

su pensamiento, no hay comunión (como no hay un Aleph) que no sea provisoria, falaz, por avara, sustituible o meramente contingente. Sólo así, la metáfora de Borges, su recreación de la memoria o de los mitos, pueden ser distancia, privilegio del espacio, en el sentido de la infinitud de lo que se repite en variantes. La fundación es mítica porque no ocurrió más que como acto mental; esto es, como operación distanciada de un hecho que, por lo lejano (y discontinuo) no tiene trascendencia. En última instancia, se trata sólo de un poema que refiere «embelecados» borgeanos. No la invención de la que habla Octavio Paz;¹⁸ menos que eso, un mito sin ninguna trascendencia, como no sea la de repetirse.

NOTAS

1. «Fundación mítica de Buenos Aires», en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 81.
2. Véase Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1979, p. 40, respecto de la noción de ausencia. En conexión con la «heterotopía» versus la utopía, véase Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1979, p. 3.
3. He reflexionado sobre este punto y otros similares en mi trabajo, «El hilo y el laberinto: la poesía de Jorge Luis Borges», *Iberorromania*, 32 (otoño, 1990), 82-91.
4. En conexión con este problema, véase Jacques Derrida, *Dissemination* (trad. de Bárbara Johnson), Chicago, University of Chicago Press, 1981, especialmente las pp. 63-171.
5. Véase «El hacedor», en *El hacedor*, en *Obras completas*, op. cit., p. 782.
6. Véase Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Nueva York, Oxford University Press, 1970, p. 89.
7. Véase Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1981, especialmente las pp. 253-263, donde se refiere la discusión sobre la historia (en la réplica de Lévi-Strauss a Sartre).
8. En «Nueva refutación del tiempo», en *Obras completas*, op. cit., p. 771.
9. Como asimismo se empleará la repetición para impugnar la paternidad del lenguaje y el problema del código. Todas estas refutaciones borgeanas conducen, por supuesto, a la noción de anonimato presente en diversos textos. El caso de «El inmortal» de *El Aleph* y el de «Everything and Nothing» de *El hacedor*, pueden contarse entre los más obvios. Me he referido a este problema en distintos trabajos, por ej., en *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987, pp. 112-113, 133-134; *El estilo del deseo: la poética de Dario, Vallejo, Borges y Paz*, Madrid, Pliegos, 1988, pp. 109-111.
10. Entrecruzamiento evidente en los casos de Octavio Paz, el Neruda de *Canto General* «Alturas de Machu Picchu» sería el ejemplo más ostensible, aunque haya otros más), el Carpentier teórico de *Tientos y diferencias*. He analizado esta problemática del espacio en los textos programáticos de Carpentier en mi trabajo *La fundación mitológica de América latina*, Madrid, Fundamentos, 1989, pp. 93-110.
11. Véase Hayden Whiten, *Tropics of Discourse*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 263-266.
12. Véase «Kafka y sus precursores», en *Obras completas*, op. cit., especialmente p. 711.
13. Véase Anika Rifflet-Lemaire, *Lacan*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, pp. 97-113, en las que se analiza el pensamiento de Lacan respecto del ingreso en el orden simbólico, y la escisión que tal hecho involucra.
14. Véase Jacques Derrida, «Différance», en



Margins of Philosophy, Chicago, University of Chicago Press, 1982, pp. 1-27. La noción de «inminencia» tal como aparece en «La muralla y los libros», en *Obras completas*, op. cit., p. 635, puede sugerir —retroactivamente— ecos en relación con la meditación derrideana sobre la ausencia.

15. Véase el relato «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», en *El Aleph*, en *ibid.*, p. 561.

16. Pudiera señalarse una disimilitud aparente en el protagonista de *Los pasos perdidos* de Carpentier. Se buscan allí quizá las huellas del texto original, el escrito por un dios o divinidad que precede al universo y a todos sus libros.

17. Véase mi trabajo sobre Octavio Paz en *El estilo del deseo*, op. cit., pp. 77-92 y 117-127.

18. Véase Octavio Paz, «¿Poesía latinoamericana?», en *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1983, pp. 153-165, sobre todo, pp. 163-164. He reflexionado sobre este texto de Paz en «Octavio Paz: Hispanoamérica o la metáfora como fundación», en *Iberorromania*, 33 (primavera, 1991).

H. Bustos Domecq, ciudadano de Tlön

Rosa Pellicer

En el curso de largos años y ancha amistad, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares compilaron antologías de poesía argentina, de cuentos policiales y fantásticos, escribieron artículos, tradujeron a varios escritores, elaboraron guiones cinematográficos, fundaron una fugaz revista, etc. Los orígenes de esta amistad literaria han sido recordados por ambos escritores en numerosas ocasiones. Comenzó, según Bioy en 1931 o 1932, en el trayecto entre San Isidro y Buenos Aires, donde entablaron conversación, y se consolidó cuando Borges fue a pasar una semana a El Pardo, donde el padre de Bioy tenía una estancia, en una fecha imprecisa, 1934 o 1936. Pero fue en los primeros años de la década de los cuarenta cuando inventaron a Honorio Bustos Domecq. En la conversación mantenida con Victoria Ocampo, Borges explica el origen de este personaje:

Yo no quería colaborar con él [Bioy]; me parecía que una colaboración era imposible, y una mañana él me dijo que hiciéramos la prueba: yo iba a almorzar a casa de él, teníamos dos horas libres y teníamos ya un argumento. Empezamos a escribir y poco después, esa misma mañana, ocurrió el milagro. Empezamos a escribir de un modo que no se parecía ni a Bioy ni a Borges. Creamos de algún modo entre los dos un tercer personaje, Bustos Domecq —Domecq era el nombre de su bisabuelo, Bustos el de un bisabuelo cordobés mío— y lo que ocurrió después es que las obras de Bustos Domecq no se parecen ni a lo que Bioy escribe por su cuenta ni a lo que yo escribo por mi cuenta. Ese personaje existe, de algún modo. Pero sólo existe cuando estamos conversando.¹

La primera obra de este nuevo escritor, cuya verdadera identidad no fue revelada hasta muchos años más tarde, fue *Seis problemas para don Isidro Parodi*, publicada en 1942, que dejó con toda probabilidad perplejos a los lectores. El caso de un detective encarcelado, Isidro Parodi, que resuelve los casos desde la celda 273, es extraño, pero en el género policiaco encontramos investigadores no menos originales; en cuanto a las tramas, algunas de ellas confusas, responden a las normas del género: el planteamiento y la solución de un enigma. La sorpresa ante esa obra reside fundamentalmente en su lenguaje, incomprensible en muchas ocasiones para la mayoría de los

Anthropos, núms 142-143 (marzo-abril, 1993)

lectores por tratarse de una versión caricaturesca y barroca del «idioma de Buenos Aires». Alfonso Reyes, muy tempranamente, señaló las dos características principales de este primer libro de Bustos Domecq: la ironía y la crítica social,² rasgos que perdurarán en las siguientes obras en colaboración, ya sea bajo este nombre o el de B. Suárez Lynch, supuesto discípulo de Bustos.

Dejando de lado consideraciones como la dura crítica al peronismo, a la corrupción de la sociedad argentina, al esnobismo, al antisemitismo y la germanofilia de ciertos sectores argentinos, puestas suficientemente de relieve,³ centraremos la atención en la vertiente paródica de estas obras, que por sus semejanzas pueden considerarse de forma unitaria. Entre los elementos que dan unidad a los diversos relatos está, en primer lugar, el detective encarcelado y su celda, ya que allí se plantean los casos y se resuelven, siempre por medio de la conversación. En segundo lugar, los personajes, que pasan de un cuento a otro y establecen entre sí complejas y cambiantes relaciones, que no es posible analizar ahora, y suelen ser introducidos por Gervasio Montenegro, quien se atribuirá buena parte de los éxitos de Parodi. Muchos de ellos formarán los *dramatis personae* de *Un modelo para la muerte*, prologado por Bustos Domecq y elaborado por su discípulo Suárez Lynch. También contribuyen a la unidad los escenarios, muchos de los personajes acaban estableciéndose en el Hotel Nuevo Imparcial, que aparece por primera vez en «La víctima de Tadeo Limardo», o la mención al Congreso Eucarístico celebrado en Buenos Aires. Tampoco hay que olvidar que las tres últimas *Crónicas*, de modo más señalado, son en realidad relatos cercanos a los de Bioy, en los que vuelven a aparecer nombres conocidos (el inevitable Montenegro, Tulio Savastano, Isidro Parodi e incluso Bustos Domecq).

Señala W. Both que en la parodia, una de las formas de la sátira, «se imita y desfigura el estilo de la víctima» y «toda parodia se refiere en todos y cada uno de sus puntos a un conocimiento histórico que en cierto sentido está "fuera de sí mismo" —es decir, en obras literarias anteriores— y por lo tanto a géneros más o menos probables».⁴ En este caso se parodian unos géneros determinados, como el ensayo, la sátira política y social, o los relatos de detectives, y el lenguaje de Buenos Aires. La parodia es intertextual: se produce el diálogo entre dos textos. La intención de los autores es evidente desde el nombre otorgado al detective, sedentario a la fuerza: Isidro Parodi, creación de Honorio Bustos Do-

meq, que a su vez lo es de Borges y Bioy, y que tendrá como discípulo a Suárez Lynch, autor de *Un modelo para la muerte*. Los relatos y las crónicas de Bustos Domecq, además, parodian dos de los defectos censurados por Borges ya en 1928 y son también una caricatura del propio estilo de Borges, excesivo en sus comienzos, con lo que se produce una autoparodia y un autopastiche voluntario.⁵ En ellos pone en práctica en forma caricaturesca tanto el «sermón hispánico» como el «arrabalero» o el lunfardo:

Dos influencias antagónicas entre sí militan contra un habla argentina. Una es la de quienes imaginan que esa habla ya está prefigurada en el arrabalero de los sainetes; otra es la de los casticistas o españolados que creen en lo cabal del idioma y en la impiedad o inutilidad de su refacción.⁶

Como señala Alazraki, «la primera relación que la prosa de Borges establece con otros estilos [...] es un esfuerzo imitativo que se manifiesta en la continuación o imitación sería de un modelo prestigiado».⁷ El estilo digno de ser imitado era la prosa del Barroco español, que en ocasiones, como dijo el propio Borges, «linda con su propia caricatura».⁸ Uno de los personajes que cultivan este estilo desafortunado es Gervasio Montenegro que, junto con Mario Bonfanti, representan los excesos del «sermón hispánico». En la «Palabra liminar» de Gervasio Montenegro a los *Seis problemas*, encontramos, además de la parodia, la clave de este libro: la caricatura y la definición de los personajes según su modo de hablar. El fragmento es muy conocido:

Una de las tareas que ponen a prueba la garrá del escritor de fuste, es, a no dudarlo, la diestra y elegante diferenciación de los personajes. El ingenuo titiritero napolitano que ilusionara los domingos de nuestra niñez, resolvía el dilema con un expediente casero: dotaba de una giba a Pierrot, de la sonrisa más traviesa del mundo a Colombina, de un traje de Arlequín... a Arlequín. H. Bustos Domecq maniobra, *mutatis mutandis*, de modo análogo. Recurre, en suma, a los gruesos trazos del caricaturista, si bien, bajo esta pluma regocijada, las inevitables deformaciones que de suyo comporta el género, rozan apenas el físico de los fantoches y se obstinan, con feliz encarnizamiento, en los modos de hablar.⁹

La «dicción de fechoría», el lunfardo y otras jergas, el exceso de argentinismos son rechazados por Borges, desde el ensayo de 1928. En la exaltada diatriba contra el libro de Américo Castro *La peculiaridad lingüística rioplatense* (1941) leemos:

Las jergas: *ce pluriel est bien singulier*. Salvo el lunfardo (módico esbozo carcelario que nadie sueña con parangonar el exuberante caló de los españoles) no hay jergas en este país. No adolecemos de dialectos, aunque sí de institutos dialectológicos. Sus corporaciones viven de reprobación las sucesivas jergonzas que inventan. Han improvisado el *gauchesco*, a base de Hernández; el *cocoliche*, a base de un payaso que trabajó con los Podestá; el *vesre*, a base de alumnos de cuarto grado. En esos detritos se apoyan; esas riquezas les debemos y les deberemos [*Obras inquisiciones*, I, p. 654].

A pesar de lo argumentado, Borges no siempre estuvo libre de culpa. En sus primeras entregas poéticas eran abundantes los argentinismos, que más tarde se ocupó de limpiar, asegurando que se los proporcionó algún diccionario.¹⁰ El supuesto idioma de los argentinos adquiere en las obras de Bustos un carácter delirante, en muchas ocasiones casi incomprensible. Sólo un ejemplo, en este caso, de delirio manducatorio:

—Ahí, donde lo ven, está en su día el amigo Lumbeira y me puede abonar otro completo, que las facturitas mandan fuerza y no es el abajo firmante el que se va a negar a un par de felipes rellenos de manteca y a una de estas ensaimaditas grasientas que, tragándome el nasute hasta quedar sin dedo, la rempujo a base de buchecitos de feca con chele y quedo en forma para dar cuenta de esa fuentada de tortitas guaranchas. Ni chiste, paganini; en cuanto desempañe el gurguero y recobre el uso de la parola, le meto por las dos orejas la historia longaniza de mi sucedido que usted *ipso facto* reclama la presencia del mozo y le refunde en este mate rebelde un menú gigante, que después no queda en dos leguas a la redonda un grumo de grasa [«El signo», en *Dos fantasías memorables*, p. 147].

Los casos de parodia verbal continúan tanto en *Un modelo para la muerte* (1946), publicada bajo el pseudónimo de B. Suárez Lynch, como en las más tardías *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) y, finalmente, en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). Es decir, se prolongan durante casi cuarenta años. En las *Crónicas* el tono es todavía más cáustico y deben su efectividad precisamente a lo logrado de su estilo. Señala Alazraki que sus resortes aparecen ya en la dedicatoria del libro: «A esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier», que identifica con la figura del oxímoron: «un oxímoron del tamaño de los ilustres nombres a los cuales se aplica» (más adelante se habla de «Homero, escritor de nota»). El «estilo ridículo» de don Bustos (según definición de Borges) se nutre de ese lenguaje que «ninguno habla y que si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena».¹¹

El estilo de Bustos Domecq influirá en la obra de sus dos creadores. El caso más evidente es «El Aleph», donde Borges utiliza un lenguaje pedante y complicado para caracterizar a un personaje del cuento, Carlos Argentino Daneri, prototipo del escritor argentino parodiado tanto en los relatos como en las crónicas. El fragmento siguiente, que podía estar puesto en boca de un Gervasio Montenegro, es un comentario de Daneri a una estrofa de su ambicioso poema «La Tierra»:

—Estrofa a todas luces interesante —dic-taminó—. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable dentro de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración congerie o conglobación; el tercero —¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?— consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia [...] [*El Aleph*, I, p. 619].

Años antes Borges había creado a otro escritor, Pierre Menard, coetáneo de Bustos Domecq. El exegeta de la obra visible y oculta de Menard utiliza el mismo tono que la señorita Edelma Badoglio, al trazar la «silueta» literaria de H. Bustos. Los catálogos de la obra visible de Menard y la de Bustos son semejantes por lo heteróclito de sus títulos. El apologista de Menard acude al *placet* de dos damas nobles como argumento de autoridad, al igual que Montenegro:

Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad. Espero, sin embargo, que no me prohibirán mencionar dos altos testimonia. La baronesa de Bacourt (en cuyos *vendredis* inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta) ha tenido a bien aprobar las líneas que siguen. La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco (y ahora de Pittsburg, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautszch, tan calumniado ¡ay! por las víctimas de sus desinteresadas maniobras) ha sacrificado «a la veracidad y a la muerte» (tales son sus palabras) la señoril reserva que la distingue y en una carta abierta publicada en la revista *Luxe* me concede asimismo su beneplácito [*Ficciones*, I, p. 444].

También en la obra de Bioy Casares podemos encontrar algunas muestras de la influencia de ese «escritor de fuste» que es Bustos. Así ocurre, por ejemplo, en *El sueño de los héroes* (1969), o en *Los que aman, odian* (1946), escrito en colaboración, esta vez con Silvina

Ocampo. En esta novela, el doctor Huberman, se ve obligado a descifrar un asesinato cometido en el hotel donde intentaba pasar unos días de descanso. La prosa del protagonista al narrar su despertar en el tren nos es familiar:

Cumpliendo estrictamente mis órdenes, el camarero me despertó a las seis de la mañana. Ejecuté unas breves abluciones con el resto de la media Villavicencio que había pedido antes de acostarme, tomé diez glóbulos de arsénico, me vestí y pasé al comedor. Mi desayuno consistió en una fuente de frutas y dos tazas de café con leche (no hay que olvidarlo: en los trenes el té es de Ceylán). Lamenté no poder explicar a la pareja que me había acompañado durante la cena de la víspera algunos detalles de la ley de propiedad intelectual; iban mucho más allá de Salinas (hoy Coronel Faustino Tambussi), y sin duda intoxicados por los productos de la farmacopea alopática, dedicaban al sueño esas horas liminares de la mañana que son, por nuestra incuria, la propiedad exclusiva del hombre de campo.¹²

El mismo Bioy ha elaborado un *Breve diccionario del argentino exquisito*, donde encontramos tanto el reconocimiento de errores cometidos en sus comienzos literarios,¹³ como la parodia de éstos, ya que «¿quién introduciría esas palabras [blasmar, estique, nuégado, etc.] en una página, no paródica, sin que se noten como escritas en tinta colorada?»¹⁴. Los términos al uso del «argentino exquisito» se acompañan de una definición o de una frase breve en la que aparecen. Pues bien, parte de las entradas de este diccionario pertenecen a obras de escritores que ya conocemos (Montenegro, Formento, De Gubernatis, Le Fanu, Sangiácomo, Lumbeira, todos ellos personajes de las obras de Domecq), al lado de las falsas atribuciones de supuestos libros a escritores conocidos, como a Huitzinga «Alzó la voz en nuestro parlamento, para hablar de corrido el papiamento», o autores previsiblemente inexistentes como Portofino y Aramis o el gordo Acosta, siguiendo la técnica de la atribución errónea de Menard.

En las obras de Bustos Domecq, sobre todo en las *Crónicas*, se lleva a la práctica buena parte de los supuestos de Tlön, que a su vez son una especie de parodia de las ideas de Borges de la literatura concebida como una «utopía».¹⁵ (No hay que olvidar que el Borges personaje de su cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» debe el conocimiento de este extraño *brave new world*, gracias a su amigo Bioy Casares.) El más importante de los «hábitos literarios» de Tlön es «la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un autor, que es intern-



poral y es anónimo» (*Ficciones*, I, p. 439). La idea de un solo autor, de Alguien o Algo que inspira al escritor, de la literatura como un espacio homogéneo, se repite constantemente en la obra de Borges, de ahí la posibilidad de la nueva crítica inaugurada por Menard. Así, César Paladion puede escribir *Los parques abandonados*, el *Emilio*, *La cabaña del tío Tom* o *Las geórgicas*, entre otras cosas, como Menard pudiera escribir *El Quijote*:

Nada más remoto, ciertamente del libro de Herrera, que no repetía un libro anterior. Desde aquel momento, Paladion entra en la tarea, que nadie acometiera hasta entonces, de buscar en lo profundo de su alma y de publicar libros que la expresaran, sin recargar el ya abrumador *corpus* bibliográfico o incurrir en la fácil vanidad de escribir una sola línea. ¡Modestia inmarcesible la de este hombre que, ante el banquete que le brindan las bibliotecas orientales y occidentales, renuncia a la *Divina comedia* y a las *Mil y una noches* y condesciende, humano y afable, a *Thebussianas* (segunda serie)! [*Crónicas de Bustos Domecq*, p. 339].

El descriptivismo practicado por Lambkin conduce a un modo de obrar semejante al de César Paladion: «la descripción del poema, para ser perfecta, debía coincidir palabra por palabra con el poema» (p. 355), hecho que le lleva a editar la *Divina comedia*. El argumento previo es el del mapa del tamaño de lo representado, que había aparecido ya en «Del rigor de la ciencia», incluido en *El hacedor* (1960); en ambos casos el texto es idéntico.¹⁶ Un caso semejante es «El sueño de Coleridge», de *Otras inquisiciones*. En este ensayo el palacio es idéntico al poema soñado. En otras ocasiones, al no poder existir dos cosas iguales en el mundo, lo nombrado desaparece. Esta tendencia descriptiva tiene, pues, como consecuencia inevitable «la inmolación del arte en aras de la naturaleza» (*Crónicas*, p. 357), la sustitución de la palabra por la cosa.

Estas ideas pueden considerarse como una parodia de la imposibilidad de representación de la realidad por medio del lenguaje, argumento constante en la obra de Borges, expresado en «Una rosa amarilla» (*El hacedor*) y en «El idioma analítico de John Wilkins» (*Otras inquisiciones*), por citar los textos más conocidos. En este ensayo se plantea el problema de la ordenación del universo por medio del lenguaje y en él encontramos la célebre descripción de los animales de cierta Enciclopedia China. La obra del doctor Baralt, cuñado de Gallach y Gasset, es un intento semejante, en este caso, de clasificación del género humano. Si en la enumeración heterotópica

del *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, los animales se dividen en «a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones», etc. (I, p. 708), en «El gremialista» se aplican diversas categorías a los hombres, unas más fugaces que otras:

Unas duran más que otras; *verbi gratia*, la de los individuos que lucen apellido catalán o que empiezan por G. Otras presto se esfuman, *verbi gratia*, la de todos quienes ahora, en el Brasil o en África, aspiran el olor de un jazmín o leen, más aplicados, un boleto de micro. Otras permiten la ramificación en subgéneros que de suyo interesan; *verbi gratia*, los atacados de tos de perro pueden darzar, en este preciso instante, pantuflas o darse, a la fuga en su bicicleta o transbordar en Temperley. Otra rama la integran los que se mantienen ajenos a esos tres rasgos tan humanos, inclusive la tos [pp. 372-373].

En los dos textos la conclusión es la misma: el resto de los intentos de organización no son menos peregrinos. Como indica Foucault, «La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste [...] en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas».¹⁷

El proyecto literario de Ramón Bonavena —describir un «sector limitado» de la realidad: la esquina de su escritorio— es la antítesis del de Carlos Argentino Daneri: la descripción total del planeta, que, no olvidemos, es semejante al intento de Borges de dar cuenta de todo el universo contemplado en la visión del Aleph. Una meta contraria es la de Federico Juan Carlos Loomis: concentrar en una sola palabra el libro, coincidiendo rigurosamente título y texto. De este modo: «La fábula, el epíteto, la metáfora, los personajes, la expectación, la rima, la aliteración, los alegatos sociales, la torre de marfil, la literatura comprometida, el realismo, la originalidad, el remedio servil de los clásicos, la sintaxis misma, han sido plenamente superados» (p. 362). Esta idea es la generadora de cuentos como «El espejo y la máscara» o «Undr», de *El libro de arena*, donde se llega a la revelación de que «Lo esencial era la Palabra» (II, p. 50).

Para terminar hay que aludir, aunque sea brevemente, al artificio que supone que el autor sea personaje de su obra, constante en los relatos de Borges, desde la simple mención en «Hombre de la esquina rosada» a protagonista «El Zahir», «El Aleph», *El libro de arena*, que está relacionado con la mezcla de personajes reales y ficticios. Lo mismo encontramos en la obra de H. Bustos Domecq, que aparece aludido como plagario en

«Las previsiones de San Giacómo» de *Seis problemas*, o como autor y personaje en «Penumbra y pompa» y en «El enemigo número 1 de la censura», de *Nuevos cuentos*. No hay que dejar de tener presente que el mismo Bustos es el que regala al «catecúmeno» Suárez Lynch el tema de «Un modelo para la muerte», Borges en más de una ocasión agradeció la cesión de algunos argumentos de sus cuentos más famosos, como el de «Emma Zunz», o cita minuciosamente su origen ajeno.

Borges muestra predilección e inquietud por un mapa incluido en un mapa, un libro en el mismo libro, Don Quijote lector del *Quijote*; del mismo modo los protagonistas de los relatos y crónicas son a su vez lectores de ellas, de manera que comentan lo sucedido en notas a pie de página. En otras ocasiones la nota sirve para recomendar la compra de otro libro de Bustos, como en «El ojo selectivo» de *Crónicas*, donde además se alude a un cuento de *Seis problemas*, o para hacer referencias a textos del mismo libro con los que está relacionado. La obra de H. Bustos Domecq, al igual que la de sus creadores, especialmente Borges, atrae a su totalidad lo existente y lo ficticio, justificándose dentro de su propia esfera. Si creemos que Bustos, Parodi y el resto de los personajes existen, como son reales otros nombres que aparecen en estas obras, tales como Azorín, García Lorca, Federico de Onís, o con los nombres ligeramente disfrazados como Gallach y Gasset o Farrel del Bosch, quienes puede que no existamos somos nosotros, los lectores, como sucede en *La invención de Morel* y en «Esse est percipi» (*Nuevos cuentos*), donde el protagonista está entre dos imágenes y entra en la ficción urdida por otros. Como ya lo advirtió Borges: «Tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios» («Magias parciales del *Quijote*», *Otras inquisiciones*, I, p. 669).

La obra visible de H. Bustos Domecq es un ejercicio paródico sobre la literatura concebida como un todo homogéneo. Cualquiera de esos seres que pueblan este nuevo «Orbis Tertius» puede saltar al nuestro, a una realidad donde se encuentren el soñador y el soñado.

NOTAS

1. Victoria Ocampo, *Diálogos con Borges*, Buenos Aires, Sur, 1969, pp. 71-72.

2. «De paso, nos vemos transportados a los escenarios más abigarrados y curiosos, recorremos los más ocultos rincones de la vida porteña, y desfilan a nuestros ojos una galería de tipos de todas las escalas y todas las razas mezcladas en aquel hervidero de in-

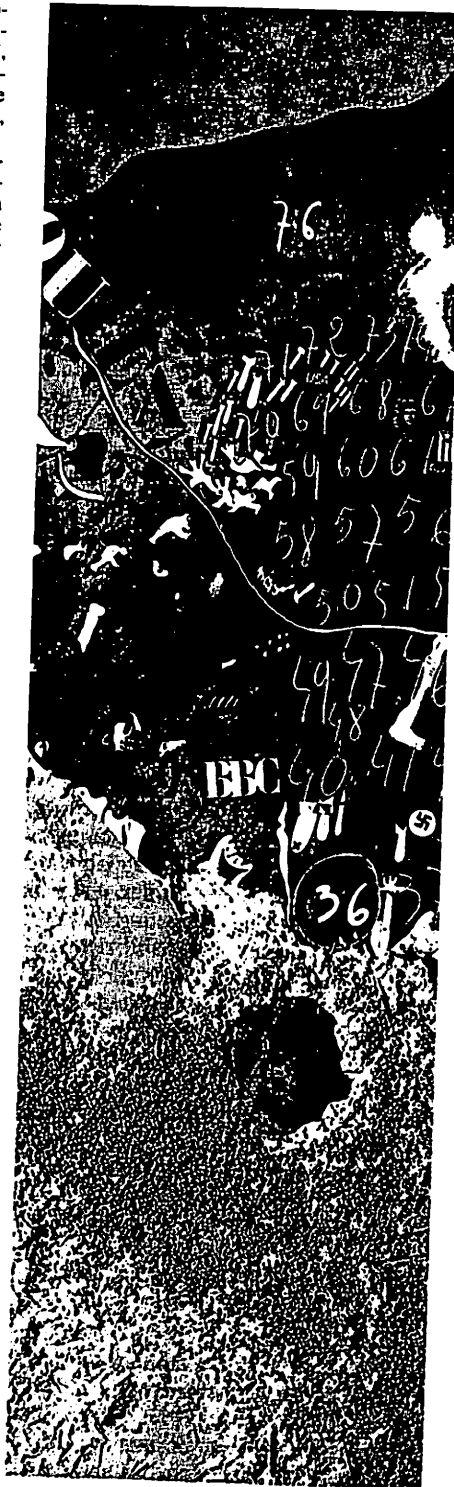
Creación y teoría literaria (a propósito de «Las ruinas circulares»)

Leonor Fleming

La polivalencia de la obra literaria que permite distintas claves de lectura es, a estas alturas, incuestionable. En algunas piezas de Borges el fenómeno es de una importancia decisiva. Ya Rodolfo Borello, al estudiar la narrativa de Borges hacia los años sesenta, advertía sobre la necesidad de «no olvidar que cada relato apunta a una doble o triple intención temática».¹

¿Cuál es el resultado de este abigarramiento, de estas distintas posibles direcciones de lectura? El primero, desestabilizar al crear ambigüedad; desestabilización necesaria para pensar. Se busca inquietar y no transmitir. La obra no da explicaciones ni recetas (ya que su autor tampoco las posee), sino que incomoda al lector, lo pone en situación de perplejidad y de búsqueda, en ese estado de desasosiego intelectual, punto de partida de toda aventura estética (del conocimiento, de la emoción). Como ya lo señalaba Barrenechea en uno de los estudios que sentaron las bases de la interpretación de la obra borgeana, «partiendo de un misterio que lo conmueve, no intenta explicarlo, como parecía por las conjeturas que indica, sino que quiere transmitirlo conservándole su halo sobrenatural».²

Estas consideraciones previas nos permiten reflexionar —sólo abundar, quizá, con alguna acotación— sobre uno de los cuentos más ricos de Borges y más estudiados a este respecto. «Las ruinas circulares» es, sin duda, un cuento fantástico. Quizá, también, un ensayo filosófico sobre la creación, «ese género tan suyo —en palabras de Borello— que se ha denominado lo fantástico metafísico».³ Pero es posible — y de hecho se lo hizo reiteradamente — leerlo también en clave de teoría literaria: por medio de la ficción, Borges expone sus ideas acerca de la creación artística, definiéndola como un sueño dirigido, deliberado. El trabajo de Donald Shaw sobre *Ficciones*,⁴ que desarrolla esta idea, es motivación y base del presente estudio, nacido de la tentación de agregar algunas inter-



... toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra religión que las Disciplinas Geográficas» (*El hacedor*, I, p. 847; *Crónicas*, pp. 354-355).

17. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1978, p. 3.

migraciones, hablando cada uno su lenguaje apropiado. A tal punto que, amén de su interés de enigma, el libro adquiere un valor de testimonio social, aunque iluminado fuertemente por las luces poéticas» («El argentino Jorge Luis Borges», en Jaime Alazraki [ed.], *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, p. 63).

3. El ejemplo más claro es «La fiesta del monstruo», escrito durante el régimen de Perón, que circuló en copias mecanografiadas y después de su caída en 1955 fue publicado en *Marcha*. Mucho más tarde pasó a formar parte de la colección *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). Sobre este relato véase: Emir Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*, Milán, Feltrinelli, 1982, pp. 385-386; Alfred J. MacAdam, «El espejo y la mentira: dos cuentos de Borges y Bioy Casares», *Revista Iberoamericana*, 75 (abril-junio, 1971), 357-374, (traducido al inglés en *Modern Fiction Studies*, 19, 3 (otoño, 1973), 353-362. Sobre el supuesto compromiso, Gian Carlo Belletti, «Le inquisizioni di Borge-Parodi, detective solitario tra realtà e illusione», en Pier Luigi Croce (ed.), *Storia di una iniquità. Sulle tracce della letteratura ispanoamericana*, Génova, Tilgher, 1981, 405-433.

4. Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 168-169.

5. Véase Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982, pp. 135-136. Para el caso de *Un modelo para la muerte* véase Alfred MacAdam, «Un modelo para la muerte: La apoteosis de Parodi», *Revista Iberoamericana*, 112-113 (julio-diciembre, 1980), 545-552.

6. J.L. Borges, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1928, p. 165.

7. Jaime Alazraki, «El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges», *Hispanic Review*, 52, 3 (verano, 1984), 285.

8. Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, en *Obras completas*, I, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 291. Las referencias a la obra de Borges pertenecen a esta edición.

9. H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en J.L. Borges, *Obras completas en colaboración I. Con Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Alianza/Emecé, 1981, pp. 15-16, Alianza Tres. Las citas de las obras escritas por ambos autores se hacen de esta edición. Lejos ya de la parodia, Borges escribió: «En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino» (*Discusión*, I, p. 181).

10. «Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: *madrejón, espadaña, estaca pampa*» (*Luna de enfrente*, I, p. 55).

11. Jaime Alazraki, «Las Crónicas de Don Bustos Domecq», *Revista Iberoamericana*, XXXVI, 70 (enero-marzo, 1970), 89. Para la función de las dedicatorias en *Seis problemas...*, véase M.E. Cossío, «A Parody on Literariness: *Seis problemas para don Isidro Parodi*», *Dispositio*, V-VI, 15-16 (1980-1981), 143-153.

12. Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Los que aman, odian*, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 13.

13. «En la época de mis comienzos literarios, yo era capaz de violentar un relato, o una argumentación, para encontrar la oportunidad de escribir, *lo porvenir* (en lugar de *el porvenir*, que según Baralt era incorrecto), *figurero* (que Azorín proponía para reemplazar a *snob*), *del y dellos* (por *de él y de ellos*). Probablemente pensaba que alguna vez, en algún libro, se diría: «Bioy usó la expresión»» (Adolfo Bioy Casares, *Breve diccionario del argentino exquisito*, Buenos Aires, Emecé, 1978, p. 7).

14. *Ibid.*, p. 9.

15. Véase Gérard Genette, «La utopía literaria», en *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba, Nagelkop, 1970.

16. «En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del Imperio,