados internacionales e importantes premios, se buscaba convertir a Buenos Aires en una capital artística a imagen de New York. El centro por excelencia del nuevo experimentalismo era el Instituto de la Fundación Di Tella, creado en 1958, y especialmente su Centro de Artes Visuales.²⁰

Sin embargo, el arte mundial de posguerra había tomado otras direcciones. En la Argentina, en particular, la relación entre alta y baja cultura se había desplazado con la irrupción del peronismo en 1946, y a pesar de los aspectos que la vanguardia había conservado del modernismo, en los años 60 prevalecían el *kitsch* como elemento de renovación y la adopción de elementos “extraños” al campo artístico, que tanto se veía en el uso de materiales hasta entonces no considerados artísticos como en el esfuerzo de los críticos por generar un marco discursivo que permitiera interpretar el nuevo arte.²¹

En este sentido, el experimentalismo alentado por instituciones públicas y privadas –que en un primer momento había implicado la conquista de la autonomía artística– desembocó en una fusión con elementos ajenos al terreno artístico (política y publicidad, sobre todo), y por lo tanto en una desvirtuación de esa autonomía. Y si el experimentalismo implicaba superar la diferenciación tradicional entre materiales artísticos y no artísticos, ¿qué impedía que la reflexión sobre el arte fuese desplazada por la reflexión sobre la realidad, que se “superasen” los límites entre arte y política, que la noción de *artista* mudara en la del *intelectual* definido por su compromiso y su deseo de modificar la realidad a través de su arte?

Como ha señalado Bürger, la indistinción entre productores y receptores, la superación de los espacios institucionales de circulación de las obras, en fin, la búsqueda de la unificación del arte y la praxis vital, están en la base del proyecto de las vanguardias históricas. Pero, a diferencia de los movimientos europeos, en la vanguardia argentina de los años 60 *obra* y *arte revolucionario* formaban partes inseparables de un mismo proyecto,

20 Otra fundación importante fue la de las industrias Kaiser, organizadora de las bienales de arte de Córdoba hasta el golpe de Onganía de 1966. Sobre el arte de los años 60, véase Giunta *passim*; sobre el Instituto Di Tella, King y Romero Brest (*Arte visual*).

21 Véase Romero Brest (*Ensayo y El arte*).

el de la *obra total*, del que puede ser un indicio suficiente la declaración de la muestra *Tucumán arde*, del crucial año de 1968:

El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo dominante donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, sociales, políticos; como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos, y como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social: es decir, un arte total. (Giunta 333)

De la misma manera, la literatura del post-peronismo también comenzaba a ser atravesada por la heteronomía que las artes plásticas habían propiciado, con narradores como Manuel Puig y el recurso a la radio, el cine o las revistas populares como formas alternativas de organización narrativa, toda una serie de emergentes culturales entre los que Avellaneda enumera “la adopción de formas originadas en una cultura popular cuyos rasgos eran desconocidos previamente; la propuesta de adecuación a lo latinoamericano y el consiguiente replanteo del acatamiento a lo europeo; el uso de un lenguaje no prestigioso en el discurso literario” (11). La “cultura peronista” había anticipado el revulsivo social que se consolidaba en la década del 60, y que los sectores liberales no podían, no querían o no sabían “traducir”.²²

Es en este contexto que la *œuvre* adquiere sentido como intervención en una *terra incognita*,²³ como toma de posición –o movimiento tendiente a ocupar una posición, o recuperarla– en un espacio cultural donde circulaban y se posicionaban nuevos agentes, como los artistas del Di Tella o los escritores “populares”; un desplazamiento –o intento de desplazamiento– respecto de los enfrentamientos que distanciaban a las

22 “Se trataba de un nuevo estado del arte en el que éste ya no podía ser pensado en términos de lenguaje, composición o equilibrio. Desde ahora, también se consideraba arte a un sistema cuyas matrices comunicativas no dependían del plano, sino de los materiales que habían invadido su territorio: desde la cultura popular hasta las nuevas tecnologías, las nuevas ciencias del lenguaje o los nuevos medios de comunicación” (Giunta 349).

23 La *œuvre* es parte de un proyecto más amplio, que Borges y Bioy mantuvieron durante décadas: “Toutes ces pratiques éditoriales dessinent un subtil dispositif stratégique: rédiger un compte rendu ou une critique, composer une anthologie, traduire, faire traduire, éditer sont autant de façons d’organiser un nouveau paysage littéraire, où ils purront occuper une place décisive” (Lafon & Peeters 242).

coincidencias y conveniencias que convocaban a esos agentes.²⁴ *Crónicas de Bustos Domecq*, especialmente, no es ajeno a ese panorama cultural, y esto parece probarlo que buena parte de los intelectuales ridiculizados en sus páginas comparten, *ad nauseam*, un propósito común: Tulio Herrera (“Gradus ad Parnasum”) se propone “la creación de un lenguaje poético, integrado por términos que no tienen exacta equivalencia en las lenguas comunes” (387); Nierenstein Souza “no ignoraba que los años acabarían por escribirlo todo” y su propósito es “lograr una literatura absoluta”, “una obra capital” (348); Loomis alcanza “su *opus* máximo” (362); la crítica de Lambkin Formento coincide punto por punto con la del texto original; como “las posibilidades de una poesía que fuera exclusivamente poética”, y la disputa por una “pintura pictórica”, el cocinero Moulounguet (“Un arte abstracto”) “impetra parejamente, con sus argumentos de peso, por lo que él denomina sin ambages *cocina culinaria*” (368); Baralt no se arredra y “no dejará de suministrar una lista completa” (374) de sus gremios infinitos; un panadero iluminado, Longuet, dirige un *theatrum mundi*, donde “el más desprevenido, el más ignaro, usted mismo, ya es un autor, la vida es el libreto” (377); los *inhabitables* son “densas y refrescantes ráfagas de arte, que no doblegan su cerviz al menor utilitarismo: nadie penetra en ellos, nadie se alarga, nadie queda sentado en cucullas, nadie se incrusta en las concavidades, nadie saluda con la mano desde el impracticable balcón, nadie se defenestra. *Là tout n'est qu'ordre et beauté*” (382); la obra escultórica de Antártico Garay

consiste en el espacio que se interpone, hasta tocar el cielo, entre las edificaciones del cruce de Solis y Pavón, sin omitir, por cierto, los árboles, los bancos, el arroyuelo y la ciudadanía que transita [...] Ahora sueña con una exposición, la número cuatro, que abarcaría todo el perímetro de Núñez. Mañana ¿quién sabe? Su obra rectora y argentina anexará lo que hay de atmósfera entre las pirámides y la esfinge. (392)

24 Como afirma Bourdieu, “[d]efinir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido en el campo. En efecto, el incremento del volumen de la población de los productores es una de las vías principales a través de las cuales los cambios externos afectan a las relaciones de fuerza en el seno del campo: los grandes trastornos nacen de la irrupción del recién llegado que, por el mero hecho de su número y su calidad social, importan novedades en materia de productos o de técnicas de producción y tienden a imponer [...] un modo nuevo de valoración de los productos” (334). Sobre los campos culturales “relativamente autónomos” de América Latina, véase Altamirano & Sarlo.

Esta reiterada obsesión no sólo por concebir una obra que compendie poesía, novela o pintura, sino por construirla de tal modo que abarque el mundo y el universo, ¿a qué corresponde, si no a la búsqueda de *la obra total*? Por supuesto, que tales proyectos sean concebidos por ridículos artistas de provincia, panaderos, plagiarios y estafadores, contribuye a descalificar esos proyectos –y por elevación sirve al ataque contra los sueños de totalidad de la vanguardia. Como Rubén Santantonín, que afirmaba “[n]o pretendo unir pintura con escultura. Trato de colocarme lejos de esas dos disciplinas en cuanto pueden ser método, sistema, medio. Creo que hago cosas” (cit. en Giunta 174), el Paladión de *Crónicas* podía reivindicar una obra carente de valor estético, que “[o]cupa, por decirlo así, un plano propio, aspira a lo más humilde y a lo más alto, un lugar en el universo” (346). Si el *theatrum* de Longuet abarcaba el mundo, no menos ambiciosa era *La menesunda* de Santantonín y Marta Minujín, expuesta en el Di Tella en 1965:

[un recorrido en que] el espectador tendría que sortear distintos obstáculos: atravesar un pasillo con luces de neón, ver por primera vez su propia imagen en un aparato de televisión, caminar sobre superficies inestables, agacharse, sentir viento, frío, calor, luces cegadoras, olores a fritura, a humo, a dentista, entrar en un espacio que lo comprimiera y le diera la sensación de asfixia, ingresar en una heladera, pasar por un cuarto en el que vería a una pareja en la cama, entrar en un túnel de moscas ‘encarceladas’ contra las paredes por un mosquitero, introducirse en un gran teléfono donde tendría que encontrar un número que le permitiera hablar la salida, penetrar en el interior de una inmensa cabeza femenina con artículos de perfumería y cosmética baratos y, finalmente, encontrarse a la salida con una proyección que registraría todo el proceso de realización del circuito. (Giunta 213-14)

Para decirlo muy brevemente: en su ataque a todo el “novísimo” arte, y al ridiculizar a los “campeones del absurdo”, *Crónicas de Bustos Domecq* es una sátira de la institución artística tal como ésta se perfilaba en la década del 60 (y especialmente de los intelectuales, esos nuevos agentes culturales), a través de una parodia de la retórica de la crítica de arte, de la paráfrasis y el comentario, y de los modos e instancias de producción (universidades, editoriales, críticos especializados y de revista, fundaciones privadas, cenáculos, los artistas mismos) de esa crítica, concebida, sin excepción, como parasitaria y secundaria.

Como un caso local de otra de las paradojas inherentes al arte moderno, los empeños de la vanguardia por la obra total representaban el triunfo de la concepción autonómica del arte, pero, al mismo tiempo, la extensión absoluta de la autonomía implicaba la indistinción de espacios y materiales, de artista y espectador, de escritor y lector; en una palabra, equivalía a la dilución de lo específicamente artístico en una suerte de pan-esteticismo: un arte completamente autónomo, legitimado sólo por sus términos de experimentación, termina fusionándose con otros espacios y otras prácticas, como se confunden mapa y territorio en los *Viajes de varones prudentes* que inspiran a Lambkin Formento.

De la lectura de *Crónicas de Bustos Domecq*, en cambio, se infiere la reivindicación de una autonomía limitada (aunque soberana) de la obra literaria, y una concepción del arte similar a la del modernismo clásico, y que anuncia la dedicatoria del volumen: “A esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier”.²⁵ En un momento en que esa autonomía “acotada” se veía desbordada o invadida por el experimentalismo politizado de los años 60, en *Crónicas* se impugna a las nuevas generaciones de artistas, se descalifica el proyecto vanguardista y se defiende una forma de vinculación con la política que pasa por su negación.

La *excentricidad* del arte de los años 60, ya no su ruptura sino lo que era percibido como su incongruencia respecto de la tradición, parecía revertir el que fue, quizás, el proceso fundamental de la modernidad: la diferenciación progresiva de los ámbitos y funciones de la vida social. *Crónicas de Bustos Domecq* anuncia un futuro en que el status de una obra o un texto dependería de un criterio extra-artístico y de decisiones institucionales más que de un juicio estético o de gusto; deja entrever, para decirlo en términos teóricos, la regresión a un estadio pre-moderno, la inminente desaparición de la literatura y el arte –por una paradójica extensión de la literatura y del arte hasta abarcarlo todo. Goldsmith había condenado en el siglo XVIII la desaparición del gusto, la experimentación negligente y la intrusión de la ideología; análogamente, Borges y Bioy atisbaron que la crítica de arte, la enseñanza de literatura en la universidad, los concursos, la cultura de masas, el experimentalismo y el *engagement* de los artistas,

25 Este epígrafe, según Helft y Pauls, explicaría que “el blanco de Borges y Bioy no son los ‘experimentalismos’ de la vanguardia, sino más bien la desconcertante fertilidad de una época que prefere darlos por olvidados” (153).

eran los signos de una degradación que equivalía (volver) a juzgar la obra artística en función de la ética, la religión, la moral, la política o –más probablemente– en función de cualquier cosa.

Si la extensa *œuvre* de Borges y Bioy es una suerte de tratado retórico donde todo debe ser dicho, los “meritorios cronicones” de Bustos Domecq compendian una ontología (y antología) caricaturesca de las condiciones de posibilidad del arte contemporáneo. La evolución “descontrolada” del campo artístico (en cuyo centro, laboriosamente, habían instalado determinados géneros y una idea particular de la literatura) implicaba desplazamientos, y quizá *Crónicas de Bustos Domecq*, donde enumeraron “una por una las operaciones por las que el arte contemporáneo *se sale* del arte, tropieza con su propia imposibilidad y se inscribe, para decirlo con palabras de Quain, en la historia del arte” (Helft y Pauls 155), es el único libro que Borges y Bioy pudieron imaginar –y escribir– frente a un arte y una literatura que pretendían estar *más allá* del arte y de la literatura.²⁶

Román Facundo Espino
Universidad Nacional del Sur

26 La sátira incluye –pero no se limita a– los críticos y los literatos. En cambio, Bird afirma: “... the function of the strange, paradoxical and even disordered aesthetic sensibilities are symbolic of the unsatisfactory state (to the authors, *natürlich*) of Argentine *belles lettres* and their reigning critical elite in the mid-twentieth century” (70).

OBRAS CITADAS

- Altamirano, Carlos & Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina. 1923-1960*. Buenos Aires: Hispamérica, 1974.
- Bird, David. "Bustos Domecq and the Praise of Folly". *Variaciones Borges* 23 (2007): 70-83.
- Blanco, Mariela. "Parodia y política en la escritura en colaboración de Borges". *Variaciones Borges* 23 (2007): 87-103.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración I. Con Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- . *Un ensayo autobiográfico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- Goldsmith, Oliver. *The Miscellaneous Works of Oliver Goldsmith*. Edimburgo: William P. Nimmo, 1867.
- Helft, Nicolás & Alan Pauls. *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1991.

- King, John. "El Di Tella and Argentine Cultural Development in the 1960s". *Bulletin of Latin American Research* 1.1 (1981): 105-12.
- Lafon, Michel & Benoist Peeters. *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivains*. Paris: Flammarion, 2008.
- Lhioui, Zohra. "Les épigraphes de Borges, spéculation et spécularité". *Variaciones Borges* 13 (2002): 157-226.
- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Parodi, Cristina. "Borges, Bioy y el lenguaje exquisito". *Variaciones Borges* 27 (2009): 7-23.
- Pastormerlo, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Borges y la política". *Revista Iberoamericana* 100-101 (1977): 269-91.
- Romero Brest, Jorge. *Ensayo sobre la contemplación artística*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- . *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- . *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años '60*. Buenos Aires: Emecé, 1992.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2003.