

XI Congreso Solar

18 al 21 de noviembre de 2008

Mesa 9: Las manifestaciones culturales en sus distintas expresiones: arte, literatura, cine y prensa y proyectos editoriales

Crónicas de Bustos Domecq: una sátira de la vanguardia¹

Lic. Marta S. Domínguez
mdomínguez@uns.edu.ar
Dpto de Humanidades
Universidad Nacional del Sur

En primer lugar hay que señalar que las *Crónicas de Bustos Domecq* es el título de una de las colecciones que escribieron Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, empleando el mismo seudónimo bajo el que iniciaron su colaboración en 1946 con *Seis problemas para don Isidro Parodi*. El texto que hoy nos ocupa fue publicado en 1967, pero algunos de sus artículos fueron redactados mucho antes², en él se hace la crítica a las distintas artes, incluso al arte culinario y en particular a la literatura³. Ya en la dedicatoria: "A esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier" vemos la intención de hacer sátira artística, al elegir un exponente vanguardista de cada arte⁴ y unirlos mediante este oxímoron.

Como ha ocurrido en general con la obra en colaboración de Borges⁵ ha recibido poca atención de la crítica. Uno de los primeros aportes críticos para el esclarecimiento de este texto fue el de Jaime Alazraki (1970), quien describe los artículos y destaca la coherencia que tiene la colección, gracias al estilo de Bustos Domecq que es lo más

¹ El presente trabajo fue parcialmente financiado por la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Se enmarca en el PGI: "La sátira en la literatura argentina: fantasía e ironía en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Ezequiel Martínez Estrada" bajo mi dirección.

² *Crónicas de Bustos Domecq* en *OCC*, pp. 297-371. A continuación las citas son por número de página. M.S.D.

³ Pero la editorial Losada requiere un número determinado de páginas y deben escribir tres o cuatro cuentos más' y así se incorporan "Vestuario I" y "Vestuario II", pero esto demoró la edición hasta 1967. Finalmente incorporaron cinco cuentos: los dos mencionados más: "Esse est percipi", "Los ociosos", y "Los inmortales".

⁴ Sobre la dedicatoria que aparece en la misma página que los epígrafes Borges comenta que le parece que está mal porque da la sensación que les dedicaron los epígrafes. (Cf. A. Bioy Casares, *Borges*, op. cit., p. 1164).

⁵ En 1968 Bioy aclara a quien pertenecen los títulos de las obras en colaboración: Borges inventó *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Dos fantasías memorables*, *Un modelo para la muerte*, y Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq*.

logrado. Este estilo "ridículo", como hemos estudiado en *Un modelo para la muerte*, intenta terminar con el estilo acartonado de los escritores decimonónicos: "Y claro, nos reímos hasta la carcajada, advirtiendo (o sin advertir) que nos estamos riendo de tanta página ilustre que ha entrado muy dignamente en historias y manuales."⁶.

Por su parte el único comentario que hace Alfred MacAdam (1975), cuando estudia "La fiesta del monstruo" y "El hijo de su amigo" de los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, es que: "[...] la sátira literaria es el propósito principal en otros textos de los mismos autores, como "De aporte positivo" (1954) o en los ensayos y entrevistas falsas de *Crónicas de Bustos Domecq* (1967)"⁷. Con lo que coincide De Sanctis (2001), para quien "*Crónicas de Bustos Domecq* significa el triunfo de la sátira"⁸.

Como Fernando Quiñones podemos definir las *Crónicas* como ensayos que abarcan la crítica de arte para poner el acento en lo más general, apartándonos de la opinión de María Isabel Tamargo quien afirma que "[...] abarcan principalmente crítica literaria"⁹, aunque estadísticamente tenga razón pues, como veremos, a la literatura le corresponden diez artículos, mientras que uno, o a lo sumo dos, por cada una, a las artes restantes.

Aunque me he centrado en el estudio de la sátira literaria reconozco que se hace la sátira no sólo a las artes, sino a otros aspectos de la cultura, en particular a los medios -cine, radio y televisión- y también al fútbol, e incluso a las corporaciones políticas como los gremios.

De la Crónica a las crónicas

Romera Rozas en su apartado N° 3: *La crónica*¹⁰ estudia la conexión de este texto con su architexto: las crónicas. Comienza con la definición de *Le Petit Robert*, donde dice que proviene de *Khrônos* "tiempo" pero se detiene en la definición de Martín

⁶ Jaime Alazraki, "Las Crónicas de Bustos Domecq", *Revista Iberoamericana*, XXXVII, (1970), 70, pp. 87-93.

⁷ Alfred MacAdam, "El espejo y la mentira, dos cuentos de Borges y Bioy Casares", *Revista Iberoamericana*, 75, (1971), p. 374.

⁸ Pablo De Sanctis, "Risas argentinas: la narración del humor" en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Tomo 11: La narración gana la partida, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 502.

⁹ María Isabel Tamargo, *La narrativa de Bioy Casares*, Madrid, Plaza, 1983, cit. por Rosa Pellicer, "Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias", *Variaciones Borges*, 10, (2000), p. 20.

¹⁰ Ricardo Romera Rozas, *op. cit.*, pp. 50-52.

Vivaldi¹¹, mucho más completa que la de los diccionarios. Lo que rescata de estas definiciones es que las principales características de la crónica son: la novedad temática, y la interpretación personal. Respecto a la noción de novedad se destaca un propósito paródico importante: trece de las veinte crónicas sitúan los acontecimientos en los períodos que van de 1879 a 1947. La lectura que hace Romera Rozas de esto es que Borges y Bioy Casares proceden a una inversión paródica (nuevo/ antiguo) de los objetivos del género. La crónica en general se integra en un contexto bien definido: la revista, el periódico, esto quiere decir que su función informativa está subordinada a una relación espacio-tiempo relativamente breve. En lo que se refiere al aspecto formal de la extensión de las crónicas las normas se respetan: diecisiete de las crónicas tienen entre una página y media y tres páginas, y sólo tres crónicas tienen cuatro páginas.

Además existe una modificación en cuanto al soporte: no se trata de una publicación en un diario o en una revista sino en un libro. Romera Rozas piensa que el libro era el único medio para Borges y Bioy Casares de publicar una obra, cuyo sentido y objetivos se distinguen por su homogeneidad. A diferencia del género policial o del género fantástico la crónica no tiene especificidades estructurales que determinen un modelo: Es teoría de su propia forma.

Nuevamente nos encontramos con el escritor de *Seis problemas para don Isidro Parodi* ahora convertido en cronista, lo que le permite la libertad de hablar y de opinar sobre todo. Este caso es muy particular porque aborda los temas más diversos: diez se refieren a temas exclusivamente literarios mientras que once a arquitectura, teatro, arte culinario, costura, historia, pintura, corporativismo, escultura, ciencia e inmortalidad, sin embargo tratan en su mayor parte de la literatura y la crítica literaria. Bustos Domecq comienza imitando el estilo declamatorio y cursi de la prosa de comienzos de siglo con la inclusión de casticismos, arcaísmos y préstamos en lengua extranjera.

Se puede interpretar la posición ecléctica y diletante de Bustos Domecq como una parodia de la coherencia intelectual que exige el oficio de cronista, lo que no es extraño conociendo la trayectoria literaria del "Tercer hombre". Su actitud no es propia de un crítico consecuente: es el anticrítico.

¹¹ Martín Vivaldi 1984, p. 754 (cit. por *Ibid.*).

Pero ¿qué podemos decir de Bustos Domecq como autor, que ha escrito *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Dos fantasías memorables*, y como crítico, el prólogo de *Un modelo para la muerte* y *Crónicas de Bustos Domecq*? Quizás lo que afirma J. Alazraki que su existencia como creador de problemas, fantasías y crónicas, sería “[...] una intrusión del mundo fantástico dentro del mundo real”¹².

Los personajes que irrumpen en ellas y en los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* son los mismos que ya se habían presentado en las colecciones anteriores, y ya han sido suficientemente estudiados por Ricardo Romera Rozas, entre otros. Por ejemplo en “Un pincel nuestro: Tafas” cita a Lumbeira de *Dos fantasías memorables*: “Como dijo Lumbeira, fagocitemos bien la tradición, antes de tirarla a los chanchos” (p. 350), que es una versión muy libre de la máxima evangélica: “No arrojéis margaritas a los cerdos”. De este modo, como un recurso favorito de Bustos Domecq pero también de Borges, aparecen escritores en su obra, se hace el catálogo de sus bibliotecas, igual que se crean autores ficticios y obras apócrifas.

Las crónicas literarias

Los temas de las *Crónicas* son variados: los medios de comunicación - la televisión, la radio-, la historia, el arte –pintura, escultura, arquitectura, cocina- pero en su mayor parte tratan de la literatura y de la crítica literaria. Según Graciela Scheines puede entenderse “[...] como una burla a las escuelas y estilos en boga, a las estéticas de vanguardia, a los escritores vernáculos que veneran la literatura del Norte, pero también parodia la crítica y todas las aberraciones que en lugar de ayudar a la comprensión de la obra, la desmenuzan hasta hacerla desaparecer o la encasillan o congelan hasta transformarla en un fósil. Al mismo tiempo surge el tema de una crítica que crece y se multiplica monstruosamente, devorando la obra madre que le sirvió de alimento y sostén [...]”¹³. Lo que seguramente es cierto, según afirma Bioy Casares, es que en este texto, si lo comparamos con *Un modelo para la muerte* por ejemplo,

¹² Jaime Alazraki, *art. cit.*, p. 88.

¹³ G. Scheines, *art. cit.*, pp. 530-531.

trataron de sujetarse a un plan, disciplinadamente, para evitar los excesos, y esto es evidente.

La primera de las crónicas: "Homenaje a César Paladión" (1964) es una biografía literaria en ella se alude a *Los Crepúsculos del Jardín*, que es un plagio de *Los parques abandonados*. Esto ya nos recuerda la querrela Lugones-Herrera, pero curiosamente Bustos Domecq prefiere el plagio al original; después se habla de un crítico de considerable fuste y luego del "[...] panfletario de cuyo nombre no quiero acordarme [...]" que podría ser el uruguayo Blanco Bombona, que fue el primero en acusar a Lugones de plagio.

Por el comentario crítico de su obra, vemos que el concepto estilístico de Paladión¹⁴, consiste en ser fiel al plagio. Plagia cualquier texto: desde *Las Geórgicas* de Virgilio, según la versión española de Ochoa, hasta *De Divinatione* de Cicerón¹⁵ en latín ("¡Y qué latín! ¡El de Cicerón!" (p. 305) en incluso preparaba un *Evangelio según San Lucas*, "[...] obra de corte bíblico"¹⁶.

La literatura siempre había hecho uso de la cita y del plagio: ya los centones en Bizancio o en el medioevo ensancharon el campo estético recogiendo versos enteros, pero ahora Paladión postula el plagio total. Pero su literatura se vuelve original porque, pese a que no cambia ni una sola letra, lo firma con su nombre: "Nada más remoto, ciertamente del libro homónimo de Herrera, que no repetía un libro anterior." (p. 305) Vemos entonces que es una exacerbación de una tendencia literaria. Podríamos hablar entonces, en términos de procedimientos satíricos, de una inversión de la antigua idea de originalidad romántica, y a la vez de la hiperbolización de una tendencia propia de la

¹⁴ Paladión es un término que deriva de la arquitectura. Era una estatua de Palas Atenea hecha en madera, de cuya conservación dependía la suerte de Atenas, que fue robada por Ulises y Diomedes. De ahí pasó a significar objeto en que se apoya o se cree que consiste la defensa y seguridad de una cosa.

¹⁵ El 15 de abril de 1959, Borges está leyendo esta obra de Cicerón, según registra Bioy Casares (A. Bioy Casares, *Borges*, op. cit., p. 479).

¹⁶ El 30 de octubre de 1963 Borges trae la idea de un cuento: se trata de un escritor cuyas primeras obras son de Huidobro y de otros autores modernos, que publica en inglés *Las mil y una noches* de Burton y cuando muere deja en preparación *La Santa Biblia*. "Para los otros la unidad es la palabra; para él, el libro." (*Ibid.*, p. 969). Esta es la matriz de "Homenaje a César Paladión" (1964) La invención continúa el día 3 de noviembre de 1963 (*Ibid.*, p. 973), ambos redactan el 4 de noviembre (*Ibid.*, p. 974), y lo concluyen el 15 de noviembre. Bioy lo compara con "Una tarde con Ramón Bonavena", cuya idea le pertenece, y encuentra que el "Homenaje" es superior y más divertido, mientras que "Una tarde" es opaco y "[...] puede verse como una sátira de algo (vale decir una obra subordinada a otras)" (*Ibid.*, p. 977).

literatura y de la crítica, como es el mecanismo de la cita que se transforma en plagio y luego se generaliza.

El recurso cómico utilizado en este ensayo es semejante al empleado en "Ese polifacético Vilaseco". En este ensayo se enumeran las obras de Vilaseco: 1901- *Abrojos del alma*, un poema que se publicó en *El correo de Ultramar* de Fisherton (Rosario), con influjo de Guido Spano y Nuñez de Arce con preponderancia de Elías Regules; 1909- *La tristeza del fauno*, idéntica a la anterior pero "[...] con el sello del modernismo en boga"; 1911- "Mascarita" verso en *Caras y Caretas* con influencia de Carriego, y *Calidoscopio* en *Proa* con una viñeta de Longobardi; 1912- *Viperinas* (sátira); 1947- *Evita capitana* se estrenó en Plaza de Mayo y eso lo convirtió en "[...] Subdirector de la Comisión de Cultura pocas horas después [...]"; y "Oda a la integración" fue su canto de cisne "[...] dedicado a diversos gubernativos." (p. 347)

El joven "falto", que debe enviar las *plaquettes* por correo, las lee y descubre que todas las obras son la misma, sólo cambian los títulos. Una sola obra posee todos los géneros –architextos- sólo cambian los títulos –el paratexto¹⁷. Esta sería la inversión de la regla: "para cada obra un título" que es lo habitual. Luego que se describen sus siete libros resulta que toda su obra es la misma, de ahí la ironía del título: "polifacético". Imaginemos por un momento qué texto único encubren todos esos títulos: "mascarita", "viperinas", "Evita capitana" y ya vemos la *vituperatio*, la censura implícita tras el elogio que le da el éxito político. Conjeturemos a la vez qué clase de crítico es Bustos, que tras haber analizado las obras de Vilaseco y haberlas comentado, en realidad ignora todo respecto a ellas y cuando el joven "falto" descubre que todas las obras son la misma, dice que eso sólo prueba que "[...] el Arte es uno y único." (p. 348), con lo cual sale del paso sin ningún tipo de escrúpulo.

Igualmente en "Lo que falta no daña" se nos hace el catálogo de los libros escritos por Tulio Herrera (24 de agosto de 1942): *Apología* (1959); *Madrugar temprano* (1961) -poemario que ganó el 2º Premio Municipal-; *Hágase hizo* (1965) novela conclusa; en este punto hallamos una inversión de la regla, puesto que era habitual

¹⁷ El 16 de noviembre de 1965 inician el cuento del que compendia en su múltiple obra toda la evolución de la poesía hispanoparlante: "Luego se deja caer que todos esos poemas fueron siempre el mismo, con diverso título: gran lección filosófica que da otra dimensión a esa obra impar." (*Ibid.*, p. 1088).

dejar una novela inconclusa, en caso de que el autor hubiera dejado de existir antes de haberla terminado.

Tulio Herrera postula una nueva estética como vemos en la *Apología*, que no menciona el nombre del vindicado, ni hace una referencia a los títulos ni a la cronología de las obras que le sirven de modelo, por lo que se transforma, al mismo tiempo, en una inversión de la apología. Usa de la ultracorrección de modo que el crítico pule el verso exageradamente, a tal punto que logra que la primera cuarteta de un soneto se transforme en un único verso, como por ejemplo, "Madrugar temprano" es la elipsis del refrán popular: "No por mucho madrugar se amanece más temprano", o como "Hágase, hizo", que fuera extraído del *Génesis* bíblico: "Hágase la luz y la luz se hizo". En suma se hace un uso excesivo de la elipsis en la elaboración de la obra, cuando se pasa del manuscrito al texto definitivo.

La obra es incomprensible hasta que Bustos tiene acceso a los manuscritos de Herrera donde se explica el origen de cada texto, pero recién podrán publicarlos, por suscripción, cuando su autor muera, y entonces el escultor Zanoni le hará un busto aplicando su estética, la que constará "[...] de una oreja, un mentón y un par de zapatos." (p. 346). En esta transposición a otro arte del recurso de la elipsis vemos visualmente los defectos de su exageración. Se compara a Vilaseco con Herrera: el primero - en una inversión del cliché funerario "en plena juventud" - "Muere tronchado en plena senectud, no sin haber reunido en volumen su producción dispar. Una patética *plaque* que firmó *in articulo mortis*, [...]" (p. 349), mientras que el segundo se aferra a la vida como los pulpos, según expresa Bustos, fastidiado porque esta circunstancia le impide publicar los manuscritos.

Otra forma de síntesis, similar a la que practica Tulio Herrera, es la que se logra en "Gradus al Parnasum"¹⁸, que refleja la búsqueda un lenguaje esencial realizada por Santiago Ginzberg: "Integrado por términos que no tienen exacta equivalencia en las

¹⁸ El 1º de julio de 1965 planean dos cuentos, uno es "Gradus ad parnasum", sobre idea de Borges, como el cuento de palabras aparentemente injustificables y acaso incomprensibles que sustituyen, en poemas, conocidas situaciones sentimentales; el otro es el del molinero. (*Ibid.*, p. 1068-1069). El 30 de julio de 1965, escriben el cuento de Ginzberg, que se llama inicialmente "La tarde bocamanga se nos va", para quien bocamanga sería "la emoción de una melodía que hemos escuchado una vez, que hemos olvidado y que a la vuelta de los años recuperamos." (*Ibid.*, p. 1071). Continúan el 18 de agosto (*Ibid.*, p. 1074).

lenguas comunes pero que son y fueron siempre el tema fundamental de la lírica" (p. 339).

El artículo de Bustos Domecq se origina ante la mala crítica de la prensa realizada en ocasión del fallecimiento de su amigo –esto es una inversión también porque normalmente las malas críticas son en vida y los comentarios ante la muerte suelen ser un panegírico-. De este modo comienza la revisión de la obra poética de S. Ginzberg: 1923- *Claves para tú y yo*, del que se elogia la cubierta!:"Sobria portada a todo color, reconstrucción del rostro por Rojas, título a moción de Samet, tipografía de la casa Bodoni, texto en general desbrozado, ¡en fin todo un acierto!" (p. 336); el siguiente poemario fue *Bouquet de estrellas perfumadas* en el que, pese a que Carlos A. Prosciuto le hace la crítica en la revista *Nosotros*, no registra esos vocablos breves y hasta un verso entero, construido con palabras que no figuran en el diccionario. Aquí vemos también los alcances de Bustos Domecq como crítico, quien describe el aspecto físico del libro de Ginzberg, puesto que sólo conoce su parte exterior.

Sólo Bustos, con una libreta de Ginzburg que se titula *Codex primus et ultimus*, devela el enigma porque allí encuentra la redefinición de todos los términos empleados. Finaliza el artículo con la exhortación de Ginzburg: "Les pido que no incurran en el purismo. Alteren y transformen."(p. 339) que expresa su credo estético.

En esta tendencia literaria creo ver las nuevas experimentaciones que se inician con las escuelas de vanguardia pero específicamente con el surrealismo. Parece una crítica a la exploración lingüística que realiza Oliverio Girondo¹⁹. Es probable que, así como en "Las previsiones de Sangiácomo" bajo el nombre ficticio Ricardo Sangiácomo se ocultaba Ricardo Güiraldes, ahora bajo Ginzburg es factible que habite Girondo.

La segunda crónica: "Una tarde con Ramón Bonavena" es una tomadura de pelo a los escritores y novelas "realistas" y un ataque a la novela argentina de la primera mitad del siglo XX. Bonavena quería escribir una novela nativista "[...] con la consabida protesta contra el latifundio", pero lo que ocurre es que en el sector de la sociedad que

¹⁹ Oliverio Girondo (1891-1967), quien se inició con *Veinte Poemas para ser Leídos en el Tranvía* (1922) y culminó con *En la mismédula* (1954), redactó el *Manifiesto de Martín Fierro* (1924).

él quiere describir todos se conocen, porque se trata de la localidad de Ezpeleta, cercana a Berazategui, al sur de Buenos Aires, la capital.

Bonavena se hace una serie de preguntas que encubren una crítica a las tendencias contemporáneas de la novelística: ¿cómo describir lo que pasa en la cabeza del vecino? En esta pregunta leo una crítica a la corriente de la conciencia. Más tarde piensa en escribir una novela cuyos personajes sean animales domésticos pero ¿cómo describir lo que pasa en la cabeza de los animales domésticos? Aquí encuentro una referencia a *Animal Farm*, la alegoría satírica de George Orwell. Por último, se plantea la posibilidad de escribir una autobiografía “¿Quién soy yo? ¿El de hoy, el vertiginoso, el de ayer, olvidado, el de mañana, imprevisible? ¿Qué cosa más impalpable que el alma?” (p. 307), al final termina eligiendo un “sector limitado de la realidad” (p. 308), un rincón de su mesa de trabajo a cuyo propósito dedica cinco volúmenes “in octavo” de los cuales el quinto tiene 941 páginas, así su obra *Nor-noroeste* es infinita: describir la realidad.

Su obra que no tiene ni valor científico ni estético sólo aspira a un lugar en el universo. Según registra Camuratti detrás del título de la novela podría insinuarse una referencia a la revista *Nord-Sud* de Pierre Reverdy. Y a la vez queda claro que parodia las actitudes y propósitos de los objetivistas a la manera de Robbe-Grillet²⁰. Es evidente entonces que la burla apunta a varios destinatarios como hemos visto²¹.

“En búsqueda del Absoluto”²² es el título de un ensayo de Balzac escrito por Nierenstein Souza, quien es un escritor uruguayo que, sin embargo, no figura en el

²⁰ El 21 de octubre de 1963, en la preparación del cuento para la editorial L’Herne, Borges reflexiona: “¿Robbe Grillet y los de la nueva escuela lo verán como una sátira contra ellos? Qué gracioso que les llegue de Sudamérica y de autores modernos” (A. Bioy Casares, *Borges*, op. cit., p. 964), y el 27 de octubre de 1963, reiteración de la misma idea (*Ibid*, p. 968).

²¹ Según Borges la nueva escuela francesa de novelistas que dedican largos libros a la descripción de objetos o de movimientos físicos no tiene ningún valor ni estético ni científico. Esto es lo que se plasma en esta crónica. (*Ibid*, p. 694; p., 918). Esta crónica también ha sido estudiada por Adriana Lamoso, “Modos de representación: realismo y literatura en Bustos Domecq”, en *Los desafíos de la investigación en Ciencias Humanas: Actas de las II Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias Humanas. La investigación joven en la Argentina de hoy*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur –Fundación Ezequiel Martínez Estrada, 2006, pp. 791 a 798.

²² Es un cuento propuesto por Borges el 8 de diciembre de 1963 que tiene como primer título “La busca de lo absoluto”. Trata de un autor que produce sólo textos orales porque sabe que la tradición los mejorará. Bioy opina que tal vez no encaje bien en la colección de cuentos porque es mucho mejor que los ya escritos, donde todos son tontos admirados por otros tontos, mientras que acá se trata de un hombre inteligente que por escepticismo llega a esos extremos. (A. Bioy Casares, *Borges*, op. cit., p. 990). Lo comienzan a escribir el 26 de diciembre de 1963 (*Ibid*, p.

Diccionario uruguayo de biografías redactado por Fernández Saldaña. También ha escrito una novela histórica: *El feudo de los Gomensoro* (1919). Tiempo después Souza se retira a Fray Bentos y allí “[...] pudo consagrarse de lleno a la escrupulosa redacción de una obra capital cuyos manuscritos se han extraviado y cuyo nombre mismo se ignora.” (p. 311). Después muere en 1935 y es el momento en que el director del periódico *Última hora* lo envía a Bustos, en misión detectivesca, a investigar el destino de los manuscritos.

De la exhumación de la biblioteca de Souza pero mucho más del contacto con los habitantes del pueblo, porque todos narran cuentos, surgen las pistas que le permitirán a Bustos develar el enigma: Nierenstein buscaba la literatura absoluta y descubrió, al pasar de las exquisiteces del simbolismo a las recopilaciones medievales de cuentos, que desde Homero hasta la cocina de los peones y el club se complacen en inventar y oír sucedidos: “Como la literatura en su origen, Nierenstein se redujo a lo oral, porque no ignoraba que los años acabarían por escribirlo todo.” (p. 314).

En “Naturalismo al día” sigue ahora un realismo convertido en “descriptivismo”²³. La primera obra es una obra de crítica de la *Divina Comedia* del crítico “objetivo” Hilario Lambkin Formento²⁴ - probablemente seudónimo de Bustos Domecq como insinúa Gervasio Montenegro en el prólogo - que no difiere ni en una sola coma del poema de Dante, lo que nos recuerda la reescritura de *El Quijote de la Mancha* realizada por Pierre Menard, en “Pierre Menard, autor del Quijote”. La segunda es un concurso de la editorial *Destiempo* cuyo tema es la rosa: Urbas lleva una rosa y le pagan el premio. El tercer caso es el de Colombres que adhiere al neo-idealismo italiano, en un concurso de

996) Continúan el 27, viendo que la obra de Souza es una serie de cuentos verdes que circulaban en su pueblo (Tacuarembó o Fray Bentos) (*Ibid.*, p. 997). Lo concluyen el 1º de enero de 1964 (*Ibid.*, p. 1000)

²³ El 2 de septiembre de 1959 Borges le comentaba a Bioy: “Tiene razón Croce: el *descriptivismo* es un error; la poesía no sirve para describir insectos o gallipavos.” (*Ibid.*, p. 546).

²⁴ Bioy comenta el 22 de noviembre de 1963 que continúan con la escritura de “Naturalismo al día” y le manifiesta a Borges, que no puede dominar su elocuencia burlesca, su temor de arruinar el estilo de “estos nuevos cuentos” –así los llama- por la superposición de bromas “[...] como antes volvimos impracticables para nosotros mismos los de Bustos Domecq,” entonces Borges se morigera y “[...] cuando escriben sobre Lambkin Formento el estilo es serio y servicial”. “Me dice: “Mirá, estamos escribiendo cuentos originalísimos. A nadie se le ocurrieron. A Chesterton le hubieran divertido. Tienen un poco de Belloc, de *Lambkin's Remains*, aunque no sé si pueden compararse: *Lambkin's Remains* es una sola broma tal vez algo primaria.” (*Ibid.*, p. 981) El 29 de noviembre continua la lucha por contener a Borges: “Escribimos. Borges tiende a la caricatura extrema y al estilo de Gervasio Montenegro; a la terminología erudita.” (*Ibid.*, p. 985). Sobre Lambkin (*Ibid.*, p. 137).

Artes Plásticas con premios especiales sobre el tema de la Patagonia. Colombres remite un carnero que hirió al jurado, por lo cual no le pagaron el premio, pero en compensación ganó el Concurso de la Rural²⁵. Como colofón del ensayo va una reflexión de Bustos Domecq, quien afirma que en el caso de continuar esta tendencia: “[...] el arte se inmolará en las aras de la naturaleza” (p. 318). En una nueva inversión “el arte por el arte” se transforma en “el arte por la vida”.

Otro ejemplo de descriptivismo es el “Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis”²⁶, que se caracteriza porque el título es igual a la obra. Loomis, quien cita como ejemplo una metáfora de Maiakovski²⁷ “té de los ruiseñores” por luna, rechazaba la metáfora cultivada por Lugones en el *Lunario sentimental* (1909) y la de los ultraístas que publicaban en *Prisma* y *Proa*, entre los que se encontraría el propio Borges. Las otras autoridades citadas son Baltasar Gracián²⁸ y el crítico Julio Cejador y Frauca. Finalmente, aunque afirmaba que su obra se publicaría en la revista *Nosotros* -cosa que no ocurrió- se conoce la obra del “maestro”: (1911) Opus I: “Oso”; (1914) Opus 2: “Catre”; (1916) “Boina”; (1922) “Nata”; (1924) “Luna”; luego de unos años de silencio (1931) “Tal vez”. Toda la obra de Loomis está compuesta de estos seis títulos, que son a la vez el texto completo. La reflexión de Bustos es que tal vez cabría, en lugar de hacer su crítica, “[...] estampar este solo e imperecedero vocablo: Loomis” (p. 322).

“El gremialista”²⁹, crónica que estudiara Camuratti³⁰, es un ensayo cuyo único fin es la información y el elogio. Bustos quiere averiguar de qué manera el Dr. Baralt descubrió la doctrina del gremialismo, dado que publicó seis volúmenes bajo el título

²⁵ El martes 19 de noviembre de 1963 hablan sobre un nuevo cuento de un crítico descriptivista, el 20 de noviembre ya saben que será una escuela descriptivista y ya piensan en las anécdotas de la rosa y de la oveja que se convertirá en “Naturalismo al día” (1967). (Cf. *Ibíd.*, p. 978)

²⁶ Iniciado el 5 de mayo de 1964, sobre una idea de Borges (*Ibíd.*, p. 1023), lo concluyen el 12 de mayo (*Ibíd.*, p. 1024).

²⁷ Vladimir Maiakowski, poeta ruso, fue uno de los redactores del manifiesto futurista, corriente que inspiró sus primeras obras. Exaltó la revolución rusa, sin dejar de satirizar la burocracia. Dirigió la revista *LEF* de 1893 a 1930. (*Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, op. cit., tomo 2, p. 606)

²⁸ Escritor español religioso (1601- 1658) cuyas obras reflejan la decadencia moral y material de la España de su época. Sus obras son *El criticón*, *El discreto*, *El político*, *Agudeza y arte de ingenio* (*Ibíd.*, p. 456).

²⁹ Fue iniciado el 19 de diciembre de 1965 (Adolfo Bioy Casares, *Borges*, op. cit., p. 1082). “El 17 de octubre descubrimos que Lewis Carroll, *Symbolic Logic* (I, 2) habla todo el tiempo del tema de nuestro cuento “El gremialista””. (*Ibíd.*, p. 1083)

³⁰ Camuratti, *op. cit.*, pp. 215-219.

Gremialismo (1947-1954)³¹. El gremialismo serviría para oponerse a la anarquía. Baralt, que está compilando una lista de gremios posibles, ejecuta una variante del descriptivismo.

En varias de las crónicas Bustos presenta otro de los temas más frágiles de las literaturas hispánicas: la crítica. Este es el caso de la última crónica: "De aporte positivo" con la que se cierra la colección. Consiste en la recepción de una revista vanguardista y la crítica literaria que ella suscita. Parece que este relato se originó con la recepción de la revista *Letra y línea*: revista pagada por Oliverio Gironde. Silvina Ocampo quiere redactar algo en contra de ella pero Borges y Bioy la persuaden de escribir "[...] un artículo elogioso, por un periodista suburbano, de estilo comercial y anticuado."³² Como imaginan que Bianco no va a querer publicarlo en *Sur*, deciden convertirlo en un cuentito y enviarlo a la revista *Buenos Aires Literaria*³³.

Comienza con un diálogo con Ortega, quien es comisionista como Lumbeira, que le trae a Bustos una: "[...] revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura, Teatro, Cine, Música, Crítica." (p. 369) que es la revista *Letra y Línea* N° 3. Aunque prejuzga respecto a los jóvenes, a los que llama: "[...] eternos jovencitos irrespetuosos [...]" (p. 369), que publican una revista semanal, finalmente después de la lectura de la misma se sorprende por algunos conceptos entre los que se destaca la frase que da título al artículo: "La destrucción, defensa de las actitudes insólitas o conjugación del fracaso, son elementos de aporte positivo." (p. 370). Bustos Domecq finalmente escribe una crítica elogiosa a la revista, pero ¿qué confianza podemos tener en este crítico que

³¹ "A fuer de ejemplo, el propio Cattaneo en su laureado *Análisis* no pasa de la página 9 del *A modo de prólogo* confundiendo progresivamente la obra con cierta novelita pornográfica de Cottone." (p. 328) aquí encontramos las menciones al prólogo de *Un modelo para la muerte*, reforzado por la mención de la pornografía y a Cottone el portero del prostíbulo que regentea la Princesa Fiodorovna, mujer de Montenegro. También se menciona a Cattaneo, del que trataba un verso infantil muy querido para Borges. Por supuesto que su *Análisis* es inexistente. Una pequeña investigación sobre Bartolomé Cattaneo registra que fue un valiente piloto italiano que realizó el primer cruce del Río de la Plata en 1910, y unió Buenos Aires con Rosario en un vuelo directo en 1911. Borges recuerda que hacia 1912 Cattaneo en la imaginación popular había desbancado a Moreira y que todos repetían con agrado una canción popular que lo tenía como héroe. (Cf. Adolfo Bioy Casares, *Borges*, op. cit., p. 1330).

³² *Ibíd.*, p. 100.

³³ La escritura se desarrolla durante los días 13, 14, y 15 de marzo y se publica en *Buenos Aires Literaria*, n° 17, (1954). (*Ibíd.*, p. 100). Sobre el efecto que produce esta publicación en el grupo de Gironde, véase: 20 de junio de 1954. (*Ibíd.*, p.108).

continuamente nos demuestra su ignorancia? Así esta última crítica, plagada de lugares comunes, se vuelve digno colofón de las *Crónicas*.

En el diálogo que Bustos mantiene con Ortega, similar al del marco de *Dos fantasías memorables*, encuentro un eco del antiguo esquema del encuentro y el diálogo entre gauchos que está vigente como característica del género gauchesca, configurando uno de sus rasgos típicos. Encuentro una confirmación de esto en un prólogo de Borges a *Fausto* de Estanislao del Campo donde dice: "Lo admirable es el diálogo, es la clara y resplandeciente amistad que traduce el diálogo."³⁴

En suma, vemos que el ataque contra la afectación y los errores de la crítica, por ejemplo críticos que no leen las obras que reseñan –"Ese polifacético Vilaseco"-, o que buscan que alguien les informe sobre el contenido de un libro en lugar de leerlo –"El gremialista"- encuentra un blanco ideal en la figura de Bustos Domecq quien, cuando habla, se muestra tal cual es, en lo que conocemos como la técnica satírica del "monólogo de la víctima".

La intención de las *Crónicas* parece ser denunciar defectos y errores de las obras literarias. En las *Crónicas de Bustos Domecq* la crítica se ejercita a través de la parodia que apunta no sólo al arte y a la literatura sino que se vuelve contra sí misma y se hace crítica de la crítica, y del lenguaje en la que se manifiesta.

Para concluir este trabajo podemos afirmar que es una de las obras en colaboración más logradas estéticamente y más originales en cuanto a la invención. En ellas la intención satírica toma como blanco de sus aguzadas flechas al arte contemporáneo, y se detiene particularmente en los dominios de la literatura – el terreno más conocido- configurando la sátira literaria más acabada. Efectivamente, si en *Dos fantasías memorables* la víctima es el dogma religioso, en las *Crónicas de Bustos Domecq* el blanco de la sátira es el arte contemporáneo.

³⁴ Jorge Luis Borges. *Textos recobrados 1931-1955*, Bogotá, Emecé, 2001, p. 242. Originalmente fue publicado en Estanislao del Campo, *Fausto*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1946. Retorna sobre esta idea: "[...] nos damos cuenta que lo importante no es la parodia del *Fausto* de Goethe, sino la amistad de los dos aparceros.", en un texto mecanografiado que Borges pronunció en la presentación del texto de Susana Vieyra, *Mirar hacia adentro*, Buenos Aires, Ediciones Noé, marzo de 1973. (Cf. Jorge Luis Borges, *El círculo secreto*, Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 126).

