

Tomos para leer la
Literatura Argentina -
n° 5, 1996
(4p 69 - 80)

UNA HISTORIA LOCAL DE LA INFAMIA (Sobre Seis problemas para don Isidro Parodi de H. Bustos Domecq)

Por Gonzalo Moisés Aguilar

Con "Seis problemas para don Isidro Parodi" (1942), Borges y Bioy componen el momento local y negativo de sus escrituras saldando cuentas con la literatura argentina de esos años e instaurando un modo de pensar las vinculaciones de la política con la literatura. Bustos Domecq, ser imaginario, es un juguete de las determinaciones del contexto a las que Borges y Bioy, como escritores de ficción, intentan escapar. En la lectura negativa de las palabras de Badoglio, se leen las causas que dejan de ser tales para transformarse en orígenes borrados de la ficción: la localidad como imperativo del escritor, la falta de perspectivas de cambio en tiempos de la "década infame" y la escritura de Borges y Bioy tiene un lugar reducido, es el material del que está hecha la obra de H. Bustos Domecq. La mediación es fundamental para comprender cómo Borges y Bioy se relacionan con el contexto socio-político y cómo piensan esa década infame de un modo diverso al de las diferentes modulaciones nacionalistas.

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

JLB, *Otras inquietudes*

I. Los libros que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron con el nombre de Honorio Bustos Domecq ocupan, en sus respectivas obras, un lugar marginal. Si bien me parece correcta esta adscripción al margen, no creo que ella pueda fundarse en un valor estético sino en el hecho de que estos textos se ubican en los límites de una poética. Con *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), Borges y Bioy componen el momento local y negativo de sus escrituras saldando cuentas con la literatura argentina de esos años e instaurando un modo de pensar las vinculaciones de la política con la literatura.⁷⁶

Seis problemas para don Isidro Parodi traza los límites de la autonomía de la literatura a partir de una poética de la negatividad. Estos cuentos, según la visión vulgar y kitsch de la educadora Badoglio, "no son la filigrana de un bizantino encerrado en la torre de marfil; son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuelo pluma los raudales de su verdad" (pág. 10). Bustos Domecq, ser imaginario, es un juguete de las determinaciones del contexto a las que Borges y Bioy, como escritores de ficción, intentan escapar. En la lectura negativa de las palabras de Badoglio, se leen los orígenes borrados de la ficción: la localidad como imperativo del escritor, la falta de perspectivas de cambio en tiempos de la "década infame" y la escritura de

los pares rechazados en esta poética. El entorno social y literario, que en las poéticas de Borges y Bioy tiene un lugar reducido, es el material del que está hecha la obra de H. Bustos Domecq.

Para Jorge Luis Borges, 1947 es un año clave. En lo político, es el año en que los nazis logran mayor expansión en el condado bélico lo que favorece, junto a las sucesivas crisis del gobierno de Castillo, al fortalecimiento del nacionalismo local. A Borges no podía menos que aborrecerle tanto la posición neutral del gobierno de Castillo como la euforia nacionalista pronazi. En su biografía literaria, 1942 es el año en que Borges se dedica con más fervor al género policial. Publica *Lamuerte y la brujula* y dos cuentos de Bustos Domecq en *Sur*, y prepara con Bioy la primera serie de *Los mejores cuentos policiales*.⁷⁷ Por otro lado, ese año Borges es homenajeado por la revista *Sur* con un "acto de desagravio"⁷⁸ debido a que la Secretaría de Cultura le había otorgado el premio Nacional de Literatura a Acoveado Diaz, posponiendo a Borges.⁷⁹ Como puede observarse, la revista le proporcionó a Borges un espacio de publicación permanente y un margen muy amplio para construir su poética y sus posiciones mediadas por la escritura ficcional. Prueba de ello es la publicación de dos cuentos de Bustos Domecq, un seudónimo desconocido para aquellos que no participaban en la revista y que, al no tener indicaciones de ningún tipo, exigía para su comprensión de una información adicional. Es posible que en el momento de su publicación, *Seis problemas para don Isidro Parodi* estuviese dirigido a un número reducido de lectores del sector literario. El único aval prestigioso con el que contaba el flamante H. Bustos Domecq era la revista *Sur* que le editó el libro (otros serían publicados por "Oportot y Haerres", la editorial fantasma de Borges y Bioy).

La mediación es fundamental para comprender cómo Borges y Bioy se relacionan con el contexto socio-político y cómo piensan esa década infame de un modo diverso al de las diferentes modulaciones nacionalistas.⁸⁰ Por ejemplo, la elección de la literatura inglesa, en tanto interlocutora privilegiada no debe verse -cosa que ha hecho absurdamente el nacionalismo de los sesenta- como un apéndice del pacto Roca-Runciman, ya que en el campo literario esas adhesiones funcionan según otras reglas (el principio de nacionalidad no funciona de la misma manera que en la política).⁸¹ La autonomía de la literatura -y la consideración latente en el "desagravio"⁸² de a quién se debe considerar escritor y quién debe juzgar a los escritores, si una repartición estatal o una revista literaria -es el lugar que le posibilita a Borges construir ese *otro tiempo* que no es el de la historia. En ese tiempo no hay precursores ni fronteras, el sujeto no tiene identidad definida (puede derivarse de una firma), la realidad es invención y la invención realidad, y *todo* es triturado por el saber literario. Ante la dura cotidianidad del acontecer histórico y político, en el que el agravio y la imposura son elementos cotidianos, Borges y Bioy producen una de las inversiones más escandalosas: la realidad se vuelve anacrónica, y el "*desiempo*" de la literatura, realidad pura.⁸³ Sin embargo, no hay por qué aceptar todas las consecuencias de esa postura que niega, en definitiva, su propio sustrato histórico. El giro literario que Borges hace en la década del treinta no se explica por el desorden político, pero éste sin duda clausura opciones que se vislumbran en el Borges de las vanguardias de los veinte. De ahí que este giro podría fecharse -desde el punto de vista de lo que denominé momento negativo- a partir del año 32, con un texto exasperado que Borges posteriormente excluyó de su obra: "Nuestras imposibilidades". La línea de crítica social que brutalmente se exponía en este texto resurge en los *Seis problemas para don Isidro Parodi* pero ahora en tono humorístico y con la mediación ficcional. En este ensayo y en su combinación con *el Arte de injuriar* (1933) y las reseñas de *El hogar* que describen los mecanismos del humor, está la prehistoria del libro de Bustos Domecq en la que comienza a conformarse ese pasaje.⁸⁴ Borges, imposibilidades de una década horrible mediante, pasa de la inventiva (que busca la definición frustrada de su objeto) a la sátira y a la parodia, que proponen retirarse (tomar distancia) de los aspectos monstruosos de ese otro.

Para develar a esos otros, Borges y Bioy componen el personaje de un "detective sedentario" que resuelve los problemas desde su celda. Pero el detective Isidro Parodi no se distingue solamente por resolver los enigmas desde la cárcel; también lo distingue el hecho de que para develar esos enigmas *solo se sirve del discurso de los otros*. Como en el relato *La prolongada busca de Tai An*, que -según el prologuista Gervasio Montenegro- "*venueva a su modo el problema clásico del objeto escondido*", el talismán de la diosa regresa a su patria *bajo la lengua del culpable*:

"*Había que salvar el talismán. Lo escondí en la boca del muerto. Ahora vuelve a la patria, vuelve al santuario de la Diosa, donde mis compañeros lo encontraron al quemar el cadáver*" (pág. 184).

En el único cuento en el que se repite este "problema clásico", la joya viaja con Gervasio Montenegro sin saber éste que es el portador del objeto buscado. Bustos Domecq delimita así los dos *problemas* de la narración: el discurso de los otros y el enigma que portan, sin saberlo, los sujetos de la enunciación. Para articular estos problemas, Bustos Domecq se vale de *dos* relatos: el de la pesquisa que sigue las reglas del género policial y el de la sátira, arrastrado por la deriva de la escritura en colaboración. Lo que describen ambos relatos es lo mismo: la imposura y la simulación. Para enfrentarla, Borges y Bioy forjan -valiéndose de ellas- un escritor, un *tercer*, que con el nombre de H. Bustos Domecq ajustará cuentas con la literatura de esos años.

Seis problemas para don Isidro Parodi es el momento local del giro universalista que Borges realimenta y fundamenta en la década del 30. Para construir esa textualidad que tiende a borrar las referencias policíacas tal como se las entiende tradicionalmente (me refiero a los cuentos que Borges escribe en esos años y a las novelas de Bioy Casares, *La invención de Morel* y *Plan de evasión*), tanto Borges como Bioy se sirven de este tercer hombre que les permite escribir ese rechazo. "*La sátira es la única forma adecuada del arte localista*", afirmó Walter Benjamin.⁸⁵ En Borges y en Bioy no abundan las referencias al contexto inmediato; Bustos Domecq, en cambio, escribe su obra bajo ese signo. El personaje de Isidro Parodi, advierte Montenegro, "*es una proeza argentina, realizada, conviene proclamarlo, bajo la presidencia del doctor Castillo*" (pág. 17).⁸⁶ Los cuentos de Isidro Parodi se narran en un contacto permanente con lo inmediato, como si Borges y Bioy incursionaran en el territorio enemigo bajo el camuflaje de la escritura y de los seudónimos. Sin embargo esta incursión no tiene un carácter meramente burlesco, está allí también el relato de la creencia (el género policial) que impone las mediaciones y que realimenta los poderes de un mundo más ordenado que no es otro que el de la propia literatura.

La poética de los cuentos de Isidro Parodi se define entre textos. La patria hacia la que viaja el cadáver de *La prolongada busca de Tai An* no es una patria real sino imaginaria (una China forjada por la literatura). La resolución de este cuento está extralada de una novela china⁸⁷ y los procedimientos de escritura tomados de las parodias escritas por Ernest Bramah a quien está dedicado el cuento.

La dedicatoria "A la memoria de Ernest Bramah" tiene, igual que las otras, un sentido irónico y ofrece una clave constructiva del cuento o del libro.⁸⁸ Como en el caso de Bustos Domecq, se trata de un *seudónimo* cuyo nombre civil es aún desconocido: "*Nada sabemos de Ernest Bramah, salvo que su nombre no es Ernest Bramah*" escribió Borges.⁸⁹ Sus libros "*pertenecen a dos categorías*". La primera es la de su detective ciego Max Carrados, antecedente próximo del detective Isidro Parodi como bien lo vio Gervasio Montenegro: "*Max Carrados, notleas, lleva consigo por doquier la portátil cárcel de la ceguera*" (pág. 17). La otra categoría es la de las parodias que "*finger ser traducciones del chino*", que es el subgénero de *La prolongada busca de Tai An*.

La dedicación del primer cuento, en cambio, puede leerse como una inversión de la dedicación a Bramah. "A la memoria de José S. Alvarez" (nombre civil de Fray Mocho), designa uno de los objetos de la parodia y de la sátira, es decir, una escritura supuestamente coloquial y de color local, y un tipo de escritor-periodista que Borges y Bioy critican desde la autonomía.²⁸

Los ritmos de la autonomía revelan el supuesto anacronismo de toda postura heterónoma. En la literatura de Bustos, los intentos de estar al día convierten a la literatura en *fregeolismo* y a los escritores en proteicos e informes. Si algo caracteriza a estos, más allá de sus diferentes 'poéticas' (el *dandyismo* finisecular de Gervasio Montenegro, el futurismo de Carlos Anglada, el hispanismo de Mario Bonfanti), son los sucesivos cambios que hacen al tratar de actualizarse. Lo que se dice de Carlos Anglada podría decirse de todos los otros: es un "moderno *Fregoli del espíritu*".²⁹ El mismo Bustos Domecq consigna en su carrera el paso por el modernismo (sus *Nocturnos* son de 1907), por la literatura crítica (*Ciudadanos* coincide con la llegada de Yrigoyen al poder) y por la adhesión a la Academia en 1932 (año de la publicación de *Hablamos con más propiedad*). Sin embargo, es de 1934 el acontecimiento socio-político que aleará de modo más decisivo a los personajes de *Seis problemas para don Isidro Parodi*: el Congreso Eucarístico Internacional. Bustos Domecq escribe *El Congreso Eucarístico: órgano de la propaganda argentina*, Carlos Anglada su obra de arrepentimiento *Antifonario de los panes y los peces* (1935) y su admirador José Formento hace lo mismo con *Domingo en el cielo* (1936). En Aquiles Molinari el Congreso deja "un rastro imborrable" (pág. 23), y Mariana Muñagorri confiesa que nunca estuvo tan católica como "desde el Congreso" (pág. 88).

Entre las innumerables bromas (privadas y literarias) y la trama policial, las referencias contextuales no adquieren un valor político sino de extratramiento mediante el humor y la sátira. Bustos Domecq se diferencia del tono general de la revista *Sur* por el humor. En una revista sería como *Sur*, no podía caer muy bien un cuento como *La víctima de Tadeo Limardo* que sostiene que "Vino después de la resistencia pasiva, que es otro nombre para dejarse palear", y que fue escrito unos meses después de que Victoria Ocampo adoptase el pacifismo de Gandhi en las páginas de la revista (número 91, abril de 1942). El humor es la respuesta de Borges y de Bioy a los conflictos de la época que se dirimen, en definitiva, en la segunda guerra mundial. La "creencia" por la que están muriendo "muchos hombres" en el mundo (pág. 185) es el límite de la parodia y una de las referencias más brutales a ese acontecimiento que condensa enfrentamientos sociales, políticos y literarios (esta creencia política se complementa con la creencia literaria del género policial mediante la idea de orden y de autonomía). Borges y Bioy universalizan el conflicto nacional cuyos momentos de inflexión están en el Congreso Eucarístico y en la neutralidad del gobierno de Castillo. "Las influencias católicas -sostiene David Rock- alcanzaron su culminación en 1934 cuando el Vaticano decidió la realización en Buenos Aires del Congreso Eucarístico Internacional, que tuvo un enorme impacto en los nacionalistas".³⁰ Frente a este estado de cosas, la serie de Isidro Parodi plantea dos de los componentes básicos que *El escritor argentino y la tradición* exponerá en otro tono: la adopción del punto de vista de los judíos (y no de Gandhi) y la demostración de las paradojas del nacionalismo.

En la figura de Goliadkin, Borges cifra la figura del judío como *orillero universal*.³¹ Goliadkin pierde el alma para salvar a los otros sirviéndose (burlándose) de Gervasio Montenegro, quien afirma que "es el extranjero, el judío, que acecha en el oscuro fondo de mi relato como acecha y acechará, si una legislación prudente no lo fulmina, en todos los *carrefours* de la historia" (pág. 168). En la palabra liminar, Gervasio Montenegro -exponiendo *negativamente* la poética de Borges y Bioy- denuncia este desplazamiento en el que el gaucho es reemplazado por el judío, y el "compadre orillero acusa análoga capitis diminutio" (pág. 16).

Sin embargo, ni Montenegro (parodia de Enrique Larreta) ni Anglada ni ninguno de los personajes son el objeto privilegiado de las sátiras. Lo que estas composiciones tratan de atarapar es la figura proteica del escritor -entregado a los avatares de las circunstancias y de la heteronomía- en la que, poco a poco, comenzará a vislumbrarse la figura que cargará con todas las culpas: el *nacionalista*. Intuido en varios de los personajes de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, sólo adquirirá nombre y cuerpo en *Un modelo para la muerte* de 1946: él es Marcelo N. Frogman, el personaje más grotesco de Borges y Bioy: "Lo voy a destacar a don Frogman para que los disuelva a pedos" (pág. 190), escribe Suárez Lynch, en un lenguaje que difícilmente aprobarían los narradores de Borges o Bioy. De todos modos, tampoco este personaje fija un sentido coherente propio del objeto parodiado; la abyección está en su falta de forma.

Se piensa con frecuencia a la parodia como relación entre textos literarios y a la sátira como efectos sobre las morales y las costumbres. Pero en la medida en que la parodia es una ruptura y una inversión, un develar lo que ya no es literariamente posible, instaura una sátira. Una sátira de las morales y las costumbres pero del campo literario. *Seis problemas para don Isidro Parodi* no sólo clausura modos de escribir sino que los vincula a modos de vivir. Biblióni es un impostor porque se disfrazaba poeta regionalista que camina a su provincia: "premiar on su libro *Cadaver quemus (recuerdos de provincia)*. El importe del lauro le permitió conocer la provincia que con tanto cariño había cantado" (pág. 48).³² El hispanista Mario Bonfanti es reconocido por "su fresca voz italiana, exornada por el ceceo ibérico" (pág. 105).

La parodia violenta de estos cuentos no sólo no tiene un objeto estable sino que éste jamás llega a constituirse como coherente. El *Quijote*, *Madame Bovary* o el *Fausto* de Del Campo enmarcan su objeto y lo caracterizan negativamente. Borges y Bioy, en cambio, muestran su forma proteica y contradictoria (hasta pudimos detectar una referencia burlesca a Victoria Ocampo). Una heterogeneidad no articulada (diferente a la de Borges, insólita y estratégica) que se convierte en disparate. La situación es similar al "puritanismo no indigno del aséptico Cejador" en el vanguardista F. T. Marinetti que provoca la indignación de Borges:³³ ¿Cómo parodiar lo que es informe? Aunque son identificables el arcaísmo, el nativismo, el esteticismo *fin-de-siècle*, la literatura de ocasión, el mismo pasado de Borges (crítica del barroquismo), la gestualidad grandilocuente y los anacronismos de Larreta o Capdevilla y las descripciones de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, ninguno de ellos es el objeto parodiado.³⁴ La parodia no se ejerce, entonces, sobre los rasgos definidos de lo parodiado sino sobre su carácter híbrido, contradictorio, indefinible y disparate.

II. Tres principios de orden sirven en *Seis problemas para don Isidro Parodi* para conjurar este caos: el género policial, la escritura de Ricardo Sangiacomo y los medios masivos. Parodi, que encarna al relato policial, es aquel que puede desentrañar la "nortología de la *mahavada serie*". Para eso se sirve, entre otras cosas, de los medios masivos y de las cartas que le traen sus visitantes. Una de estas cartas es la de Ricardo Sangiacomo que, al invertir la escritura de todos los otros personajes, se convierte en el único texto afirmativo del libro, es decir, en el más cercano a la escritura que postulaban Borges y Bioy a principios de la década del 40.³⁵ El hispanista Bonfanti -todo una autoridad en lo que no debe hacerse- declara que esta carta es "pobre", "indigente", "insulsa", y que "no dispone de un stock de adjetivos" (pág. 113). Desde esta carta, se escribe la parodia de *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

La otra forma que regula el caos son las tramas ofrecidas por los medios masivos (el cine y los periódicos). *Las previsiones de Sangiacomo* revela uno de sus posibles orígenes: el cine de Josef Von Sternberg. Las cuatro películas de Emil Jannings, dos de ellas dirigidas por Sternberg,

son la base de la trama, su clave y su orden secreto. El cine de Sternberg le proporcionó a Borges y a Bioy la combinación de argumentos fuertes con un alto grado de elaboración formal (en lenguaje cinematográfico, de puesta en escena).⁹⁶ Además, el arte híbrido del cine les sirvió para evitar tanto la invasión de lo popular como para discutir el elitismo de sus compañeros de *Sur*. En el primer caso, porque les permitió diferenciar a los medios masivos de las masas informes y amenazantes que Borges y Bioy representan, sobre todo, en los hombres del interior y en los inmigrantes italianos; y en el otro caso, porque los distinguió de los otros intelectuales de la revista volcados a un cine con más pretensiones de cultura alta que de entretenimiento masivo.⁹⁷

En este sentido, se puede afirmar que Bioy y Borges encuentran en los géneros y en los medios masivos un espacio público para discutir sus poéticas. Para Isidro Parodi, el espacio público es accesible únicamente mediante los periódicos. El vagabundeo propio del detective hacia el lugar del delito es reemplazado por los diversos crímenes (literales y simbólicos) que se ocultan en el discurso de los otros. Sustraído del espacio de la multitud y del espacio público, la realidad ingresa en la celda en las formas disfrazadas de los personajes y de los periódicos que Isidro Parodi "*sometía a lúcido examen*" (pág. 22). En los periódicos están las huellas del crimen, sólo hay que saber leer: Bertrand Russell -aprueba Borges en *Otras inquisiciones*- "*propone que las escuelas primarias enseñen el arte de leer con incredulidad los periódicos. Entiendo que esa disciplina socrática no sería inútil. De las personas que conozco, muy pocas la deletrean siquiera*" (OI, pág. 164). Borges y Bioy sólo pueden pensar el espacio de lo público a contrapelo, como lugar del encubrimiento y del agravio. La estrategia, que parece adecuada ante cualquier década infame (y ésta en la que vivimos, sin duda, lo es), no deja de tener un gesto de repliegue que sólo es posible en aquellos que pueden sustraerse de ese espacio público.

Esta imposibilidad de lo público se transforma en *posibilidades infinitas* (y gozosas) en la autonomía literaria. Borges y Bioy luchan por mantener ese mundo imaginario separado en una década que también para ellos es infame, aunque no fecharían su término en 1943 sino en 1955. La cárcel -como máquina simbólica- da la medida de un Estado que Borges y Bioy piensan como *fuerza local* de sujeción y autoritarismo (la lucha por la libertad, en la segunda guerra, no la llevan a cabo los Estados sino, emblemáticamente, "*muchos hombres*"). La misma destreza que tienen Borges y Bioy para pensar la sociedad civil y la sociedad dentro de la sociedad (es decir, la literatura) se convierte en imposibilidad para pensar el Estado. Todo intento por establecer conexiones entre estos tres campos es parodiado y satirizado. Así, por ejemplo, uno de los rasgos de los escritores satirizados es que comparten su labor literaria con otra, generalmente en dependencias estatales. Bustos trabaja en una oficina, Aquiles Molinari comparte el periodismo con un empleo en Obras Sanitarias, Gervasio Montenegro es actor y sólo puede dedicarse a la escritura cuando se casa con Fiodorovna, dueña de un prostíbulo en Avellaneda.

La figura del profesional que está legitimada para establecer este nexo es la del bibliotecario. La biblioteca (con sus "*vastos pozos de ventilación*") es una inversión simétrica de la celda de Isidro Parodi. La "celda" es el momento local de referencias a lo inmediato que persiste en casi todos los cuentos de Borges pero que es borrado por la trama, las referencias imaginarias o insólitas, las citas -apócrifas o no-, los géneros; en definitiva, la escritura que hace indecible, muchas veces, lo que es referencia y lo que es invención. La posibilidad de la ficción es la de *salirse* de esos lugares que, más de una vez, son imaginados como cárceles. El Hôtel du Nord de *La muerte y la brújula*, en el cual se comete el primer crimen y en el que interviene copiosamente el azar, "*reúne la aborrecida blancura de un sanatorio, la numerada divisibilidad de una cárcel y la apariencia general de una casa mala*". También Juan Dahlmann, en el "*sanatorio de la calle Ecuador*", "*se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo*".⁹⁸ La celda es la "forma-matriz" de esa zona que está peligrosamente cerca de una realidad concebida como caótica y en la que se

despliegan las ficciones de Bustos Domecq.⁹⁹ A partir de este espacio local negativo, *Seis problemas para don Isidro Parodi* comienza a tramar las cifras de un orden posible.

III. Los escritores de relatos policiales usan seudónimos con frecuencia. La vinculación del policial con la cultura masiva y la lógica del mercado, hecho que lo convierte en un género menor y moderno, explica este uso.¹⁰⁰ El ocultamiento tras un seudónimo convierte a la institución literaria en un caso policial y la sátira sugiere que se sabe muy bien quién es el delincuente. Sin embargo, Honorio Bustos Domecq no responde solamente al uso del seudónimo por razones de prestigio o de misterio. Borges y Bioy también reivindicaron, con sus *propias firmas*, un lugar central para un género que hasta entonces no era considerado como prestigioso. Por lo tanto, el seudónimo como ocultamiento no explica totalmente la firma "Bustos Domecq": ésta no es sólo un seudónimo que oculta, es también un *heterónimo* que escribe. Como tal, tiene una fuerza que le es propia y que no surge del dúo de escritores sino de lo que ellos decidieron poner en sus manos. En el caso de Bustos Domecq, una zona de la escritura, y no del género, que ni Borges ni Bioy estaban dispuestos a asumir en nombre propio.¹⁰¹

Los escritos en colaboración son una discusión sobre las técnicas, sobre la escritura como espacio público y su correlativa negación como hecho propio, privado y de estilo. Edgar Allan Poe, tanto en sus policiales como en "*La filosofía de la composición*", reemplaza la expresión romántica por la intelección abriendo la posibilidad de la co-autoría. La escritura en colaboración es la reafirmación de una escritura intelectual y deliberada en la que deben argumentarse las elecciones o las soluciones a un problema, lo opuesto a lo que hacen los literatos de estos cuentos que no tienen conciencia ni de sus propias posturas ni de sus dichos. Por otro lado, como señala María Teresa Gramuglio en "*Bioy, Borges y Sur: diálogos y duelos*", la escritura en colaboración "*se conecta estrechamente con las ideas de Borges sobre el carácter fortuito de la condición de autor, y con su cuestionamiento de las certidumbres sobre la originalidad y la propiedad privada de la escritura*".¹⁰²

Ricardo Piglia ha señalado el doble linaje que articula la poética de Borges.¹⁰³ Pero existe también, en los límites de esa poética, un *tercer linaje*, monstruoso, y que es el destino posible de un escritor argentino. Es un linaje más local y más fatal (menos artificial) en relación con esos otros linajes imaginarios, contruidos y, en la lógica de Borges, más 'reales'. Escritor efusivamente argentino, Bustos Domecq escribe *contra sí mismo* en el principio de positividad que encarna Parodi y en la sátira y el humor que no controla porque no distingue la oralidad de la escritura, ni el 'mal' gusto del 'buen' gusto.¹⁰⁴ Bustos Domecq es el tercero excluido cuyo linaje oprobioso dibuja la figura abyecta del monstruo.

La máquina de expulsión de ese tercer linaje en *Seis problemas para don Isidro Parodi* es el género. Escribir es enmarcar lo monstruoso. Borges y Bioy se desplazan hacia el límite de sus poéticas y ponen la escritura en manos de un tercero que no siempre podrán tener bajo control. El monstruo que en la escritura de Borges y Bioy es objeto, en las narraciones de Bustos Domecq se convierte en sujeto de la enunciación.¹⁰⁵ El heterónimo quiere dar cuenta tanto de que la escritura se delega en otro (al que se imagina como negatividad) como que ese abandono puede transformarse en incontrolable y caótico: Borges y Bioy se enfrentan a Bustos Domecq en una lucha entre dos inteligencias que no son aquí la del detective y el criminal sino la del detective y el discurso del otro (de los pares literarios y del habla popular). "*No la explicación de lo inexplicable sino de lo confuso es la tarea que se imponen, por lo común, los novelistas policiales*", escribe Borges en un ensayo sobre Chesterton.¹⁰⁶ Sin embargo, la sátira termina por desintegrar ese orden imaginario del género. Las fechas de los cuentos de Isidro Parodi no sólo ordenan la serie cronológicamente sino que dan la pauta de un avance de lo caótico, de lo desordenado, que hace que los últimos textos

sean casi ilegibles. "En el caso de Bustos Domecq, Bioy Casares y yo sentimos que *no debemos dejarnos arrastrar por él*. Y sin embargo, nos dejamos arrastrar por él".¹⁰⁷ No es casual que para la nueva selección de *Los mejores cuentos policiales* (de 1962), Borges y Bioy hayan elegido el primero de ellos, *Las doce figuras del mundo*, sin duda el cuento más ordenado de todo el libro y anterior a la irrupción enloquecedora de los *hommes de lettres* Montenegro, Anglada y cía. Este avance del heterónimo sobre los autores es mayor aún en el cuarto hombre, que también pertenece a este tercer linaje: Benito Suárez Lynch. "Yo no sé qué nos pasó ahí -comentó Borges-. Por momentos *no entiendo* qué hemos escrito".¹⁰⁸ Libro redactado entre 1943 y 1945 y publicado con Perón en el poder, *Un modelo para la muerte* es uno de los pocos textos *ilegibles y monstruosos* de Borges o de Bioy.

El control perdido sobre este otro, se recupera convirtiendo a H. Bustos Domecq de heterónimo en 'autor' incluido y *enmarcado* en el título: *Crónicas de Bustos Domecq* es de 1963 y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* de 1977 (ambos firmados por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares). *Crónicas de Bustos Domecq* continúa la línea trazada por los tres cuentos centrales de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y parodia y satiriza a los pares literarios (y sus estilos). El libro tiene epígrafes, un prólogo de Gervasio Montenegro y dedica cada crónica a un artista. *Nuevos cuentos*, en cambio, deriva de *La víctima de Tadeo Limardo*. El primer personaje es su protagonista Tulio Savastano y el objeto parodiado es la lengua popular y oral (o la imagen algo anticuada que Bioy y Borges tienen de ella). El cuento central del libro no está narrado por Bustos sino por un anónimo participante de una fiesta cívica: la fiesta del *monstruo*. El cuento está fechado el 24 de noviembre de 1947 y enmarca al monstruo sin nombrarlo (Perón). Como señala Andrés Avellaneda, *La fiesta del monstruo "hipertrofia todos los rasgos del primer segmento de la serie [y] señala también el grado extremo de ideologización y de apoyo referencial"*.¹⁰⁹ En este cuento, Borges y Bioy definen uno de sus objetos perdidos.

Ambas colecciones terminan, sin embargo, en el mismo sitio: H. Bustos Domecq debe esconderse en el Hotel Nuevo Imparcial con nombre falso y con una barba postiza. Mediante la concepción de la escritura como *disfraz* y de la literatura argentina como confusión y *carnaval* (en la que la mayoría de los escritores se disfrazan de gauchos), Borges y Bioy avanzan hacia terreno enemigo con las armas del género. O mejor, dejan que el enemigo invada la celda de Isidro Parodi transformándola en un desfile de comparsas. Condenado por un delito que no cometió en el corso de Belgrano, el barbero Isidro Parodi es el único personaje que, con *"la cabeza afeitada"*, no tiene disfraz (el libro se inicia con una escena de rasuramiento). Todos los *otros* son caracterizados por un *bigote* que, leído a contrapelo, es un signo de afectación, anacronismo y ocultamiento. Gervasio Montenegro tiene el *"bigote lacio y teñido"* o *"negro bigote sentimental"* (en *Un modelo para la muerte* tiene un *"sedoso bigote levemente istriado de plata"*), el Comendador *"niveos mostachos que interrumpe el toscano festivo"*, Ricardo *"bigote circunflejo y movimientos dictados por Juan Lomuto"* y Carlos Anglada un *"enérgico mostacho teñido"*.¹¹⁰ La simulación amenazante de los otros cuestiona la base misma de cualquier posibilidad de acuerdo. El principio del género (Parodi) intenta ordenar ese carnaval que finalmente triunfa en *La fiesta del monstruo*¹¹¹. No nos sorprenden, entonces, los gustos emblemáticos de H. Bustos Domecq: "Rabelais -señaló Borges- es el autor más aburrido del mundo (...) Esa idea de proceder por acumulación *no la comprendo...* Claro que en eso se parece mucho a Bustos Domecq... ¡bueno, Bustos Domecq a él!"¹¹²

IV. En un cuento que Borges escribe paralelamente a *Seis problemas para don Isidro Parodi*, el carnaval también quiere hacer valer sus derechos como principio de realidad. El tercer crimen (falso) de *La muerte y la brújula* ocurre en carnaval: *"Una discordia de silbidos y cornetas ahogó*

*la voz del delator"*¹¹³. Hasta puede sospecharse que el cochero que conduce el cupé viene de su cuento de Bustos Domecq (*La víctima de Tadeo Limardo*). En él reconocemos a Tulio Savastano aunque de modo incierto porque lo delata el disfraz: *"una máscara de oso"*¹¹⁴. Pero lo que en Bustos es festejo en forma, en Borges y en Bioy es una figura amenazante que la *trama* intenta conjurar (recuerdo, por supuesto, *El sueño de los héroes*). El narrador de *La muerte y la brújula*, que nunca se confunde en ese carnaval, constituye otro lugar (positivo) para pensar el problema del género policial.

La escritura paralela de estos *siete* problemas puede leerse en otros niveles. En primer lugar todos invierten el género. Pero mientras *Seis problemas para don Isidro Parodi* se plantea como un cierre desde la parodia, *La muerte y la brújula* cierra el género desde el cuestionamiento mismo de sus fundamentos. La cita de Auguste Dupin, el primer detective, no es casual así como tampoco lo es el hecho de que este cuento de Borges finalice la antología *Los Mejores cuentos policiales* que se inaugura con *La carta robada* de Edgar Allan Poe. La *"identificación con el oponente"* -que desarrolla Poe en las explicaciones finales de *La carta robada-* está en el origen del género y articula cualquier trama policial. La inversión de *La muerte y la brújula* consiste en que el que realiza esta identificación no es el detective sino el delincuente. Al invertir esta identificación Lönnrot se convierte en el detective más efímero del género: su muerte es la de Dupin o la de *cualquier* otro detective que, como tal, intenta resolver problemas según los supuestos del género. Lo que estos supuestos excluyen, y Scharlach saca todo el partido posible de esto, es la existencia del azar.

En segundo lugar, el problema de *La muerte y la brújula* es el mismo de *Las doce figuras del mundo*: en ambos, se hace trampa para engañar al otro. *"El primer término de la serie me fue dado por el azar"*, dice Scharlach (un caudillo bonaerense que habla como Leibniz y combina prácticas delictivas y gubernamentales). Del mismo modo, el azar interviene en la primera carta del juego de *Las doce figuras del mundo*. La continuidad del género policial en el estilo inglés que practican Bioy y Borges depende de que todos sus indicios tengan motivación. La diferencia entre Lönnrot y Red Scharlach consiste en que aquel actúa desde el género, mientras éste hace trampas (se aprovecha del azar, es decir, del caos). La petición de principio de Lönnrot (*"posible pero no interesante"*), desplaza el principio de realidad por el principio del género: no existe narración; no hay un problema intelectual que tenga el interés de poner en funcionamiento la perspicacia de delincuente, del detective y del lector. Por eso, aunque la hipótesis de Treviranus sea accidentalmente verdadera, no puede ser aceptada por Lönnrot porque conllevaría la no existencia de *La muerte y la brújula* o del relato policial.

Finalmente, *La muerte y la brújula* postula una *salida imaginaria* para estos problemas mientras la salida del fin de la guerra en el libro de Bustos Domecq está en el orden de lo histórico político. A la simulación que amenaza a Parodi y a Lönnrot, Borges y Bioy no oponen la veracidad ni la sinceridad sino el *artificio*. Lönnrot *debe acudir a su propia muerte* para acceder a las infinitas posibilidades del relato como artificio, perspectiva que pone a consideración de su propio asesino. La proposición del detective (*"cuando en otro avatar usted me dé caza"*) abre el espacio de la deliberación. Red Scharlach le *"promete"* ese avatar que cifra, sin él vislumbrarlo, su propio fracaso: en el juego de Aquiles y la tortuga, Scharlach *nunca* alcanzará a su víctima. La *promesa* de Red Scharlach es la de toda ficción o bifurcación imaginaria de los textos literarios (o de cualquier texto leído como literario). La *deliberación* -y el único lugar adecuado para ejercerla en esos años infames, es el campo literario- es una de las cifras de la literatura borgeana. En ese espacio, que se parece más a una biblioteca que a una celda, los lectores en tanto colaboradores de cada avatar y participantes de cada deliberación se transforman en *sujetos* que comparten la aventura imaginaria con los narradores.¹¹⁵

Esta solución abstracta tiene en *Seis problemas para don Isidro Parodi* su momento local y corporal, de lucha y denegación. La corporalidad de lo otro inmediato que se duplica temerariamente en la serie de Isidro Parodi, es borrada en *La muerte y la brújula* para constituir ese momento universal e imaginario (Buenos Aires se transforma en una ciudad de nombres extraños, el Congreso Eucarístico en el Congreso Eremitico, etc.). Los dos momentos, el local y el universal, pertenecen a la misma poética: el género, la cárcel, el carnaval, la trampa, el artificio y la deliberación son las zonas de pasaje entre las ficciones de Borges y Bioy los cuentos del margen explican positivamente las exclusiones y los rechazos de ese orden así como la actitud de los otros a negarse a participar (conciente o inconcientemente) en él.¹¹⁶ Los cuentos de Isidro Parodi se inscriben en ese lugar en que el orden, para constituirse, debe dar cuenta de esas exclusiones. Estas pueden pensarse, ideológicamente, en la borrada dedicatoria a John Stuart Mill y su discutible libro *Sobre la libertad* en el que se propone reducir los derechos del Estado sobre los individuos. Acá, en cambio, preferir pensar estas exclusiones desde las dudosas certezas que promete la literatura en tiempos difíciles.

BIBLIOGRAFÍA

AVELLANEDA, Andrés: *El habla de las ideologías*, Sudamericana, Bs. As., 1983.

BENJAMIN, Walter: *Karl Kraus: Hombre universal*, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo: *Cómicos de Buenos Domercq*, Lusa, Bs. As., 1992.

---: *Nuevos cuentos de Buenos Domercq*, La Ciudad, Bs. As., 1977.

---: *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Emecé, Bs. As., 1994 (1ª edición de 1984).

BORGES, Jorge Luis: *Ficciones*, Emecé, Bs. As., 1956.

---: *Obras completas en colaboración*, Emecé, Bs. As., 1979.

---: *Textos caudinos (Ensayos y reseñas en "El Hogar", 1936-1939)*, edición a cargo de Enrique Sacetto-Garf y Emir Rodríguez Monreal, Tusquets, Bs. As., 1986.

BOURDIEU, Pierre: *El espíritu de las leyes y estructura del campo literario*, Compañía de letras, São Paulo, 1996.

BUSTOS DOMÉRCQ, Honorio: *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Sur, Bs. As., 1947 (Pública liminar de Gerónimo Montenegro).

KING, John: *Sur (Escudo de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970)*, F.C.E., México, 1989.

ONETTI, Juan Carlos: *Cuentos secos (Periplo del Aguardador y otros misterios)*, Marcha, Montevideo, 1986.

ROCK, David: *La Argentina autoritaria (Las nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública)*, Ariel, Bs. As., 1993.

SARLO, Beatriz: *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Bs. As., 1993.

SORRENTINO, Fernando: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Casa Pardo, Bs. As., 1973.

76 He trabajado con la edición de Buenos Aires, Emecé, 1994 (1ª edición de 1984). A partir de aquí citare solamente por el número de página. Esta edición, como la de Planeta (de 1983), comienza como sueltas a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. La primera edición (Sur, Bs. As., 1947) no mencionaba a los dos autores que firmaron con el seudónimo de H. Bustos Domercq.

77 "Las doce figuras del mundo" y "Las noches de Goldblum" fueron publicadas en Sur, número 88, enero de 1942 y número 90, marzo de 1942, respectivamente. Las mejores críticas policíacas es editado en 1943 (antología, selección y traducción de Adolfo Bioy Casares).

y Jorge Luis Borges, editorial Emecé) y su organización (en base a un criterio cronológico) puede considerarse una respuesta al debate que tuvieron Borges en 1942 con Roger Caillois en las páginas de la revista Sur (números 91 y 92). Para ver la polémica con Caillois, se puede consultar el excelente libro de John King, *Sur (Escudo de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970)*, México, FCE, 1989.

78 El desagravio consta de veintinueve artículos (número 94, julio de 1942).

79 De los tres sectores ideológicos que predominan en esos años, el nacionalismo de origen radical, el nacionalismo pro-fascista y el liberalismo conservador, Borges como ciudadano está más cerca de este último. Borges considera en esos años la lucha política más como un juego de la política a un sector (lo que desemboca en el conservadurismo). De todos modos, el objetivo de este trabajo es considerar la política en una dimensión de la literatura y no como una opción civil.

80 Pierre Bourdieu, planteando una alternativa a la sociología del individuo, sostiene que "las determinaciones externas siempre se ejercen por intermedio de las prácticas específicas del campo, o sea, después de haber sufrido una reestructuración tanto más importante cuanto institucionally más recalcitrante". Pierre Bourdieu, *El espíritu de las leyes y estructura del campo literario*, São Paulo, Compañía de letras, 1996, Pág. 202.

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

82 El ensayo "Nuestras posibilidades" data la primera edición de *Discusión*. La revista sobre *Enlightenment of Laughter* de Max Eastman publicada en *El Hogar* es revelada: "Schopenhauer reduce todas las situaciones ridículas a la paradoja e inesperada inclinación de un objeto a una categoría que le es ajena y a un misterioso bruto percepción de esa incongruencia entre lo conceptual y lo real" (pág. 189).

83 La definición surge tanto para la escritura de Bustos Domercq (de un humor desparpado) como para las enumeraciones de Borges (de un humor discreto e irónico). Jorge Luis Borges: *Textos caudinos (Ensayos y reseñas en "El Hogar", 1936-1939)*, edición a cargo de Enrique Sacetto-Garf y Emir Rodríguez Monreal, Buenos Aires, Tusquets, 1986, Pág. 188.

84 Walter Benjamin: *Karl Kraus: Hombre universal*, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, Pág. 176.

85 Una exasperación de estas referencias políticas, aunque sea bajo el signo del humor, se lee en el prólogo de H. Bustos Domercq a *Un modelo para la muerte* de B. Suárez Lynch.

86 La novela *El sueño del apuesto rojo* de Tsao Tseu Kin, escribe Borges, "cuenta la historia de una piedra de origen celestial destinada a soldar una ojería del firmamento" y la historia de un héroe que "ha nacido con una lámina de jade bajo la lengua". Reseña publicada en *El Hogar*, el 19 de noviembre de 1937, op. cit., pág. 187.

87 La dedicatoria "A Malena" de *Las previsiones de Sengulicomo* confirma la inconsciencia que los personajes, excepto Parodi, tienen en relación con su discurso. La dedicatoria se explica por una frase de Isidro Parodi: "¡Dios habla por boca de los senores" (pág. 119), cuyo origen está en *El Cordeón*.

88 "Biografía" escrita para *El Hogar*, op. cit., pág. 206.

89 La dedicatoria a "José S. Alvarez" es uno de los pocos cambios textuales de *Seis problemas para don Isidro Parodi* en su paso de la revista Sur al libro. En la versión de Sur el cuento está dedicado: "A la memoria de John Stuart Mill". Posteriormente, retomé este cambio, *Aires efloresce transgremialmente* Leopoldo Frigoli (...), *Imitador presidiario celebrador celador, dominado la habilidad de transgremar un aspecto en pocos minutos y podía modular la voz haciéndolo de borlona, bajo o soprano*.

90 En *La Argentina autoritaria (Las nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública)*, Buenos Aires, Ariel, 1993, Pág. 115.

91 Continúa, pero ahora para el momento conspícuo, la demonización de Beatriz Sarlo.

92 Una sátira similar hace Onetti, en las primeras críticas que escribió en *Marcha*: "Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional, del tipo de lo que llamamos "literatura mestiza", se impone la obligación de buscar o construir ranchos de la zona. En *Marcha*, año I, núm. 10, 1939. Recogido en Juan Carlos Onetti: *Cuentos secos (Periplo del Aguardador y otros misterios)*, Marcha, Montevideo, 1986, Págs. 41-42.

93 En *Textos caudinos (Ensayos y reseñas en "El Hogar", 1936-1939)*, op. cit., pág. 212. Cejudo y Franca fue un seudónimo puritanista que es citado (burlado) dos veces en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (págs. 47, 110). También es usado por Roberto Arlt en su aglutinado *El idioma de los argentinos*: "Los marcos filosóficos gramaticales de un señor Cujador y Franca". El blanco es el mismo, pero entonces Borges y Bioy hacen valer una lógica de la distancia de la ruptura literaria. Allí sube una ética del hombre de la vida cotidiana: "se comió un sandwich / y no volvió a su boca un impudido de jamba / ¡operación sencilla, agrandada y misteriosa".

94 María Teresa Gramuglio señala algunos de los textos producidos en "Bioy, Borges y Sur, diálogos y diálogos", en *Punto de vista*, número un escritor de las orillas, Buenos Aires, Ariel, 1993, págs. 66 y ss.

95 La carta de Ricardo Sanguinetti ("explorada todas las cosas" dice Parodi, pág. 119) es el único texto que figura totalmente destacado en nuestra en la edición de 1942.

96 Cito un artículo que escribió sobre *La Venus rubia* de Josef Von Sternberg con el seudónimo de Pietro le Fou: "El objetivo de Sternberg como declaró en sus memorias *Fun in a chaise longue*— era componer un "poema visual". En todo formalismo hay una tendencia a la abstracción y Sternberg supo introducir ese lenguaje en otro más popular y sustituirlo que es el de los géneros narrativos (...). películas *D. Alvé* (antes y después de *Malena*, claro). *Borges admiró la combinación de tonos conversacionales con la cuidadosa puesta en escenas las ingeniosas soluciones narrativas*. *Puig* quien lo citó en *Los Buenos Aires oficiales*— la mezcla de campo de visión crítica y placidez al mismo tiempo" (publicado en *Voz en off*, revista del festival de la escuela de cine, Buenos Aires, FCE, 1999). Las películas que sirven de tema base a la trama son *Alta tracción* (Beroyal, 1929 de Lewis Milestone), "Alud" *de Louis Delluc* o *De contra cámara*, "de Josef Von Sternberg".

97 Sobre el uso de los medios masivos contra las multitudes, ver "Nuestras posibilidades" y la reacción del público descrita allí ante *La ley del tiempo* de Sternberg en la escena del carnaval.

- 98 *Ficciones*: págs. 133, 172-179. Tráse-le-Roy: lugar en el que muere el detective, es también el doble de una "cárcel cuadrangular" (pág. 145).
- 99 El término "forma-matriz" está tomado de Beatriz Sarlo quien lo utiliza para referirse a formas positivas, *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit., pág. 109.
- 100 Antonio Gramsci, suerte de Isidro Perodi del socialismo, hace intercambios observacionales sobre esta vinculación en sus *Cuadernos de la cárcel*.
- 101 El uso del heterónimo no significa negar la existencia de rasgos compartidos en el estilo: el ecloquialismo de *Seis problemas para don Isidro Perodi* se puede leer, acortado, en la prosa de Bioy Casares. En el caso de Borges, "El Aleph" es uno de los pocos cuentos sino el único, en el que Bustos Domecq se convierte en un precursor del propio Borges: "¿es muy posible que sea 'mi' única gran obra humorística de modo que no aminoré demostrosos rasonamientos por ella" (*Sorrentino, Síde conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973, pág. 79, subrayado mío). Véase cómo Borges no suena como propios las sátiras de H. Bustos Domecq.
- 102 Art. cit., pág. 14.
- 103 Ricardo Piglia: *Borges y los dos linajes en La Argentina en pedruzcos*, Buenos Aires, de la Urca, 1993.
- 104 Puede pensarse que linaje del humor como una tradición argentina que Borges y Bioy comparten con Bustos Domecq. Allí estarían *Pourri de Cambaceres*, *Macedonio Fernández* (a quien, en los últimos años, Borges le criticaría su escritura reivindicando su inventiva oral), Arturo Canelak, ciertos pasajes de Leopoldo Marechal y escritores que están en el borde, o fuera de la considerada tradición nacional y que han escrito buena parte de su obra en otra lengua: Coppi y R. Wilcock (Bioy se inspiró en él para el protagonista de *El perfume de la nieve*). El humor, que es omnipresente y discreto (truíto) en la obra de Bioy y de Borges, es cada vez más desconfiado en el heterónimo a medida que éste gana autonomía. La diferencia entre "bunai" y "mal" gusto, básica de las definiciones de Kitcher elitista de los años 50, es atenuada en Borges y en Bioy por su consideración positiva de los medios mayores y -en estos cuentos- por un uso de un narrador que compare los gustos de los personajes satirizados.
- 105 La distancia de una escritura controlada y la clasificación distancian y limitan al monstruo. Ver al respecto el *Museo de los monstruos de Bioy en La invención y la trama y el libro de las seres imaginarios* (Borges en colaboración con Margarita Guerrero) o "manual de zoología fantástica" que "organiza" a las bestias por orden alfabético.
- 106 *Obras lingüísticas* (a partir de ahora *OJ*), pág. 114a.
- 107 Fernando Sorrentino, op. cit., pág. 79.
- 108 Fernando Sorrentino, op. cit., pág. 101, subrayado mío.
- 109 En Andrés Avellaneda: *El habla de la ideología*, Bs. As., Sudamericana, 1983, pág. 79.
- 110 Los números de página son los siguientes: 41, 115, 90, 92 y 65 (todas las citas de *Seis problemas para don Isidro Perodi*).
- 111 Podría pensarse que Borges hubiese optado por el rasgo de no-identidad que tienen los camaleones y que los acerca a su política. Resulta claro, de todos modos, que prefiere subyugar su estado no lógico, su confusión, su carácter caótico de multitud (la multitud es lo contrario del número).
- 112 Sorrentino, op. cit., pág. 42, subrayado mío.
- 113 "La muerte y la brujula" en Jorge Luis Borges: *Ficciones*, Emecé, Bs. As., 1956. Pág. 138 (a partir de ahora F.).
- 114 F., pág. 139. En el cenaval del cuento de Bustos Domecq, Tulio Savasano le roba "el traje de oso" al pedo de la cocina, y se confunde con la multitud con su "cabeza de oso" (pág. 131, 132).
- 115 Entre los diversos textos de Borges que rozan el tema filosófico de la delibación (ver el artículo de *Diccionario de filosofía de Abhagnano*, FCE, México, 1993), me parece significativa la definición de elipsis en *OJ*, pág. 244.
- 116 ¿Por qué alguien se negaría a participar de un orden? Esta pregunta que Borges respondió, en el terreno de los acuerdos sociales, desde el motivo de la *senzality* de "ser razonables" no tiene en cuenta, con frecuencia, las determinaciones contextuales. Este motivo de la *senzatez* que se forja en los años treinta tiene su última formulación en el poema *Los conjurados* de 1985.