

VERICUETOS

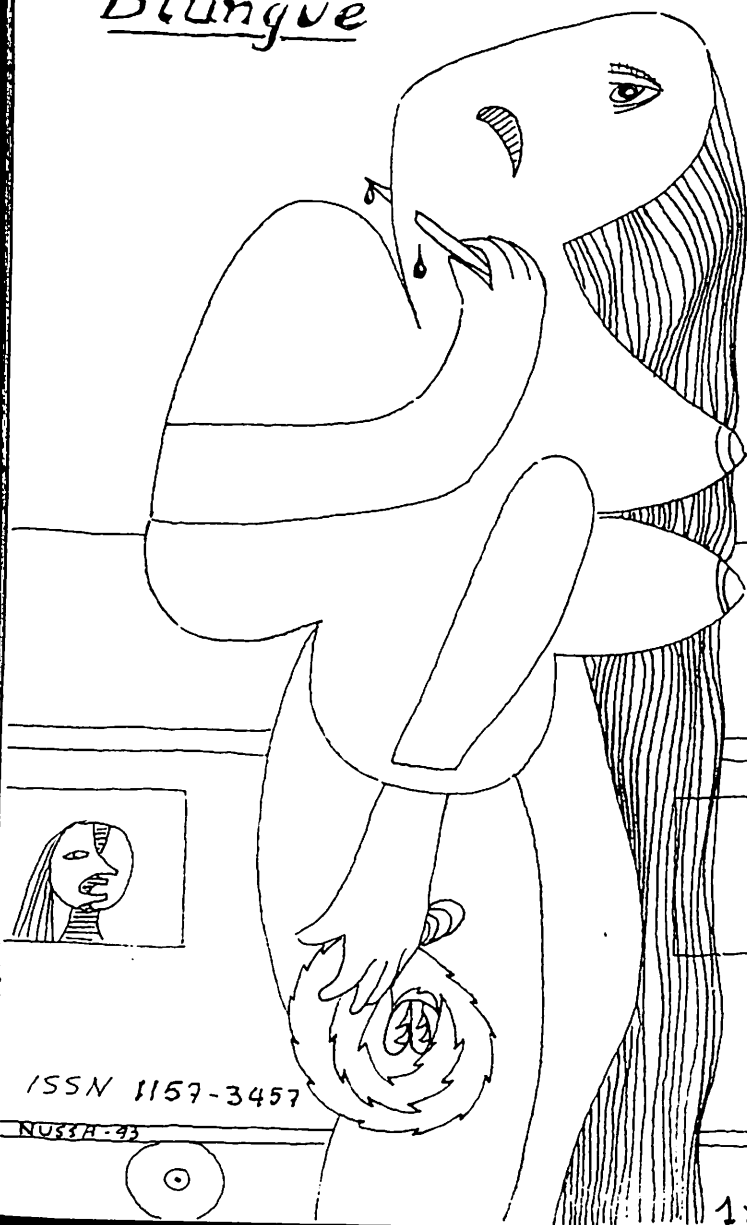
Chemins Scabreux
Revue Littéraire

N°9

Bilingue

FRANÇAIS
ESPAGNOL

R. Rosales Rosas



ISSN 1157-3457

NUSSA-83

- JULIO OCTUBRE
AGOSTO - SEPTIEMBRE

1983

H. Bustos Domecq : un modelo opuesto a J. L. Borges y
A. Bioy Casares

Ricardo Romera

Dos de las cinco obras humorísticas que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares han escrito en colaboración, es decir : *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Dos fantasías memorables* (1946), fueron publicadas en un principio bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq. La tercera, *Un modelo para la muerte* (1946), aparece con el nombre de B. Suárez Lynch (otro seudónimo) y un prólogo de H. Bustos Domecq. Las dos últimas se publican con el verdadero nombre de los autores. No obstante, los títulos de ambas obras, *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977), adjudican los textos al escritor ficticio.

Estos juegos, a través de los cuales Borges y Bioy Casares desplazan el seudónimo de una obra a otra trasladándolo luego a un prólogo y más tarde a dos títulos, muestran que el nombre H. Bustos Domecq desempeña un papel preponderante en el conjunto paratextual de la obra humorística. En primer lugar, y visto desde una perspectiva diacrónica, el seudónimo funciona como eslabón que enlaza un texto con otro, creando así una cadena ininterrumpida desde la primera obra hasta la última. En segundo lugar, el prólogo de *Un modelo para la muerte* así como los títulos de las dos últimas obras dejan suponer que H. Bustos Domecq no es sólo un seudónimo sino también una figura independiente. De sujeto (seudónimo-autor) Bustos Domecq se convierte en objeto (narrador-personaje).

A mi entender, estos dos aspectos resultan fundamentales puesto que, por una parte, anuncian cierta unidad estructural en el conjunto de las obras, y por otra, sugieren un distanciamiento deliberado entre autor real y autor ficticio. Cabe decir que algunos de los críticos que se han interesado en esta singular y poco conocida producción literaria de Borges y Bioy Casares, o bien han pasado por alto ambos aspectos, o bien han propuesto interpretaciones parciales en las cuales los nombres de Borges, Bioy Casares y H. Bustos Domecq suelen confundirse en una entidad única e indivisible.

No me parece inoportuno recordar aquí la "genealogía" de H. Bustos Domecq, ya que los malentendidos surgen a partir de la creación misma del seudónimo.

H. Bustos Domecq : un modèle opposé
à J. L. Borges et A. Bioy Casares

Ricardo Romera

Deux des cinq oeuvres humoristiques écrites en collaboration par Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, à savoir : *Six problèmes pour don Isidro Parodi* (1942) et *Deux fantaisies mémorables* (1946), ont été publiées, tout au début, sous le pseudonyme de Bustos Domecq. La troisième, *Un modèle pour la mort* (1946), apparaît sous le nom de B. Suárez Lynch (un autre pseudonyme) et avec une préface de H. Bustos Domecq. Les deux dernières ont été publiées avec les noms des véritables auteurs. Cependant leurs titres : *Chroniques de Bustos Domecq* (1967) et *Nouveaux contes de Bustos Domecq* (1977) attribuent les textes à l'écrivain fictif.

Ces jeux, par le biais desquels Borges et Bioy Casares utilisent le pseudonyme d'une oeuvre à l'autre, en le faisant apparaître ensuite dans une préface et plus tard dans deux titres, montrent que le nom de H. Bustos Domecq joue un rôle important dans l'ensemble paratextuel de l'oeuvre humoristique. En premier lieu, et vu d'une perspective diachronique, le pseudonyme fonctionne comme chaînon qui relie un texte à un autre, créant une chaîne ininterrompue entre la première oeuvre et la dernière. En second lieu, la préface de *Un modèle pour la mort* ainsi que les titres des deux dernières oeuvres laissent entendre que H. Bustos Domecq n'est pas seulement un simple pseudonyme mais aussi une figure indépendante. De sujet (pseudonyme-auteur) Bustos Domecq se transforme en objet (narrateur-personnage).

Ces deux aspects me semblent essentiels car ils annoncent, d'une part, l'unité structurelle de l'ensemble et, d'autre part, suggèrent une distanciation délibérée entre l'auteur réel et l'auteur fictif. A cet égard, il faut souligner que certains critiques intéressés par cette production littéraire singulière et très peu connue de Borges et Bioy Casares, ont soit négligé ces deux aspects, soit proposé des interprétations partielles. Pour ces derniers, les noms de Borges, Bioy Casares et H. Bustos Domecq ne représentent qu'une entité unique et indivisible.

Nous croyons nécessaire de rappeler ici la "généalogie" de H. Bustos Domecq, puisque les malentendus apparaissent à partir de la création même du pseudonyme.

El primer encuentro entre Borges y Bioy Casares (este tuvo lugar en la casa de Victoria Ocampo, directora de la revista *Sur*) data de 1932. Sin embargo, ambos escritores comienzan a colaborar cinco años más tarde. Al respecto, Bioy Casares comenta :

"Fuimos a pasar una semana en una estancia en Pardo, con el propósito de escribir en colaboración un folleto comercial, aparentemente científico, sobre los méritos de un alimento más o menos búlgaro [...]. Intentamos también un soneto enumerativo [...] y proyectamos un cuento policial - las ideas eran de Borges - que trataba de un doctor Praetorius, un alemán vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos [...] torturaba y mataba a niños. Este argumento, nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch." (1).

El apellido Bustos corresponde al de un bisabuelo de Borges y el de Domecq a otro de Bioy Casares. La letra "H" alude, según Borges, a un intendente de Buenos Aires : Honorio Pueyrredón (2).

Es así que tanto la idea de colaboración como la presencia de antepasados familiares en la formación del seudónimo han llevado a pensar que sólo se trataba de una fusión entre dos personalidades, y no de la creación de un ente ficticio particular. De ahí que Rodríguez Monegal, que pese a señalar el nacimiento de un nuevo escritor, invente el nombre de "Biorges" para indicar que se trata de una fusión (3). Las conocidas fotografías superpuestas de Borges y Bioy Casares colaboran también en la idea (y esto con el consentimiento de los autores) de que Bustos Domecq es el resultado de una amalgama (4).

Sin embargo, Néstor Ibarra observó, no sin razón, que *Seis problemas para don Isidro Parodi* se caracteriza por una excesiva interferencia de autores y narradores : "Tantôt le narrateur s'efforce à la neutralité, tantôt il est l'un des personnages, tantôt il est Borges." (5). Y el mismo Borges, al referirse a Bustos Domecq (*Essai d'autobiographie*), habla de un "tercer hombre" "ayant ses propres fantaisies, ses propres sous-entendus, son propre style apprêté." (6).

Mi objetivo aquí consistirá, precisamente, en desentrañar dichas interferencias y en seguir la trayectoria del "tercer hombre" - a través de los paratextos y de los textos propiamente dichos - a fin de destacar los caracteres más sobresalientes de su idiosincrasia.

La première rencontre entre Borges et Bioy Casares (celle-ci a eu lieu chez Victoria Ocampo, directrice de la revue *Sur*) date de 1932. Cependant, les deux écrivains commencent à collaborer cinq ans plus tard. A ce sujet, Bioy Casares commente :

"[...] nous allâmes passer une semaine dans une *estancia* à Pardo, dans le but d'écrire en collaboration une brochure commerciale, d'apparence scientifique, sur les mérites d'un aliment plus ou moins bulgare [...]. Nous essayâmes aussi un sonnet énumératif [...] et projetâmes un conte policier - les idées étaient de Borges - où il s'agissait d'un docteur Praetorius, un allemand grand et doux, directeur d'un collège qui par les moyens de l'hédonisme [...] torturait et tuait des enfants. Ce sujet, jamais écrit, est le point de départ de toute l'oeuvre de Bustos Domecq et Suárez Lynch. (1).

Il faut ajouter que le nom Bustos correspond à celui d'un arrière-grand-père de Borges et celui de Domecq à un autre de Bioy Casares. La lettre "H" fait allusion, selon Borges, à un maire de Buenos Aires : Honorio Pueyrredón (2).

Nous pouvons dire que l'idée de collaboration ainsi que la présence d'ancêtres patronymiques dans la formation du pseudonyme a fait penser qu'il s'agissait seulement d'une fusion entre deux personnalités, et non de la création d'une entité fictive particulière. Ce qui explique que Rodríguez Monegal, bien qu'il ait souligné la naissance d'un nouvel écrivain, invente le nom de "Biorges" pour indiquer qu'il s'agit d'une fusion (3).

Les célèbres photographies superposées de Borges et Bioy Casares relèvent aussi de l'idée (et cette fois avec le consentement des auteurs) que Bustos Domecq est le résultat d'un amalgame (4).

Néanmoins, Néstor Ibarra a remarqué avec justesse que *Six problèmes pour don Isidro Parodi* se caractérise par une excessive interférence d'auteurs et de narrateurs : "tantôt le narrateur s'efforce à la neutralité, tantôt il est l'un des personnages, tantôt il est Borges." (5). Et Borges lui-même, en se référant à Bustos Domecq (*Essai d'autobiographie*), parle d'un "troisième homme" "ayant ses propres fantaisies, ses propres sous-entendus, son propre style apprêté." (6).

Par conséquent nous nous proposons ici de trouver ces interférences et de suivre la trajectoire du "troisième homme", tout au long des paratextes et des textes proprement dits, afin de mettre en relief les composantes les plus remarquables de sa mentalité.

Quede claro que no se trata en absoluto de rechazar la idea de "fusión". Esto implicaría negar el acto mismo de colaboración y suprimir varios niveles semánticos. En efecto, la yuxtaposición deliberada de entidades ficticias y reales en el conjunto de las obras humorísticas presupone intenciones de carácter estético y filosófico. No cabe duda de que en esta "mise en scène" paratextual y textual se perfila una negación lúdica e idealista de la paternidad literaria (7).

Enfocaré la "biografía" de Bustos Domecq desde un punto de vista sincrónico y diacrónico a la vez. No hay que olvidar que el lector contemporáneo a las tres primeras obras ignora la verdadera identidad de los autores y que el autor ficticio cumple diferentes funciones narrativas en cada una de ellas. Una lectura global permitirá, por lo tanto, establecer relaciones hipertextuales de gran importancia con respecto a la "identidad" del "tercer hombre".

El paratexto de *Seis problemas...* se compone de una breve biografía de Bustos Domecq (presentación de Adelma Badoglio, autor ficticio), de un prólogo "firmado" por Gervasio Montenegro, personaje que interviene en cuatro de los seis cuentos, y de varias notas también ficticias. No obstante, lo que me interesa subrayar aquí es la presentación de Bustos Domecq por Adelma Badoglio. El carácter elogioso del texto, en el cual se califica paradójicamente al autor de "modesto amigo de las musas" (8), propone desde el principio una doble lectura de la obra e indica ya un distanciamiento entre autor real y autor ficticio. Las alabanzas de Adelma Badoglio dejan translucir la vanidad de Bustos Domecq y no su modestia. Encarado desde una perspectiva diacrónica el texto de Adelma Badoglio adquiere otro significado. A través de la presentación elogiosa, Borges y Bioy Casares juegan secretamente con una de las intenciones del seudónimo : ocultar por modestia la verdadera identidad del autor.

Sobre la función del seudónimo Bioy Casares escribe lo siguiente :

"Wilde ha señalado que nunca una persona es menos sincera que al hablar en su propio nombre [por eso] un seudónimo, por más transparente que sea, cumple una función liberadora [...]. Cuando firma Y [el seudónimo] X [el verdadero autor] ya no es el pequeño dios, infalible y objetable, a quien la vanidad reduce a la impotencia ; ya no es el caballero a quien todos ponderamos ; ya no es el autor cuidadoso de su prestigio : es un pensamiento sin más amo que la verdad, es un texto solo." (9).

Bien entendu, il ne s'agit nullement de récuser l'idée de "fusion". Cela reviendrait à nier l'acte même de collaboration et à supprimer plusieurs aspects sémantiques. En effet, la juxtaposition délibérée d'entités fictives et réelles dans l'ensemble des œuvres humoristiques présuppose des intentions esthétiques et philosophiques. Il est évident que derrière cette mise en scène paratextuelle et textuelle se profile une négation ludique et idéaliste de la paternité littéraire (7).

Nous présenterons la "biographie" de Bustos Domecq d'un point de vue tant synchronique que diachronique. Il ne faut pas oublier que le lecteur contemporain des trois premières œuvres ignore la véritable identité des auteurs et que l'auteur fictif remplit des fonctions narratives assez diverses dans l'ensemble du corpus. Une lecture globale nous permettra, par conséquent, d'établir des relations hypertextuelles très importantes en ce qui concerne l'identité du "troisième homme".

Le paratexte de *Six problèmes...* se compose d'une brève biographie de Bustos Domecq (présentation d'Adelma Badoglio), d'une préface fictive de Gervasio Montenegro (personnage qui apparaît dans quatre des six nouvelles) et de plusieurs notes également fictives. Cependant, il est intéressant de souligner la présentation d'Adelma Badoglio. Le caractère élogieux du texte, dans lequel on qualifie paradoxalement l'auteur de "modeste ami des Muses" (8) propose dès le début une double lecture du texte et indique déjà une distanciation entre auteur réel et auteur fictif. Les louanges d'Adelma Badoglio laissent entrevoir la vanité de Bustos Domecq et non sa modestie. Envisagé d'un point de vue diachronique le texte d'Adelma Badoglio prend une autre signification. Sous cette présentation élogieuse, nous voyons Borges et Bioy Casares jouer secrètement avec une des intentions du pseudonyme : cacher, par modestie, la véritable identité de l'auteur.

A propos de la fonction du pseudonyme, Bioy Casares écrit :

"Wilde a signalé que jamais une personne n'est moins sincère que quand elle parle en son nom propre [c'est pourquoi] un pseudonyme, aussi transparent soit-il, joue un rôle libérateur [...]. Quand il signe Y [le pseudonyme], X [le véritable écrivain] n'est plus le petit dieu, infalible et criticable que la vanité réduit à l'impuissance ; il n'est plus l'homme que nous louons tous ; il n'est plus l'auteur soucieux de son prestige : il est une pensée qui n'a d'autre maître que la vérité, il est un texte seul." (9).

Se podría decir que el texto de Adelma Badoglio implica una inversión de valores entre presentación-vanidad y disimulación-modestia de carácter a la vez paródico (formal) y satírico (ideológico, psicológico y moral). Ambos caracteres aparecen de manera mucho más explícita con la serie de las pretendidas obras que publicó Bustos Domecq. Entre las más sobresalientes cabe destacar : *Los Adelantos del Progreso* (magnífico pleonasma) ; *La Patria Azul y Blanca* ; *El Congreso Eucarístico : órgano de la propaganda argentina* ; *Vida y muerte de don Chicho Grande* (conocido mafioso de la ciudad de Rosario) ; *Astros nuevos : Azorín, Gabriel Miró, Bontempelli*.

A través de estas obras es posible vislumbrar algunos aspectos de la idiosincrasia de Bustos Domecq. El lector se encuentra ante un escritor torpe, patriota y católico que, además, se interesa por la mafia y admira a ciertos escritores "clásicos" (y no "nuevos") de la literatura española del siglo XIX. Estas "cualidades" del autor ficticio no son gratuitas ni pasajeras : por un lado indican a los lectores advertidos que detrás de Bustos Domecq se oculta otro autor, y por otro, que dichas "cualidades", como se verá más adelante, representan el punto de partida de una carrera literaria y social profundamente significativa y coherente. Pero, por el momento, volvamos a *Seis problemas...* y más particularmente a uno de sus cuentos policiales, "Las previsiones de Sangiácomo", donde el lector se entera por la boca de un personaje, Julia Ruiz Villalba, que Bustos Domecq cometió un plagio : "Hay que poner mucho ojo en lo que se publica. Acordate de Bustos Domecq, el santafecino ese que le publicaron un cuento y después resultó que ya lo había escrito Villiers de L'Isle Adam." (10). Resulta difícil creer que estas palabras fueron escritas por el mismo Bustos Domecq. A no ser que el escritor se burle de sí mismo, lo cual estaría en contradicción con el panegírico que escribió Adelma Badoglio. Por primera vez, Borges y Bioy intervienen directamente en el texto para señalar que Bustos Domecq es una figura literaria subordinada a los gustos y pensamientos de sus creadores. La afirmación de Ezequiel de Olaso de que Bustos Domecq "es hoy uno de los mejores escritores policiales de la literatura contemporánea" (11) me parece algo confusa, ya que ésta no establece ninguna diferencia entre creación (argumentos) y representación (narrador).

En el prólogo de *Un modelo para la muerte*, Bustos Domecq, autor ficticio, presentará a B. Suárez Lynch, autor también ficticio.

Nous pourrions dire que le texte d'Adelma Badoglio implique une inversion des valeurs entre présentation-vanité et dissimulation-modestie de caractère à la fois parodique (formel) et satirique (idéologique, psychologique et moral). Ces deux caractères apparaissent de manière beaucoup plus explicite dans les oeuvres (dites fictives) publiées par Bustos Domecq. Parmi les plus remarquables, il faut souligner : *la Marche en avant du Progrès* (pléonasme magnifique), *la Patrie bleue et blanche, le Congrès eucharistique : au service de la propagande argentine, Vie et mort de don Chicho Grande* (membre de la mafia très connu dans la ville de Rosario), *Nouvelles étoiles : Azorin, Gabriel Miro, Bontempelli*.

Dans ces œuvres là, nous pouvons déjà entrevoir quelques aspects concernant la mentalité de Bustos Domecq. Le lecteur se trouve devant un écrivain maladroit, patriote et catholique, s'intéressant également à la mafia et admirant certains écrivains "classiques" (et non "nouveaux") de la littérature espagnole du dix-neuvième siècle. Toutes ces "qualités" de l'auteur fictif ne sont ni gratuites ni éphémères : d'une part, elles indiquent aux lecteurs avertis que derrière Bustos Domecq se cache un autre auteur et, d'autre part, que les dites "qualités", comme nous le verrons ultérieurement, représentent le point de départ d'une carrière littéraire et sociale profondément significative et cohérente. Mais, pour l'instant, revenons à *Six problèmes...*, et plus particulièrement à la nouvelle policière "Les machinations de Sangiaco". Le lecteur apprend par la bouche d'un des personnages, Julia Ruiz Villalba, que Bustos Domecq a commis un plagiat : "Il faut faire très attention à ce qu'on publie. Souviens-toi de Bustos Domecq, de Santa Fe, celui dont on publia une nouvelle et dont on s'aperçut ensuite qu'elle avait été déjà écrite par Villiers de L'Isle-Adam." (10). Il est difficile de croire que ces mots ont été écrits par Bustos Domecq, à moins que l'écrivain ne se moque de lui-même, ce qui serait en contradiction avec le panegyrique fait par Adelma Badoglio. Pour la première fois, Borges et Bioy Casares interviennent directement dans le texte pour signaler que Bustos Domecq est une figure littéraire subordonnée aux goûts et aux idées de leurs créateurs. L'affirmation d'Ezequiel de Olaso, selon laquelle Bustos Domecq "est aujourd'hui l'un des meilleurs auteurs policiers de la littérature contemporaine" (11), nous semble assez confuse car celle-ci n'établit pas une différence entre création (sujets) et représentation (narrateur).

Dans la préface de *Un modèle pour la mort*, Bustos Domecq, auteur fictif, fait la présentation de B. Suárez Lynch, auteur fictif également.

Como entre dos espejos, los juegos de la ficción se van multiplicando. Pero también se irán multiplicando las "cualidades" de Bustos Domecq. En primer lugar percibimos su apego a la ideología nacionalista del momento. Tras haber recalcado que Suárez Lynch es el autor de unos bocetos biográficos sobre el general Ramírez así como de varios plagios, el prologuista declara : "Esas cosas pasaban - no lo digo con más voz porque estoy afónico - antes del día que los coroneles, escoba en mano, pusieron un poquito de orden en la gran familia argentina. Hablo [...] del 4 de junio (un alto en el camino, muchachos, que vengo con el papel de seda y el peine y les toco la marchita)" (12).

Bustos Domecq se refiere al golpe de estado militar del 4 de junio de 1943, cuyos principales autores fueron Ramírez, Farrel y Perón. Todos eran miembros de una logia semisecreta, el Grupo de Oficiales Unidos (G.O.U.), organizada "según lineamientos nazis" (13). La "marchita" es un "himno" a la "grandeza" de Perón.

En segundo lugar el prólogo se destaca por el lenguaje que emplea Bustos Domecq. Este recurre a expresiones vulgares tales como : "aquí me tienen rascándome la calvicie" ; a tópicos de la crítica : "párrafo medular" ; y a una grandilocuencia de pacotilla : "Cuando brilló esa fecha, ni el más abúlico pudo sustraerse a la ola de actividad con que el país vibraba al unísono" (14).

En *Dos Fantasías memorables* Bustos Domecq desempeña un papel diferente. La obra, compuesta de dos cuentos ("El testigo" y "El signo"), carece de paratextos y de referencias directas al autor ficticio. En este caso los textos son mucho más herméticos y ambiguos que las obras precedentes, pues el lector que ignora la existencia de *Seis problemas...* y de *Un modelo...* ignora también la verdadera identidad de Bustos Domecq. Como lo he señalado anteriormente, la lectura global de las obras resulta capital para comprender los objetivos humorísticos de Borges y Bioy Casares.

Sólo el contenido de los cuentos puede revelar un distanciamiento entre autor real y autor ficticio. Aquí entra en juego la "fantasía" de Bustos Domecq. El argumento de "El testigo" está elaborado en torno a la existencia de la Trinidad y de su inesperada aparición en un sótano. "El signo" presenta la historia de un hombre que, gracias a la fe en la teología cristiana, resuelve el problema del tiempo (Un día delante del Señor es como mil años, y mil años como un día) y establece una alianza con Dios mediante visiones de carácter "divino". En este caso se trata de un impresionante y grotesco desfile de alimentos en el cielo.

Comme entre deux miroirs, les jeux de la fiction se multiplient. Il en va de même pour les "qualités" de Bustos Domecq. Premièrement, il faut remarquer son attachement à l'idéologie nationaliste du moment. Après avoir souligné que Suárez Lynch est l'auteur de quelques esquisses biographiques sur le général Ramírez, ainsi que de plusieurs plagiat, le préfacier déclare :

"Ces événements ont eu lieu - je le dis tout bas parce que je suis aphone-avant le jour où les colonels ont fait le ménage, mettant un petit peu d'ordre dans les affaires de la grande famille argentine. Je parle [...] du 4 juin (faisons une pause, camarades péronistes, car je vais avec du papier de soie et un peigne vous jouer 'notre marche')." (12).

Bustos Domecq fait allusion au coup d'état militaire du 4 juin 1943, dont les principaux auteurs étaient Ramírez, Farrel et Perón. Ils étaient tous membres d'une loge semi-secrète, le Groupe des Officiers Unis (G.O.U.), organisée "selon les schémas nazis" (13). La "marche" est un "hymne" à la "grandeur" de Perón.

Deuxièmement, la préface se caractérise par le langage de Bustos Domecq. Celui-ci utilise des expressions vulgaires telles que : "Je suis là devant vous en train de me gratter le crâne", des poncifs de la critique : "paragraphe substantiel" et une grandiloquence de pacotille : "En ce jour fulgurant, même le plus aboulique ne put se soustraire à la vague d'activité qui faisait vibrer le pays à l'unisson." (14).

Dans *Deux fantaisies mémorables*, Bustos Domecq joue un rôle différent. L'œuvre, composée de deux nouvelles ("Le témoin" et "Le signe"), manque de paratextes et de références directes à l'auteur fictif. Dans ce cas, les textes sont beaucoup plus hermétiques et ambiguës que ceux des œuvres précédentes, car le lecteur qui ignore l'existence de *Six problèmes...* et de *Un modèle...*, ignore aussi la véritable identité de Bustos Domecq. Comme nous l'avons déjà signalé, la lecture globale des œuvres est essentielle pour comprendre les objectifs humoristiques de Borges et Bioy Casares.

Seul le contenu des nouvelles peut révéler une distanciation entre l'auteur réel et l'auteur fictif. Ici entre en jeu la "fantaisie" de Bustos Domecq. Le sujet de la nouvelle "Le témoin" tourne autour de l'existence de la Trinité et de son apparition dans une cave. "Le signe" présente l'histoire d'un homme qui, grâce à la foi dans la théologie chrétienne, résout, d'une part, le problème du temps (aux yeux du Seigneur, un jour équivaut à mille ans et mille ans à un jour) et, d'autre part, établit une alliance avec Dieu par l'intermédiaire de visions "divines". En l'occurrence il s'agit d'un défilé impressionnant et grotesque d'aliments dans le ciel.

Ahora bien, como en *Seis problemas... y en Un modelo..., Dos fantasías...* consta de dos niveles semánticos que exigen asimismo una doble lectura. El segundo nivel indica, según las técnicas de la ironía, lo contrario de lo que indica el primero.

Refiriéndose a la Trinidad, Borges en su libro de ensayos *Historia de la eternidad* (1935) afirma :

"Imaginada de golpe, su concepción de un padre, un hijo y un espectro, articulados en un solo organismo parece un caso de teratología intelectual, una deformación que sólo el horror de una pesadilla pudo parir. El infierno es una mera violencia física, pero las tres inextricables personas importan un horror intelectual." (15).

En cuanto a la noción cristiana del tiempo, Borges considera que "le temps est le problème fondamental de l'existence. Le temps est succession. Exister, c'est être le temps. Je veux dire qu'il est impossible de le mettre entre parenthèses." (16). Eso es lo que hace el personaje de "El signo".

Se puede decir, por consiguiente, que la fantasía de Bustos Domecq (se trata, desde luego, del primer nivel de lectura) no ha creado más que un "horror intelectual" y una concepción absurda del tiempo, productos ambos de la fe religiosa y no del intelecto.

Con las tres primeras obras Borges y Bioy Casares configuran ya un modelo bastante definido de la personalidad e idiosincrasia de Bustos Domecq. Sus características más sobresalientes se pueden clasificar según dos paradigmas. El primero encierra objetivos paródicos : preferencias por la literatura española del siglo XIX (Azorín, Gabriel Miró), plagio, lenguaje vulgar, estereotipado y grandilocuente, fantasía aberrante. El segundo encierra objetivos satíricos : vanidad, nacionalismo político, catolicismo, mafia.

Ahora bien, muchas de estas "cualidades" tienen su reverso tanto en las obras como en el pensamiento de Borges y Bioy Casares. Con respecto a Azorín, Borges declaró una vez : "[...] me parece un escritor absolutamente deleznable [...]. Es una persona que parece muy interesada en circunstancias mínimas : el hecho de si llueve o no llueve, etcétera." (17).

Por su parte Bioy Casares, que en sus comienzos literarios admiraba la prosa de Azorín y Gabriel Miró, escribe con cierta ironía : "No era capaz de explicar qué me agradaba en los amplios frescos bíblicos, y aun eclesiásticos de Miró, en los cuadrillos aldeanos de Azorín." (18).

De même que dans *Six problèmes... et dans Un modèle..., Deux fantaisies...* présente deux niveaux sémantiques et oblige à une double lecture. Le second niveau exprime, selon les techniques de l'ironie, le contraire de ce qu'indique le premier.

En parlant de la Trinité, Borges, dans son livre d'essais *Histoire de l'éternité* (1935), affirme :

"Considérée brutalement (sic), sa conception d'un père, d'un fils et d'un spectre, articulés en un seul organisme, paraît un cas de tératologie intellectuelle, un monstre que seul put engendrer l'horreur d'un cauchemar. L'enfer est une simple violence physique, mais les trois personnes inextricables provoquent une horreur intellectuelle." (15).

En ce qui concerne la notion chrétienne du temps, Borges considère que "le temps est le problème fondamental de l'existence. Le temps est succession. Exister, c'est être le temps. Je veux dire qu'il est impossible de le mettre entre parenthèse." (16). C'est ce que fait le personnage dans "Le signe".

Par conséquent, on peut dire que la fantaisie de Bustos Domecq (il s'agit, bien entendu, du premier niveau de lecture) n'a inventé qu'une "horreur intellectuelle" (la Trinité) et une conception absurde du temps, née de la foi et non de l'intellect.

Avec les trois premières œuvres, Borges et Bioy Casares configurent déjà un modèle assez défini de la personnalité et de la mentalité de Bustos Domecq. Nous pouvons classer ses principales caractéristiques selon deux paradigmes. L'un implique des objectifs parodiques : préférences pour la littérature espagnole du XIXe siècle (Azorín, Gabriel Miró), plagiat, langage vulgaire, stéréotypé et grandiloquent, fantaisie aberrante. L'autre implique des objectifs satiriques : vanité, nationalisme politique, catholicisme, mafia.

Or, plusieurs de ces "qualités" trouvent leur contraire tant dans les œuvres que dans la pensée de Borges et Bioy Casares. A propos d'Azorín, Borges avait déclaré une fois : "[...] il m'apparaît comme un écrivain absolument inconsistant [...]. C'est quelqu'un qui semble ne s'intéresser qu'à des faits sans importance : le fait de savoir s'il pleut ou non par exemple." (17). Pour sa part, Bioy Casares, qui lors de ses débuts littéraires admirait la prose d'Azorín et de Gabriel Miró, dit avec une certaine ironie : "J'étais incapable d'expliquer ce qui me plaisait dans les grandes fresques bibliques et même ecclésiastiques de Miró, dans les petits tableaux villageois d'Azorín." (18).

La alusión a Bontempelli (citada más arriba) implica una contradicción interna en la obra de Bustos Domecq, un guiño al lector. Contrariamente a Azorín y Miró, la obra del escritor italiano se caracteriza por sus temas de índole fantástica y humorística.

Se puede decir lo mismo en cuanto al nacionalismo peronista. Nadie ignora que Borges denigró siempre la figura de Perón, tratándolo ya sea de cobarde (entrevista con Burgin) (19) ya sea de inmoral (entrevista con María Esther Vázquez) (20).

La religión tampoco escapa a las críticas de Borges. En ese sentido, *Dos fantasías...*, obra publicada en la editorial ficticia Oportet & Haereses (alusión a las dos primeras palabras de una de las epístolas de San Pablo, 1 *Corintios*, 11, 19), establece una relación directa con un artículo del autor, "Nueva refutación del tiempo", publicado el mismo año y en la misma editorial. Borges, oponiéndose a Bustos Domecq, escribe: "Dedico estos ejercicios a mi ascendiente Juan Crisóstomo Lafinur [...] que trató de reformar la enseñanza de la filosofía, purificándola de sombras teológicas." (21).

Es así que, para quien conoce los rasgos particulares del "tercer hombre", el título de la obra publicada diez años más tarde (*Crónicas de Bustos Domecq*) presenta un carácter a la vez "rhmático" (indicación del género) y "thématico" (indicación, sobreentendida en este caso, de un contenido: la idiosincrasia del autor ficticio) (22). Para quien ignora el "pasado" de Bustos Domecq, las crónicas pierden una dimensión semántica importante. En efecto, el cronista, convertido aquí en autor-narrador-personaje, va a opinar y actuar según las cualidades mencionadas anteriormente. Además, las numerosas referencias a las obras anteriores es una de las particularidades de los veintiún textos que componen las *Crónicas...* El nuevo prólogo de Gervasio Montenegro es un ejemplo fehaciente de ello.

Bustos Domecq, a quien se presenta como un crítico de vanguardia, se destaca sobre todo por su estilo castizo y pedante, lleno de lugares comunes ("Estamos [...] ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo"), construcciones arcaicas (*fumólo*, *apresuróme*) y términos españoles en desuso (*aquende*, *allende*). Jaime Alazraki ha señalado este aspecto de la escritura de Bustos Domecq, comparándola al mismo tiempo con la de ciertos críticos hispanoamericanos: "El estilo de Bustos Domecq es lo más logrado de las crónicas [...], es el antídoto más eficaz contra ese español de 'sueñera mental', porque está hecho con los mismos ingredientes de ese veneno que ha traído tanta muerte a tanta página y tanto libro hispánico." (23).

L'allusion à Bontempelli (citée plus haut) implique une contradiction interne dans le titre de l'œuvre de Bustos Domecq, un clin d'oeil au lecteur. Contrairement à l'œuvre de Gabriel Miró et d'Azorín, celle de l'écrivain italien se caractérise par ses sujets fantastiques et humoristiques.

Il en est de même pour le nationalisme péroniste. Personne n'ignore que Borges a toujours dénigré le personnage de Perón, le traitant soit de lâche (entretien avec Burgin) (19), soit d'immoral (entretien avec María Esther Vázquez) (20).

La religion n'échappe pas davantage aux critiques de Borges. Dans ce sens, *Deux fantaisies...*, œuvre publiée dans la maison d'édition fictive Oportet & Haereses (allusion aux deux premiers mots d'une des épîtres de Saint Paul, 1 *Corinthiens*, 11, 19) établit un rapport direct avec un article de l'auteur, "Nouvelle réfutation du temps", publié la même année chez le même éditeur. S'opposant à Bustos Domecq, Borges écrit: "Je dédie ces exercices à mon parrain (sic) Juan Crisostomo Lafinur [...] qui a tenté de réformer l'enseignement de la philosophie en le délivrant des ombres théologiques." (21).

C'est ainsi que, pour qui connaît les particularités du "troisième homme", le titre de l'œuvre publiée dix ans plus tard (*Chroniques de Bustos Domecq*) présente un caractère à la fois rhématique (indication du genre) et thématique (indication, sous-entendue dans ce cas, d'un contenu: la mentalité de l'auteur fictif) (22). Pour qui ignore le "passé" de Bustos Domecq, les chroniques perdent une dimension sémantique importante. En effet, le chroniqueur, devenu ici auteur-narrateur-personnage, pensera et agira en fonction des qualités mentionnées précédemment. En outre, les nombreuses références aux œuvres antérieures sont l'une des caractéristiques des vingt et un textes qui composent les *Chroniques...* La nouvelle préface de Gervasio Montenegro en est une preuve exemplaire.

Bustos Domecq, qui est présenté comme un critique d'avant-garde, se fait remarquer surtout par son style *castizo* (pureté de la langue espagnole) et pédant, rempli de lieux communs ("Nous nous trouvons [...] devant l'événement littéraire le plus important de notre siècle"), de constructions archaïques (*Fumólo*, *apresuróme*) et de termes espagnols désuets (*aquende*, *allende*). Jaime Alazraki a souligné ces aspects de l'écriture de Bustos Domecq tout en la comparant à celle de certains critiques hispano-américains: "Le style de Bustos Domecq est ce qu'il y a de plus réussi dans les chroniques [...], c'est l'antidote le plus efficace à cet espagnol frappé d'"engourdissement mental" parce qu'il est fait des mêmes ingrédients que ce poison qui a porté un coup mortel à tant de pages et à tant de livres hispaniques." (23).

Pese a la verdad de estas palabras, creo que Alazraki confunde el estilo de Bustos Domecq con la intención crítica de Borges y Bioy Casares. Bustos Domecq es víctima de ese estilo. El antidoto se oculta en la doble lectura del texto. Los autores se sirven con ironía del cronista porque utilizan, como lo explica Armani : "el sentido de lo contrario para presentar, tras un rostro visible, aspectos de la enjuiciable realidad." (24). Además, Alazraki, al hablar de "sueñera mental", se refiere a un ensayo de Borges, "El idioma de los argentinos", escrito en 1927. En él, el autor escribe lo siguiente :

"Dos influencias antagónicas entre sí militan contra un habla argentina. Una es la de quienes imaginan que ese 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 [...]. La sinonimia perfecta es lo que ellos quieren, el sermón hispánico [...]. La sueñera mental y la concepción acústica del estilo son las que fomentan sinónimos : palabras que sin la incomodidad de cambiar de idea, cambian de ruido [...]" (25).

Por otra parte, el estilo y la mentalidad del "tercer hombre" se relacionan directamente con algunos escritores españoles. En la crónica "Gradus ad Parnassum", Bustos Domecq califica de "idealista" al poeta Vicente Querol. Ahora bien, el idealismo del autor se inspira del catolicismo, de la patria y de la familia. Los gustos del cronista están muy lejos de bifurcar hacia otros universos ideológicos.

Un ejemplo semejante existe en la crónica "Ese polifacético : Vilaseco". Refiriéndose a la obra de Vilaseco, poeta ficticio, Bustos Domecq alega : "[ésta] cifra como ninguna otra la evolución de la poesía hispanoparlante en lo que va del siglo." (26). Y enseguida admite la profunda influencia de Núñez de Arce. Según Talens, la época de Núñez de Arce (1834-1903) es "una de las más prosaicas y vulgares de España en lo que a estética se refiere." (27). Para Borges el siglo XIX "es una vergüenza. España no tiene novelistas como el portugués Eça de Queiroz, por ejemplo." (28)

Las críticas literarias de Borges y Bioy Casares con relación a Bustos Domecq no se limitan a la literatura española. El cronista elogia también movimientos literarios y artísticos que, evidentemente, implican una crítica mordaz de los autores. El realismo y el naturalismo son las principales víctimas de la parodia (29).

Malgré la vérité de ces propos, il nous semble que Alazraki confond le style de Bustos Domecq et l'intention critique de Borges et Bioy Casares. Bustos Domecq est victime de ce style. L'antidote se cache dans la double lecture du texte. Les auteurs se servent avec ironie du chroniqueur puisqu'ils utilisent, comme l'explique Armani : "le sens du contraire pour présenter, au-delà d'un visage visible, certains aspects condamnables de la réalité." (24). De plus, Alazraki, en parlant d'"engourdissement mental", se réfère à un essai de Borges, "Le langage des argentins", publié en 1927. L'auteur y écrit ceci :

"Deux influences antagonistes militent contre le parler argentin. L'une est celle de ceux qui pensent que ce parler est déjà préfiguré dans le langage des faubourgs des Saynètes ; l'autre est celle des 'casticistes' ou 'hispanisés' qui croient en la justesse de la langue et en l'impiété ou l'inutilité de sa rénovation [...]. La synonymie parfaite est ce qu'ils désirent, le sermon hispanique, le défilé verbal maximum [...]. L'engourdissement mental et la conception acoustique du style engendrent des synonymes : mots qui présentent l'avantage de changer de bruit sans changer l'idée [...]" (25).

Par ailleurs, le style et la mentalité du "troisième homme" sont en rapport direct avec quelques écrivains espagnols. Dans la chronique "Gradus ad Parnassum", Bustos Domecq qualifie le poète Vicente Querol d'"idéaliste". Or, l'idéalisme de cet auteur s'inspire du catholicisme, de la patrie et de la famille. Les goûts du chroniqueur sont loin de bifurquer vers d'autres univers idéologiques. Un exemple similaire existe dans la chronique "Un poète aux multiples facettes : Vilaseco". En se référant à l'œuvre de cet auteur fictif, Bustos Domecq affirme : "[celle-ci] caractérise mieux que toute autre l'évolution de la poésie de langue espagnole de notre siècle." (26). Immédiatement après il admet l'influence profonde de Núñez de Arce. Selon Talens, l'époque de Núñez de Arce (1834-1903) est "en ce qui concerne l'esthétique l'une des plus prosaïques et vulgaires en Espagne." (27). Et pour Borges, le XIXe siècle "est une honte. L'Espagne n'a pas de romanciers comme le Portugais Eça de Queiroz, par exemple." (28).

Les critiques littéraires de Borges et Bioy Casares concernant Bustos Domecq ne se limitent pas à la littérature espagnole. Le chroniqueur fait aussi l'éloge des mouvements littéraires et artistiques qui impliquent, évidemment, une critique mordante de la part des auteurs. Le réalisme et le naturalisme sont les principales cibles de la parodie (29).

"La realidad es fantástica en cualquier momento" (30), afirma Bioy Casares cuyas obras (*La invención de Morel*, *Plan de evasión* entre otras) como las de Borges (*Ficciones*, *El Aleph*) sobresalen por su pertenencia al género fantástico.

Desde un punto de vista satírico, Bustos Domecq presenta las mismas características que en las obras anteriores. Sin embargo, Borges y Bioy Casares añaden nuevos elementos a su idiosincrasia tan particular. En "El ojo selectivo" el cronista cuenta el fracaso de la exposición de su amigo el escultor Antártido Garay y luego explica: "En cuanto al boleterero - este servidor - olfateó lo que venía, y cosa de no revolver el avispero, se retiró antes de hora, salvando en una valijita de fibra el monto abonado." (31). En el mismo texto Bustos Domecq se sirve de una nota para hacer la publicidad de *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Espíritu comercial y falta de sentido moral serán "cualidades" específicas de Bustos Domecq en la última obra.

Nuevos cuentos de Bustos Domecq presenta con el título las mismas referencias "rématicas" y "thématicas" que *Crónicas*.... Sin embargo, el adjetivo "nuevos" encierra una contradicción. Dos de los nueve cuentos que componen la obra fueron publicados anteriormente. "El hijo de su amigo" apareció en 1952 en la revista uruguaya *Número* (32); "La fiesta del monstruo" en 1955 en la revista *Marcha* (33), ambos bajo el seudónimo de Bustos Domecq. Borges y Bioy Casares confunden, una vez más, lo subjetivo con lo objetivo.

Esta última obra se destaca sobre todo por sus intenciones éticas y por el hecho de que el "tercer hombre" aparece como omnipresente narrador-personaje. Tal es el caso en el cuento "Una amistad hasta la muerte". Bustos Domecq no quiere ayudar ni tampoco proteger a su gran amigo Benito Larrea a quien un mafioso amenazó de muerte. "Inmiscuirme en asuntos de la mafia [explica] era del todo ajeno a mi tarea de escritor." (34). Y fue así como Larrea "partió hacia la muerte" y Bustos Domecq lo miró "sin piedad" (35).

La actitud del escritor ficticio invierte de manera satírica el sentido del título. Las fuentes de esta inversión pueden encontrarse en una declaración de Borges: "[...] être insensible à l'amitié, c'est être insensible à toutes choses." (36). Al mismo tiempo, hay que recordar que en *Seis problemas*... Bustos Domecq escribió un libro sobre la vida y obra de don Chicho Grande, el conocido mafioso de Rosario. Por lo tanto, los argumentos a los cuales recurre para no ayudar a su amigo son falsos y denotan su escaso, por no decir ausente, sentido moral. Una vez más el autor ficticio se opone a las ideas de Borges que declara: "Yo creo que la cultura no se entiende sin la ética." (37).

"La réalité est fantastique à tout moment" (30), affirme Bioy Casares, dont les oeuvres (*L'invention de Morel*, *Plan d'évasion* entre autres) comme celles de Borges, (*Fictions*, *L'Aleph*) se caractérisent par leur appartenance au genre fantastique.

Du point de vue satirique, Bustos Domecq présente les mêmes traits que dans les oeuvres précédentes. Cependant, Borges et Bioy Casares ajoutent de nouveaux éléments à sa mentalité si particulière. Dans "L'oeil sélectif", le chroniqueur raconte l'échec de l'exposition de son ami, le sculpteur Antártido Garay, et ensuite explique: "Quant au caissier - votre serviteur - il avait senti venir le vent et (sic) s'était retiré avant l'heure, emportant dans une valise en fibre le montant des recettes." (31). Dans ce même texte, Bustos Domecq se sert d'une note pour faire la publicité de *Six problèmes pour don Isidro Parodi*. Esprit commercial et manque de sens moral seront des "qualités" spécifiques de Bustos Domecq dans la dernière oeuvre.

Nouveaux contes de Bustos Domecq présente dans le titre les mêmes références rhématiques et thématiques que *Chroniques*.... Cependant, l'adjectif "nouveaux" comporte une contradiction. Deux des neuf contes qui composent l'oeuvre ont été publiés antérieurement. "Le fils de son ami" paraît en 1952 dans la revue uruguayenne *Número* (32); "La fête du monstre" paraît en 1955 dans la revue *Marcha* (33); tous les deux sous le pseudonyme de Bustos Domecq. Borges et Bioy Casares confondent une fois de plus ce qui est subjectif avec ce qui est objectif.

Cette dernière oeuvre se caractérise surtout par ses intentions morales et par le fait que le "troisième homme" surgit en tant que narrateur-personnage omniprésent. C'est le cas du conte "A la vie à la mort". Bustos Domecq se refuse à aider et à protéger son grand ami Benito Larrea, menacé de mort par un mafieux. "M'immiscer dans les affaires de la Mafia [explique-t-il] n'avait strictement rien à voir avec mon labeur d'écrivain" (34). Et c'est ainsi que Larrea "partit vers la mort" et que Bustos Domecq le regarda "sans pitié" (35).

L'attitude de l'écrivain fictif intervient de manière satirique le sens du titre. Nous trouvons la source de cette inversion dans une déclaration de Borges: "[...] être insensible à l'amitié, c'est être insensible à toute chose." (36). En même temps, il faut rappeler que dans *Six problèmes*... Bustos Domecq avait écrit un livre sur la vie et l'oeuvre de don Chicho Grande, mafieux connu de la ville de Rosario. C'est pourquoi, les arguments auxquels il a recours, pour refuser de l'aide à son ami, sont faux et dénotent son manque de sens moral. A nouveau, l'écrivain fictif s'oppose aux idées de Borges: "Je crois [explique-t-il dans un entretien] que la culture ne peut se comprendre sans l'éthique." (37).

En el cuento "El enemigo número 1 de la censura", Bustos Domecq revela otro aspecto de su idiosincrasia. La invitación que recibe por parte del escritor Gomensoro para que uno de sus cuentos integre una antología, provoca esta reflexión: "El fino olfato de tan remarkable mecenas despertó mi siempre despabilado interés." (38).

Otro ejemplo significativo aparece en el cuento "Penumbra y pompa". En la primera secuencia, el autor mismo nos informa sobre sus estafas como tesorero de una sociedad de beneficencia del Estado: Pro Bono Público. Descubierto, se refugia en el museo del escritor Ramón Bonavena (39). En la segunda secuencia, Bustos Domecq, con el propósito de fundar una nueva sociedad de beneficencia, vende las obras de Bonavena, un paraguas robado y el impermeable que le prestó un amigo. En la tercera se encuentra por casualidad con Isidro Parodi. El detective de *Seis problemas...*, por razones de abulia e indolencia general, se escapa tranquilamente de la prisión donde había estado encarcelado desde 1942. Ante semejante circunstancia, Bustos Domecq le pregunta: "¿Y si vienen a detenerlo?", y en seguida añade: "dije con un hilo de voz, porque pensaba en mi propia seguridad." (40).

El encuentro entre Isidro Parodi y Bustos Domecq es uno de los momentos fundamentales de la obra humorística de Borges y Bioy Casares. El primero simboliza la clarividencia, el sentido de la justicia (que no ha existido para él), la dignidad. El segundo simboliza el robo, la estafa, la astucia (la viveza), el interés, la falta de escrúpulos, etc.

Estos aspectos de la psicología de Bustos Domecq no son gratuitos ni tampoco una invención caprichosa de Borges y Bioy Casares. Como lo he venido demostrando o sugiriendo desde un principio, la figura de Bustos Domecq es el resultado de objetivos extratextuales bien precisos: la realidad argentina. Ya en 1931 Borges había analizado algunos componentes de la "viveza criolla". En su artículo "Nuestras Imposibilidades", el escritor afirma:

-Esta fraccionaria noticia de los caracteres más inmediatamente afligentes del argentino requiere una previa limitación. Su objeto es el argentino de las ciudades, el misterioso espécimen cotidiano [...] que se vanagloria de nuestro 'idealismo latino' y de nuestra 'viveza porteña', que ingenuamente solo cree en la viveza." (41).

Dans le conte "L'ennemi numéro 1 de la censure", Bustos Domecq dévoile un autre aspect de sa personnalité. L'invitation qu'il reçoit de la part de l'écrivain Gomensoro pour qu'une de ses nouvelles soit insérée dans une anthologie, provoque cette réflexion: "Le flair aiguisé d'un si remarquable mécène éveilla mon intérêt toujours aux aguets." (38).

Nous trouvons un autre exemple significatif dans "Pénombre et pompes". Dans la première séquence, l'auteur lui-même nous renseigne sur ses escroqueries en tant que trésorier d'une société de bienfaisance de l'Etat: Pro Bono Público. Découvert, il se cache dans le musée de l'écrivain Ramón Bonavena (39). Dans la deuxième séquence, Bustos Domecq, dans le but de fonder une nouvelle société de bienfaisance, vend les œuvres de Bonavena, un parapluie volé et un imperméable emprunté à un ami. Dans la troisième, il rencontre par hasard don Isidro Parodi. Le détective de *Six problèmes*, par suite de l'indolence générale des gardiens, s'enfuit tranquillement de la prison où il avait été enfermé depuis 1942. Devant une telle circonstance, Bustos Domecq lui demande: "Et si l'on vient vous arrêter?", et ensuite il ajoute "demandai-je d'une voix blanche, car je pensais à ma propre sécurité." (40).

La rencontre entre don Isidro Parodi et Bustos Domecq est un des moments les plus importants de l'oeuvre humoristique de Borges et Bioy Casares. Le premier symbolise la clairvoyance, le sens de la justice (dont il n'a pas bénéficié), la dignité. Le second symbolise le vol, la fraude, l'astuce, l'intérêt, le manque de scrupules, etc.

Ces aspects de la psychologie de Bustos Domecq ne sont pas gratuits et sont encore moins une invention capricieuse de Borges et Bioy Casares. Comme nous avons essayé de le démontrer ou de le suggérer depuis le début, la figure de Bustos Domecq est le résultat d'objectifs extratextuels bien précis: la réalité argentine. Déjà en 1931, Borges avait analysé quelques aspects de l'astuce argentine (viveza criolla). Dans son article "Nuestras imposibilidades", l'écrivain affirme:

"Cette information partielle concernant les caractéristiques les plus immédiatement affligeantes de l'Argentin moyen exige une restriction préalable. Son objet est l'Argentin des villes, le mystérieux spécimen quotidien [...] qui s'enorgueillit de notre 'idéisme latin' et de notre 'astuce argentine', qui naïvement ne croit qu'en l'astuce." (41).

En otro artículo de 1946 "Nuestro pobre individualismo", Borges analiza también el comportamiento de muchos de sus compatriotas : "El argentino, a diferencia de los americanos del norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado [...]. El Estado es impersonal : el argentino sólo concibe una relación personal. Por eso, para él, robar dineros públicos no es un crimen." (42).

Finalmente, en una entrevista con Osvaldo Ferrari (1985), el escritor declara : "Claro, un país hecho así, exclusivamente de vivos, tenía que llevar a la ruina [...]. Cada uno piensa en su fortuna personal y en su destino personal. El resultado es la ruina general." (43).

Creo que todos los ejemplos presentados aquí (la lista no es exhaustiva) bastan para demostrar que Bustos Domecq representa una entidad independiente y un modelo opuesto al pensamiento de Borges y Bioy Casares. La figura del autor-personaje aparece estructurada a lo largo de las cinco obras en torno a tres oposiciones semánticas fundamentales : literatura realista / literatura fantástica, teología (fe) / filosofía (intelecto), inmoralidad / moralidad. Por una parte, los autores se sirven del seudónimo con el fin de defender, mediante la confusión de lo real y lo ficticio, una literatura de pura ficción y, por otra, crean un arquetipo social e ideológico para denunciar, mediante referencias extratextuales de carácter satírico, algunas de las taras que padeció y aún padece la sociedad argentina contemporánea.

La figura recurrente de Bustos Domecq muestra que Borges y Bioy Casares han elaborado durante treinta y cinco años una obra humorística en la que los objetivos paródicos y satíricos se articulan dentro de planos altamente estructurados. No cabe duda de que la labor conjunta de estos dos autores argentinos, víctima de la negligencia y del olvido, va más allá de una simple e inconsecuente diversión literaria.

Dans un autre article de 1946, "Nuestro pobre individualismo", Borges analyse aussi le comportement de beaucoup de ses compatriotes : "L'Argentin [dit l'auteur], contrairement aux américains du nord et à la plupart des européens, ne s'identifie pas à l'Etat [...]. Pour lui l'Etat est impersonnel : l'Argentin ne conçoit qu'une relation personnelle. C'est pourquoi voler les deniers publics n'est pas un crime." (42).

Finalement, dans un entretien avec Osvaldo Ferrari (1985), l'écrivain déclare : "Bien sûr, un pays fait ainsi, constitué uniquement de petits malins, ne pouvait que courir à la ruine [...]. Chacun pense à sa fortune personnelle et à son destin individuel. Il en résulte la ruine générale." (43).

Nous croyons que tous les exemples présentés ici (la liste n'est pas exhaustive) suffisent à prouver que Bustos Domecq est un personnage à part entière et un modèle tout-à-fait opposé aux idées de Borges et Bioy Casares. La figure de l'auteur fictif est structurée tout au long des cinq oeuvres autour de trois oppositions fondamentales : littérature réaliste / littérature fantastique, théologie / philosophie, moralité / immoralité. D'une part, les auteurs se servent du pseudonyme afin de défendre, par la confusion du réel et du fictif, une écriture de pure fiction et, d'autre part, ils créent un archétype social et idéologique pour dénoncer, par le biais de références extratextuelles à caractère satirique, quelques unes des tares dont la société argentine contemporaine a souffert et souffre encore.

La figure récurrente de Bustos Domecq montre que Borges et Bioy Casares ont élaboré, pendant trente cinq ans, une oeuvre humoristique dans laquelle les objectifs parodiques et satiriques s'articulent à l'intérieur de plans très structurés. Il ne fait pas de doute que le travail en collaboration des auteurs argentins va au-delà d'un simple et inconséquent divertissement littéraire.

NOTAS

1. Adolfo Bioy Casares, *La otra aventura*, Buenos Aires, Emecé, 1983 (1^o ed. 1968), p. 172-173.
2. Oscar Hermes Villordo, *Genio Y Figura de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, EUDEBA, 1983, p. 66.
3. Emir Rodríguez Monegal, "Notas sobre Biorges", *Mundo Nuevo*, Paris, 1968, n^o 22, p. 89-93.
4. Véase Emir Rodríguez Monegal, *Borges par lui-même*, Paris, éd. du Seuil (coll. "Ecrivains de toujours"), 1970, p. 178.
5. Néstor Ibarra, *Borges et Borges*, Paris, éd. de L'Herne, 1969, p. 55-56.
6. Jorge Luis Borges, *Livre de préfaces*, suivi de : *Essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1980 (1^o ed. 1970 en inglés), p. 276.
7. Véase Jorgu Luis Borges, "La flor de Coleridge", in : *Otras Inquisiciones*, in : *Prosa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975, p. 477-479.
8. Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1983, p. 13.
9. *op. cit.*, p. 68-69.
10. *Seis problemas para don Isidro Parodi*, p. 69 (véase nota n^o 8).
11. Ezequiel de Olaso, "Seis problemas para don Isidro Parodi", *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, Paris, n^o 99, agosto, 1965, p. 95.
12. *Un modelo para la muerte*, p. 147 (véase nota n^o 8).
13. H. S. Ferns, *La Argentina*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1973, p. 223.
14. *op. cit.*, p. 145-146.
15. Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*, in : *Prosa*, p. 188-189 (véase nota n^o 7).
16. Roberto Alifano, "Jorge Luis Borges et ses passions", *Magazine Littéraire*, Paris, n^o 180, janvier, 1982, p. 87.
17. Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1974, p. 98.
18. *op. cit.*, p. 171.
19. Richard Burgin, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1974, p. 139.
20. María Esther Vázquez, *Borges : images. dialogues et souvenirs* (traduit de l'espagnol par F. Maspero), Paris, éd. du Seuil 1985 (1^o ed.

NOTES

1. Adolfo Bioy Casares, "Lettres et Amitiés", (traduction J. R. Outin), *L'Herne*, (numéro spécial J. L. Borges), Paris, Ed. de L'Herne, 1981, p. 12-13.
2. Oscar Hermes Villordo, *Genio y Figura de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, EUDEBA, 1983, p. 66.
3. Emir Rodríguez Monegal, "Notas sobre Biorges", *Mundo Nuevo*, Paris, 1968, n^o 22, p. 89-93.
4. Véase Emir Rodríguez Monegal, *Borges par lui-même*, Paris, éd. du Seuil (coll. "Ecrivains de toujours"), 1970, p. 178.
5. Néstor Ibarra, *Borges et Borges*, Paris, éd. de L'Herne, 1969, p. 55-56.
6. Jorge Luis Borges, *Livre de préfaces*, suivi de : *Essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1980 (1^o éd. 1970 en anglais), p. 276.
7. Voir Jorge Luis Borges, "La fleur de Coleridge", in : *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1986, p. 20-24.
8. Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, *Six problèmes pour don Isidro Parodi* (traduction Françoise-Marie Rosset), Paris, Denoël, 1967, p. 7.
9. Notre traduction. Adolfo Bioy Casares, *La otra aventura*, Buenos Aires, Emecé, 1983 (1^o éd. 1968), p. 68-69.
10. Traduction F. Rosset, *op. cit.* p. 99.
11. Ezequiel de Olaso, "Seis problemas para don Isidro Parodi", *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, Paris, n^o 99, agosto, 1965, p. 95.
12. Notre traduction. *Un modelo para la muerte*, in : *Jorge Luis Borges, Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1983, p. 147.
13. Notre traduction. H. S. Ferns, *La Argentina*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1973, p. 223.
14. Notre traduction *op. cit.*, p. 145-146.
15. Jorge Luis Borges, *Histoire de l'infamie/Histoire de l'éternité* (traduction R. Caillois et L. Guille), Paris, U. G. E. (coll. 10/18), 1975, p. 151-152.
16. Roberto Alifano, "Jorge Luis Borges et ses passions", *Magazine Littéraire*, Paris, n^o 180, janvier, 1982, p. 87.
17. Notre traduction. Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1974, p. 98.
18. Traduction J. R. Outin, *op. cit.*, p. 171.
19. Richard Burgin, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1974, p. 139.
20. María Esther Vázquez, *Borges : images. dialogues et souvenirs* (traduit de l'espagnol par F. Maspero), Paris, éd. du Seuil 1985 (1^o ed.

española 1977, éd. Monte Avila, *Borges : imágenes, memorias diálogos*), p. 89.

21. Jorge Luis Borges, "Nueva Refutación del tiempo", in : *Prosa*, p. 600-601 (véase nota n° 7).
22. Véase Gérard Genette, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, 1987, p. 54-97.
23. Jaime Alazraki, "Las crónicas de Bustos Domecq", *Revista iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, n° 70, enero-marzo, 1970, p. 88-89.
24. Horacio Armani, "Entre el humor y la crítica", *La Nación*, Buenos Aires, 14 de mayo, 1967, p. 5.
25. in : Jorge Luis Borges y José Edmundo Clemente, *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 1984 (1° ed. 1963), p. 17 y 24.
27. Jenaro Talens, "Núñez de Arce, Gaspar", *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid, 1984, T. XVII, p. 138.
28. Fernando Sorrentino, *op. cit.*, p. 29.
29. Véase Ricardo Romera, *Parodie et Satire dans H. Bustos Domecq et B. Suárez Lynch (signatures Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares)*, Thèse de doctorat, Université de Paris-X Nanterre, 1992, p. 297-301.
30. Esther Cross y Félix della Paolera editores, *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 80.
31. *Crónicas de Bustos Domecq*, p. 341 (véase nota n° 8).
32. *Número*, Montevideo, n° 19, abril-junio, 1952, p. 102-119.
33. *Marcha*, Montevideo, 30 de septiembre, 1955, p. 20-23.
34. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, p. 379-380 (véase nota n° 8).
35. *Ibid.*, p. 380.
36. María Esther Vázquez, *op. cit.*, p. 172.
37. Osvaldo Ferrari, *Borges en diálogo*, Buenos Aires, Ed. Grijalbo, 1985, p. 269.
38. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, p. 426.
39. Véase "Una tarde con Ramón Bonavena", *Crónicas de Bustos Domecq*, p. 306-310.
40. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, p. 426 (véase nota n° 8).
41. Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de textos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, (1° ed. 1981), p. 41.
42. *Ibid.*, p. 217.
43. *op. cit.*, p. 138.

Ricardo Romera : né à Buenos Aires, Argentine, le 10 Juin 1951.
Docteur ès Lettres. Enseignant à L'Université de Paris X - Nanterre.

española 1977, Ed. Monte Avila, *Borges : imágenes. memorias, diálogos*), p. 89.

21. Jorge Luis Borges, *Enquêtes* (voir note n°7), p. 204 (traduction Paul et Sylvia Bénichou).
22. Voir : Gérard Genette, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, 1987, p. 54-97.
23. Notre traduction. Jaime Alazraki, "Las crónicas de Bustos Domecq", *Revista iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, n° 70, enero-marzo, 1970, p. 88-89.
24. Notre traduction. Horacio Armani, "Entre el humor y la crítica", *La Nación*, Buenos Aires, 14 de mayo, 1967, p. 5.
25. Notre traduction. in : Jorge Luis Borges et José Edmundo Clemente, *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 1984 (1° ed. 1963), p. 17 et 24.
26. Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, *Chroniques de Bustos Domecq* (traduction Françoise-Marie Rosset), Paris, Denoël, 1970, p. 111.
27. Notre traduction. Jenaro Talens, "Núñez de Arce, Gaspar", *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid, 1984, T. XVII, p. 138.
28. Notre traduction. Fernando Sorrentino, *op. cit.*, p. 29.
29. Voir : Ricardo Romera, *Parodie et Satire dans H. Bustos Domecq et B. Suárez Lynch (signatures Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares)*, Thèse de doctorat nouveau régime, Université de Paris-X Nanterre, 1992, p. 297-301.
30. Notre traduction. Esther Cross y Félix della Paolera editores, *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 80.
31. *Chroniques de Bustos Domecq*, p. 100 (voire note n° 26)
32. *Número*, Montevideo, n° 19, abril-junio, 1952, p. 102-119.
33. *Marcha*, Montevideo, 30 de septiembre, 1955 p. 20-23
34. Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, *Nouveaux contes de Bustos Domecq* (traduction Eduardo Jiménez), Robert Laffont, Paris, 1984, p. 40.
35. *Ibid.*
36. María Esther Vázquez, *op. cit.*, p. 172.
37. Notre traduction. Osvaldo Ferrari, *Borges en diálogo*, Buenos Aires, Ed. Grijalbo, 1985, p. 269.
38. Traduction E. Jiménez, *op. cit.*, p. 159-160.
39. Voir : "Une après-midi avec Ramon Bonavena", *Chroniques de Bustos Domecq, op. cit.* p. 23-32.
40. Traduction E. Jiménez, *op. cit.*, p. 131.
41. Notre traduction. in : Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de textos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, (1° ed. 1981), p. 41.
42. *Ibid.*
43. Notre traduction. *op. cit.*, p. 138.