

## La disolución del arte (sobre *Crónicas de Bustos Domecq*)

Gonzalo Aguilar

Una noche de 1963, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares asisten al retorno de Bustos Domecq. Hacía por lo menos diez años que no usaban el heterónimo, pero una idea de Bioy (“un cuento sobre un escritor que describiera por el solo placer de la descripción” [Borges 918]) hace que los dos amigos se decidan a escribir “Una tarde con Ramón Bonavena”. Comienza entonces una serie de relatos sobre artistas y escritores que tendrá como resultado el libro *Crónicas de Bustos Domecq*, publicado en 1967. Bustos Domecq no retorna muy cambiado si se lo compara con los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de 1942. Su estilo continúa siendo afectado e inadvertidamente estereotipado, sus personajes provienen como ya es habitual de las provincias (Bonavena nació en Ezpeleta, provincia de Buenos Aires) y siguen habitando en un mundo *kitsch* con su arte pretencioso y “sus pastores y perros de porcelana” en los estantes de la biblioteca (*Crónicas* 24). Sin embargo, en este primer relato, hay una innovación curiosa. *Seis problemas* estaba ubicado históricamente en el mismo momento en que estaba siendo escrito: sus sátiras y parodias se dirigían en buena medida a escritores o estilos contemporáneos (Enrique Larreta aún vivía, Lugones se había suicidado poco antes, los residuos del moder-

nismo y las vanguardias estaban vigentes).<sup>1</sup> Por el contrario, la acción de “Una tarde con Ramón Bonavena” transcurre en 1936, una inversión de los últimos dos números del año –1963– en el que están escribiendo. Y sabemos lo importante que son para Borges las fechas en sus ficciones. Se ha dicho que el cuento (un hombre que destina los seis tomos de su obra *Nor-noroeste* a describir los objetos de un rincón de su escritorio) es una sátira a los autores del *Nouveau roman*, a lo que Borges comentó que “en Francia vieron ese cuento como una burla contra Robbe-Grillet, pero la verdad es que no nos acordamos de él cuando lo escribimos”.<sup>2</sup> Algunos otros momentos del mismo relato parecen evocar al surrealismo (se habla de “escritura automática”, de “campo magnético”) y el estilo anticuado y pomposo del autor parece aludir sarcásticamente a los que circulaban en las primeras décadas del siglo: semejante mezcla confirma una vez más el carácter elusivo de las parodias que ya estaba en *Seis problemas para don Isidro Parodi* pero ahora con una superposición de diferentes tiempos que parecen alejar a las *Crónicas* de lo que estaba sucediendo en el campo literario en el momento en que escribieron el libro. De hecho, casi todos los relatos transcurren en los años 30. En *Seis problemas*, el estilo laboriosamente construido por Borges y Bioy extraía su eficacia de un estilo existente con algunos trazos (nacionalismo, provincialismo, realismo, hispanismo) que, pese a ser dominantes en la época del Centenario, todavía estaban presentes en 1942 (año de publicación de *Seis problemas*). Sin embargo, en 1963 la literatura argentina ya no era la misma: el realismo estaba desacreditado, predominaban las discusiones sobre literatura y política, escritores más experimentales pero narrativos adquirirían una gran popularidad (Cortázar, que está incluido además en el *boom* latinoamericano, es el ejemplo más evidente). De los autores contemporáneos nombrados del siglo XX en *Crónicas* la mayoría o estaban muertos (Maiakovski, T. S. Eliot, Paul Eluard) o tenían una obra más o menos realizada (Ezra Pound muere en 1972,

1 Entre los escritores contemporáneos, por ejemplo, hay una sutil referencia burlesca nada menos que a Victoria Ocampo por haber defendido en *Sur* el pacifismo de Mahatma Gandhi. En esa misma revista, Bustos Domecq publicó el cuento “La víctima de Tadeo Limardo” (número 91, abril de 1942) donde se lee: “vino después lo de la resistencia pasiva, que es otro nombre para dejarse patear” (*Seis problemas* 156).

2 La relación entre los 30 y los 70 la hace el propio Borges cuando, de un modo entre divertido y desopilante, compara las novelas de Robbe-Grillet y Butor con *Zogoibi* (1926) de Enrique Larreta (*Borges* 822).

Henry Moore tiene más de setenta años). Cuando Bustos Domecq en una enumeración se burla de un dramaturgo menciona a Florencio Sánchez, una presencia totalmente menor en el teatro de la época. Es más, no hay en las *Crónicas de Bustos Domecq* menciones a escritores argentinos contemporáneos. Sin embargo, como trataré de demostrar, las *Crónicas* abordan un debate estético de gran actualidad. ¿Por qué, entonces, este deslizamiento a la década del 30 que le otorga al libro una cronología extraña que combina destiempos literarios diversos con una reflexión sobre el estado del arte en el momento en que las *Crónicas* son escritas?

No es el único cambio importante que se observa entre *Seis problemas* y *Crónicas*: el primero aparece firmado por un autor entonces desconocido (H. Bustos Domecq), el segundo es publicado bajo la autoría de los dos autores ya consagrados: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Otro cambio fundamental es que mientras los relatos de Parodi respondían a un género (el policial), las *Crónicas* parodian la crítica literaria y de arte, aplicando la ficción allí donde no está permitida. ¿Cómo entender todos los cambios que se producen cuando Borges y Bioy vuelven a escribir como Bustos Domecq en 1963?

Dos eventos no pueden ser ignorados al construir una genealogía de las “crónicas”. En primer lugar, el texto de Bustos Domecq “De aporte positivo”, que está escrito en 1954, doce años después de la publicación de los *Seis Problemas* y nueve años antes de su retorno con las *Crónicas*, en 1963. Por otro, la publicación de “Pierre Menard, autor del Quijote” (mayo de 1939 en *Sur*), casi contemporánea a la redacción de algunos cuentos sobre los casos de Isidro Parodi.

“De aporte positivo” se publicó en la revista *Buenos Aires Literaria* (número 17, febrero de 1954, 61-64) y no fue incluido en ninguno de los libros de Bustos Domecq pese a que es de su autoría. En un género (la reseña literaria) que hubiese permitido su inclusión en las crónicas, el texto es una sátira virulenta contra *Letra y Línea*, la revista surrealista dirigida por Aldo Pellegrini. Sin embargo, lo que más obsesiona a Borges y a Bioy (como puede leerse en el diario de Bioy) es que la revista era financiada por Oliverio Girondo. El cuento fue redactado el 13 de marzo de 1954 y en un principio los autores pensaron en enviarlo a la revista *Sur* pero finalmente no lo hacen por temor de que José Bianco lo rechace. Es decir que la plataforma prestigiosa en la que Bustos Domecq publica sus

primeros textos ya no está disponible para sátiras y ataques literarios en las que está implicado un escritor cercano a la revista dirigida por Victoria Ocampo.

“De aporte positivo” no admite dudas en el objeto de su sátira: no solo nombra a la revista sino que cita un fragmento de un poema de Aldo Pellegrini y varios pasajes de “Paradojas de la poesía” de Osvaldo Svanascini (además, la cita “el escritor debe servir a su tiempo a pesar de los tranvías” [63], que toman del texto de Svanascini, es, obviamente, un tiro por elevación a Oliverio Girondo). Algo más, el título mismo del cuento, que está entre comillas, es una cita de Svanascini. Es una suerte que Bustos Domecq haya abandonado el género policial porque acá no hay misterio y las huellas del delito están diseminadas por todos lados.

La posición en la que quedan Borges y Bioy es incómoda. Terminan publicando el texto en *Buenos Aires Literaria*, una revista de buen nivel pero mucho más convencional que *Letra y Línea*, en la que participan los escritores y artistas más interesantes de ese momento (Tomás Maldonado, el músico Juan Carlos Paz, el propio Girondo) y en la que se percibe una apertura novedosa a la cultura internacional. Además, las respuestas a la sátira no se hicieron esperar y en un suelto sin firma del número 4 de *Letra y Línea* (“Borges y Bioy Casares, paladines de la literatura gelatinosa”) de julio de 1954, se los ataca con vehemencia. Allí se los llama “conocidos fabricantes de repostería literaria para uso de las niñas de buena sociedad” y se señala su “rencor gelatinoso y gracia hipopotámica” (*Letra y Línea* 4: 16; Pellegrini 82), en una adjetivación que remite al “Manifiesto de Martín Fierro” (“Frente a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público” [*Letra y Línea* 4: 25]). Hay otra réplica: un texto de Aldo Pellegrini en la revista *A partir de cero*. La experiencia que tienen Borges y Bioy con la publicación “De aporte positivo” deja algunas derivas indeseadas: los lectores suprimen la máscara de Bustos Domecq y apuntan a los dos autores, que ya no pueden ocultarse como lo hicieron en *Seis problemas*. No habían inventado a Bustos Domecq para terminar ejerciendo una guerra en nombre propio: la lógica lúdica del heterónimo se había adulterado. El anonimato o la máscara de 1942 ya no era posible y el escenario de debate (la discusión con los contemporáneos) no estaba entre los objetivos ni de Borges ni de Bioy. Bustos Domecq puede volver pero ya no como autor incógnito y mucho menos como seudónimo: si retorna, será en el título,

como efectivamente sucedió con la edición de *Crónicas* en 1967, firmadas por Borges y Bioy.

Pero no solo eso: apuntarles a los contemporáneos se reveló una estrategia que suprimía el carácter lúdico y burlesco de los textos. Al llevar la polémica a una discusión estética seria, el debate exigía que Bustos Domecq fuese dejado de lado y entonces toda la operación perdía sentido. Por esta razón, cuando retomen a Bustos Domecq, los destinatarios de las afrentas ya no serán escritores reales sino imaginarios, no serán pares contemporáneos sino escritores que actúan en el pasado, no será tanto alguien específico sino un estado del arte y de la literatura.

El otro evento de gran importancia para la genealogía lo constituye “Pierre Menard, autor del Quijote”, publicado en 1939, es decir, poco antes de que Bustos Domecq emprendiera la redacción de *Seis problemas*. ¿No hay acaso más de una coincidencia entre el escritor francés inventado por Borges y César Paladión, protagonista de la primera de las crónicas y autor de *Los parques abandonados* de Herrera y Reissig, *Egmont* de Goethe y *De los Apeninos a los Andes* de Edmundo de Amicis? ¿Por qué Pierre Menard no es un personaje de Bustos Domecq si tiene todas las credenciales para serlo?

La respuesta a esta pregunta es clave para dimensionar el proyecto crítico-satírico de las *Crónicas*. “Homenaje a César Paladión”, que ocupa un lugar estratégico y es la primera crónica del libro, es una parodia de Pierre Menard. No del cuento escrito por Borges sino del personaje (y, de algún modo, muchos otros personajes de la galería de las *Crónicas*... también lo son). ¿Qué hubiese pasado si Pierre Menard fuera real, dejara de ser un personaje de ficción y ya no fuera una especulación mental y lúdica sino un proyecto de vida? Dos diferencias impiden que “Pierre Menard, autor del Quijote” (que también es una “crónica” en los términos de Bustos Domecq) pueda ser incluido en el libro de 1967. En primer lugar la escritura del narrador. Si bien como dice Sylvia Molloy el narrador de “Pierre Menard” es “pomposo y vacuo” (55) –rasgos que lo asemejan a Bustos Domecq–, evita las adjetivaciones fáciles, los lugares comunes, las alegorías risibles, la pretensión estilística y las afectaciones supuestamente cultas. Ya en el primer párrafo del prólogo escrito por Gervasio Montenegro se lee: “escritor estimable”, “amigo inveterado”, se compara su trayectoria de Bustos con las figuras de Escila y Caribdis, se alude al dicho “buenos amigos de la verdad pero más de Platón”, y se dice “para no oscurecer y aun *anéantir* el

material subsiguiente” (*Crónicas* 11). En una operación paródica, Borges y Bioy llevan a ese narrador pomposo y vacuo al extremo, en una deformación grotesca.

El otro aspecto que impide que “Pierre Menard, autor del Quijote” sea una crónica de Bustos Domecq es el efecto de ficción que tiene el cuento que no descansa ni en el narrador ni en el propio Menard sino en la paradoja que se expone en diferentes momentos de que su proyecto es *imposible* (“de antemano imposible”, *Ficciones* 40). En la relectura que hacen del cuento las parodias de *Crónicas...*, es como si en los 60 Pierre Menard se hubiese vuelto inesperadamente actual y posible. Como si la paradoja del relato de Borges se hubiese disipado porque se disolvieron los propios contornos de la ficción del personaje.

Menard comienza un recorrido en el que a veces se lo confunde con Borges. En 2006, el artista argentino Fabio Kacero presentó la obra “Fabio Kacero, autor del Jorge Luis Borges, autor de Pierre Menard, autor del Quijote”, que consiste en una transcripción del cuento hecha con una caligrafía parecida a la de Borges. Kacero no copia el manuscrito existente sino que inventa uno en un ejercicio de vértigo mental (Balderston; Noorhoorn et al.).<sup>3</sup> Borges no es un artista conceptual; Menard podría serlo.

Cuando Borges y Bioy vuelven a escribir con el nombre de Bustos Domecq, en 1963, comprenden –por la experiencia de “De aporte positivo” y los avatares de Pierre Menard– que ya no pueden escribir con seudónimo, que no es aconsejable entrar en polémicas con los contemporáneos y que Menard se está volviendo posible: uno de los héroes del arte contemporáneo.

#### LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE

Otra diferencia importante entre las *Crónicas* y *Seis problemas* radica en que mientras éste apunta con sus sátiras y parodias a la escritura literaria, el libro de 1967 alude al *estado del arte*: en la dedicatoria del libro (“A esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier”) solo uno de los aludidos es escritor. Un encuentro de Borges narrado por Bioy en su diario, en una

3 Aunque la transcripción es literal, Kacero comete un error que no se puede determinar si es deliberado o no: mientras la dedicatoria del manuscrito y del cuento de Borges es a “Silvina Ocampo”, Kacero escribe “A Silvina R.” (Noorhoorn et al. 271).

anotación del domingo 18 de agosto de 1963, no se refiere directamente a Bustos Domecq pero ofrece una clave de lectura de sus *Crónicas*:

BORGES: “Estuve con el fotógrafo Coppola. Es un idiota ese hombre. Me preguntó si había visto el Premio Di Tella. Le contesté que había tomado la precaución de ser ciego para no ver esas imbecilidades. Me aseguré que son cosas modernas, ‘que hacen *pum* en el ojo’. Quiso saber si todos los candidatos para el concurso de *La Nación* eran *pompieri* que mandaban versos impecablemente medidos, o si había experimentadores interesantes, modernos. Le dije que casi todos eran modernos”. (Borges 940)

No estamos todavía en la etapa de los experimentos artísticos más radicales del Di Tella, es más, el premio de 1963 lo ganan dos artistas de la *neofiguración*, vanguardia que se oponía al arte abstracto (el premio nacional lo obtiene Luis Felipe Noé y el internacional Rómulo Macció). Así y todo, Borges se muestra poco inclinado a entrar en diálogo con el arte que se estaba produciendo en ese momento. La anécdota recupera polémicas de larga data (pese a ilustrar el Carriego, Coppola había sido objeto indirecto de los ataques de Borges a la *Juana de Arco* de Dreyer)<sup>4</sup> y las vincula con el presente. La superposición del estado del arte en diferentes momentos del siglo veinte es clave en el modo en que Borges y Bioy están pensando la nueva aventura de Bustos.

En el tiempo en el que escriben las *Crónicas*, esto es, entre 1963 y 1967, se produce lo que Lucy Lippard denominó *desmaterialización del arte*. Y aunque no seguían el proceso con mucho interés (como lo muestra el fragmento citado) seguramente tenían informaciones por conversaciones, noticias o chismes. Porque ¿qué es lo que hacen los artistas y escritores de las crónicas sino desmaterializar, disolver, anular el arte para confundirlo con la realidad? ¿O unir, como se ha dicho que hacen las vanguardias, arte y vida? La *desmaterialización del arte* puede verse como el corolario de las vanguardias de los 20 y desde ese punto de vista tiene sentido que las *Crónicas* superpongan 1936 y 1963 porque más que el fastidio por lo que estaba pasando en un momento dado, hay un rechazo a algo que venía sucediendo desde hace mucho tiempo, desde el esteticismo de fines de siglo (que proponía que la vida se volviera arte) a los diversos experimentalismos a lo largo del siglo (que proponía que el arte se volviera vida).

*Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* de Lucy Lippard fue publicado en 1973 y traza la experiencia de la crítica-artista en

su relación con el *arte conceptual* de los 70 en el que ella misma cumplió un papel protagónico. La autora vincula los orígenes del conceptualismo con el minimalismo aunque rechace una de sus características fundamentales: la autosuficiencia de la obra. Dice Lippard: “Si el minimalismo expresó formalmente ‘menos es más’, el arte conceptual trataba de decir más con menos” (15).<sup>5</sup> Lippard y sus compañeros (entre los que se encontraban Sol LeWitt, Robert Ryman, Ad Reinhardt) se proponen con el arte conceptual “la disolución de todos los límites existentes”. Con un desinterés por la forma material de la obra (y la comercialización que implica), las obras conceptuales tendieron a desmaterializarla en privilegio de la idea: “Sólo las ideas pueden ser obras de arte –escribió Sol LeWitt– y no todas las ideas tienen por qué materializarse” (citado en Lippard, 15).<sup>6</sup> Pese a que finalmente no pudo abolir el mercado del arte (con el tiempo se comenzaron a vender los bocetos o borradores de los proyectos y los materiales adyacentes), según Lippard “quizás lo más importante es que los artistas conceptuales indicaron que el ‘arte’ más emocionante podría estar aún dentro de las energías sociales sin que haya sido reconocido como arte” (28).

En el catálogo de publicaciones, muestras y acciones en el que consiste el libro de Lippard, la Argentina ocupa un lugar destacado: hay menciones a “Tucumán arde”, al Centro de Arte y Comunicación (CAyC), a Leandro Katz y a David Lamelas entre otros. “En cuanto a mi propia experiencia”,

---

5 La frase “menos es más” remite a una famosa fórmula del arquitecto que fue director de la Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe (“Less is more”). En una de sus operaciones típicas de *reductio ad absurdum* propias de Busto Domecq, uno puede imaginar a un arquitecto que hace obras sin paredes, ni puertas, ni ventanas ni pisos alegando el lema de Mies. Hay una crónica (“Ecllosiona un arte”) que parodia una arquitectura no funcional que podría leerse como crítica a los movimientos deconstruccionistas en la arquitectura que aparecieron muchos años después de la escritura del libro. Esto se explica porque Borges y Bioy atacan la disolución de las funciones en cada arte que ven *in nuce* en las vanguardias de los 20 (la narración debe tener argumentos, el fin de la arquitectura es ser funcional, la pintura tiene que tener anécdota, el cine debe narrar, la escultura debe moldear materiales, etc.).

6 Sol LeWitt ilustró *Ficciones* de Borges en 1984 en una edición limitada de 1500 ejemplares. Las serigrafías no son figurativas sino variaciones de las estructuras geométricas características del artista norteamericano. Se trata de una interpretación minimalista y conceptual de los relatos de Borges. El libro se encuentra a la venta en Internet por la suma de 900 dólares (<https://www.artsy.net/artwork/sol-lewitt-ficciones-jorge-luis-borges>).

cuenta Lippard, “la segunda vía de acceso a lo que sería el arte conceptual fue un viaje a Argentina en 1968. Volví radicalizada con retraso por el contacto con los artistas de allí, especialmente con el grupo de Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación” (10). Buenos Aires y Rosario fueron importantes referencias en el mundo del arte conceptual y los artistas que estaban vinculados al Di Tella (los mismos por los que Borges había tomado la precaución de ser ciego) ocuparon un lugar central en esos años. Ya para fines de la década, el *arte conceptual* se había convertido en un movimiento universal y sus obras eran comentadas ampliamente. Néstor García Canclini da el siguiente panorama del periodo:

En la década del sesenta, la estética de la representación toca fondo. Keith Arnat pide que su frase “no tengo nada que exponer” sea considerada como su participación en una muestra; Robert Barry realiza en Turín y Düsseldorf dos exhibiciones que consistían en cerrar las galerías durante las fechas de las mismas; el argentino Carlos Ginzburg envía a una exposición de obras en acrílico del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires –para que se cuelguen– las facturas que le entregaron al comprar el acrílico [...] Algunas formas extremas de desmaterialización y desrepresentación se manifiestan en los happenings, las performances y el arte de los medios. En 1966, tres artistas argentinos, Costa, Escari y Jacoby, simularon un happening que nunca tuvo existencia real: redactaron un informe para diarios y revistas con los nombres de los supuestos participantes, la indicación del lugar y la fecha, y una descripción del “espectáculo”; para darle mayor verosimilitud, agregaron fotos tomadas a los “asistentes” en otras situaciones. El objetivo era que la obra se formara en el proceso de transmisión y recepción, no en el de su creación, con lo cual esperaban denunciar –al desmentir la realidad del acontecimiento un mes después– el papel jugado por la prensa en la constitución del hecho estético. (106-07)

Varios de los personajes de las *Crónicas* pueden leerse como una parodia de estas obras conceptuales: “Un pincel nuestro: Tafas” (el artista musulmán que hace retratos detallados de lugares de la Avenida de Mayo para después cubrirlos con betún negro para no transgredir las prohibiciones del Corán) es una burla al arte abstracto. El relato desliza una observación histórica muy precisa: los “grupos abstractos... no transigían con los títulos” de Tafas (*Crónicas* 111) porque eran temáticos y lo propio del arte abstracto es utilizar números, letras y títulos seriados. “El ojo selectivo” (sobre la obra del escultor Garay que consiste en exponer los espacios que

existen entre los objetos) puede ser leída como una parodia del arte conceptual en la que la obra solo depende del ojo del artista (el relato vincula a las vanguardias con el romanticismo decimonónico a través de la idea de genio, aunque justamente es obvio que Garay no es ningún genio).

Sin embargo, hay que hacer una distinción que permite clasificar en diferentes grupos las crónicas. Por un lado, están los relatos que, referidos a la disolución del arte en la vida, pueden considerarse una sátira del arte conceptual, del *readymade* duchampiano o de diversas instancias del arte que se dan a lo largo del siglo XX que tienden a dinamitar la institución arte y a cuestionar sus límites. Por otro, los que tienden a confundir el arte (sobre todo el arte narrativo) con la realidad y se proponen hacer como los cartógrafos de “Del rigor de la ciencia”, reproducido en las *Crónicas* 40) e incluido en *El hacedor* (103).<sup>7</sup> Disolución del arte en la vida o en la realidad, supresión del “vestuario” del arte. Dos movimientos que Borges y Bioy ensamblan de un modo original en un único argumento: practicar la disolución del arte es recaer en la representación, querer representar (copiar) la realidad es suprimir la literatura.

#### LA NECESIDAD DEL ARTE DE NARRAR

Un día de mayo de 1964, en Buenos Aires, Borges y Bioy comienzan la redacción del cuento “Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis” (Bioy 1023). En ese mismo momento, en la galería Stable de la calle 74, en New York, Andy Warhol presenta su obra *Brillo Box (Soap Pads)*. En palabras de Arthur Danto, se trata nada más y nada menos que del *fin del arte* (56). Danto podría haber dicho también que el fin del arte fue en la primavera de 1917 cuando Marcel Duchamp presentó el urinario a la Society of Independent Artists, pero es verdad que en la obra de Duchamp aún había trazas de elaboración artística: el título (*Fountain*), la inversión del

7 “Del rigor de la ciencia” está atribuido apócrifamente a *Viajes de Varones Prudentes* de Suárez Miranda, libro del siglo XVII. “El texto que cita Bustos Domecq”, según Cristina Parodi “ya había sido publicado en 1946 como proveniente del capítulo XLV del libro IV de los *Viajes*, que Suárez Miranda habría publicado supuestamente en Lérida en 1658. Este texto apareció en la sección *Museo* del número 3 de *Anales de Buenos Aires*, bajo el título ‘Del rigor en la ciencia’. Esa sección llevaba la firma de ‘B. Lynch Davis’, un pseudónimo que reunía a Borges y Bioy. De la combinación de apellidos del pseudónimo y del autor apócrifo de los *Viajes*, ese mismo año surge el nombre de ‘B. Suárez Lynch’, el discípulo de Bustos Domecq, autor de *Un modelo para la muerte*” (Parodi 270).

objeto, la firma y la atribución apócrifa (R. Mutt). El objeto duchampiano al desplazar la pregunta fundamental de la estética ¿qué es lo bello? por el interrogante ¿qué es el arte? disolvió o puso en cuestión todos los límites existentes volviendo la definición del arte una disputa nominal. En los 60 y con el arte pop, Warhol fue más allá al exhibir una caja de *Brillo Box* (una marca de jabones) que no se diferencia de las que se encuentran en los supermercados. Sin embargo, mirada más en detalle, se puede comprobar que Warhol no usó una caja original sino que la copió utilizando pintura sintética y técnicas serigráficas sobre madera. Varios de los artistas y escritores retratados por Bustos Domecq seguramente le hubiesen objetado al artista pop haberse tomado semejante trabajo: ¿no era más sencillo ir al supermercado y pedirle al encargado una de las cajas de Brillo que ya no se usaban? Esa *ínfima diferencia* que todavía sostiene Warhol es suprimida por Hilario Lambkin, protagonista de “Naturalismo al día”, quien el concurso literario sobre el tema de la rosa envió... una rosa (*Crónicas* 42). Otro escritor, Ramón Bonavena, describe exhaustivamente los objetos pero luego los destruye para evitar comparaciones y la exigencia de fidelidad (es verdad que a Warhol acabar con todas las cajas Brillo le hubiera sido imposible) (*Crónicas* 28). Maximilien Longuet (“El teatro universal”) hace algo todavía más radical con el teatro: suprime el escenario, el libreto y cualquier otro tipo de indicación. Su teatro termina confundándose con la vida misma. En el resultado al que arriba Longuet está la cifra de la crítica de Borges y Bioy vía Bustos Domecq: los intentos de suprimir la diferencia entre arte y vida terminan en la *pura o mera representación*. La obra coincide con la vida en todos sus términos y el resultado es como el del mapa de “Del rigor de la ciencia”: “inútil” y poco interesante, texto clave que insertan en “Naturalismo al día” (*Crónicas* 40).

La *ínfima diferencia* que sostenía Warhol se disolvió con algunas obras conceptuales de fines de los 60. En este sentido, puede decirse con total justicia que tanto Hilario Lambkin como Maximilien Longuet son, en realidad, *precursores* (basta pensar en las obras que refiere García Canclini). Sin embargo, al ser personajes de *ficción* –como Pierre Menard– la diferencia está en el hecho de que son *inventados y narrados por otro*. No Bustos Domecq, que es un narrador cómplice e inconsciente, sino por el lugar de la risa y el disparate que generan Borges y Bioy. La *ínfima diferencia* no la hacen los personajes ni el crítico (Bustos Domecq) sino las narraciones en

sí mismas a través de un léxico estereotipado que revela el absurdo de las hazañas de los personajes. Es la complicidad con un lector imaginario la que marca la *ínfima diferencia*.

La radicalización de la obra de arte en el régimen estético supone su propia desintegración. *Fountain* de Marcel Duchamp lo exhibe de modo brutal: no hay autoría ni manufactura ni artista. Pero está el espacio de exhibición (el museo) que dota a ese objeto de una apariencia artística (*Fountain* fue exhibido en una exposición). El movimiento que se produce desde entonces es doble: por un lado, cualquier objeto puede entrar en el dominio del arte (aún los naturales, como una rosa o un carnero). Por otro, el artista está dotado de un poder demiúrgico: la sola elección de una cosa y la puesta en marco (el *parergon*) lo convierte en artístico (lo que Bustos llamó “el ojo selectivo”). La cita que hace Bustos Domecq de un autor admirado por Borges y Bioy (Thomas Browne) al final de “Naturalismo al día” es el corolario de la acción de los personajes: “el arte se inmolará en aras de la naturaleza; ya el doctor T. Browne dijo que la naturaleza es el arte de Dios” (43). Sin embargo, Bustos Domecq hace un recorte de la cita de *Religio Medici* y en cierto modo cambia su sentido: “Nature had made one World, and Art another. In briefe, all things are artificial; for Nature is the Art of God”.<sup>8</sup> La supresión de la primera parte del argumento (“la Naturaleza ha hecho un Mundo, el Arte otro. En resumen, todas las cosas son artificiales”) dota al comentario de Bustos de gran ambigüedad: la diferencia entre *natura naturans* y *natura naturata* (que la “tendencia descriptiva” omite) justamente impulsa al arte a no renunciar al artificio (y mucho menos creer que su artificio está en el mismo nivel que el de Dios). Se trata de dos mundos (one and another) que poseen lógicas diversas. El arte no tiene por qué *inmolarse* en la naturaleza, en la realidad o en la vida, como creen los artistas y escritores de Bustos Domecq. Lo propio del artista es hacer esos objetos artificiales que ponen en el mundo una ínfima diferencia que, paradójicamente, no es menor.

En Borges y Bioy la representación es servidumbre, subordinación, equivalencia como lo muestra “Del rigor de la ciencia” y la disolución

8 En “Del culto de los libros”, Borges cita: “Todas las cosas son artificiales, porque la Naturaleza es el arte de Dios” (*Otras inquisiciones* 146). Cf. el exhaustivo artículo “Acerca de un ejemplar de Sir Thomas Browne perteneciente a la biblioteca personal de Jorge Luis Borges”, de Rosato y Álvarez.

del arte es –paradójicamente– un nuevo modo de la representación. En la literatura, el predominio de la representación es la disolución del arte narrativo que, asociado con “la magia” (según el célebre ensayo de Borges), construye anécdotas y mundos alternativos. En uno de los textos polémicos de Borges y Bioy, titulado “Modesta apología del argumento”, se vincula la supresión que hace el arte abstracto de la anécdota en pintura (“se redujo a la raya y al redondel”) con lo que sucede en literatura: “Aplicada a la literatura, esta conducta no sería menos destructiva” (138).<sup>9</sup> Trazan una relación entre artes plásticas, literatura y cine con el fin de defender la anécdota y el argumento, o –como dice Jacques Rancière– “el corazón de la literatura: la invención de la fábula y la disposición armoniosa de su nudo y de su desenlace” (195). Esta capacidad de construir artificios que no son semejantes a la naturaleza (que no se inmolan) encuentra una resistencia conjunta a la disolución del arte y al rechazo de la ficción (de los artefactos que produce la ficción). La disolución del arte y la representación servil son las dos caras de una misma moneda. La desmaterialización del arte es también de la ficción, del argumento, de una diferencia que no admite ser suprimida. Sin advertirlo, Bustos Domecq –por la negativa– es el heraldo de esa idea.

La comunidad que forma *Crónicas* es rara: casi no hay mujeres (si aparecen es para ejercer un desdichado papel secundario), los artistas son ególatras y desconocen la importancia de la despersonalización, los hombres rozan la pederastia,<sup>10</sup> y la presencia del dinero y la ambición por obtenerlo es permanente aunque siempre silenciada. La comunidad en Borges y Bioy no pasa por la disolución (o desmaterialización) del arte en la vida, esa comunidad es monstruosa, sino por un grupo de personas que se intercambian narraciones, anécdotas e historias: “uno de los *agradados esenciales*

---

9 El texto fue publicado originalmente en la revista *Lyra*, año XIV, número 149-151, segundo trimestre de 1956.

10 En su diario, Bioy señala que debía limitar a Borges en sus bromas sobre la homosexualidad: “debí contener a Borges para que no precipite a nuestro autor [Bustos Domecq] en el abismo de la más satisfecha pederastia” (1084). Sin embargo, varias bromas sobre la homosexualidad quedaron en el libro como la que afirma que un personaje publicó en “las páginas traseras de los *Anales de Buenos Aires*” (*Crónicas* 40) o que otro escribió “una nota agazapada en el fascículo trasero de la publicación” (56) y, en el mismo relato, “lo que él denomina sin ambages [sic] *cocina culinaria*” (58, subrayado del original).

de la humanidad es lo narrativo” (“Modesta” 138). En un laboratorio reducido de la “humanidad”, ese intercambio es el que hacen Borges y Bioy al pensar los relatos de su *alter ego*, Bustos Domecq.

La dimensión afectiva, aunque irónica y tácita, está en el centro del proyecto Bustos Domecq. “Come en casa Borges” o “Esta noche viene a cenar Borges”: la frase se repite en el diario una y otra vez como un rito, como una alegría que no necesita efusiones ni adjetivos. En otro de los proyectos que comparten en los 60 (el guión de *Invasión* de Hugo Santiago), ambos celebran el culto de la amistad en los personajes que se reúnen alrededor de Don Porfirio y se comprometen a defender la ciudad de los hombres de blanco. Sin embargo, hay una exclusión que podría recriminárseles tanto a Borges como a Bioy. En el extenso y meticuloso diario de Bioy sobre Borges nunca se lee: “Esta noche viene a cenar Honorio Bustos Domecq”.

Gonzalo Aguilar

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de San Martín

## OBRAS CITADAS

Balderston, Daniel, et al. *Borges, el mismo, otro: una lógica simbólica*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016.

Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Ed. Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. 1944. Buenos Aires: Emecé, 1956.

—. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.

—. *Otras inquisiciones*. 1952. Buenos Aires: Emecé, 1960.

- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Crónicas de Bustos Domecq*. 1967. Buenos Aires: Losada, 1992.
- . “Modesta apología del argumento”. *Museo. Textos inéditos*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 138-39.
- Bustos Domecq, Honorio. “De aporte positivo”. *Buenos Aires Literaria* 17 (febrero de 1954): 61-64.
- . *Seis problemas para don Isidro Parodi*. 1942. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- García Canclini, Néstor. “La cultura visual después de la muerte del arte culto y popular”. *Imágenes desconocidas: la modernidad en la encrucijada postmoderna*. Ed. Fernando Calderón. Buenos Aires: CLACSO, 2017. 97-116.
- Jelicié, Emiliano y Gonzalo Aguilar. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2010.
- Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Noorthoorn, Victoria, et al. *Detournalia*. Buenos Aires: Dirección General de Museos, 2014.
- Salas, Horacio, comp. *Revista Martín Fierro 1924-1927: edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Parodi, Cristina. *Borges-Bioy en contexto. Una lectura guiada de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch*. Pittsburgh: Borges Center, University of Pittsburgh, 2018.
- Pellegrini, Aldo, comp. *Letra y Línea: edición facsimilar*. Prólogo de Liana Wenner. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014.
- Rancière, Jacques. “Borges y el mal francés”. *Política de la literatura*. Trad. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011. 191-218.

Rosato, Laura y Germán Álvarez. “Acerca de un ejemplar de Sir Thomas Browne perteneciente a la biblioteca personal de Jorge Luis Borges”. *La Biblioteca* 13 [Edición especial dedicada a Jorge Luis Borges] (2015): 66-90.