

Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado

Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias

DE LA COLABORACIÓN COMO HETERONIMIA

Tesis presentada por:

Román Facundo Espino

Directores

Dr. José Manuel Cuesta Abad

Dr. Luis Alburquerque García

Enero de 2015

ÍNDICE

0. Introducción e indicaciones de método	6
0.1. Resumen de los capítulos	24
<i>Parte primera - Autor, tradición, colaboración</i>	
1. Auto(res) de fe. La cuestión del autor y su lugar en la institución literaria	33
1.1. Intencionalismo, anti-intencionalismo	37
1.1.1. La tradición y la teoría impersonal de la poesía en T.S. Eliot	39
1.1.2. Los <i>New Critics</i> : W.K. Wimsatt y M.C. Beardsley y la <i>intentional fallacy</i>	47
1.1.3. El intencionalismo pleno: E.D. Hirsch	50
1.1.4. Harold Bloom: la ansiedad de las influencias y el Autor divino	59
1.2. El efecto autor: Wayne Booth y la retórica de la autoría	70
1.3. Muerte y desaparición del autor	80
1.3.1. <i>La mort de l'auteur</i> : R. Barthes	80
1.3.2. <i>Qu'importe qui parle?</i> Michel Foucault y la "función autor"	85
1.4. Excurso. Una teoría del autor en Borges	90
1.4.1. Representaciones y analogías del Autor y el Libro en <i>Otras inquisiciones</i>	97
1.5. Especies del Autor en la <i>œuvre</i> de Bustos Domecq	109

2. Correspondencias en el tiempo. La tradición selectiva de la colaboración y el nacimiento del autor, la crítica y la literatura en el siglo XVIII	121
2.1. Intertextualidad, alusión, interpretación, control	132
2.1.1. Excurso. De la mimesis a la expresividad	135
2.1.2. <i>Arte alusiva</i> , intencionalismo, recepción	140
2.1.3. Dinámicas de la apropiación. Alusión y colaboración	152
2.2. El Scriblerus Club y la tradición de la <i>satire on learning</i> .	186
2.3. Martinus Scriblerus y Bustos Domecq.	198
2.3.1. El autor ficticio. Indeterminación y control de la escritura.	202
2.3.2. Los umbrales de la interpretación, o el acecho de la proliferación.	212
2.3.3 <i>Crónicas de Bustos Domecq y Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry</i> .	256
 <i>Parte segunda – Estudios de caso. Aperturas.</i> 	
3. El (im)pudor de la historia. Voz, cuerpo y escritura en la Argentina peronista	279
3.1. Excurso. Momentos de una historia de lecturas	281
3.2. Para una interpretación melancólica	296
3.3. Artífice de monstruos, o cómo hacer cosas con palabras o silencio	304
4. Crítica de la razón vanguardista. Los modos liberales y la disolución constante del arte como condición de su continuidad	341
4.1. Restauración y crisis de la tradición selectiva, o un epígrafe del siglo XVIII entre los vanguardistas de los años 60	343

4.2. Excurso. La <i>selective tradition</i> y su tensión con los conceptos de <i>intended intention</i> , <i>sátira</i> y <i>parodia</i> al interior de campos culturales relativamente autónomos	354
4.3. La autonomía en la encrucijada: experimentalismo y política	377
4.4. Sobre trasvases y fundaciones del arte occidental y argentino en la segunda posguerra	380
4.5. <i>Crónicas de Bustos Domecq</i> como intervención. Artista, obra, críticos, crítica	391
5. Notas para una teoría de la colaboración	410
6. Apéndice	435
1. <i>Memorias de la vida, obras y descubrimientos extraordinarios de Martinus Scriblerus</i>	
7. Bibliografía	518

Nota bibliográfica

Las referencias a los textos más frecuentemente citados corresponden a las siguientes abreviaturas:

BD – Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*, Barcelona, Emecé, 1997

OC – Jorge Luis Borges, *Obras completas. Edición crítica* (anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara), Buenos Aires, Emecé, 2009. Entre paréntesis se indica el volumen y el número de página correspondiente.

Bor – Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006

P – Pat Rogers (ed.), *Alexander Pope. The Major Works*, New York, Oxford University Press, 2006

LP – Roger Lonsdale & John Mullan (eds.), *Samuel Johnson. The Lives of the Poets. A Selection*, New York, Oxford University Press, 2009.

Mem – Charles Kerby-Miller (ed.), *The Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus*, New York, Oxford University Press, 1988.

0. Introducción e indicaciones de método

... ce présent presque toujours insaisissable de l'écriture ensemble, cette alchimie par laquelle deux "je" se transforment en un tout autre "nous".

Lafon & Peeters, *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*

To imagine that, sheltered from the omnipresence of history and the implacable influence of the social, there already exists a realm of freedom—whether it be that of the microscopic experience of words in a text or the ecstasies and intensities of the various private religions—is only to strengthen the grip of Necessity over all such blind zones in which the individual subject seeks refuge, in pursuit of a purely individual, a merely psychological, project of salvation. The only effective liberation from such constraint begins with the recognition that there is nothing that is not social and historical—indeed, that everything is “in the last analysis” political.

Jameson, *The Political Unconscious*

La previa certidumbre de que esos defensores tienen razón hace que los leamos con negligencia.

Borges, “El Biathanatos”, *Otras inquisiciones*

La historia de la colaboración literaria de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares admite, en consonancia con esa dualidad fundante, dos versiones –que no coinciden entre sí. En una de ellas, la del *Ensayo autobiográfico*, la colaboración comienza en 1941. Según Borges, la escritura de “Las doce figuras del mundo” generó “el hecho” del tercer hombre Bustos Domecq:

Yo había inventado la que creíamos sería una buena trama para un cuento policíaco. Una mañana de lluvia, [Bioy] me dijo que debíamos hacer una prueba. Accedí, sin mucho entusiasmo, y poco después, aquella misma mañana, el hecho se produjo. Un tercer hombre, Honorio Bustos Domecq, había aparecido y había tomado el mando. A la larga nos gobernó con vara de hierro y, primero para nuestro deleite y luego para nuestra decepción, se volvió totalmente distinto a nosotros, con sus propios caprichos,

sus propios juegos de palabras, su propio y muy recargado estilo de escribir. (1998: 80)¹

En la otra versión, Bioy Casares afirma que el comienzo de su amistad con Borges, indistinguible de la relación en torno a la literatura, se remonta a una primera conversación de 1931 o 1932, y que la escritura en colaboración se inició poco tiempo después, a mediados de la década:

Creo que mi amistad con Borges procede de una primera conversación, ocurrida en 1931 o 32, en el trayecto entre San Isidro y Buenos Aires. (...) En 1935 o 36 fuimos a pasar una semana a una estancia en Pardo [un pueblo de la provincia de Buenos Aires] con el propósito de escribir en colaboración un folleto comercial, aparentemente científico, sobre los méritos de un alimento más o menos búlgaro. [...] Aquel folleto significó para mí un valioso aprendizaje; después de su redacción yo era otro escritor, más experimentado y avezado. Toda colaboración con Borges equivalía a años de trabajo. Intentamos también un soneto enumerativo [...] y proyectamos un cuento policial –las ideas eran de Borges– que trataba de un doctor Preetorius, un alemán vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora) torturaba y mataba a niños. Este argumento es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch. (*Bor.* 27-28)²

Además de estas versiones divergentes, se puede constatar que las publicaciones en colaboración en el formato de libro, ya con los pseudónimos de Bustos Domecq y Suárez Lynch (y, ocasionalmente, en publicaciones periódicas, B. Lynch Davis), ya con los nombres de los autores, fueron precedidas por la publicación, en 1935, de un folleto vagamente informativo, y por la fundación conjunta de la revista *Destiempo* en 1936, con la que, en palabras de Bioy, se proponían impugnar “la tendencia de algunos críticos a pasar por alto el valor intrínseco de las

1 “Las doce figuras del mundo” fue publicado inicialmente en *Sur*, en enero de 1942, e incluido luego en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en el mismo año. Cfr. el matiz señalado por Bioy en *Borges* (*Bor.*: 1015, entrada del 25 de marzo de 1964).

2 La versión “estable” de Bioy Casares, reproducida sucesivamente con variaciones, corresponde a “Lettres et amitié”, su colaboración al número especial de *L’Herne* dedicado a Borges en 1964. Para el contraste de esas variaciones, véase también Bioy Casares 1968 y *Borges & Bioy Casares* 2002 (9-22). También, las entradas de *Borges* de los días de 31 de octubre de 1963 (*Bor.*: 969-970), 6 de mayo de 1967 (*Bor.*: 1173) y 18 de mayo de 1976 (*Bor.*: 1503)

obras y a demorarse en aspectos folklóricos, telúricos o vinculados a la Historia literaria o a las disciplinas y estadísticas sociológicas.” (*Bor*: 29)³

En la versión de Borges sobre el comienzo de la colaboración no hay indicación de lugares ni fechas, solo la mención a un cuento policial y a la aparición del tercer hombre, que a partir de entonces “domina” a los colaboradores. Borges no menciona qué papel habría tenido Bioy en la ejecución del texto sobre el doctor Praetorius, cuyo argumento se le había ocurrido a él. Por su parte, Bioy, que reconoce que las ideas del cuento no eran suyas e indica elogiosamente que “toda colaboración con Borges equivalía a años de trabajo”, señala, en cambio, que el primer texto colaborativo fue el folleto sobre la leche cuajada y un intento de soneto enumerativo. En definitiva, entonces, para Bioy el punto de partida de toda la obra en colaboración se encuentra en el argumento policial, y no en el autor ficticio.

Por supuesto, estas (im)precisiones, divergencias y propósitos no deberían ser leídos con el beneficio del conocimiento retrospectivo, ni teleológicamente, ni con el desdén o el descuido de los comentarios convencionales sobre los comienzos. Pero la escritura conjunta de Borges y Bioy comienza, también, con esos elementos, y estos, en parte, definieron tanto las características de su heterogénea colaboración como, en no menor medida, la recepción de esa colaboración: Bustos Domecq como un tercer hombre autónomo, distinto a los colaboradores, con un estilo “propio” y “recargado”, la colaboración como experimento de aprendizaje literario para Bioy, la matriz policial del primer proyecto (sea el cuento inacabado de Praetorius, sea “Las doce figuras del mundo”), o la vindicación de la autonomía intrínseca de las obras literarias frente a las “demoras” de los críticos en aspectos no literarios.

³ Sobre el comienzo de la colaboración véase también Sabsay Herrera 1998. Rodríguez Monegal retrotrae la invención de “Borges” a 1937, coincidiendo con la versión de Bioy Casares, a quien cita: “En 1937 proyectamos un cuento que no llegaremos a escribir, y que es el germen de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, sobre un filántropo alemán, el doctor Praetorius, que mediante métodos hedónicos –música, juegos incesantes– mata a niños.” (1978: 328 y sgs.) Sobre ese proyecto inconcluso véase también Martino 1992.

Aunque poco promisoriamente iniciada o de vacilantes comienzos con un relato inconcluso o un cuento policial acabado, según un programa esbozado en una revista efímera o a partir de la redacción de un folleto, la colaboración de Borges y Bioy fue tan diversa como extensa. El resultado visible fructificó, por un lado, en una extensa y heterogénea serie de textos publicados durante casi cuarenta años, que incluye relatos policiales, guiones cinematográficos, artículos satíricos, prólogos, traducciones y antologías, la publicación de series literarias y ediciones anotadas de textos y, por el otro, en un conjunto misceláneo de intervenciones, aparentemente inconexas, en los campos cultural y literario de la Argentina.⁴ Sobre esta varia colaboración menciona Bioy:

En muy diversas tareas he colaborado con Borges: hemos escrito cuentos policiales y fantásticos de intención satírica, guiones para el cinematógrafo, artículos y prólogos; hemos dirigido colecciones de libros, compilado antologías, anotado obras clásicas. Entre los mejores momentos de mi vida están las noches en que anotamos *Urn Burial*, *Christian Morals* y *Religio Medici* de sir Thomas Browne y la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián y aquellas otras, de algún invierno anterior, en que elegimos textos para la *Antología fantástica* y tradujimos a Swedenborg, a Poe, a Villiers de L'Isle-Adam, a Kipling, a Wells, a Beerbohm. (*Bor*: 29)

No obstante, y en consonancia con el aparente propósito lúdico y la naturaleza derivativa que suele adjudicarse a la colaboración, esa prolífica actividad literaria y la pertinacia de esas intervenciones han sido tratadas por la crítica con una mezcla de condescendencia y liviandad, por lo cual no resulta sorprendente la virtual inexistencia de estudios sistemáticos sobre la totalidad de la obra en colaboración de Borges y Bioy *qua* colaboración literaria. Más aun, esta omisión ha adquirido los visos inmóviles de la naturalidad y resulta, así, un determinante *a priori* de las condiciones de posibilidad de lectura de esos textos y de reflexión sobre esas intervenciones.

⁴ Cronología detallada de los textos en Helft 1997.

Así, por ejemplo, Foster, en *Jorge Luis Borges. An Annotated Primary and Secondary Bibliography* (1984) no recoge bibliografía referida a los textos de Bustos Domecq. Avellaneda dedica a algunos textos de la obra en colaboración dos capítulos de *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, pero en función de una tesis general sobre la relación entre literatura y política en la Argentina, y afirmando: “Examinada con un criterio de evaluación estética se puede decir que es ésta una obra ‘menor’ relegada por la crítica al terreno de la curiosidad con muy pocas excepciones, y dejada de lado por sus autores, quienes han sido muy parcos en comentarios sobre esta parte de su producción.” (1983: 57) Mayer, en su capítulo del volumen 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dedica dos párrafos a la colaboración de Borges y Bioy –aunque se refiere a ella como “un aspecto quizás accesorio [de la obra de Borges] pero muy propio de *su fecundidad y su generosidad intelectual*. [Las obras en colaboración] suman una parte importante de *su obra*.” (1999: 89, mis cursivas) Otros críticos se ocupan casi exclusivamente de la parodia del género policial, como es el caso del reciente trabajo de Domínguez (2010), o la inversión paródica con intención ridiculizante en Rozas, *L’univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares* (1996).

El casi nulo interés de los críticos por la obra de Borges y Bioy es difícil de explicar, pues esa obra reúne textos que, como se verá, parecen a primera vista especialmente adecuados para hábitos de lectura caros a la interpretación institucional de literatura. Marcada como está por la preocupación obstinada con un lenguaje de exceso y recurrencias, por la profusión de lugares comunes y reiteración de procedimientos, la obra en colaboración parece un mercado abundante y a la vez discreto de *topoi* bien dispuestos para la actividad del crítico, con textos plagados de alusiones y referencias metatextuales e intertextuales poco esquivas a la clasificación, la enumeración o la Paráfrasis.

Por otra parte, la postergación de la obra en colaboración resulta tanto más paradójica si se considera el ecosistema bibliográfico generado por la “academic industry” de Borges y esa “cadena de relecturas” que Mayer define como “aquello que Borges ‘ha hecho escribir’, así sea

de manera diferida como por su presencia inmediata, a veces partícipe, otras sin duda más distante,⁵ o el fantástico “objeto Borges”, descrito por Rosa de la siguiente manera:

El objeto Borges (llámese su *corpus*, su texto, su escritura), que como tal es un objeto, es el texto de Borges más todos los textos que Borges ha leído –sus precursores, o quizá mejor sus ancestros textuales– más las lecturas que sobre el texto de Borges se han operado –lecturas estilísticas, sociocríticas, psicoanalíticas (...) desde la izquierda y la derecha, desde el discurso universitario y desde la extra-territorialidad, desde la zona literaria argentina o desde los sistemas literarios y críticos extranjeros–, el objeto Borges, decíamos, se ha convertido en un objeto excesivamente *potente*. (...) Potente, arroja tanto su luz como su sombra de escritura desde hace años sobre los escritores argentinos para fagocitarlos o expulsarlos, someterlos o excluirlos de su circuito. Hijo potente de padres, ancestros y filiaciones poderosas (todo lo que Borges ha leído-recordado en su escritura) se ha convertido en un padre textual omnívoro y omnipotente, genera ambivalentemente odio y amor, es el padre con el que no se puede pactar para la división de los bienes textuales, él lo posee todo y su herencia permanece indivisa. Padre que, regenerándose en una voraz apropiación-desapropiación de los textos y en un consumo ingente de los despojos textuales, no ha permitido –todavía no ha permitido– el intercambio simbólico en la libre circulación textual. (Rosa 2003: 166)⁶

En ese espacio saturado de monografías y libros y tesis y artículos, a los que se suma un conjunto dispar e incesante de biografías y anecdotarios y curiosidades laudatorias, torsionado por la gravitación de aquel objeto Bustos Domecq es leído poco más que como un excéntrico adlátere usado para el aprendizaje literario del “discípulo” Bioy, o como el “autor” de unas curiosidades similares a, digamos, los casi inhallables textos ultraístas y del criollismo nacionalista de *Inquisiciones*, *El idioma de los argentinos* o *El tamaño de mi esperanza*.⁷ Como en los dioses subalternos de las cosmogonías gnósticas que interesaron a Borges, la realidad de Bustos Domecq tiende al cero, linda con una desaparición inminente, como si el “tercer hombre” hubiera sido progresivamente relegado por el lugar canónico que Borges pasó a ocupar tras la consagración europea que sobrevino con la concesión del premio Formentor en 1961, el número

⁵ Mayer (1999: 90).

⁶ Sobre la “industria académica” en torno a Borges véase Christ (1995: 241). Bioy escribe, en ocasión de revisar textos críticos sobre Borges: “La industria de Borges prospera” (*Bor*: 1453, entrada al 31 de julio de 1972). Sobre el “objeto Borges”, véase también Pastormerlo (2007: 16).

⁷ *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926; *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1928.

especial de *Cahiers de l'Herne* en 1964, la traducción de Caillois de sus textos más importantes, los trabajos de Macherey, el célebre prólogo de Foucault a *Les mots et les choses* o los artículos de John Barth y Paul de Man.⁸ Así, el hallazgo periodístico de un manuscrito o una página cualquiera escrita por—o atribuida a—Borges suscita más atención y textos críticos que una extensa producción de literatura en colaboración en la que trabajó sistemáticamente durante medio siglo, lo cual resulta aún más desconcertante si se tiene en cuenta que el mismo Borges consideró *Crónicas de Bustos Domecq* como “su” mejor libro,⁹ o que bastaría sopesar el número y diversidad de las obras que resultaron de esa operación de escritura para aceptar la evidencia de que la colaboración le interesó independientemente de su amistad con Bioy o los divertimentos privados de sus encuentros diarios, “documentados” minuciosamente por este último en las 1700 páginas de su póstumo *Borges*.¹⁰

El hecho, por otra parte, no puede atribuirse exclusivamente a la crítica, pues las opiniones explícitas de los colaboradores han sido determinantes en el olvido del tercer hombre. Si bien, como veremos, el carácter de “juego” atribuido a la literatura era, para Borges y Bioy, un atributo problemático,¹¹ es indudable que, especialmente en entrevistas, los autores han insistido en referirse a los textos escritos en colaboración como si de bromas solo inteligibles al interior de un círculo de amigos se tratara, y así han contribuido, no importa si voluntariamente, a su marginalidad:

⁸ Véase Borges 1951 y Molloy 1972. También, Macherey 1966, Foucault 1966, de Man 1964 y Barth 1967.

⁹ Véase Borges 1999 (80-81).

¹⁰ Las obras que Borges escribió en colaboración incluyen, entre otras, *Antiguas literaturas germánicas* (1957), con Delia Ingenieros; *El Martín Fierro* (1953) y *El libro de los seres imaginarios* (1967), con Margarita Guerrero; *Leopoldo Lugones* (1955), con Betina Edelberg; *Qué es el budismo* (1976), con Alicia Jurado; *Introducción a la literatura inglesa* (1965) y *Literaturas germánicas medievales* (1966), con María Esther Vázquez. Por su parte, Bioy Casares escribió en colaboración con Silvina Ocampo la novela policial *Los que aman, odian* (1946), y documentó con minucioso detalle los avatares de su amistad y la historia de su colaboración con Borges en su diario monumental. Lafon afirma: “Todo escrito de Borges tiende a ser, de hecho, a partir de mediados de los años cincuenta, un escrito en colaboración, ya que la ceguera lo obliga a dictar.” (2004: 85)

¹¹ Entrada del 19 de septiembre de 1962, (*Bor*: 811), y en relación con la “literatura comprometida” véase las entradas de 30 de julio de 1963 (*Bor*: 932) y 28 de septiembre de 1963 (*Bor*: 953).

Le mal est fait, si l'on peut dire: les deux auteurs ont tellement souligné l'insignifiance de cette production, sa vulgarité, son scandale, l'insupportable extravagance de Honorio Bustos Domecq, leur progressive exaspération que les critiques (et les éditeurs) confortés dans leurs *a priori*, les ont crus et se sont engouffrés avec délice dans cette voie de mépris et d'oubli. (Lafon & Peeters 2006: 260-1)

La imaginaria biografía de un lector amantísimo que detallara sus turbaciones, deslumbramientos, enfados o indiferencia con la literatura de Borges y Bioy, debería incluir su encuentro, improbable, con la obra virtualmente ignorada de esta criatura bifronte provista de cuatro manos. Los problemas que debería enfrentar ante la obra en colaboración no diferirían de las dificultades y relegamientos que he mencionado: libros que incluyen una guía para ser leídos que contribuye a su peligrosa cercanía con la ilegibilidad y la entropía; discípulos apócrifos de escritores apócrifos, e igualmente prolíficos; personajes que parecen variantes de un monstruo entregado compulsivamente a la escritura y al comentario; un artefacto literario que la historia de la literatura moderna ignora; una obra publicada que en principio no era publicable; autores que parecen desdeñar textos escritos empeñosamente durante décadas.

La pregunta inevitable, por baladí o evidente, no es menos importante: ¿por qué se ha relegado esta obra, “d'une étonnante profusion et d'une incroyable durée”, escrita durante casi cuarenta años?¹² Sin considerar la insoluble, aunque no improductiva, cuestión del valor o calidad literaria de estos textos, ensayar respuestas para el modesto enigma del olvido de la colaboración, o indagar las ya aducidas, pueden propiciar la relegada lectura y no ser meras operaciones dilatorias.

En este sentido, por ejemplo, una razón posible para explicar esa amnesia inducida se vincula con el escaso interés que ha despertado la cuestión, más general, de la escritura en colaboración como fenómeno de la literatura y hasta de la cultura occidental. Aunque existen estudios dedicados a la colaboración literaria, en general estos no exceden el nivel de la

¹² Lafon & Peeters (2006: 247).

descripción ni el de los estudios de caso, y mayormente constituyen apéndices a cuestiones propias de los *authorship studies*, los estudios de atribución de autoría o la reevaluación de la constitución de las representaciones autoriales en el Romanticismo inglés.¹³

Asimismo, la escasa difusión universitaria y hasta editorial de la obra en colaboración de Borges y Bioy se suele explicar por referencia a supuestas dificultades “intrínsecas” a unos textos recargados de argot rioplatense y humor en clave, de los que, a su vez, derivaría su “intraducibilidad”.¹⁴ La obra en colaboración, se insiste una y otra vez, resultaría un divertimento privado, una obra estéticamente menor, una mera derivación del trabajo de Borges o incluso un producto de su “generosidad”, una suerte de extensión “local”, “porteña”, de la amistad de dos escritores que no demanda ninguna interpretación no biográfica —no un conjunto de textos legibles.¹⁵ Del mismo modo, la inclusión de los textos de Bustos Domecq *et alii* en unas *autorizadas* y genéricas *Obras completas en colaboración de Jorge Luis Borges*, o la consideración, más o menos manifiesta y casi sin excepción, de Bioy Casares como *discípulo* del colaborador más famoso, fomentan la atribución derivativa, el carácter “no original” de la colaboración que, también, ha signado la recepción—o su ausencia.¹⁶

¹³ Véase la introducción y bibliografía de Love (2002). También Stillinger (1991).

¹⁴ “Autre fatalité pesante, de longue date, sur l’œuvre de Bustos Domecq: la proclamation par certains critiques et traducteurs de son caractère intraduisible; en bonne logique, ce qui ne peut pas avoir été écrit (et en doit pas être lui) en peut pas davantage prétendre à être traduit.” (Lafon & Peeters 2006: 261, n3) Sobre la “intraducibilidad” de la obra en colaboración véase Molloy (1968), y para el caso de *Un modelo para la muerte*, véase Bioy Casares (*Bor*: 1363, entrada del 29 de mayo de 1971).

¹⁵ Pastormerlo señala con agudeza que la verdadera biografía de Borges fue una autobiografía “de elaboración más o menos circunstancial y dispersa -disimulada por la dispersión y la elaboración relativamente accidental. Esa autobiografía fue dictada a través de entrevistas, y fueron las reglas del género entrevista las que permitieron que Borges construyera su autobiografía como si no lo hiciera.” (2007: 36) De manera similar observa Mayer: “De a poco Borges fue acostumbrándose a trabajar de figura pública, y sus entrevistas fueron una rara mezcla de agudeza, *boutades*, ironías y expresiones deliberadas e inocultablemente reaccionarias. (...) La difícil vinculación entre la figura pública y el ‘autor’ —que se complejiza cuando se considera la recolocación que hace el propio Borges respecto de su actitud hacia los militares hacia el fin del proceso dictatorial— merece sin duda continuarse.” (1999: 89) Véase también Jitrik (1987: 13-37) y Rosa 1990.

¹⁶ Hasta un investigador de la talla de Balderston afirma: “Cuando se lee *Ficciones* o *El Aleph* resulta útil leer también los cuentos que Bioy Casares escribió por la misma época, porque así las características de la obra del maestro sobresalen en mayor contraste en la del discípulo.” (1996: 108-9) Sobre la decepción y el desconcierto de Bioy al ser relegado en función de una supuesta centralidad de Borges en la colaboración, véase las entradas de *Borges* del 2 de enero de 1970, 27 de mayo de 1972 y 2 de noviembre de 1975 (*Bor*: 1304, 1440, 1501)

Un examen más o menos detenido de esas posiciones, por lo demás atendibles, invita a la divergencia inmediata. No parece necesario atender al cargo de “intraducibilidad” de los textos o demorarse en criticar la atribución exclusiva a Borges de una obra escrita en colaboración. Ciertamente, en el olvido de la obra de Bustos Domecq el modo de escritura colaborativa ha sido determinante, y también ha jugado su papel la aparente desafección de los colaboradores por su colaboración. Pero la dinámica de la escritura en colaboración *qua* colaboración, así como aquella desafección, deben estudiarse sistemáticamente como determinantes estructurales de la producción, circulación y recepción de la obra de Borges y Bioy y, en este sentido, la jerarquía implícita entre los textos individuales de los colaboradores y los textos escritos en colaboración, o la atribución de estos últimos al colaborador más famoso, no son sostenibles y deben ser rechazadas.

Más aun, la obra en colaboración conforma una *œuvre* por derecho propio, en parte según su modo enunciativo particular, en parte según el sentido que atribuye Steiner a la palabra francesa:

[An *œuvre*] means more than the actual count of a writer's work. It implies a logic of unfolding, of gradually revealed design. In an *œuvre*, different genres—fiction, poetry, critical essays—take on a personal unity. The achievement argues as a whole, its sum greater and more coherent than any of the parts. (1998: 288)

La unidad de la *œuvre* de Bustos Domecq, claro está, no puede atribuirse a una *personal unity*, pero por sobre la aparente confusión y digresión de los textos, a pesar de su “intraducibilidad” supuesta, y contra la acríticamente aceptada trivialidad de la colaboración, se impone, según mi primera hipótesis de trabajo, la homogeneidad y coherencia fundamentales de un *proyecto*, con una lógica de desarrollo y un diseño gradualmente revelados, un proyecto de escritura sustentado y mantenido, a su vez, por unas consistentes posiciones “ideológicas”.¹⁷ Por esta

¹⁷ Introducciones excelentes a la debatida cuestión de la *ideología* en literatura se encuentran en Eagleton 1991 y Žizek 1989. Véase también Jameson 1976, 2008. Sobre la idea de *proyecto* en colaboración, es atendible la

razón, no intentaré una lectura aislada de los textos sino que los consideraré las partes de un todo que no debe su unidad a la *autoridad*, o, si se quiere, pensaré estos textos y esta *œuvre* como realizaciones diversas de un modo de enunciación peculiar. Aunque incómoda para mis hábitos de lectura, formados en la filología clásica y el privilegio de la referencia localizada, esta perspectiva de lectura permitirá explicitar regularidades y procedimientos reiterados, no solo en cuanto a las referencias cruzadas entre los diferentes textos, la reaparición de los personajes y la similitud de las tramas de algunos cuentos, sino también respecto de elementos menos explícitos, cuya recurrencia tiene algunas consecuencias para la interpretación.

De acuerdo con mi segunda hipótesis, a pesar de las formas muy diversas con las que circuló, las cambiantes atribuciones de pseudonimia y los erráticos comienzos, la colaboración de Borges y Bioy se materializó en una *œuvre* cuya lógica y coherencia no encuentra explicación en un principio autorial sino en *una división fundante* —que, a su vez, es replicada, *repetida*, homológicamente en los distintos niveles de articulación de los textos. La expresión más obvia de esta división la constituye, por un lado, el hecho de que todos los textos de Bustos Domecq/Suárez Lynch resultan de un *modo* de producción de literatura, la colaboración, con *una lógica interna* de funcionamiento narrativo, y, por el otro, que los textos de esa *œuvre* generan, a través de mediaciones sucesivas, *hacia el exterior*, una novedosa forma de intervención en el campo cultural argentino de la segunda mitad del siglo XX, de la que resulta una serie de relaciones específicas con otros agentes y posiciones de ese campo que, a su vez, parcialmente inciden en las características de la escritura y su evolución.

Estas dos hipótesis y sus consideraciones, claro está, aún deben encontrar validación, y a priori son parcialmente legítimas solo en cuanto la virtual inexistencia de estudios de la obra en colaboración de Borges y Bioy *qua* colaboración concede a la imaginación crítica licencias

siguiente indicación de Lafon & Peeters: “Toutes ces pratiques éditoriales dessinent un subtil dispositif stratégique: rédiger un compte rendu ou une critique, composer une anthologie, traduire, faire traduire, éditer sont autant de façons d’organiser un nouveau paysage littéraire, où ils purront occuper une place décisive.” (2006: 242)

generosas y gracias relativas. No obstante, la relativa libertad del espacio inicial de lo hipotético también incluye interdicciones que, por implícitas, no son menos relevantes. Así, que la obra en colaboración sea, en gran medida, una producción textual inexplorada no autoriza *per se* inferencias y suposiciones inmediatas, tales como asumir *a priori* su carácter satírico o paródico o describir los textos, por imposición, en función de, o por referencia a, categorías previas como las de “género policial”, suposición en la que intento no incurrir. Por el contrario, se debería describir las características y funcionamiento de los textos y sugerir aspectos interpretativos específicos, como si no supiéramos, digamos, que algunos de ellos son, efectivamente (o no), relatos policiales de intención satírica. En tal sentido, todas las “soluciones” interpretativas solo pueden ser, en principio, *ad hoc*.¹⁸

Tales consideraciones heurísticas e hipótesis pueden esquematizarse de la siguiente manera:

Escritura en colaboración e *intervenciones* ⇔ Proyecto (textual e ideológico) ⇔ *Œuvre* de unidad no autorial

Dualidad | División

Según este esquema, la escritura en colaboración y las intervenciones fueron parte un proyecto textual e “ideológico” que adquirió un carácter unitario específico, el de una *œuvre*.¹⁹ La bidireccionalidad de las flechas indica que no se debe entender las relaciones entre estas tres instancias en un sentido de prioridad, anterioridad o causalidad. El proyecto y la *œuvre*, que,

¹⁸ Sobre la interpretación *ad hoc* de elementos particulares de los textos literarios véase Jameson 2007 (3-44).

¹⁹ Quizá convenga señalar que, aunque similares, utilizo *intervención* en un sentido más amplio que el de Pastormerlo, que circunscribe el concepto a la crítica literaria y la literatura argentinas: “Para Borges la crítica fue un lugar de intervenciones, y los cambios que produjo en la literatura argentina no hubieran sido posibles sin la violencia de la polémica. Quizá lo más interesante de la crítica sobre Borges de las últimas décadas se encuentra en los textos que lo abordaron desde esta perspectiva, ubicándolo en la trama de relaciones de la literatura argentina contemporánea y analizando sus textos como intervenciones. Esta forma de leerlo se deja resumir en una pregunta: ¿qué operaciones estaba llevando a cabo Borges sobre la literatura argentina mientras escribía Evaristo Carriego, el prólogo a La invención de Morel, o ‘El escritor argentino y la tradición’? ¿Qué estuvo haciendo Borges, al escribir su literatura, con la literatura argentina?” (Pastormerlo 2007: 55) Pastormerlo no menciona entre esas intervenciones a la obra en colaboración con Bioy.

insisto, no solo incluye textos sino también *intervenciones*, aunque *unitarios*, están atravesados, desde el inasible comienzo, por una dualidad o división determinantes, escisión constitutiva que es la materia reprimida, por así decir, de la metáfora de Lafon y Peeters que sirve de epígrafe a esta *Introducción*, el elemento preterido de la alquimia por la cual lo doble deviene uno. Estructuralmente, la división fundante es replicada y repetida en los textos y en los diferentes niveles de articulación de la escritura, mientras genera, o determina, una forma específica de producción, circulación y recepción de la *œuvre* en el espacio histórico y social, y que aquí llamo *intervención e implicatura* y considero *parte* de la *œuvre* en colaboración.

Desde el punto de vista de la organización de este trabajo, asimismo, la escisión que marca los textos establece sus direcciones metodológicas e interpretativas —consecuentemente, sus imposibilidades y limitaciones tanto como la extensión y utilidad de sus matices y sugerencias. En este sentido, es básico para mi interpretación el intento por indagar y mantener las *tensiones* de la obra en colaboración e interrogar las consecuencias y efectos de, por ejemplo, la escisión generadora de la inestabilidad entre objeto textual y proceso enunciativo, entre autor y autores implicados, entre alusión literaria y dinámica de intervención.

Otra forma de describir cómo la dualidad constitutiva de la *œuvre* incide en mi lectura es la siguiente. Por un lado, leída internamente, la obra en colaboración revela la coherencia de un proyecto gradualmente desarrollado por dos autores, pero esa coherencia es una constatación, o la constatación de un efecto, que, en tanto no da cuenta de otros aspectos fundamentales, evidencia el límite de las lecturas internas. Por el otro, se puede postular los propósitos de ese proyecto, no para supeditar los textos a una instancia autorial externa a ellos, a la “ideología” de los autores, sino para abrir la colaboración a su espacio y posiciones de producción, circulación y recepción—por tanto, a la posibilidad de lecturas “históricas”, externas. Estas separaciones entre elementos internos y externos, entre lecturas internas y externas, o, si se quiere, esta reiterada caída en la añeja dualidad de forma y contenido, son puramente analíticas, pero en la medida en que la “cosa” obra en colaboración se nos presenta como un *objeto* textual

acabado, la tensión dialéctica que preside la dinámica de su proceso de constitución y existencia no resulta completamente manifiesta.

Con todo, la homología metodológica permite postular que un elemento cualquiera de la *œuvre* puede ser leído o interpretado en sí mismo y al mismo tiempo como casi *plenamente* dependiente de un elemento *otro*, distinto a él, y que puede no estar manifestado. Así, la obra en colaboración de Borges y Bioy Casares, (que en términos más acordes a las propuestas interpretativas de este trabajo también puede ser mencionada como la *œuvre* de Bustos Domecq) presenta recurrencias internas, referencias cruzadas entre los diferentes textos, reaparición de personajes, similitud de las tramas de algunos cuentos, procedimientos formales y elecciones “genéricas”, y también, *simultáneamente*, depende de—o recurre a—elementos que, en sentido estricto, no pueden ser considerados meramente textuales, que pertenecen a un espacio relativamente separado de los devenires de la palabra literaria y operan según una lógica que “trasciende” la inmanencia textual y las posibilidades de las lecturas cerradas—pero que, no obstante, son estructuralmente necesarios para la comprensión de los textos y, en este sentido específico, son *inseparables* de ellos. Por tanto, la doble estrategia de lecturas, simultáneas, que he escogido intenta menos establecer una posición superadora que respetar homológicamente la postulada dualidad de la *œuvre* y explorar posibilidades interpretativas relacionales más allá de la noción de una *impasse* binaria, solo en apariencia dialéctica entre, digamos, textualismo y contextualismo.

Otros ejemplos de la homología entre la doble perspectiva de lectura e interpretación de este trabajo y la tensión de la *œuvre* son los siguientes. Por un lado, sugiero que a partir de cómo la *œuvre* se materializó en numerosos *textos*, puede inferirse la existencia de un proyecto literario atribuible a los autores Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares—y en este sentido privilegio una lectura interna. Por el otro, sostengo que la constatación de ese resultado, de ese *objeto literario* genéticamente imputable a Borges y Bioy, es el punto de partida de una interpretación del proyecto como *intervención* que requiere una apertura a variables del campo

cultural—y este segundo momento demanda lecturas o disposiciones de interpretación que podrían llamarse contextuales. Pues frente a cualquier cautela formalista, y a pesar de la tradición que desde finales del siglo XVIII ha marcado la filología moderna y parte de la crítica literaria contemporánea en la dirección del Autor, que la obra en colaboración *sea* una colaboración es, ya, atisbo de que leer “solo” los textos es condición necesaria, pero no suficiente, de la interpretación, e indicación de la imposibilidad de ignorar las variables, por inexhaustibles que sean, del contexto—o, si se quiere, de la enunciación o la producción, la circulación y la recepción.

En este sentido, podría parecer apropiado, y suficiente, señalar que el ámbito de referencia general de mi trabajo es la “indisciplina” de la literatura comparada,²⁰ junto a ese cuerpo escritural que Culler llama, sin adjetivación, *teoría*,²¹ y que mis objetivos se reducen a interpretar textos relegados y sentar los prolegómenos para una teoría de la colaboración. Sin embargo, la tensión de la *œuvre* como proyecto textual y de intervención indica que “Always historicize!”, la máxima con que Jameson abre *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* también podría ser el *motto* de mi trabajo. Intentaré explicarme.

De acuerdo con Jameson, en el estudio de los textos que llamamos literarios, así como en el comentario y exégesis de otros productos culturales, suele imponerse desde el comienzo una elección, en apariencia forzosa, entre *historia* y *teoría*,

between study of the nature of the “objective” structures of a given cultural text (the historicity of its forms and of its content, the historical moment of emergence of its linguistic possibilities, the situation-specific function of its aesthetic) and something rather different which would instead foreground the interpretive categories or codes through which we read and receive the text in question. (Jameson 1981: ix)

²⁰ Sobre la literatura comparada como “indisciplina” véase Ferris 2011 (28-45).

²¹ Véase Culler 2011, especialmente la introducción.

No obstante, “ficciones organizativas” históricamente anteriores a aquella elección estructuran toda interpretación, pues los textos nos llegan “as the always-already-read; we apprehend them through sedimented layers of previous interpretation, or—if the text is brand new—through the sedimented reading habits and categories developed by those inherited interpretive traditions.” (Jameson 1981: ix-x). La consecuencia de esta paradoja es que la elección metodológica de un paradigma interpretativo u otro está condicionada *históricamente* —o, más bien, no es una elección absoluta en sentido propio. Pues, en efecto, si los artefactos culturales solo pueden ser considerados, al nivel más general, desde la historia o desde la teoría, y si estos artefactos, además, ya son, desde siempre, “pre-textos”, entonces toda elección interpretativa está condicionada históricamente, es, ya, fundamentalmente, “historia de”.

Aunque Jameson solo se demora en esta circularidad para mejor superarla, y no elabora ni describe las posibilidades abstractas de una consideración teórica “absoluta” de los artefactos culturales, su obra, especialmente la de publicación más reciente, no invalida la consideración de la teoría como interpretación de las ficciones organizativas de la cultura. Así, por ejemplo, para Jameson, toda interpretación literaria es parte de la lucha por la imposición de modelos teóricos o de historia de la literatura, modelos de especulación hermenéutica o de análisis textual, el primero de los dos extremos intentando reducir al segundo a mero ejemplo de proposiciones abstractas, mientras el segundo elemento “continues insistently to imply that the theory itself was just so much methodological scaffolding, which can readily be dismantled once the serious business of practical criticism is under way.” (1981: xiv). Para Jameson, lógicamente, una forma de superar esa incompatibilidad histórica entre *historia* y *teoría* de los artefactos culturales es recordar que el marxismo trasciende a ambas “in the form of the dialectic, [affirming] a primacy of theory which is at one and the same time a recognition of the primacy of History itself.” (*ibid.*)

En la *división en la unidad* que he postulado como la base de la colaboración, y en el *doble* prisma metodológico de lecturas internas y externas que he escogido para interpretarla,

se reproduce ese problema específicamente propio de las teorías dialécticas, el del objeto o campo de estudio apropiado. Pero mi interpretación de la *œuvre* no está constituida por una lectura *puramente histórica* o de análisis ideológico de las condiciones materiales de posibilidad, enunciación, constitución, circulación y recepción de esa *œuvre*, ni por una lectura *puramente teórica*, sino por el intento de mantener la primacía de la *relación* dialéctica de las dos perspectivas, relación que no conduce, como podría esperarse según una consideración muy simplificada de la dialéctica hegeliana, a ninguna síntesis positiva. Indudablemente, los códigos interpretativos de mi trabajo tienen limitaciones estructurales, y en la tensión que intento mantener entre objeto/sujeto, texto/contexto, lecturas internas / lecturas externas, seguramente yace, una vez más, la ilusión retrospectiva del metacomentario y los procedimientos endogámicos e institucionalmente localizados de legitimación diseñados por los teóricos de literatura y criticados por Jameson. En otras palabras, probablemente mi trabajo no será suficientemente dialéctico y se sumará a la incesante producción de interpretación *naïve*.

No obstante, mi interpretación de la *œuvre* de Bustos Domecq claramente es deudora de la obra de Jameson, especialmente de su énfasis en la relación dialéctica entre objeto textual y sujeto productor, su noción de que la interpretación se dirige menos al estudio de los orígenes históricos de las cosas mismas que a esa historicidad, más intangible, de los conceptos y categorías con los que intentamos comprender esas cosas, y, en definitiva, a su postulado fundamental, según el cual la narrativa es “the central function or *instance* of the human mind.” (1981: xiii). Asimismo, mi estudio no sigue escrupulosamente la propuesta de *The Political Unconscious*, no solo porque la colaboración es un modo de escritura que sorprendentemente, pero no sin relevancia, no interesó a Jameson, sino también porque, en mi opinión, Jameson propone un método y un objeto de estudio que en parte se decantan por una consideración de los textos como pre-textos de consideraciones (históricas y políticas, en su caso) más “amplias” como un modo de solucionar el *circulus vitiosus* interpretativo. Así, según Jameson, la interpretación es “an essentially allegorical act, which consists in rewriting a given text in terms

of a particular interpretive master code” (1981: x) y, por momentos, en sus análisis, el objeto alegórico del texto anula o desplaza la atención al texto, o lo somete al *interpretive master code* privándolo de su relativa autonomía, o privándolo de la concesión necesaria de una relativa autonomía, acotada al tiempo inicial de la interpretación. En cambio, he creído que el recurso a la teoría y la literatura comparada puede no ser un reiterado procedimiento endogámico e ideológico de legitimación.

Las propuestas de este trabajo no corresponden a una tesis “sobre” literatura argentina, sino a la interpretación de un modo de escritura y de sus resultados desde la versatilidad polimorfa de la teoría, la “indisciplina” de la literatura comparada y la interpretación histórica en el sentido de Jameson. De aquí que se lo pueda leer como una serie provisoria y tentativa de lecturas e interpretaciones oscilantes, complementarias y, fundamentalmente, en tensión, surgidas de la hipótesis de la unidad en la división, la división de la unidad, la repetición en la diferencia, y que en este punto deben leerse como provisionales peticiones de principio que demandan perspectivas específicas aunque no incompatibles, desde una lectura tradicional filológica o narratológica, a consideraciones de sociología del arte y la literatura, la historia cultural, el comparatismo y los estudios culturales. La interpretación de, por un lado, algunos de los elementos formales, “autónomos”, que informan coherentemente la *œuvre* de Bustos Domecq y, por el otro, la lógica específica, aunque “heterónoma”, de aquella intervención, en sentido amplio, *cultural*—así como la relación de tensión entre ambos órdenes que se resume en el *proyecto*—constituyen el objeto de indagación y el ámbito de interpretación de este trabajo. Cada nivel interpretativo señala tanto una serie de posibilidades como la necesidad de una consideración otra, la referencia a otros textos u otras situaciones, pero este segundo conjunto de observaciones, de evidencias textuales y/o de referencias contextuales, no “supera” al primer conjunto, no indica un “progreso” respecto del primer elemento o la primera lectura.

En todo caso, espero que los análisis desarrollados en esta tesis prueben que una lectura de análisis textual puede no ser positivista ni impedir, sino más bien alentar, consideraciones

históricas más amplias. En mi lectura, más que la superación de la incompatibilidad entre teoría e historia literaria me interesa mantener, y ahondar, la tensión dialéctica entre ambas –o, lo que es lo mismo, exhibir abiertamente la indisoluble dependencia y correspondencia de teoría e historia en el seno de ese *proceso* que es la cultura y que Raymond Williams ha llamado forma completa de vida.

0.1. Resumen de los capítulos

La bibliografía dedicada a Borges excede generosamente mi capacidad de síntesis o esquematización. Al universo prolífico de monografías, tesis doctorales y artículos se suma un conjunto heterogéneo de biografías incesantes y curiosidades celebratorias que cortejan el absurdo. He intentado señalar someramente las posiciones y textos críticos relevantes, y limitar las referencias a artículos y volúmenes que resultan útiles a la interpretación y simplifican la investigación, pero omitiendo, en la medida de lo posible, resumirlos o comentarlos.²² Por esta razón, el estado de la cuestión incluido en cada capítulo solo sugiere y consigna con algún detalle los trabajos que se ocupan específicamente de la obra en colaboración, o los textos que utilizo como marco interpretativo. En compensación, las citas y comentarios de los textos originales abundan, menos por venerarlos que por verificar recurrencias y facilitar la lectura – y con la esperanza de alentarla.

²² La bibliografía de Helft 1997 y los recursos disponibles en el sitio web “Borges Studies on line” (<http://www.borges.pitt.edu>) son fundamentales para iniciar cualquier indagación. Bastos 1974, el número de 1964 de *Cahiers de L’Herne* (reproducido parcialmente y en traducción en Alazraki 1976), y Balderston 1986 conservan toda su vigencia. *Variaciones Borges*, editada por la Universidad de Pittsburgh, está dedicada exclusivamente al escritor argentino. No es exagerado afirmar que *Borges crítico* (Pastormerlo: 2007) se convertirá en referencia ineludible para la crítica borgesiana. El peronismo es un fenómeno heterogéneo, vasto: Svampa 1994 ha historiado, a través de los avatares de la formulación *civilización y barbarie* de Sarmiento, el contexto cultural más amplio en que conviene estudiarlo; Verón y Sigal 2003 circunscriben su estudio a los fenómenos discursivos del peronismo. Asimismo, una introducción a la relación entre literatura y peronismo en la Argentina puede encontrarse en Goldar 1971 y Borello 1991, y, sobre todo, Avellaneda 1983. Giunta 2008 es esencial para comprender el contexto cultural y artístico de la década del sesenta en la Argentina.

La relevancia de la instancia autorial en las interpretaciones de obras literarias es el punto de partida del capítulo 1, *Autores de fe. La cuestión del autor y su lugar en la institución literaria*. El supuesto básico es que los propósitos del autor o autores de una obra son elementos secundarios para la interpretación y que, idealmente, no deberían determinarla *in toto*, pues en una jerarquía hipotética de lecturas la interpretación del autor o autores sobre sus textos equidista como otras muchas de un no menos eventual centro verdadero de la interpretación autorizada. Sin embargo, un hábito de lectura, ya reflejo, y que sin dudas es parte de una “ideología” más amplia, postula al autor como una entidad originaria de la que penderían los avatares de toda obra literaria, incluida la interpretación y el “sentido” de su escritura. Más o menos arbitraria, esta preeminencia concedida al autor individual tiene un desarrollo histórico concreto, que se remonta al último tercio del siglo XVIII y del que resulta la concepción del autor como *Grund* fundante de una escritura que sería, “inmediatamente”, su reflejo, su significado o la manifestación lingüística de su genio.

En el terreno de la crítica literaria, las eventualidades de las representaciones del autor durante los últimos cien años constituyen una de las formas de la disputa, ya mencionada, en torno a la imposición de métodos interpretativos específicos y la adquisición de posiciones de legitimidad en la determinación de los cauces sociales e institucionales de circulación, recepción e interpretación de la obra literaria, a tal punto que autores como Benett (2005) llegan a considerar la discusión sobre el autor como una encubierta polémica sobre el status mismo de la literatura. En este sentido, la atención a la colaboración como forma de producción literaria que, verbigracia, no puede entenderse por referencia a *un* autor, es relevante no solo para el caso particular de la *œuvre* de Bustos Domecq sino también para aportar matices sobre el autor como elemento de la estructura y funcionamiento de los campos literarios tal como se consolidaron desde fines del siglo XVIII a partir de procesos de autonomización relativa.

La primera parte del capítulo está dedicada a la recensión y comentario de la discusión en torno a la figura/función del autor, instalada entre los críticos de Estados Unidos y Europa,

desde al menos la publicación, en 1922, del ensayo de Eliot “Tradition and the Individual Talent”, el surgimiento de los *New Critics* a partir de la publicación de la *Theory of Literature* de Wellek y Warren en 1942 y el clásico ensayo de 1946 de Wimsatt y Beardsley sobre la *intentional fallacy*. A estos siguieron la reacción del intencionalismo de Hirsch, la teoría freudiano-nietzscheana de las influencias de Harold Bloom, así como la posición intermedia de Wayne Booth sobre el *implied autor* o el neo-intencionalismo del *urauthor* de William Irwin.

En Europa, especialmente en Francia, la cuestión del Autor ha formado parte de marcos interpretativos más amplios, a saber, la crítica filosófico-epistémica de la subjetividad, del sujeto y del humanismo en variantes del estructuralismo y el post-estructuralismo, la sociología del arte o la dialéctica negativa de la Escuela de Frankfurt, y ha girado en torno a *la mort de l’auteur* en las versiones de Barthes y Foucault, la reinscripción social del productor cultural de acuerdo con su *habitus* y las posiciones que ocupa en los campos culturales y del poder en la sociología de Bourdieu, la posición del autor en la narrativa contemporánea como instancia ideológica en Adorno, etc.

A partir de las posiciones y matices de esas tradiciones de discusión, y no como ilustración o ejemplo de ellas, en la segunda parte del capítulo he señalado, por un lado, qué representación del Autor puede reconstruirse en la obra individual de Borges a partir de un programático ensayo, “La nadería de la personalidad”, incluido en *Inquisiciones*, y de unas consideraciones sobre el autor que pueden rastrearse en *Otras inquisiciones* (1952). Su fama y canonicidad, las numerosas entrevistas que concedió durante su vida y especialmente en sus últimos años, esto es, su *presencia* inconfundible como el *autor* por antonomasia, parecen no concordar con el hecho de que sus textos propician –si no promueven– la desaparición de la literatura y del Autor, o que su obra resulte ineludible referencia, en la actualidad, para los *authorship studies*.²³ El hábito de subsumir o “autorizar” las derivaciones e interpretaciones

²³ Véase, por ejemplo, el reciente trabajo de Estenoz 2013.

incesantes de sus textos bajo expresiones acaso ineludibles como *Borges dice*, *Borges piensa*, *Borges considera*, el vago e indiscriminado adjetivo *borgesiano*, no solo parecen postergar la disolución a que incita la literatura del escritor argentino, sino también reiterar una característica, acaso no deseada, acaso inevitable, de su obra.

El capítulo concluye con el análisis de las formas y representaciones que asume la voz autorial en algunos de los textos de la *œuvre* de Bustos Domecq, con lo cual intento interpretar las particulares formas de narrativización de las instancias autoriales en la *œuvre*, incluyendo los epígrafes, las notas al pie, los prólogos, los pseudónimos, las atribuciones, el desdoblamiento de las voces narrativas, o el uso del discurso directo e indirecto. Recurriendo exclusivamente a una lectura interna, mi hipótesis, en este caso, es que, por un lado, las formas narrativas de la colaboración son representaciones alegóricas del carácter desdoblado de la escritura y, por el otro, que la inestabilidad de las instancias autoriales resulta de la tensión constitutiva de la *œuvre* en el nivel de la enunciación y ejecución de la colaboración literaria—lo cual marca, entonces, el límite de la lectura interna.

En el capítulo 2, *Correspondencias en el tiempo. La tradición selectiva de la colaboración y el nacimiento del autor, la crítica y la literatura en el siglo XVIII*, el más extenso de este trabajo, sugiero que la colaboración de Borges y Bioy es parte de una *selective tradition*, según el concepto de Williams en parte retomado por Jameson y su noción de *inherited interpretive traditions*. Esta tradición puede reconstruirse a partir de *alusiones*, definidas como mecanismos intertextuales no necesariamente dependientes de la intencionalidad autorial y que, según mi hipótesis, señalan a la literatura colaborativa satírica inglesa del siglo XVIII, particularmente el Scriblerus Club, ámbito de la colaboración, entre 1714 y 1745, de Jonathan Swift, Alexander Pope, John Gay, John Arbuthnot, Henry St. John y Thomas Parnell. De este trabajo colaborativo resultaron textos como *Peri Bathous, Or the Art of Sinking in Poetry* (1727), *The Beggar's Opera* (1728), las notas y paratextos de *The Dunciad* (1728, 1729, 1742, 1743), una parte de *Gulliver's Travels* (1726) y, especialmente, las *Memoirs of the Extraordinary Life*,

Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus, que fue incluido en la edición de 1741 de las *Works* de Pope y constituye el punto de partida de la comparación con la *œuvre* de Bustos Domecq que desarrollo en el capítulo, centrada fundamentalmente en la figura del autor ficticio, el uso de los paratextos y la tradición de la *satire on learning*.

Sin embargo, y de acuerdo con la estrategia interpretativa doble, la eventual influencia de unos autores sobre otros me interesa menos que, por un lado, la relación entre los *loci* textuales y estrategias narrativas específicas de los textos en colaboración de los *Scriblerians* y la *œuvre* de Bustos Domecq, y, por el otro, la relación entre algunas de las aparentemente inconexas variables de los campos culturales que resultaron determinantes para ambos proyectos, entendidos también como intervenciones. En efecto, no solo los textos presentan similitudes elocuentes, sino que, a pesar de sus diferencias evidentes, tendencias y obras de la literatura inglesa y del campo cultural británico del siglo XVIII ocupan posiciones análogas a elementos del campo literario de la Argentina de mediados del siglo XX. Las precisiones sobre *sátira* y *parodia* son parte de la interpretación de esta hipotética analogía y no el marco pre-establecido. En el *Apéndice* he incluido una traducción de las *Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus*, inéditas en castellano.

Como el que lo precede, pero de manera más enfática, el capítulo 3, *El (im)pudor de la historia. Voz, cuerpo y escritura en la Argentina peronista*, parte de la comprobación de los límites de las lecturas exclusivamente internas. El vínculo de la *œuvre* con las *minutiae* de la historia argentina contemporánea ha contribuido a su exclusión del canon borgesiano, especialmente entre los críticos estadounidenses y en las lecturas universalistas sobre la obra de Borges. Sin incurrir en el reduccionismo de los primeros críticos de Borges, en los últimos años se ha comenzado a cuestionar la perspectiva universalista vigente en buena parte de la crítica en torno a su obra, y se han publicado algunos estudios sobre el vínculo de los textos de Borges con la historia de su tiempo. Esta “historización” se ha encauzado definitivamente con

el trabajo pionero de Balderston, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges* (1996).

En este sentido, y en cuanto a Bustos Domecq, la relación con la historia de su tiempo, la Argentina de la década de 1940 y la segunda mitad del siglo XX, es aún más explícita, y la naturaleza del vínculo entre la *œuvre* y la “Argentina peronista”, que en este trabajo llamo *implicatura contextual*, extraña a la colaboración, una vez más, respecto de los modos aceptados de entender y leer la obra de Borges—modos que, traspolados a las interpretaciones de la *œuvre*, la conducen, aún más, al relegamiento. En el capítulo propongo que no solo hay trazas históricas en los textos de Bustos Domecq sino que, sin tener en cuenta sus implicaturas contextuales, la *œuvre* resulta incomprensible, lo cual es evidente en relatos como “La fiesta del Monstruo” y “El hijo de su amigo” así como también en la *nouvelle* *Un modelo para la muerte*. La implicatura, por otra parte, encuentra su homología narrativa en el recurso a las estrategias, disposiciones y recursos narrativos de la sátira.

Contra extendidos consensos respecto del colaborador más famoso (Borges metafísico, Borges escritor universal, Borges filósofo del lenguaje), así como frente a las opiniones explícitas de los colaboradores, en el capítulo 3 intento mostrar que la *œuvre* de Bustos Domecq conforma una literatura “militante” que incorpora, en el sentido definido en el capítulo sobre el funcionamiento alusivo, circunstancias históricas y reivindica, con una insistencia significativa, un polémico objetivo que solo puede calificarse como político: la vituperación del peronismo y de las clases populares de la Argentina. Frente al Borges a-histórico, un lugar común entre sus primeros críticos que terminaría convirtiéndose en un *datum* y un cliché tras el trasvase internacionalizador, propongo, a partir de la interpretación de la tensión entre texto y contexto, un Bustos Domecq politizado, autor de una literatura comprometida que, según otra forma de la escisión constitutiva de la *œuvre*, Borges y Bioy Casares sistemáticamente denostaron en entrevistas, prólogos y prefacios.

En el capítulo 4, *Crítica de la razón vanguardista. Los modos liberales y la disolución constante del arte como condición de su continuidad*, señalo aspectos de otra forma de implicatura contextual, parcialmente derivada de la histórico-política: la relación entre la *œuvre*, especialmente *Crónicas de Bustos Domecq*, y el convulso panorama del arte argentino –y, más ampliamente, occidental– de la década de 1960. La constitución de un campo cultural diversificado marcado por el peronismo y los sectores populares que este favoreció desde su advenimiento; el desarrollo de una vanguardia nacional de pretensión internacionalista tras el derrocamiento del gobierno peronista en 1955; la actividad del Instituto di Tella y la fundación Káiser, la organización de premios de pintura y bienales artísticas anuales, y la fundación del Museo Nacional de Arte; las experimentaciones en pintura, *happenings* e instalaciones y la búsqueda de la *obra total*; la conformación de una crítica literaria profesional e institucional y el surgimiento de la figura del *intelectual* en un contexto modernizador; la politización de los artistas, así como la evolución del arte occidental tras la quiebra de los cánones modernistas de producción e interpretación del hecho artístico y en el contexto de la política cultural de los Estados Unidos en Latinoamérica durante las primeras décadas de la llamada Guerra Fría, son algunos de los elementos a los que la *œuvre* responde, como parte de una estrategia más amplia de intervención en el campo cultural.

De esta manera, aunque los cuatro capítulos de este trabajo pueden ser leídos independientemente, en todos he intentado mostrar cómo en la *œuvre* de Bustos Domecq se encuentran elementos ausentes de las obras individuales de Borges y Bioy Casares y de la crítica en torno a ellas, especialmente la relevancia “directa” de la historia contemporánea de Argentina, el recurso a las tradiciones más acerbas de la sátira (específicamente, la literatura colaborativa inglesa del siglo XVIII) y la respuesta al desarrollo del arte contemporáneo.

La diversidad de perspectivas y objetos de estudio de cada capítulo responden al hecho de que la heterodoxia de una obra eclipsada por la gravitación del “objeto Borges” y desplazada de la atención de la crítica y las reediciones editoriales requiere las disposiciones que han

caracterizado a esa “indisciplina” que es la literatura comparada: una lectura de supuestos flexibles y convenciones heurísticas provisionales. Asimismo, todos los análisis, así como los elementos para una teoría de la colaboración esbozados en la conclusión, se basan en dos premisas que también han sido, ejemplarmente, parte de la historia de la literatura comparada: la lectura detallada de los textos en su lengua original, que continúa siendo indispensable para cualquier interpretación, y la convicción de que toda obra narrativa es un *acto* que simboliza sus condiciones sociales de posibilidad y emergencia y un *espacio* de eventualidades que simultáneamente trasciende esas condiciones y constituye esa entidad histórica que continuamos llamando literatura.²⁴

De esta manera, las lecturas de la *œuvre* de Bustos Domecq que este trabajo reúne, vagamente inspiradas por cierto famoso cuento, parecerán ejercicios del anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas, orquestados para leer, digamos, a Borges y Bioy *como si* fueran seudónimos de Bustos Domecq, y a Bustos Domecq *como si* fuera un contemporáneo de Martinus Scriblerus, y a la *œuvre* de Bustos Domecq *como si* fuera un manifiesto político o un plan de gobierno. Con esta licencia de la imaginación crítica no me propongo inducir en el lector una momentánea, efímera sorpresa, sino averiguar si la inversión de perspectivas y el cuestionamiento de los consensos establecidos generan efectos de lectura productivos, tanto sobre la *œuvre* de Bustos Domecq como, de modo tangencial u oblicuo, sobre las obras “individuales” de los “colaboradores”.

²⁴ Sobre el “retorno” de la filología véase De Man 1986.

Parte primera

Autor, tradición, colaboración

I am this month one whole year older than I was this time twelvemonth; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume—and no farther than to my first day's life—'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back—was every day of my life to be as busy a day as this—And why not?—and the transactions and opinions of it to take up as much description—And for what reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an' please your worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read. . . . write as I will, and rush as I may into the middle of things, as Horace advises,—I shall never overtake myself—whipp'd and driven to the last pinch, at the worst I shall have one day the start of my pen—and one day is enough for two volumes—and two volumes will be enough for one year.

Sterne, *Tristram Shandy*, IV, xiii

No soy yo quien te engendra. Son los muertos.
Son mi padre, su padre y sus mayores;
Son los que un largo dédalo de amores
Trazaron desde Adán y los desiertos
De Caín y de Abel, en una aurora
Tan antigua que ya es mitología,
Y llegan, sangre y médula, a este día
Del porvenir, en que te engendro ahora.
Siento su multitud. Somos nosotros
Y, entre nosotros, tú y los venideros
Hijos que has de engendrar. Los postrimeros
Y los del rojo Adán. Soy esos otros,
También. La eternidad está en las cosas
Del tiempo, que son formas presurosas.

Borges, “Al hijo”, *El otro, el mismo*, 1964

1. *Auto(res) de fe. La cuestión del autor y su lugar en la institución literaria*

Perhaps the final effect of Borges' writing, the end to which the unity of his *œuvre* is a means, is the creation of a fictive author whose personality informs the given works, each of which is to be read, like the productions of Pierre Menard, as facts toward the biography of a simple mind. (...) The perspective of time—along with more adequate editions of his writings—is needed before we can see properly the relationship of this authorial personality to his works, but certainly the suggestion is there that the 'impersonality' of Borges' writing is in reality the dramatization of an autobiography, and that his youthful pronouncement is more relevant to his work than has heretofore seemed possible: "All literature is autobiographical, ultimately".

Christ, *The Narrow Act*, 100.

Si intentáramos establecer, provisionalmente y según el principio de las interdicciones críticas a que he aludido, cuáles son los elementos comunes a todos los textos en colaboración de Borges y Bioy que les otorgan su carácter postulado de *unidad*, estaríamos tentados de rechazar la pretensión de considerarlos partes de una *œuvre* en el sentido definido por Steiner. Pues, en primer lugar, si en la modernidad occidental una obra, según la célebre formulación de Foucault, no es sino un conjunto de textos unidos por la adscripción a un autor, la *œuvre* de Bustos Domecq no encuentra ese principio de unificación, no solo por tratarse, verbigracia, del producto de una colaboración, sino también por la multiplicación de instancias narrativas, voces, y atribuciones de seudonimia de su heterodoxa articulación.

A menudo se ha considerado la obra en colaboración en términos de género, como una parodia del relato policial.²⁵ Cabe objetar, sin embargo, que aunque *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) sí incluye relatos policiales, y también se puede considerar como policial

²⁵ Véase por ejemplo Domínguez 2010 y Rozas 1996. Una parte considerable de la crítica de la obra de Borges se encuadra en variantes de la búsqueda de "fuentes" o, en la terminología de Genette, de "intertextos". Véase por ejemplo Alazraki 1984, 1986

Un modelo para la muerte (1946), no todos los textos restantes pueden ser descriptos como cuentos, ni, entre ellos, pueden los cuentos ser leídos como policiales en su totalidad. Se trataría, además, de una unidad negativa, definida no en función de los textos sino de un constructo externo, el género, que no solo no ha dejado de ser cuestionado y reformulado sino que constituye uno de esos *master codes* interpretativos que intento evitar. Asimismo, es dudoso que los textos de Bustos Domecq, tan cercanos en el tiempo a los decisivos esfuerzos de Borges por difundir el policial en la Argentina con *Ficciones* (1944) o *El Aleph* (1949), puedan ser considerados parodias de un género, que, como han señalado algunos críticos, en los años 40 aún no había trascendido los límites de la llamada “sub-literatura”.²⁶

Desde otra perspectiva, algunos elementos se repiten y, tras las obras de Derrida y Deleuze, sabemos que la cohesión e identidad de un conjunto discursivo heterogéneo depende a menudo de la reiteración y la repetición. Así, a un nivel muy elemental puede observarse que los personajes reaparecen incluso en textos separados por décadas. El Parodi de *Seis problemas* y *Un modelo para la muerte* retorna en “Penumbra y pompa”, que fue incluido en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, el volumen que cierra en 1977 la *œuvre*.²⁷ La mayoría de los personajes de *Un modelo para la muerte*, asimismo, ya habían aparecido en los cuentos de la primera colección. No obstante, la reiteración de los personajes no parece un elemento que pueda conferir a los textos de Bustos Domecq el *gradually revealed design* que define, para Steiner, una *œuvre*.

Desde otra perspectiva, se podría argüir que la unidad está dada por el hecho de que esos mismos personajes son objeto de la sátira, y que, por tanto, significan *otra cosa* que ellos

²⁶ “Cuando Borges se interesó por el policial en los primeros años de la década de 1930 estaba ingresando en un género cuyo prestigio en la Argentina era, en el mejor de los casos, dudoso. Estos dos movimientos, salir de la poesía y entrar en el policial, se produjeron sucesivamente y estaban unidos por la perfecta coherencia de la dirección: Borges abandonaba la más legítima de las prácticas literarias para entrar en un género ubicado, según las creencias y los valores de la época, en una especie de subsuelo de la legitimidad literaria: el infierno de la ‘subliteratura’.” (Pastormerlo 2007: 70-71)

²⁷ El texto apareció en la revista *Atlántida*, año 52, nro. 1235, febrero de 1970, pp. 40-43, y además de la inclusión en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Librería La ciudad, 1977, también fue publicado en el periódico *La Nación*, 17 abril de 1977, sec. 3ª, pp. 1-2.

mismos. Aunque en este trabajo no recurro a la sátira como género sino como un dispositivo de procedimientos que sirven a una *intervención*, podría asumirse que el elemento satírico es un elemento unificador, tal como anunciaba ya el personaje Gervasio Montenegro en su prólogo a *Seis problemas para don Isidro Parodi*, con su mención al “bisturí que hace las veces de pluma en la mano de nuestro satírico...”. (BD: 18). Así, podría afirmarse que los textos de Bustos Domecq tienen una “intención satírica” más o menos evidente, una especie de “direccionalidad” o relación con la realidad extratextual, y esto en principio concordaría con la metodología escogida de las lecturas internas y externas y con mis hipótesis generales. Sin embargo, al nivel de una lectura exclusivamente interna no puede determinarse cuál es el objeto de la supuesta sátira, y hablar de una “intención satírica” nos obligaría a postular *a priori* no solo ese objeto sino, además, un sujeto intencional, en un salto metodológico que no permiten las interdicciones del método de lectura escogido. Por principio, además, parece contradictorio atribuir una “intención” a unos textos “sin autor”, a menos que, según una solución de compromiso, se afirme que los textos “satíricos” de Bustos Domecq no son el producto directo de “una intención”, sino que, tras mediaciones sucesivas, tanto textuales como contextuales, entre las que se cuentan la colaboración misma y la multiplicación de las instancias narrativas iniciada con los pseudónimos, puede encontrarse en ellos una serie de elementos que permite reconstruir una *intended intention*, que no se identifica con las intenciones explícitas o implícitas de Borges y Bioy Casares y que, en cierto sentido, depende de la estructura de la colaboración como tal.²⁸ A esta formulación, con la que en general se puede estar de acuerdo, se debería objetar que, en primer lugar, es necesario describir la estructura textual de la colaboración, y luego determinar la relevancia de los elementos contextuales pertinentes para la relación con los elementos de esa estructura, lo cual exigiría consideraciones que exceden las lecturas internas o, en otras palabras, volver a asumir que los textos tienen una intención satírica sin haberlos analizado

²⁸ Sobre el concepto de *intended intention* que utilizo en este trabajo véase Hutcheon (1985), con precisiones y su relación con el concepto de *subject positions* en Eagleton (2008, especialmente p. 104)

previamente. Por tanto, postular la unidad de la *œuvre* a partir de una intención satírica no sirve a una primera consideración no apriorística, que respete, en este orden, la interpretación textual y la apertura al contexto.

Desechados estos postulados de unidad, una suposición más simple, ya implicada en mi hipótesis general, puede indicar un punto de partida. Que estemos ante textos escritos *en colaboración*, un evento del orden del devenir de la enunciación y solo aprehensible, digamos, en *shifters* deícticos de los textos, ¿no indica que, al nivel de esa enunciación bifurcada se encuentra un elemento, parcialmente exterior, parcialmente interior, que puede establecer un principio, sí que dividido y provisorio, de *ordenación* de la serie textual? Mi hipótesis, o la cualificación particular de mi hipótesis, sería, aquí, que se puede partir de la consideración del *principio-autor*, precisamente, aunque parezca paradójico, por el carácter híbrido y escindido de la colaboración. Pues ese principio se encuentra a nivel textual, “interno”, y porque su relevancia ya se encuentra en el proceso enunciativo “externo” de la colaboración, atado al tiempo, ciertamente irrecuperable en su totalidad, pero “trazado”, inscripto, en los textos.²⁹

Es atendible que a comienzos del siglo XXI discurrir sobre el autor parezca un emprendimiento anacrónico o un ejercicio meramente archivístico. Más aun, en el contexto de la remodelación de los departamentos de literatura en las universidades occidentales, en el contexto del desarrollo de estudios interdisciplinarios y culturales en detrimento de las estructuras académicas tradicionales, todo indica que la cuestión del Autor no parece conservar ninguna energía generativa, reducido a trasunto de posiciones ideológicas patriarcales, etnocéntricas o autoritarias. Sin embargo, como el fantasma anunciado en cierto manifiesto célebre, la cuestión del Autor ha adquirido un renovado impulso con los *authorship studies* y los análisis de atribución de autoría y continúa informando las especulaciones críticas bajo las especies más diversas. Por estos razonamientos negativos, y siquiera por concesión hipotética,

²⁹ Para una introducción a la vez rigurosa y accesible a las cuestiones de la lingüística de la enunciación véase Benveniste (1966, 1974) y Kerbrat-Orecchioni (1980).

podría inferirse que esa *persistencia*, fácilmente atribuible a la “industria” del *paper* y el reciclado académico, debe tener algún fundamento.³⁰

A continuación, y según el principio explicativo de interacción dialéctica entre lecturas internas e interpretaciones contextuales, describo los principales momentos de las disquisiciones sobre el Autor durante el último siglo entre los críticos de Europa y de los Estados Unidos. La reconstrucción de la “teoría” del Autor en Borges permitirá ver, por un lado, que su literatura y la *œuvre* de Bustos Domecq participan de la trayectoria contemporánea en torno al Autor y, por el otro, que ambas son incomprensibles, o fácilmente desdeñables como divertimentos lúdicos, si no se tiene en consideración esa trayectoria. También permitirá ver que, frente a la asumida suposición de que Borges llevó a cabo una crítica radical y absoluta del sujeto productor de literatura, y contra la creencia de que su literatura facilitó el advenimiento del Lector, el Autor continuó sustentando sus textos casi como la hipóstasis misma de la Literatura, como si conjurase y, simultáneamente, permitiese la incesante producción de escritura de nuestra época. De modo similar, sobre la obra en colaboración, si no una formulación explícita, sí se cierne la sospecha de la imposibilidad de una Literatura sin Autor—o, al menos, una literatura sin un principio de unidad que bien podemos, en el sentido de Derrida, “firmar” *autor*.³¹

1.1. Intencionalismo, anti-intencionalismo

Aunque, como veremos, el posicionamiento de las representaciones de la figura del autor se remonta a fines del siglo XVIII, e incluso al Renacimiento, la cuestión teórica del autor como

³⁰ Sobre el problema de la serialización de la producción académica, que ocupa parte de la extensión de este trabajo, véase, por ejemplo, Steiner 2010. Una sugestiva reflexión sobre la relación entre especulación teórica, epistemología y políticas académicas en la universidad se encuentra en Rorty 1979. Para una introducción a la crítica de los estudios culturales véase, ejemplarmente, Jameson 1993 y Žižek 1997.

³¹ Véase Derrida 1988 (1-24)

instancia determinante de la interpretación de literatura ha ocupado a la crítica y la teoría contemporánea desde comienzos del siglo XX, y puede señalarse el inicio de esta larga controversia entre 1922, año de la publicación de *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* de T.S. Eliot y 1925, año de *Principles of Literary Criticism* de I.A. Richards, que puede señalarse como uno de los iniciadores del *New Criticism* y de la concepción de la obra literaria como entidad autónoma, independiente de su autor.³²

En cuanto a la cuestión del autor, he seleccionado para su comentario una serie de perspectivas de críticos europeos y norteamericanos en las que es posible encontrar, recurrentemente, una serie de núcleos de interés compartidos (el autor, la intencionalidad y la crítica) y cuyos textos, por otra parte, tienen más en común de lo que puede parecer de cara a sus diferencias más evidentes. Esta especie de punto ciego se relaciona con la ambigüedad funcional y ontológica del comentario interpretativo y la crítica literaria, y adquiere, en todos los textos que se comentan a continuación, formas muy diversas, desde la aversión y la neutralización al temor y la inclusión de la crítica y la interpretación en un pan-discurso literario.

En cuanto a los núcleos compartidos, el autor / la intencionalidad y la crítica han sido diversamente enfatizados. Así, mientras que en Barthes y Foucault ha primado la especulación en torno a *la muerte del autor* y la (paralela o consiguiente) *desaparición del crítico*, entre los críticos ingleses y norteamericanos que comento, según el tradicional clivaje pragmático de la tradición empiricista anglosajona, la discusión ha estado signada por la pertinencia de *la intención autorial* y *el método crítico adecuado* a la interpretación del texto literario.

³² Por supuesto, la cuestión de la autonomía de la obra literaria y el desarrollo del enfoque formalista no son privativos del *New Criticism*, y en cierta medida la precedencia corresponde al proyecto de los formalistas rusos y checos. Véase, por ejemplo, Todorov 1965, Jameson 1972 y la antología de Davis 2008.

1.1.1. La tradición y la teoría impersonal de la poesía en T.S. Eliot

Eliot ensayó diversas consideraciones sobre la poesía y la crítica, y algunas de sus posturas han sido consideradas como iniciadoras del *New Criticism*.³³ La relación de Eliot con los *New Critics*, no obstante, fue ambigua, sobre todo a partir de las interpretaciones que suscitó *The Waste Land*.³⁴ Eliot, incluso, ha negado enfáticamente esa relación.³⁵ Sin embargo, las similitudes de la crítica y la poesía de Eliot con los postulados del *New Criticism* era percibida claramente, aunque en clave crítica, por autores como Hirsch:

It is a task for the historian of culture to explain why there has been in the past four decades a heavy and largely victorious assault on the sensible belief that a text means what its author meant. In the earliest and most decisive wave of the attack (launched by Eliot, Pound, and their associates) the battleground was literary: the proposition that textual meaning is independent of the author's control was associated with the literary doctrine that the best poetry is impersonal, objective, and autonomous, that it leads an afterlife of its own, totally cut off from the life of its author. (Hirsch 1967: 1-2)

De sus afirmaciones asistemáticas sobre la tradición, la poesía y la crítica, el poeta y el crítico, que Eliot calificó de “impersonal theory of poetry” (18), me interesan aquellas que han tenido repercusiones posteriores o se relacionan con los dos elementos presentes en las intervenciones de los críticos comentadas aquí. En este sentido, “Tradition and the Individual Talent”, escrito originalmente en 1919 y publicado en 1922 en el *The Sacred Wood*, constituye la pieza ensayística más importante respecto de las cuestiones en torno a la crítica y el Autor. Escrito desde una perspectiva decididamente contraria a los supuestos de originalidad, sentimentalidad, individualidad y talento de las poéticas romántica y victoriana, el ensayo de Eliot introduce una

³³ Para los ensayos comentados en este trabajo he utilizado las versiones incluidas en Eliot 1957, y a esta edición corresponden los números de página incluidos entre paréntesis

³⁴ Véase, por ejemplo, Wimsatt & Beardsley (2008: 112-14), y Hirsch (1960: 466).

³⁵ Por ejemplo, en “The Frontiers of Criticism” declara: “I have been somewhat bewildered to find, from time to time, that I am regarded as one of the ancestors of modern criticism, if too old to be a modern critic myself. (...) I fail to see any critical movement which can be said to derive from myself.” (106)

serie de precisiones sobre *tradición y creación literaria, individualidad e impersonalidad* llamados a tener repercusiones tanto en la práctica literaria del llamado Alto Modernismo como en las discusiones teóricas comentadas en este capítulo.

Eliot atribuye la “extrañeza” del concepto de *tradición literaria* en Inglaterra al hábito de concebir la poesía como el producto exclusivo y único de un individuo. Menciona, por ejemplo, “our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of the man.” (14)

Para Eliot, por el contrario, no solo el mejor poeta, sino las partes más individuales de su obra son aquellas en las que se verifica la paradójica inmortalidad de los poetas muertos. Estos poetas conforman, para Eliot, la *tradición* y la poesía como una totalidad viva y, en su perspectiva, solo por referencia a esa tradición se puede llegar a ser un gran poeta. Ningún poeta existe en solitario ni, más aun, puede tener todo su *significado* de manera individual: “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artist. You cannot value him alone; you must see him, form contrast and comparison, among the dead.” (15)

Esta idea, según la cual el artista no puede disponer a voluntad de los materiales de su obra, desplaza a un segundo plano el elemento intencional, pues los materiales poéticos y, en cierto sentido, el poeta *qua* poeta, existen en función de la tradición y del pasado. De aquí que la participación en esa tradición (y, por tanto, la perduración de esa tradición y la existencia del poeta *qua* poeta) y el logro *individual* solo se pueden alcanzar a través de una paradójica *impersonalización* en la que la intencionalidad poética no tiene un papel preponderante: “What happens is a continual surrender of [the poet] himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.” (17) Estos son, entonces, los primeros elementos de la teoría impersonal de la poesía de Eliot: el poeta es poeta en tanto participa impersonalmente de una tradición pasada.

Además de *tradición e impersonalidad*, Eliot añade a la teoría un tercer elemento, en alguna medida derivado de los dos primeros, y que ha sido uno de los puntos más cercanos con el *New Criticism*. Me refiero a *la relación del poema con su autor*, que deriva de la necesaria impersonalidad y la participación en la tradición. Según Eliot, “The mind of the mature poet differs from that of the immature one not precisely in any valuation of ‘personality’ (...) but rather by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations.” (18) Una vez más, el poeta carece de “originalidad” e “intencionalidad”, pues solo es un *medio* que opera sobre los elementos de la tradición. Más aun, la obra poética solo puede ser el resultado de *nuevas combinaciones* de ese material tradicional ya existente. Así, la relación del poeta con su obra, según la metáfora utilizada por Eliot, sería la de un catalizador impersonal que se limita a propiciar la combinación de elementos de la tradición y que, aunque puede operar, parcial o totalmente, sobre experiencias personales, en sentido estricto no tiene una personalidad que expresar, y esto porque *impersonalidad* del poeta y *emoción impersonal* del arte se imbrican y requieren: “The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done.” (22)

En cuanto a la crítica, de modo concomitante con el resto de su teoría, en “Tradition and the Individual Talent” Eliot solo menciona que la crítica debe atender no al poeta (que es solo un medio y, cuanto más impersonal, mejor poeta), sino a la poesía, especialmente en su “excelencia técnica”. Este, claramente, es otro punto de contacto con los formalismos, y más especialmente con los intentos de metodologización intentados por los *New Critics*. Aunque estas consideraciones son casi la única referencia a la crítica en “Tradition and the Individual Talent”, en su enorme producción ensayística es posible distinguir otras reflexiones de Eliot sobre la crítica, que pueden situarse en dos momentos, uno que corresponde a sus ensayos tempranos de los años 20 y otro, de matización, pero también mayor pesimismo, en sus ensayos

de los años 50. Tomaré como ejemplares de esos dos momentos “The Function of Criticism”, de 1923, y “The Frontiers of Criticism”, de 1956.

En “The Function of Criticism”, publicado por primera vez en *The Criterion*, antes que intentar determinar qué es o debería ser la crítica literaria, Eliot se ocupa directamente de las *funciones* de la crítica o, más bien, del crítico. Aunque Eliot no abunda en precisiones, el buen crítico “must have a very highly developed sense of fact.” (31), y qué debemos entender por *fact* solo puede inferirse del contexto del ensayo, por lo que *sense of fact* equivaldría a sentido de la excelencia técnica, cuyas principales herramientas son la comparación y el análisis.

Algunas de las ideas de Eliot en este ensayo temprano ya revelan su ambigua postura respecto de la crítica como espacio discursivo separado, o independiente, de la literatura, ambigüedad que se acentuará con los años. Eliot reconoce que la actividad crítica es esencial pero niega que tenga un carácter autónomo, y, en un gesto que luego se reiterará con los llamados críticos prácticos e intencionalistas, particularmente Hirsch y Bloom, identifica la crítica como *una parte* de la actividad de creación literaria:

Probably, indeed, the larger part of the labour of an author in composing his work is critical labour; the labour of sifting, combining, constructing, expunging, correcting, testing: this frightful toil is as much critical as creative. I maintain even that the criticism employed by a trained and skilled writer on his own work is the most vital, the highest kind of criticism; and that some creative writers are superior to other solely because their critical faculty is superior. (30)

Obsérvese que Eliot tiene en gran consideración a la crítica, *criticism*, a punto tal de que la superioridad de un escritor sobre otro puede radicar exclusivamente en las facultades críticas de cada uno: la creatividad literaria es producto de un trabajo crítico similar al de un tamiz, un trabajo de combinación, construcción, cribado, pulimiento. Sin embargo, insisto, la crítica está subsumida en la literatura e interesa a Eliot solo en cuanto tal.

Por otra parte, Eliot reconoce la existencia de una actividad crítica profesional, separada de la creación literaria, a la que se refiere como *critical writing* o *scholarship*. Pero, en virtud de esa misma separación, mientras que la obra literaria es autotélica, la crítica profesional es *subsidiaria* respecto de esa obra: “If so large a part of creation is really criticism, Is not a large part of what is called ‘critical writing’ really creative? The answer seems to be, that there is no equation. [A] creation, a work of art, is autotelic; and that criticism, by definition, is *about* something other than itself.” (30) Así, la *scholarship*, por su carácter secundario, no se equipara con la obra literaria, a la que inevitablemente se refiere, y la crítica, *criticism*, solo adquiere la dignidad del trabajo creativo cuando es ejercida *por el autor*. Solo esta actividad crítica puede ser llamada *crítica* en sentido propio: “The critical activity finds its highest, its true fulfillment in a kind of union with creation in the labour of *the artist*.” (*ibid.*, mis cursivas)

Este privilegio del autor y el artista es un punto que debe destacarse, porque señala una posible incongruencia con la teoría impersonal de Eliot. En efecto, ¿qué característica del autor literario, sino su “individualidad”, su carácter de *autor*, confiere dignidad a la crítica? Es más, la crítica, que debe participar de la literatura para ser llamada como tal, ¿debería también, como juicio fundamentado de otras obras, basarse en la tradición y la impersonalidad? Naturalmente, Eliot no aclara en qué debería basarse esa crítica, más allá del ya señalado *sense of fact*, y esta ambigüedad del discurso segundo de la crítica, y su ineludible existencia, llevan a Eliot a incluirlo en la actividad del autor literario –pero por ese mismo desplazamiento, podemos observar, la crítica deja de ser autónoma.

A esta distinción o, más bien, indistinción, entre literatura y crítica, Eliot añade una última valoración, no menos ambigua, de la crítica académica o *scholarship*, que, como se ha visto en la elíptica definición de “Tradition and the Individual Talent”, consiste en un sentido fáctico de la literatura. Pero esta valoración de la crítica está teñida, precisamente, por el carácter secundario, subalterno que para Eliot tiene por definición todo discurso *sobre* otro discurso. Incluso más, la secundariedad de la crítica, su status paraliterario le confieren un

carácter potencialmente “obstruyente” y sustitutivo, por lo cual la crítica académica es peligrosa: “Scholarship, even in its humblest forms, has its rights; we assume that we know how to use it, and how to neglect it. Of course, the multiplication of critical books and essays *may create, and I have seen it create, a vicious taste for reading about works of art instead of reading the works themselves*, it may supply opinion instead of educating taste.” (33, mis cursivas)

Veremos reaparecer una y otra vez esta preocupación por la proliferación textual de lo secundario, especialmente en Bloom. En cuanto a Eliot, la crítica, a pesar de sus “derechos”, es peligrosa, por más que uno asuma que sabe cómo debe utilizársela y cómo no recurrir a ella. Pero, y esto es crucial, para Eliot la crítica puede sustituir a la lectura de las obras mismas y hasta adquirir una existencia casi independiente de las obras de las que en principio solo era comentario, en una multiplicación viciosa que conduce a la difusión de opiniones más que a una educación del gusto.

Estas prevenidas y elípticas consideraciones sobre la crítica académica adquieren mayor consistencia en “The Frontiers of Criticism”, un ensayo tardío en el que Eliot retoma la cuestión, ensaya algunos matices, enfatiza aspectos ya presentes en “The Function of Criticism” y, sobre todo, acentúa su visión negativa, aunque ya no en cuanto a las *funciones* sino en cuanto al *propósito* de la crítica.

Eliot constata que en los treinta años que median entre ambos ensayos, lo que se entiende por crítica ha experimentado un cambio fundamental. Si en “Tradition and the Individual Talent” había considerado que *criticism* es, en sentido propio, la actividad crítica desarrollada por el autor, es decir, una forma de literatura, en “The Frontiers of Criticism” describe una nueva fusión: la crítica contemporánea se origina en el punto “at which criticism merges into scholarship, and at which scholarship merges into criticism” (107). Esta elevación, por así decir, de la crítica académica a la categoría de *crítica* se explica, por un lado, por la profesionalización de la crítica literaria en el ámbito de la enseñanza universitaria y, por otro, con el recurso a disciplinas como la filosofía, la psicología y las ciencias sociales.

Aunque por momentos Eliot parece considerar positivamente esta profesionalización de la crítica, y podría creerse que el elemento subsidiario del discurso segundo ha dejado de preocuparle, al mismo tiempo menciona la “debilidad” de la crítica moderna entendida en este sentido ampliado, y se pregunta: “I wonder whether the weakness of modern criticism is not an uncertainty as to what criticism is for? As to what benefit is it to bring, and to whom? Its very richness and variety have perhaps obscured its ultimate purpose. Every critic may have his eye on a definite goal, may be engaged on a task which needs no justification, and yet criticism itself may be lost as to its aims.” (105-6) Parece paradójico que la fusión de crítica, *criticism*, y crítica académica, *scholarship*, la profesionalización y pujanza de la disciplina, su *richness and variety* y su status autónomo (“a task which needs no justification”) sean descritos por Eliot como una *debilidad*. ¿No son esas, acaso, señales de una potencia inusitada de la crítica literaria? En realidad, la debilidad que menciona Eliot se refiere al *propósito* y el *objetivo* de la crítica, y en este sentido la pregunta central, aunque tácita, de “The Frontiers of Criticism”, a pesar de los muy variados y exuberantes resultados de la crítica, apunta a su *finalidad* última.

El silencio en torno a esta pregunta en parte es compensado por una afirmación condicional que parece solo una afirmación eufemística: “and yet criticism itself may be lost as to its aims” (106). Por supuesto, esto tiene sentido si consideramos la idea de Eliot de la literatura como autotélica y su temprana concepción de que la crítica solo adquiere dignidad cuando es ejercida por los escritores. En “The Frontiers of Criticism”, la respuesta a la pregunta por la finalidad de la crítica también tiene que ver con la concepción según la cual en toda gran poesía existe algo de lo que no se puede dar cuenta, *unaccountable*, por lo que el exceso interpretativo continúa siendo un riesgo. La riqueza y variedad de la crítica, paradójicamente, puede haber oscurecido el propósito último de la crítica –que Eliot no aclara cuál es. En el ensayo tardío, más aun, la práctica extendida de la crítica es peligrosa hasta en críticos con un sentido fáctico de la literatura, a los que Eliot llama, con cierto paternalismo despectivo, “exprimidores” (*squeezers*), en obvia alusión a la *close reading* de los *New Critics*: “The

method is to take a well-known poem (...) without reference to the author or to his other work, analyze it stanza by stanza and line by line, and extract, squeeze, tease, press every drop of meaning out of it that one can. It might be called the lemon-squeezer school of criticism.” (113)

De esta manera, la ambigüedad de Eliot sobre la crítica literaria no ha cambiado sustancialmente, sino, por el contrario, se ha deslizando hacia una consideración cada vez más negativa, basada en la contraposición de la crítica y la literatura. La crítica, especialmente la académica, es un discurso segundo, secundario, dependiente de la literatura, y potencialmente peligroso en tanto su proliferación puede bloquear o desalentar el acceso a las obras literarias.

Sin dudas, Eliot concibe a la crítica de muy diversas maneras, a veces—negativamente—como una práctica separada de la literatura, a veces incluida en la literatura. A menudo distingue entre *criticism* y *scholarship*, o tiende a considerarla como *parte* del trabajo de creación literaria, pero en todos los casos considera con muchas prevenciones, e incluso con marcado rechazo, a la crítica profesional. Asimismo, Eliot defiende una teoría impersonal de la literatura fundada en la continuidad de la tradición, en la que, aparentemente, no importa la personalidad del autor, por lo que la comprensión debe ser de la obra, no de sus orígenes ni de la historia del autor o sus circunstancias, y en este sentido la postura de Eliot es compatible con los esfuerzos contemporáneos de los *New Critics*, con los que a menudo se le asoció. El privilegio de la obra literaria y de la actividad del autor literario, sin embargo, por encima de la crítica literaria y del crítico, arrojan dudas sobre la impersonalidad de la teoría y de los “derechos” de la crítica, pues si la crítica solo es digna cuando es ejercida por un artista entonces, inevitablemente, conduce a una reinstauración del Autor, lo cual, en definitiva, puede verse como un modo de prevenir la proliferación del discurso crítico, pero también como un contrasentido de la teoría impersonal de la literatura.

También podría inferirse, por otra parte, y teniendo en cuenta la asociación relacional entre crítica y literatura que Eliot delinea, que si no puede saberse, a pesar de su exuberancia y riqueza, cuál es el propósito de la crítica, tampoco puede determinarse cuál es el propósito de

la literatura. La proliferación y exuberancia de la crítica, que en principio debía depender de la literatura, ¿acaso no muestra la “inesencialidad” o prescindibilidad de ese discurso pretendidamente primero?³⁶

1.1.2. Los *New Critics*: W.K. Wimsatt y M.C. Beardsley y la *intentional fallacy*

Aunque la denominación de *New Criticism* a menudo es utilizada para referirse a emprendimientos e interpretaciones críticas no siempre coincidentes y a menudo discordantes, como las de René Wellek y Austin Warren, I.A. Richards, E.W.M. Tillyard y C.S. Lewis o W.K. Wimsatt y M.C. Beardsley, estos autores y sus obras pueden ser interpretados como parte de un intento de profesionalización de la crítica literaria y del establecimiento, en el ámbito académico, de una metodología objetiva de interpretación de las obras literarias.

Para los *New Critics*, la interpretación de un texto literario, en tanto entidad autónoma, depende de una *close reading* puramente formal de la que debe excluirse toda referencia a elementos externos a la obra, ya la biografía e intenciones declaradas o supuestas del autor, ya el contexto sociocultural y la respuesta del lector. Estructura formal y significado son, para los *New Critics*, dos formas de referirse a lo mismo, y apartarse de la estructura del texto como artefacto autónomo para atender al autor, a su psicología, a su biografía, a su contexto, o a las respuestas que provoca su literatura, no son más que efectos de falacias distorsivas, las llamadas *intentional and affective fallacy*—o de, en la más polémica que analítica perspectiva de Tillyard y Lewis, la *personal heresy*.³⁷

³⁶ Sobre Eliot y su concepción de la crítica, véase Hanief (2000), especialmente el capítulo capítulo 4, “The Function and Frontiers of Criticism” (81-107). Abrams llama la atención sobre la paradójica similitud de algunas de las ideas de Eliot, especialmente su idea del “objective correlative” de la emoción, formulada en su ensayo sobre Hamlet, y las teorías expresivistas románticas de la poesía, especialmente en la formulación de John Stuart Mill en su *What is Poetry?* (1833) Véase Abrams (1971: 23-26). Para una crítica del concepto estático y conservadurista de tradición en Eliot véase Eagleton (2008: 33-44).

³⁷ Véase Tillyard & Lewis (1939).

Teniendo en cuenta estas observaciones, y con respecto a la cuestión del autor, en su breve pero influyente artículo de 1946, “The Intentional Fallacy”, W.K. Wimsatt y M.C. Beardsley establecieron el marco en el que discurriría la controversia en torno al autor en décadas posteriores.³⁸ Los dos elementos cuyo devenir interesa en este capítulo, el autor / intención y la crítica, van unidos indefectiblemente en la perspectiva de Wimsatt y Beardsley, quienes, más que indagar acerca del acto creativo o cómo se produce un texto literario, rechazan que la crítica literaria pueda fundarse en la figura del autor, en sus intenciones o biografía, pues el crítico dispone solo de la obra. Si el crítico se interesa por la intención del autor, entonces debería interrogar *la obra* para saber si esa intención se ha plasmado exitosamente; en caso de que no, entonces el texto no es evidencia adecuada para dilucidar su propósito y el crítico debe recurrir a evidencia externa de una intención que no se efectivizó en el texto. En un caso, tendríamos crítica literaria; en el otro, una disciplina conexas, ya la biografía literaria, ya la psicología, ya la sociología de la creación, en todo caso ajena al ámbito de la crítica literaria en sentido estricto.

Para Wimsatt y Beardsley, el recurso a la intención como factor explicativo no se refiere solo a la introducción de un nuevo método, sino que constituye un principio, cuya recurrencia divide la historia de la crítica:

It is a principle which, accepted or rejected, points to the polar opposites of classical “imitation” and romantic expression. It entails many specific truths about inspiration, authenticity, biography, literary history and scholarship, and about some trends of contemporary poetry, especially its allusiveness. There is hardly a problem of literary criticism in which the critic’s approach will not be qualified by his view of “intention”.
(103)

La formulación central de “The Intentional Fallacy” es tan breve como lapidaria, e indica por cuál de aquellos extremos históricos se inclinan Wimsatt y Beardsley, no sin acudir a algún

³⁸ W.K. Wimsatt & M.C. Beardsley, “The Intentional Fallacy”, en Davis (2008: 102-116) A esta última edición corresponden los números de página de las citas.

elemento pragmático en la afirmación: “The design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art, and it seems to us that this is a principle which goes deep into differences in the history of critical attitudes.” (103)

Las dos partes que conforman este principio de no disponibilidad de la intención, que en Eliot se encontraban más o menos dispersos, serán, directa o indirectamente, retomadas en toda la discusión posterior: en primer lugar, *la intención –el autor–*; en segundo lugar, *las actitudes críticas –o el crítico–* que se originan a partir de la aceptación o rechazo del principio de pertinencia de la intención autorial. Como luego detalladamente insistirá Wayne Booth, Wimsatt y Beardsley insisten en el *éxito* de una obra de arte literario, esto es, en su eficacia. Asimismo, que el interés de Wimsatt y Beardsley está en la crítica de la obra literaria más que en la producción de la obra parece probarlo la única reformulación de su tesis: “... our argument, which is that judging a poem is different from the art of producing them.” (107-8).

A menudo se ha criticado a Wimsatt y Beardsley por la forma elíptica o puramente aservia de sus argumentos, pues la claridad aparente del texto y sus afirmaciones, en apariencia evidentes en sí mismas, ocultan una serie de supuestos implicados pero no declarados: “Because these assumptions were not made perfectly clear, it is impossible to refute or to defend satisfactorily the argument (...) Because no attempts have been made to infer and make explicit these assumptions, the controversy remains in very nearly the same condition as it did in 1946.” (Maier 1970: 136) Podría decirse, sin embargo, que no solo en los argumentos de Wimsatt y Beardsley, sino en *toda* la discusión en torno a la pertinencia o no pertinencia de acudir al autor o a su intención para juzgar una obra literaria, subyace una petición de principio y un mayor o menor número de suposiciones. Inferir o explicitar los supuestos de Wimsatt y Beardsley no “adelantará” la controversia en torno al intencionalismo, pues el problema, en definitiva, radica en la *imposibilidad* de disponer de *un* criterio o criterios que prueben la pertinencia o no pertinencia del intencionalismo para la interpretación –criterios, quiero decir, independientes de la potencia persuasiva, de los tropos y figuras y “elocuencia” del discurso empleado. De esta

“indecidibilidad” y de esta dependencia de énfasis, peticiones de principio y procedimientos retóricos, que deberían, aparentemente, tornar fútil cualquier discusión subsiguiente, derivan, en realidad, el carácter polémico y, a menudo, fundamental y casi exclusivamente enfático de la discusión, pero también su continuidad y vigencia.

En este sentido, es la fuerza persuasiva del anti-intencionalismo de Wimsatt y Beardsley lo que continúa intacto sesenta años después de haber sido formulado por primera vez—y de ese carácter retórico depende toda la “utilidad” del argumento anti-intencional. Lo mismo, como se verá, es aplicable a la posición opuesta del intencionalismo de Hirsch.

1.1.3. El intencionalismo pleno: E.D. Hirsch

La réplica más contundente a Wimsatt y Beardsley provino de E.D. Hirsch, quien en “Objective Interpretation”, de 1960, y en su obra principal, *Validity in Interpretation*, de 1967, desarrolló extensamente una teoría del intencionalismo como base de la interpretación de textos en las disciplinas humanísticas.³⁹ Hirsch rechaza de modo tajante el relativismo y subjetivismo que, en su perspectiva, han provocado Eliot, los *New Critics* y el estructuralismo y post-estructuralismo franceses, cuyas disímiles posturas no distingue.

Tanto en sus artículos como en *Validity in Interpretation* Hirsch distingue la *interpretación*, que identifica con la comprensión, *understanding*, de una determinada obra, de la *crítica evaluativa* de esa obra, que incluiría lo que indistintamente suele llamarse *crítica literaria* o *interpretación literaria*. Según esta diferenciación, la crítica ocupa un lugar secundario, puesto que la comprensión precede, lógica y psicológicamente, a la crítica. Más aun, el objeto de la comprensión “is [the] meaning in its bearing on something else (standards of value, present concerns, etc.) and this object may therefore be called the relevance of the

³⁹ Los números de página de las citas corresponden a Hirsch 1960 y 1967.

text.” (1960: 464) Aunque en el artículo de 1960 no menciona ni analiza la crítica más que en un segundo plano, en *Validity in Interpretation* Hirsch dedica espacio considerable a los *New Critics* y al “historicismo radical” de las tendencias europeas:

They tend to spread the baneful notion that there is no such thing as a high correct standard in intellectual matters; that every one may as well take his own way; they are at variance with the severe discipline necessary for all real culture; they confirm us in habits of willfulness and eccentricity, which hurt our minds, and damage our credit with serious people. (1967: ix)

Hirsch, como Eliot y, como luego se verá, Bloom, concede a la literatura la primacía por sobre el estudio de la literatura, pues la cuestión más importante no se relaciona con los estudios literarios como disciplina sino con la vitalidad de la literatura, “especially of older literature in the world at large.” (1960: 463) Por otra parte, esta precedencia de un texto sobre su interpretación no solo corresponde a la literatura, pues la interpretación basada en la comprensión del significado es, para Hirsch, el fundamento mismo de todas las disciplinas humanísticas, incluyendo la interpretación de textos literarios, legales y bíblicos: “Since all human studies are founded upon the interpretation of texts, valid interpretation is crucial to the validity of all subsequent inferences in those studies. The theoretical aim of a genuine discipline, scientific or humanistic is the attainment of truth, and its practical aim is agreement that truth has probably been achieved. (1967: viii) El supuesto fundamental de la teoría de Hirsch es que en cada texto abierto a la interpretación subyace un texto verdadero, ontológicamente único, que se identifica con el *significado*, y que el crítico debe reconstruir antes de poder interpretar *objetivamente* el texto concreto.

Asimismo, Hirsch distingue *significado* de *significación*, lo que a su vez le permite delimitar los objetos propios de la *interpretación* o *understanding* y de la *crítica*: “*Meaning* is that which is represented by a text; it is what the author meant by his use of a particular sign sequence; it is what the signs represent. *Significance*, on the other hand, names a relationship

between that meaning and a person, or a conception, or a situation, or indeed anything imaginable.” (1967: 8) La comprensión, entonces, se ocupa del significado, mientras que la crítica atiende al proceso de significación derivado de la relación entre el significado y cualquier cosa imaginable.

Sin embargo, Hirsch se interesa menos por ese texto/significado que por el modo de *aprehender* el significado, y, contra el relativismo y el escepticismo que, considera, han cundido en la interpretación, su teoría se basa en la búsqueda y establecimiento de principios normativos que permitan validar el significado correcto de una obra en un sentido normativo absoluto:

The problem [of validity in interpretation] has been neglected in recent years largely because the very conception of absolutely valid interpretation has come to be regarded with profound skepticism. In law, for example, a so-called pragmatism prevails which holds that the meaning of a law is what present judges say the meaning is. Similarly, in biblical exegesis [the] meaning of the Bible is a new revelation to each succeeding generation. In literary theory the most familiar form of the analogous doctrine holds that the meaning of a literary text is “what it means to us today”. (1967: viii)

Para restaurar una interpretación absolutamente válida Hirsch postula que existe *un* significado como objeto de la interpretación, el significado del autor, *author’s meaning*, que es intemporal, no cambia y debe ser, necesariamente, un significado verbal *compartido*, pues toda interpretación válida se basa en el re-conocimiento, *re-cognition*, del significado del autor. Contra la objeción de Wimsatt y Beardsley, según la cual no se puede conocer la intención de un autor y que esta no sirve como estándar para juzgar el éxito de una obra literaria, y frente a la concepción de Eliot sobre el poeta como medio despersonalizado de la tradición, Hirsch considera que, puesto que una certeza genuina es imposible en el terreno de la interpretación, “the aim of the discipline must be to reach a consensus, on the basis of what is known, that correct understanding has *probably* been achieved. The issue is not whether certainty is accessible to the interpreter but whether the author’s intended meaning is accessible to him. Is

correct understanding possible?” (1967: 17) Naturalmente, para Hirsch, una comprensión correcta y absoluta del significado del autor *sí* es posible —pero esta es, como veremos, una petición de principio permitida por la vaguedad de la noción de *consenso* y la indeterminación de los límites de “what is known”.

En la reconstrucción del significado del autor, por otra parte, el intérprete debe, según Hirsch, distinguir los sub-significados o “implicaciones del significado” que pertenecen a la intención verbal, y aquí el problema reside en encontrar un principio que permita juzgar las diferentes implicaciones posibles del significado, cuáles deberían ser admitidas y cuáles no. Según Hirsch, las implicaciones que constituyen el significado pueden obtenerse del *horizonte de significado* del autor, que define —y limita— su intención, puesto que (y ya apuntando al círculo hermenéutico que la teoría no logrará evitar) solo con referencia a este horizonte, o sentido de la totalidad en la terminología de Hirsch, puede el intérprete distinguir las implicaciones de significado que son componentes típicos y apropiados del significado del autor de aquellas que no lo son.

En el caso de los textos, además, el horizonte depende del *género*:

By classifying the text as belonging to a particular genre, the interpreter automatically posits a general horizon for its meaning. The genre provides a sense of the whole, a notion of typical meaning-components. Thus, before we interpret a text, we often classify it as “casual conversation,” “lyric poem,” “military command,” “scientific prose,” “occasional verse,” “novel,” “epic,” and so on. (1960: 469)

Sin embargo, nótese que Hirsch no ha formulado el principio de validación de los componentes del significado del autor y de este significado como un todo, por lo que la noción de *género* como condición de posibilidad de acceso *al horizonte de significado* del autor es, también, una petición de principio, una especie de *a priori* del horizonte, que crea el horizonte, por así decir, *ex nihilo*. La confusión de géneros (“epic”, “novel”, “lyric poem”) y actos de habla (“military

command”, “casual conversation”) parece explicar esta suerte de creencia de Hirsch en el poder *performativo* de una definición genérica.

Ahora bien, aunque el concepto *género* limita el *horizonte*, y el *horizonte*, a su vez, limita el *significado del autor* que el intérprete intenta establecer, el significado se torna potencialmente infinito, en tanto Hirsch no define un principio de relevancia aplicable a los componentes del horizonte –ni, mucho menos, a los componentes que conformarían el género. Para sorpresa del lector, en cuanto a la relevancia de los componentes, Hirsch recurre a la circularidad y la decisión subjetiva del intérprete, subjetividad que, recordemos, su teoría intentaba desechar como perniciosas:

Some linguistic utterances, many literary works among them, have an extremely broad horizon which at some points may touch the boundaries of man's intellectual cosmos. But whether or not this is the case is not a matter for a priori discussion; the decision must be based on a knowledgeable inference as to the particular “intention” being considered. (1960: 469)

La pregunta pertinente es qué garantía tiene el intérprete de acceder a “knowledgeable inference as to the particular intention being considered”, pues el horizonte es, de hecho, necesario para limitar y definir el significado del autor que el intérprete trata de construir. Pero, según Hirsch, para poder *limitar* el horizonte *limitador* es necesario recurrir a la intención particular del autor –la misma que se está intentando construir o determinar según ese horizonte. El argumento es, evidentemente, circular.

Supuesto que haya podido construir el horizonte que determina parcialmente los límites del significado del autor, el intérprete procede finalmente a la reconstrucción de los objetivos y disposiciones del autor para obtener las guías y normas del significado del texto. La mencionada circularidad arroja dudas sobre todo el argumento, que la propuesta de criterios de validación de la interpretación no contribuye a despejar. Hirsch menciona el *criterio de legitimidad*, según el cual una interpretación debe respetar las normas sociales de la lengua en la que fue escrito el

texto interpretado; el *criterio de correspondencia*, según el cual la interpretación debe dar cuenta de cada componente lingüístico del texto; el *criterio de propiedad genérica* (*generic appropriateness*), que establece que la interpretación debe corresponder a las convenciones seguidas por el texto interpretado. Sin embargo, estos criterios, que debían ofrecer una alternativa a la probabilidad y la circularidad, no introducen una mejora cualitativa del argumento. Pues aunque una interpretación cumpliera con los tres criterios, debería ajustarse, aun, a un cuarto criterio: según Hirsch, cuando un intérprete se encuentra con un texto problemático y construye interpretaciones del significado del autor que cumplen igualmente con los restantes criterios, y estas están de acuerdo con el horizonte de significado postulado para ese autor, el intérprete debe escoger aquella a la que mejor se aplica el *criterio de coherencia*. Pero este criterio no solo es el decisivo sino también el más problemático, ya que envía al intérprete al círculo hermenéutico y la subjetividad de los que el principio de los criterios pretendía ofrecer la vía de escape. Hirsch así lo reconoce:

The criterion of coherence can be invoked only with reference to a particular context, and this context may be inferred only by positing the author's "horizon," his disposition toward a particular type of meaning. [The] fact that coherence is a dependent quality leads to an unavoidable circularity in the process of interpretation. The interpreter posits meanings for the words and word-sequences he confronts, and, at the same time, he has to posit a whole meaning or context in reference to which the sub-meanings cohere with one another. The procedure is thoroughly circular; the context is derived from the sub-meanings and the sub-meanings are specified and rendered coherent with reference to the context. (1960: 476)

La circularidad que Hirsch advierte es insoluble, pues la coherencia de una interpretación depende del contexto u horizonte inferido, que a su vez, como he intentado mostrar, se construye circularmente. Por tanto, en última instancia no existe un estándar absoluto de coherencia que permita escoger entre lecturas o interpretaciones igualmente coherentes –ergo, tampoco puede alcanzarse, como se proponía Hirsch, un criterio de validez “in any absolute or normative sense of the word.” (1967: vii)

Para evitar la dependencia circular de la coherencia y, sobre todo, salvar los requerimientos de que el significado de un texto es uno, de que ese significado es el significado del autor, y de que la interpretación no solo es posible sino que debe ser una y solo una, Hirsch recurre a la probabilidad:

It is necessary to establish that the context invoked is the most probable context. Only then, in relation to an established context, can we judge that one reading is more coherent than another. *Ultimately, therefore, we have to posit the most probable horizon for the text, and it is possible to do this only if we posit the author's typical outlook, the typical associations and expectations which form in part the context of his utterance.* (1960: 476, mis cursivas)

Recapitulemos en este punto. Hirsch propone una teoría que permita encontrar no solo un principio de validez para la interpretación, sino también preservar la existencia misma de las ciencias humanas. Para ello, establece que un texto representa un significado *único* –el significado del autor–, que no cambia, es intemporal y al mismo tiempo compartible, *shareable*. En tal sentido, afirma que para comprender un poema de, digamos, Keats, el intérprete, en un “divinatory moment” (1967: ix), debe *identificarse* con (*reenact*) la mente de Keats, y luego someter a una rigurosa validación el constructo interpretativo del significado del autor resultante de esa identificación. Sin embargo, subvirtiendo sus propios argumentos y énfasis, renunciando incluso a la primacía del *understanding*, afirma que “On purely practical grounds, it is *preferable to agree* that meaning of a text is the author’s meaning.” (1967: 25, mis cursivas).

Como espero haber mostrado, para sostener al mismo tiempo el objetivo de validar una interpretación y supeditarla al significado único del autor, la teoría depende de la circularidad, la tipicidad, la subjetividad y la probabilidad, es decir, los supuestos vicios que Hirsch achacaba a los *New Critics* y al historicismo radical de los teóricos franceses, y que se han deslizado en *su* teoría. Aunque aceptemos que el significado del autor *es* el significado del texto; que para poder interpretar ese significado del autor –su “intención”–, debemos *reconstruirlo*; que para hacerlo debemos recurrir no solo al texto sino a *toda* la información relevante disponible (datos

biográficos, históricos, afirmaciones explícitas de intención, etc.) que conformará el *horizonte intencional* que servirá a la interpretación (horizonte que a su vez depende del *género*), aun así la teoría depende, insisto, de la probabilidad y el subjetivismo del intérprete de los que pretendía prescindir: “No one can establish another's meaning with certainty. *The interpreter's goal is simply this: to show that a given reading is more probable than others.* In hermeneutics, verification is a process of establishing relative probabilities.” (1960: 475, mis cursivas).⁴⁰

La pregunta (retórica) que uno puede formularse es qué diferencia hay entre esta propuesta y el formalismo no intencionalista del *New Criticism* y su prescindencia del autor. Si para determinar que una interpretación se corresponde con el significado del autor dependemos de la probabilidad, entonces no hay una divergencia cualitativa entre esa interpretación probable y las rechazadas por Hirsch como subjetivas y relativistas. Pues la información relevante de un contexto es inexhaustible, y por lo tanto, la construcción del horizonte sigue siendo una construcción probable –en última instancia subjetiva.⁴¹

En cuanto a la crítica, segundo núcleo de interés de que me ocupó en este capítulo, se puede señalar que, en el proceso interpretativo recomendado por Hirsch, el texto interpretado, que representa el significado del autor, solo es un elemento secundario de la interpretación, aun cuando Hirsch intenta asignarle la mayor importancia. La razón de esta inconsistencia es que para una teoría que sospecha de las lecturas formales y depende de la reconstrucción del significado del autor (por tanto, *de la reconstrucción de su psicología*), los datos contextuales

⁴⁰ Por momentos, Hirsch parece pensar en una mística unión entre autor y lector, conexión para la que el texto interpretado se torna irrelevante: “Meaning is an affair of consciousness and not of physical signs or things. Consciousness is, in turn, an affair of persons, and in textual interpretation the person involved are an author and a reader. The meanings that are actualized by the reader are either shared with the author or belong to the reader alone.” (1967: 23)

⁴¹ A pesar todo, Hirsch insiste: “The judging of a particular poem as a poem is an inherently impossible task, a misconceived task disguised by a verbal repetition. It is proper to judge something according to its very nature, but such rough, serviceable notions as ‘literature’ and ‘poetry’ do not have any nature beyond a very complex and variable system of family resemblances.” (1967: 150)

más diversos adquieren cada vez mayor relevancia frente al texto individual en cuestión, una relevancia inexhaustible e inacabable:

Of course, the text at hand is the safest source of clues to the author's outlook, since men do adopt different attitudes on different occasions. However, even though the text itself should be the primary source of clues and must always be the final authority, the interpreter should make an effort to go beyond his text wherever possible, since this is the only way he can avoid a vicious circularity. [The meaning] must be represented by and limited by the text alone, but the processes of construction and validation involve psychological reconstruction and should therefore be based on all the data available. (1960: 478)

De la misma manera que el texto se transforma en algo secundario en el camino a la reconstrucción del significado del autor, también el papel asignado al intérprete y a la crítica es completamente secundario, en una anticipación de la teoría de Bloom. Como si se tratara apenas de un subsidiario del autor y de su significado, solo provisto, en última instancia, de *imaginación para reproducir*, en sí mismo, el mundo del autor, el intérprete debe subsumirse en el significado del autor y en su sentido vital: “The interpreter's primary task is to reproduce in himself the author's “logic,” his attitudes, his cultural givens, in short his world. For even though the process of verification is highly complex and difficult, the ultimate verificative principle is very simple: the imaginative reconstruction of the speaking subject. (1960: 478.)

Sin duda, en última instancia, la aplicación a interpretación de literatura del intencionalismo extremo de Hirsch implica recurrir a consideraciones morales: “If we cannot make and preserve the distinction between a man's meaning and his subject matter, we cannot distinguish between true and false, better and worse meanings.” (1967: 20) Implica, no menos, el desvanecimiento de la crítica y del crítico en una especie de interpretación sin fin, de posesión fantasmática, una suerte de arqueología de *todos* los datos pertinentes para la reconstrucción del horizonte de significado del autor que permita establecer el significado de ese autor –del que, en algún momento, el texto había constituido el punto de partida.

En este sentido, el intencionalismo de Hirsch conduce, en su lógica peculiar, no solo a la desestimación del texto literario y a un relegamiento de la figura del crítico, sino a un subjetivismo más extremo que los criticados, al (r)establecer en el centro de la interpretación al Autor y a un único significado válido –tan míticos como una hipóstasis teológica.⁴²

1.1.4. Harold Bloom: la ansiedad de las influencias y el Autor divino.

El intento por comprender, en un apartado de capítulo, una obra vasta, diversa y deliberadamente polémica como la de Bloom parece de antemano una tarea inútil –que no intentaré aquí. Sin embargo, los dos aspectos comunes en las disquisiciones de los críticos anglo-norteamericanos en torno al Autor, la intención autorial y el método crítico adecuado para la interpretación de la literatura, son centrales en su teoría, y pueden servir para organizar un comentario de la misma.

Bloom ha reunido de manera más organizada sus ideas en torno a la literatura, la crítica literaria y su objeto de estudio, la figura del autor y sus relaciones intra-literarias con otros autores, en cuatro de sus libros: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973), *A Map of Misreading* (1975), *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (1982) y *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages* (1994). A menudo, estas ideas persuaden menos por su sistematicidad que por las afirmaciones controvertidas de Bloom y su indudable talento para la “crítica práctica”, característica que comparte, como ya he mencionado en el apartado dedicado a Wimsatt y Beardsley, con todos los participantes en la polémica intencionalista.

En este apartado me interesa, sobre todo, la teoría de la poesía que desarrolló en *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, pues, aunque dedicado a W.K. Wimsatt, el libro representa el punto máximo del intencionalismo de Bloom y de la importancia concedida al

⁴² Para una crítica juiciosa y detenida del intencionalismo de Hirsch véase Eagleton 2008 (58-64). Opuesta perspectiva se encuentra en Irwin 1999 y 2008 (191-203).

Autor. Asimismo, las nociones que desarrolla respecto de la literatura, la crítica literaria, el autor y la génesis de la obra literaria han permanecido fundamentalmente iguales en los textos posteriores, con algunas cualificaciones importantes en *The Western Canon*, que señalaré debidamente.⁴³

The Anxiety of Influences fue escrito en 1967 y publicado en 1973, es decir, por los mismos años de los textos de Hirsch, Barthes, Booth y Foucault que comento o utilizo en este capítulo. Bloom organiza su estudio basándose fundamentalmente en una interpretación de la poesía de los románticos ingleses como producto de una *creative misprison* o *creative misreading*, esto es, una lectura desviada de los predecesores y una relación agonística con el pasado. La teoría fue ampliada por Bloom en *A Map of Misreading* y sus libros subsiguientes, hasta llegar a sostener que “influence-anxieties are embedded in the agonistic basis of all imaginative literature.” (1997: xxiv) Es importante, insisto, tener en cuenta el sesgo “romántico” de los textos de la teoría, reconocido por Bloom en el prefacio a la segunda edición de *The Anxiety of Influences*, cuando menciona que durante su redacción estaba “intoxicated by the High Romantic poets” (*ibid.*). La teoría de Bloom es, fundamentalmente, una teoría de la poesía romántica.

Según Bloom, la historia de la literatura y la literatura misma son indistinguibles de la *influencia poética*. Los *strong poets*, sujetos de la literatura *qua* devenir de la influencia poética, construyen esa historia leyendo otros poetas según interpretaciones desviadas que les permiten ganar espacio creativo para sí mismos. Los *strong poets* se diferencian de los *weak poets* por su capacidad para enfrentarse a los precursores y obras del pasado, pero esta relación no es unidireccional y no siempre es voluntaria: “Strong writers do not choose their prime precursors; they are chosen by them, but they have the wit to transform the forerunners into composite and therefore partly imaginary beings.” (1994: 11) Este agón con los precursores permite a los

⁴³ Los números de página de las citas corresponden a Bloom 1994 y 1997.

strong poets apropiarse de la materia poética de su propia obra y acceder, así, a su condición de poetas, por lo que enfrentamiento y desviación resultan condiciones ineludibles de su existencia y de sus obras *qua* poetas y poesía. Esta, como es evidente, es una idea de la tradición muy distinta a la sostenida por Eliot y su tradición como orden ideal e impersonal. Así, por ejemplo, para Bloom: “Tradition is not only a handing-down or process of benign transmission; it is also a conflict between past genius and present aspiration, in which the prize is literary survival or canonical inclusion.” (1994: 8-9)

La apropiación, *self-appropriation*, del espacio imaginativo no es gratuita, pues desencadena “immense anxieties of indebtedness” (1997: 5), que a su vez contribuyen a modelar la obra y el estilo del poeta y a mantener durante toda su vida la tensión creativa de esa relación agonística con el pasado. Las sucesivas reformulaciones de Bloom del concepto de *influence-anxiety* se relacionan con las discordantes vertientes teóricas a las que recurre, particularmente las obras de Freud, Nietzsche y los poetas románticos, así como a algunas inconsistencias más generales de su teoría. Una constante en toda la obra de Bloom, sin embargo, es que la ansiedad de la influencia es un *efecto* o una “patología” análoga a las de la psique individual y derivada de *un acto de lectura* desviada por parte del nuevo poeta, lectura que, de alguna manera, pasa a formar parte de *su* propia obra. Bloom no clarifica la ambigüedad latente en esa incorporación, pero se podría inferir que la relación de tensión entre poeta y predecesor pasaría, así, a ser una relación objetivada en el nuevo poema. Por esta razón, aunque la ansiedad de la relación con el predecesor puede, o no, ser internalizada por el nuevo poeta, lo que importa es que tal ansiedad se genera a partir de una lectura desviada, que a su vez se manifiesta *en y a través de* la novela, el cuento, la obra teatral o el ensayo “nuevos”: “The strong poem is the achieved anxiety (...) What writers may experience as anxiety, and what their works are compelled to manifest, are the *consequence* of poetic [misreading], rather than the *cause* of it. The strong misreading comes first; there must be a profound act of reading that is a kind of

falling in love with a literary work.” (1997: xxiii) El objeto oculto de la mayor parte de la poesía desde fines del siglo XVIII habría sido, de esta manera, la ansiedad de la influencia.

Un poema es una especie de enunciado deliberadamente distorsionado, una *mistraslation* de otro poema anterior precursor, y la formulación más detallada de Bloom de su principio de la *influencia* es la siguiente:

Poetic Influence -when it involves two strong, authentic poets- always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence -which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance- is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist. (1997: 30)

Por otra parte, *wilful revisionism*, *poetic misreading*, *mistranslation*, son nociones sinónimas utilizadas por Bloom para indicar cómo funciona la lectura desviada de la obra del poeta precursor: un *clinamen*, en el sentido epicúreo de *desviación*, se produce respecto del poema o del poeta anterior, y esta desviación inaugura las posibilidades de existencia al nuevo poeta y al nuevo poema.⁴⁴ Épocas de intensa conciencia de “cultural belatedness” favorecerían la ansiedad de la influencia poética e intensificarían la necesidad del *clinamen*. Así, en una de las pocas precisiones temporales del libro, el comienzo de la “era de la influencia” es localizado por Bloom a mediados del siglo XVIII, hacia la década de 1740, cuando la ansiedad del estilo individual y la ansiedad de la influencia comenzaron a confluir. Pero, de modo inconsistente desde un punto de vista cronológico, Bloom también señala que la literatura de la ansiedad por la deuda con los precursores es un producto de la post-Ilustración, esto es, del Romanticismo,

⁴⁴ Tal desviación puede adquirir seis formas: *clinamen* o “corrective movement”; *tessera*, o “completion and antithesis”; *kenosis* o “discontinuity”; *daemonization*, o “counter-movement”, *askesis*, o “emptying”; *apophrades*, o “return of the dead”. Asimismo, las desviaciones no son compartimentos estancos y pueden superponerse: “Clinamen and tessera strive to correct or complete the dead, and kenosis and daemonization work to repress memory of the dead, but askesis is the contest proper, the match-to-the-death with the dead.” (122) Bloom esquematiza estos movimientos de revisión poética en *The Anxiety of Influence* (1997: 14-16), y desarrolla en detalle cada una en los capítulos 1 a 6 (1997: 19-156).

y resultado del advenimiento de una *subjetivización* que no se correspondía con la idea, predominante hasta finales del siglo XVIII, del arte como *imitación*.

En la idea de literatura como imitación y emulación no había lugar para la ansiedad, pues la literatura era concebida y producida *independientemente* de cualquier consideración de la persona del autor.⁴⁵ En cambio, a medida que la poesía se volvió más subjetiva, la sombra de los precursores se volvió dominante. Bloom no explica por qué la poesía podría haberse vuelto subjetiva o no imitativa, limitándose a afirmar, por ejemplo, que “with the post-Enlightenment passion for Genius and the Sublime, there came anxiety too, for art was beyond hard work”, o que “the anxiety of influence is strongest where poetry is most lyrical, most subjective, and stemming directly from the personality.” (1997: 27, 62). Además, Bloom considera que el comienzo de la edad de la influencia coincide con la conformación de la idea moderna del Canon: “The secular canon, with the word meaning a catalog of approved authors, does not actually begin until the middle of the eighteenth century, during the literary period of Sensibility, Sentimentality, and the Sublime.” (1994: 20)

Esta reticencia con respecto a la cronología se explica por el rechazo de Bloom de toda historización de las formas artísticas, lo cual le permite incorporar en su teoría un elemento de anacronismo deliberado que es fundamental para la generalidad de la aplicación de la misma. Así, la influencia poética comienza con los poetas románticos, y, particularmente, con el iniciador del Romanticismo en Inglaterra, Wordsworth, “the exemplary Modern Poet, the Poet proper” (1997: 20), la “malady of poetic influence” es anunciada en la obra crítica de Samuel Johnson a finales del siglo XVIII y, como se ha visto, Bloom también la localiza en 1740. Pero, además, Bloom también afirma que la literatura de la desviación se inicia con Shakespeare, retrotrayendo el comienzo de la era de la influencia en más de un siglo.

⁴⁵ La imitación consiste, cita Bloom a Ben Johnson, en “to be able to convert the substance or riches of another poet to his own use. To make choice of one excellent man above the rest, and so to follow him till he grow very he, or so like him as the copy may be mistaken for the original” (1997: 27)

Aunque el Shakespeare de Bloom (o, lo que es lo mismo, el Shakespeare de los románticos) es asimilable a una deidad de atributos infinitos, es posible distinguir en sus descripciones hiperbólicas algunos aspectos relacionados con los elementos que aquí interesan, es decir, el Autor y la crítica. Shakespeare es *el Autor*, y en tanto tal inicia la edad de la influencia, aunque no pertenece a ella y no ha experimentado ninguna ansiedad. En este sentido, es el único autor indispensable.

Por ser completamente distinto de todos los autores en grado y especie, Shakespeare no puede ser historizado ni comprendido en función de nada más que de sí mismo y su personalidad. Por tanto, no podemos historizar o politizar a Shakespeare porque estamos sobre-influenciados por él, y en tal sentido sufrimos la ansiedad de su influencia: “Criticism necessarily fails when it deludes itself into the smugness of not seeing that we remain enclosed by Shakespeare. The only instruments by which we can examine him were either invented or perfected by Shakespeare himself.” (1997: xxvi) Como se infiere de las precisiones de Bloom sobre el canon occidental, lo que define la cualidad canónica es la “strangeness, a mode of originality that either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange.” (1994: 3), perturbadora originalidad que encarna Shakespeare, el centro del canon y el canon mismo.

La figura de Shakespeare, además, es uno de los puntos de conexión entre la teoría de la poesía como ansiedad de las influencias y la crítica literaria. Bloom, no obstante, es tan escéptico respecto de la crítica contemporánea que en su obra se encuentra menos una propuesta positiva que una violenta impugnación de tendencias y críticos de lo que denomina *School of Resentment*. Bloom evalúa el estudio de la literatura como una supervivencia entre “the ruined yards of the Anglo-American academic world” (1997: xxv), y considera que la politización, historicismo y materialismo de la llamada crítica cultural devalúa toda literatura imaginativa: “Politicizing literary study has destroyed literary study, and may yet destroy learning itself.” (1997: xvi) Bloom no solo es pesimista respecto de la crítica literaria, sino también del estado

de la cultura: “Things have fallen apart, the center has not held, and mere anarchy is in the process of being unleashed upon what used to be called ‘the learned world’.” (1994: 1)

Según Bloom, es precisamente Shakespeare el centro del ataque a la cultura de la “Escuela de resentidos” neo-marxistas, feministas, neo-historicistas y post-estructuralistas franceses, especialmente Foucault, Lacan y Derrida:

Shakespeare’s eminence is, I am certain, the rock upon which the School of Resentment must at last founder. How can they have it both ways? If it is arbitrary that Shakespeare centers the Canon, then they need to show why the dominant class selected him rather than, say, Ben Johnson, for the arbitrary role. Or if history and not the ruling circles exalted Shakespeare, what was it in Shakespeare that so captivated the mighty Demiurge, economic and social history? Clearly this line of inquiry begins to border on the fantastic; how much simpler to admit that there is a *qualitative* difference, a difference in kind between Shakespeare and every other writer, even Chaucer, even Tolstoy, or whoever. Originality is the great scandal that resentment cannot accommodate, and Shakespeare remains the most original writer we will ever know. (1994: 25)

No obstante, en *The Western Canon* Bloom concede que, inevitablemente, la literatura y el estudio de la literatura se dan en espacios sociales e históricos. La alianza de “lo sublime” y el poder político y financiero siempre ha existido, y probablemente siempre existirá. Es más, Bloom reconoce que el individuo siempre está en relación con las clases sociales y económicas, y que los individuos con la libertad para dedicarse a la cultura dependen particularmente de una dispensa interesada por parte de las clases dominantes: la literatura, y la crítica literaria, siempre han sido y siempre serán un fenómeno de élites. Pero esto es un hecho que no es malo en sí mismo, ni puede reducirse el valor estético de las obras canónicas o de Shakespeare, su *originalidad* extraordinaria, a ese hecho. La *producción* del valor estético no equivale al valor estético, y la formación del canon no depende de otra cosa que de una cuestión estética y de individuos, sea el lector, sea el crítico, sea el autor:

Aesthetic choice has always guided every secular aspect of canon formation. (...) I myself insist that the individual self is the only method and the whole standard for apprehending aesthetic value. But 'the individual self,' I unhappily grant, is defined only against society, and part of its agon with the communal inevitably partakes of the conflict between social and economic classes. (...) All my passionate proclamation of the isolate selfhood's aesthetic value are necessarily qualified by the reminder that the leisure for meditation must be purchased from the community. (...) Criticism, like poetry, is (in the hermetic sense) a kind of theft from the common stock. And if the governing class, in the days of my youth, freed one to be a priest of the aesthetic, it doubtless had its own interest in such a priesthood. Yet to grant this is to grant very little. The freedom to apprehend aesthetic value may rise from class conflict, but the value is not identical with freedom, even if it cannot be achieved without that apprehension. (...) The freedom to be an artist, or a critic, necessarily rises out of social conflict. But the source or origin of the freedom to perceive, while hardly irrelevant to aesthetic value, is not identical with it. There is always guilt in achieved individuality; it is a version of the guilt of being a survivor and is not productive of aesthetic value. Without some answer to the triple question of the agon—more than, less than, equal to?—there can be no aesthetic value. That question is framed in the figurative language of the Economic, but its answer will be free of Freud's Economic Principle. There can be no poem in itself, and yet something irreducible does abide in the aesthetic. Value that cannot be altogether reduced constitutes itself through the process of interartistic influence. (1994: 22-24)

En realidad, para Bloom, lo que solía llamarse literatura imaginativa es indistinguible de la influencia literaria y su relación con el poder solo es *inesencial*. De aquí que la literatura no sea otra cosa que un logro estético, y que Shakespeare detente la primacía estética, con independencia de los usos no estéticos a los que la literatura y Shakespeare puedan ser, o haber sido, forzados a servir:

If any standards of judgment at all are to survive our current cultural reductiveness, then we need to reassert that high literature is exactly that, an aesthetic achievement, and not state propaganda, even if literature can be used, has been used, and doubtless will be used to serve the interests of a state, or of a social class, or of a religion, or of men against women, whites against blacks, Westerners against Easterners. I know of no more dismal contemporary comedy, either in Great Britain or the United States, than the revolutionary pretenses of our academics, who persuade themselves that they speak for the insulted and injured of the world by denying the aesthetic primacy of Shakespeare, or by insisting that aesthetic eminence of any sort is merely a capitalistic mystification. (1997: xvii)

Previsiblemente, la figura de Shakespeare, centro del canon y el canon mismo, iniciador de la era de la influencia pero exento de sus efectos, así como la noción de literatura como resultado

de la relación de ansiedad entre poeta y precursores, determinan las condiciones de posibilidad de la crítica. El sentido mismo de “valor estético”, subyacente a toda crítica que merezca tal nombre, aunque invención de Kant, está determinado por la supremacía estética de Shakespeare. Y el lenguaje, a pesar de Heidegger y los post-estructuralistas, “does not do the thinking for Shakespeare, who more than any other writer, or any other person that we know of, thought everything through again for himself. Shakespeare did not think one thought and one thought only; rather scandalously, he thought all thoughts, for all of us.” (1997: xxviii)

No solo Shakespeare es el canon (y el canon, enfatiza Bloom, es nuestra única posibilidad de pensar), sino que constituye la prueba atemporal más poderosa de que el autor no ha muerto:

The death of the author, proclaimed by Foucault, Barthes, and many clones after them, is another anticanonical myth, similar to the battle cry of resentment that would dismiss ‘all of the dead white European males’ –that is to say, for a baker’s dozen, Homer, Virgil, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstoy, Ibsen, Kafka, and Proust. Livelier than you are, whoever you are, these authors were indubitably male, and I suppose ‘white.’ But they are not dead, compared to any living author whomsoever. (1994: 39)

Esta conciencia de que Shakespeare es el Autor y el generador de nuestra propia ansiedad de influencia y de “cultural belatedness”, podría acabar con la crítica del resentimiento e iniciar una nueva crítica, dirigida exclusivamente a Shakespeare, volviendo a Shakespeare, partiendo de Shakespeare, que tomara todas sus estrategias y recursos de lo que ya está contenido en Shakespeare:

An awareness of the anxiety of influence—our own, in regard to Shakespeare—might partly cleanse us of the resentments of a scholarly belatedness. Historicizing, politicizing, even feminizing Shakespeare—all are redundant operations: Shakespeare always was there before us. He emancipated no one (that we know of) from the power structures of his own day, and cannot liberate us from any societal enclosures in our current squalor. If you quarry Shakespeare for ultimates, you emerge with nothing, and you are in danger of pragmatically equating him with his own superb nihilists. (...) Shakespeare's energies so fuse rhetoric, psychology, and cosmology that we cannot distinguish them from one another in his greatest plays. (...) A purely rhetorical criticism, a psychological reductiveness, a cosmological perspective none of these alone can hope to comprehend

Shakespeare, or any other writer who begins to approach his eminence. More than any other purely secular author, Shakespeare makes history far more than history makes Shakespeare. Returning Shakespeare to history is a disheartened endeavour, and to a considerable degree an ahistorical adventure. (1997: xxvi)

Without Shakespeare, no canon, because without Shakespeare, no recognizable selves in us, whoever we are. We owe to Shakespeare but much of our capacity for cognition. The difference between Shakespeare and his rivals is one of both kind and degree, and that double difference defines the reality and necessity of the Canon. Without the Canon, we cease to think. You may idealize endlessly about replacing standards with ethnocentric and gender considerations, and your social aims may indeed be admirable. Yet only strength can join itself to strength, as Nietzsche perpetually testified. (1994: 40-41)

Por estas razones, si la literatura es idéntica a la influencia poética, y si Shakespeare, en su *self*, es el único autor a salvo de la influencia –el Autor–, y es el canon mismo, y encierra en sí todas las posibilidades de la interpretación, entonces la única posibilidad que queda a la crítica es ser literatura o no ser nada en absoluto, y ser juzgada en función de los mismos criterios de superación e influencia que la literatura: “All criticism is prose poetry. Critics are more or less valuable than other critics only (precisely) as poets are more or less valuable than other poets. For just as a poet must be found by the opening in a precursor poet, so must the critic. The difference is that a critic has more parents. His precursors are poets and critics.” (1997: 95) Esta ambigüedad, o deliberada posición, de Bloom recuerda a la fusión de crítica y literatura que hemos visto en Eliot, así como la función de la tradición en Eliot es muy similar a la función atribuida por Bloom al canon / Shakespeare.

El corolario evidente, o el razonamiento circular, considerando las ecuaciones y analogías de Bloom, es que el precursor de la literatura y de la crítica, *qua* generador primero de la ansiedad de la influencia, es Shakespeare. También como en Eliot, aunque no por despersonalización, Bloom concluye de su teoría que es necesario dejar de pensar “of any poet as an autonomous ego, however solipsistic the strongest of poets may be. Every poet is a being caught up in a dialectical relationship (transference, repetition, error, communication) with another poet or poets.” (1997: 91) Por esta razón, paradójicamente, y otra vez de modo similar

a Eliot, la desviación debe ser considerada por el crítico práctico “as though it were simultaneously intentional and involuntary, the Spiritual Form of each poet *and* the gratuitous gesture each poet makes as his falling body hits the floor of the abyss.” (1997: 45), principio de irracionalidad romántica de fusión de intencionalidad e involuntariedad que será otro de los puntos más acerbamente criticados por Terry Eagleton entre otros.

El criterio y fundamento de la crítica es, en última instancia, Shakespeare, y la crítica, digamos, aunque no llegaría nunca a la eminencia de su precursor, debería ser *biográfica, antitética, práctica*:

Biographical criticism, long out of fashion, scarcely works for Shakespeare, about whom we know only externals, except for the *Sonnets*, where we never can be certain what is formal and what is not. But a good biography of Shakespeare is preferable (...) because at least we are alone with Shakespeare and [the biographer] rather than being propagandized by an academic sect or coven. (1997: xxvi)

I propose not another new poetics, but a wholly different practical criticism. Let us give up the failed enterprise of seeking to “understand” any single poem as an entity in itself. Let us pursue instead the quest of learning to read any poem as its poet's deliberate misinterpretation, *as a poet*, of a precursor poem or of poetry in general. (1997: 43)

Criticism then necessarily becomes antithetical also, a series of swerves after unique acts of creative misunderstanding. The first swerve is to learn to read a great precursor poet as his greater descendants compelled themselves to read him. The second is to read the descendants as if we were their disciples, and so compel ourselves to learn where we must revise them if we are to be found by our own work, and claimed by the living of our own lives. (1997: 93)

Como es predecible, de la misma manera que las literarias, el libre juego de las *misreadings* críticas solo tiene sentido en función de un límite, de un espacio finito, un *terminus ad quem* de las posibilidades interpretativas: el Canon-Autor. La interpretación encuentra su *non plus ultra* en la *autoridad* de Shakespeare, pues ni los poetas ni los críticos pueden evitar la ansiedad de su influencia, y todo método interpretativo ya está contenido en él. Para Bloom, ya todo ha sido

dicho por Shakespeare, que nos ha creado, y esto no en su *obra*, sino a partir de su personalidad, que escapa a toda determinación histórica, lingüística, social y cultural.

El límite de las lecturas desviadas, que en definitiva establece la posibilidad mesiánica de la literatura como *clinamen dirigido*, es Shakespeare. A diferencia de los átomos de Lucrecio, cuyo *clinamen* es producto del azar en un universo en el que los dioses *ataraktoi* o no existen o son indiferentes a la caída eterna de los átomos infinitos, el *clinamen* poético de Bloom encuentra su principio, su límite y su criterio en el inefable Shakespeare al que, sin dudas, y contra toda prevención no podemos identificar más que con un dios.

En esta teoría en la que la literatura y la crítica literaria han devenido interminable exégesis cabalística de una Palabra original, en un mundo que *es* el Autor Shakespeare, ¿qué lugar corresponde al crítico, qué rincón le es permitido ocupar? El de la reiteración ritual de una palabra –Shakespeare– original.⁴⁶ ¿Qué lugar tiene la crítica en ese universo? Solo en apariencia, a través de la lectura desviada, la apropiación de los precursores, pues todo está, ya, contenido, preservado, predeterminado, desde el *fiat*, en el Autor Shakespeare.

1.2. El efecto autor: Wayne Booth y la retórica de la autoría.

La teoría retórica de la ficción narrativa de Wayne Booth es parte de las tendencias críticas neo-aristotélicas de la llamada Chicago School, desarrollada en la universidad de Chicago alrededor de la década de 1950, y que nucleaba, entre otros, al filósofo Richard McKeon, los críticos Elder Olson y R.W.Keast, el historiador de literatura Bernard Weinberg y, especialmente, el historiador de las ideas Ronald Crane.⁴⁷ La Chicago School fue, parcialmente, una reacción a la importancia concedida por el *New Criticism* a las funciones autotélicas del lenguaje literario,

⁴⁶ Aunque irónicamente, recordemos que Bloom se ha definido como el *aesthetic priest* de una *aesthetic priesthood* (1997: 22-24).

⁴⁷ Los números de página de las citas corresponden a Booth 1983.

y reivindicó las bases retóricas y pragmáticas de la teoría clásica de la poesía, especialmente la teoría tradicional de los géneros, y el estudio de los efectos de las obras individuales en tanto que actos comunicativos.

Las siguientes precisiones sobre la Chicago School pueden ser útiles para comprender el contexto general de la obra de Booth y, particularmente, cómo la flexibilidad de su enfoque se diferencia de las posturas más ortodoxas de la escuela:

Committed to the teaching of critical method as an academic subject, the Chicago school was in theory pluralistically tolerant; but in practice its classicism was narrowly prescriptive—as in the way it dismissed German romantic ideas out of hand. The Chicagoans’ approach was rhetorical, in the sense that they insisted criticism should be appropriate to the original historical genres—should treat, in a proportionate way, such rhetorical features of a work as plot, imitated action, character and diction (Aristotle’s ‘parts’ of tragedy). (...) The Chicagoans’ return to rhetorical detail may be considered a sort of progress. But their insistence on rigid genre boundaries, between classes with defining characteristics, vitiated all they achieved. (...) The Chicago school explicitly assumed, just as the non-theoretical chroniclers assumed implicitly, that the historical kinds had each a peculiar ‘external’ form, a distinctive structure (like the octave and sestet of Petrarchan sonnets), definite and identifiable in much the same way as the features of biological species. The kinds evolved, to be sure; yet, contradictorily, they ran true to type and were invariable. Not surprisingly, the more minute literary history became, the shorter the lives of these invariable fixed kinds. They had, indeed, precise common characteristics; but these were so many and so arbitrary as to defy rationalization. (Coyle 1991: 153)⁴⁸

En *The Rhetoric of Fiction*, Booth parte de la constatación de que, a partir una lectura sesgada de las consideraciones críticas de Henry James en sus prefacios, desde fines del siglo XIX se comenzó a enfatizar la diferencia cualitativa, en la ficción novelística, entre *mostrar* y *contar*, y progresiva y dogmáticamente el acento positivo recayó en una de las dos formas o disposiciones narrativas como verdaderamente “artística”, hasta llegar a la idea de que los modos narrativos “objetivos”, “impersonales” o “dramáticos” son “naturalmente” superiores “to any mode that allows for direct appearances by the author or his reliable spokesman.” (8)

⁴⁸ Sobre la Chicago School véase Coyle 1991, especialmente el capítulo 9, “Genre” (151-163).

Para Booth, este dogmatismo se retrotrae a Flaubert y es una herencia de, por un lado, la pulsión realista de la novelística desde el siglo XIX y, por el otro, la reacción al exacerbado autorialismo y subjetivismo de los autores románticos. El proceso ha conducido a una especie de glorificación incontestable de la obra *authorless*, del no comentario, la no intervención y la invisibilidad autorial como marcas distintivas de la excelencia artística, glorificación que Booth no vacila en calificar una reversión del *overjudgment* dogmático del autor decimonónico, devenido en nueva *neutralidad dogmática*.

Como Abrams, Booth considera que el desarrollo de este dogmatismo de la neutralidad y la glorificación de la desaparición del autor en la narrativa comienzan, específicamente, con el Romanticismo, a partir de dos hechos concomitantes y relacionados que acontecen a comienzos del siglo XIX y que, según creo, proveen una explicación más adecuada de este cambio que las aseveraciones de Bloom. Por un lado, el interés de la interpretación de la literatura se desplazó de la obra al autor y, por el otro, se abandonó el sistema de distinciones genéricas que tradicionalmente había servido de marco de clasificación de las características de los textos y como conjunto de expectativas de lectura. Aunque cambios similares habían ocurrido previamente, en el período moderno se produce particularmente

the widespread abandonment of the notion of peculiar literary kinds, each with its unique demands that may modify the general standards. While earlier critics did deal with qualities thought to be common to all types of worthwhile literature, some qualities were seen as peculiar to whatever special type was under discussion—to tragedy, comedy, satire, epic, elegy, and so on. Though the types were often defined rather loosely, we can expect, in reading any critic before the Romantic period, a reference sooner or later to the peculiar demands of a more or less precisely defined genre. (...) One aspect of it is the loss of distinctions between levels of style suited to different literary kinds. (...) It is also clearly related, as M. H. Abrams has shown, to the shift of critical emphasis, during the Romantic period, from poem to poet, from interest in the artistic product to theories of expression dealing with the artistic process. When critics are interested mainly in the author and in his works largely as they are signs of certain qualities in him, they are likely to look for the same qualities in all works. Objectivity, subjectivity, sincerity, insincerity, inspiration, imagination—these can be looked for and praised or blamed whether an author is writing comedy, tragedy, epic, satire, or lyric. (34-6)

Para Booth, las repercusiones de este abandono del género y el desplazamiento del énfasis de la obra al autor se hicieron sentir con especial fuerza en la crítica literaria, pues sin la asistencia de tradiciones establecidas y enfrentados a la caótica diversidad de los textos, los críticos a menudo se vieron compelidos a inventar un orden, incluso a expensas de caer en el dogmatismo de las reglas generales. Así, se han descubierto y abandonado casi simultáneamente “grandes tradiciones” de formas y extensión innumerables, basadas en cualidades “universales” completamente divergentes.

Booth no pretende proponer un (otro) esquema que introduzca orden en el aparente caos y, como nei-aristotélico apegado a la *practical criticism* de las obras particulares, rechaza la multiplicación de reglas generales que pretenden cubrir y definir todas las obras de la literatura, pues la crítica que comienza con definiciones generales suele conducir a la formulación de juicios de valor que no tienen otra validez que la arbitrariedad inicial de la definición general. Por el contrario, Booth propone una perspectiva retórica para estudiar la ficción no didáctica, a la que considera como “the art of communicating with readers—the rhetorical resources available to the writer of epic, novel, or short story as he tries, consciously or unconsciously, to impose his fictional world upon the reader.” (xiii) *Retórica* debe entenderse aquí como el estudio e interpretación de los medios y técnicas utilizados en las obras particulares para lograr una comunicación eficaz y unos determinados efectos en los lectores.

La mayoría de los ataques sobre la voz autorial y su intervención en la narración se han esgrimido, en mayor o menor medida, como reivindicación de efectos de realidad en un género, la novela, entendido como narración de “unmediated reality” (50). Así, por ejemplo, en la novelística posterior a Henry James se privilegia a los narradores en tercera persona como *centers of consciousness, reflectors* o *camera eyes* solo porque se asume que las cualidades artísticas más elevadas son la naturalidad y la vividez. Sin embargo, como en todo privilegio de una técnica o un modo narrativo, la tendencia a conectar la objetividad del autor con la obligatoriedad de una técnica de impersonalidad es indefendible, pues, de hecho, “Impersonal

narration may, in fact, encourage the very subjectivism that it is supposed to cure. The effort to avoid signs of explicit evaluation can be peculiarly dangerous for the author who is fighting to keep himself out of his works.” (83) Más aun, ese privilegio se basa en la suposición de que toda obra narrativa debe proponerse el mismo tipo de ilusión ficcional, cuando en realidad el narrador *reflector* en tercera persona es solo una elección posible entre muchas otras, adecuada para algunos efectos pero inadecuada y hasta contraproducente para otros.

Paradójicamente, el principal de los recursos retóricos desplegados en una obra narrativa y, según Booth, el único inescapable, es el que se niega desde el siglo XIX: el autor, que, en tanto que *figura* es consustancial con todo texto literario. La exclusión de toda figuración autorial, la eliminación en la obra de “every recognizably personal touch, every distinctive literary allusion or colorful metaphor, every pattern of myth or symbol” (18-19) equivaldría a la desaparición de la literatura. Para Booth, por el contrario, la *figura* autor puede ocultarse o adquirir muchas apariencias, pero no puede escoger la desaparición:

The author's judgment is always present, always evident to anyone who knows how to look for it. Whether its particular forms are harmful or serviceable is always a complex question, a question that cannot be settled by any easy reference to abstract rules. As we begin now to deal with this question, we must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear. (20)

Asimismo, como *conditio sine qua non* de la retórica de la ficción, importa muy poco, en el fondo, la intención del autor de aparecer o no aparecer en su texto, no solo porque la voz del autor nunca puede ser realmente silenciada, no solo porque, de hecho, la voz autorial es “one of the things we read fiction for” (60), sino porque *los lectores* postulan constantemente la existencia de un autor detrás de cualquier texto: “Every literary “fact”—even the most unadorned picture of some universal aspect of human experience—is highly charged by the meanings of the author, whatever his pretensions to objectivity.” (112).

Incluso más, el lector no solo postula y reconoce la figura del autor sino que extrae de la representación (o representaciones) de ese autor implicado en el texto todo tipo de conclusiones, inferencias, interpretaciones y direcciones de lectura. Este autor inevitable, que domina las reacciones del lector a todos los aspectos de la obra, y que no se identifica con el autor real, es lo que Booth define como *implied author*:

Whether we call this implied author an “official scribe,” or adopt the term recently revived by Kathleen Tillotson—the author’s “second self”—it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author’s most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner—and of course that official scribe will never be neutral toward all values. Our reactions to his various commitments, secret or overt, will help to determine our response to the work. (71)

Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all of the characters. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which *this* implied author is committed, regardless of what party his creator belongs to in real life, is that which is expressed by the total form. (...) The “implied author” chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices. (73-5)

Booth constata que no disponemos de términos para identificar este “segundo yo” ni, mucho menos, para las relaciones del lector con él, ni para las relaciones del autor real con las versiones de sí que resultan de las combinaciones narrativas posibles. El término tradicional de punto de vista y sus tres o cuatro variantes de acuerdo con el grado de omnisciencia es muy precario para señalar el entramado de relaciones narrativas que depende del *implied author*. *Persona*, *máscara*, *narrador*, aunque usados a menudos, en general se refieren al enunciador (*speaker*) de la obra, pero este es solo uno de los elementos que conforman la figura del autor implicado, que, por el contrario, cubre una inmensa variedad de formas y posibilidades y de hecho puede ser considerado como la suma de elecciones narrativas pertinentes para la comunicación de la narración ficcional: qué lee el lector, cómo lo lee, desde qué perspectivas, según qué moral, según la confiabilidad de la información que proporciona, etc. La reacción del lector a las

elecciones del *implied author* determinan o, como mínimo, guían la respuesta e interpretación de la obra.

Por otra parte, incluso más que la diversidad de posibles autores implicados, lo que importa es la distancia que, en el sistema de relaciones posibles, mantienen entre sí y con el autor, el lector y los personajes de la historia. De estas combinaciones posibles y de las relaciones y distancia resultantes de ellas, el resultado más relevante para la ficción moderna es el del narrador dramatizado no confiable (*unreliable*), no solo porque evoluciona en el transcurso de la narración sino por las exigencias que plantea al lector y sus inferencias.

De acuerdo con las notas anteriores (privilegio arbitrario del mostrar sobre el contar; generalizaciones arbitrarias de reglas; negligencia de la eficacia; postulación inevitable de un autor tras cada texto, a pesar de cualquier pretensión de objetividad o desaparición; *implied author(s)*), Booth resume:

The majority of his [the author's] choices are consequently choices of degree, not kind. To decide that your narrator shall not be omniscient decides practically nothing. The hard question is: Just how *inconscient* shall he be? Again, to decide on first-person narration settles only a part of one's problem, perhaps the easiest part. What kind of first person? How fully characterized? How much aware of himself as narrator? How reliable? How much confined to realistic inference; how far privileged to go beyond realism? At what points shall he speak truth and at what points utter no judgment or even utter falsehood? These questions can be answered only by reference to the potentialities and necessities of particular works, not by reference to fiction in general, or the novel, or rules about point of view. (...) In place of our modern "fourth unity," in place of abstract rules about consistency and objectivity in the use of point of view, we need more painstaking, specific accounts of how great tales are told. (165)

Un elemento que me interesa enfatizar es la atención que Booth presta a la vindicación del comentario autorial como un recurso válido para lograr determinados efectos, pues en la predilección del *showing* sobre el *telling* existe una especie de condena particular de *todo* tipo de comentario autorial. Pero el comentario, para Booth, no debe ser juzgado ontológicamente, sino en cuanto a su función, eficacia y efectos en el diseño retórico de la obra. Existen

comentarios ornamentales, otros que tienen una función retórica pero no son parte de la estructura narrativa, otros con funciones muy variadas (como en el caso de la narración a través de notas al pie), y, sobre todo, comentarios integrales para la estructura dramática. Frente al “dogma de la neutralidad” y la “desaparición del autor” en la narración, aconsejados como artísticamente deseables, la intrusión, el comentario y la intervención de los autores implicados y los segundos “selves” apasionaron a los lectores de obras tan importantes como las de Cervantes, Fielding y Sterne.

Tristram Shandy es, para Booth, el caso ejemplar de la arbitrariedad de la supremacía concedida al *showing* por sobre el *telling*. Independientemente de la perspectiva con que leamos el libro, la clave de su coherencia reside primariamente en el papel del narrador dramatizado Tristram, que en cierto sentido es el único elemento que mantiene unidos materiales narrativos muy heterogéneos. Más aun, en Sterne, el narrador dramatizado ya no puede distinguirse de aquello que narra, y de esta manera paradójica el ideal de Henry James de una inextricable unidad entre forma y contenido ya había sido conseguido en el siglo XVIII y en una obra de aparente desorganización absoluta. En este logro y en su intento de resolver el problema del narrador *unreliable*, Sterne es casi nuestro contemporáneo, en comparación con los artificios utilizados por la novela convencional para soslayar la cuestión de cómo el mundo de la ficción se relaciona con el mundo real. En Sterne, el *telling* se ha vuelto *showing*, cada comentario es una acción, cada digresión es una “dirección”.

El caos aparente que resulta de la originalidad desconcertante de Sterne y que podría conducir a una visión completamente negativa de la literatura post-*Shandy*, es considerado positivamente por Booth, precisamente porque demuestra la posibilidad de concebir una obra cuya unidad y forma particular de orden dependen del comentario, otorgando al mismo tiempo plenas libertades al lector:

Sterne faces, like the reader, the world of chaos in fleeting time as it threatens the artist's effort to be true to that world without lapsing into chaos itself. It is hardly surprising that modern critics have tried to account for the whole book as a battle with time, or as an effort to ascend from the world of time into a truer world. It is more than that, but in the valiant figure of the little eccentric we do have a prefiguring of the many modern narrators—in Joyce, Proust, Huxley, Gide, Mann, Faulkner, among others—who dramatize James's message by fighting the reader's hopeless battle against time. (233)

By drawing such ambiguous practices into the mainstream of fiction, Sterne developed a kind of reliance on the reader's superior judgment that had formerly been required only in esoterica and in some forms of ironic satire. The most extreme form of this new burden on the reader comes whenever there is tension between the compassionate effect of intimacy with a narrator or reflector and the distancing effect of characteristics we deplore. As we have seen in *Tristram Shandy*, whenever a narrator reveals a fault, the fault itself tends to repel us, or at least to make us laugh at him, while the act of honest self-revelation tends to attract us. (240)

Ya se ha visto la innovación que resulta, en la discusión en torno al Autor, de la introducción del concepto de *implied author*, especialmente en cuanto a sus efectos potenciales en la obra y en la irrelevancia de la intencionalidad del autor “real” en cuanto a la aparición o desaparición de esa figura del autor implicado. Respecto del otro elemento que interesa en la recensión y comentario de este capítulo, la crítica, las consideraciones de Booth también tienen consecuencias importantes, especialmente por la flexibilidad de su perspectiva y, como se verá en el capítulo siguiente, por la atención dedicada al *comentario*.

En cuanto a la crítica, a diferencia de Bloom y Hirsch, Booth es optimista con respecto a la explosión post-romántica de perspectivas que resultaron del abandono de los marcos genéricos de referencia: “It is sometimes suggested that anyone who deplores the resulting critical Babel is really imposing a literal-minded building code on what should be the multileveled house of fiction.” (371) Por el contrario, Booth propone un tipo de crítica práctica que parece ir más allá de la tautología inherente a la propuesta por Bloom en torno al Autor Shakespeare, y esto a partir de unas consideraciones muy básicas, fundamentalmente retóricas, y de la introducción del concepto de *implied author*, que retiene todas las ventajas de un marco categorial sin recurrir al intencionalismo ni a la postulación de una entidad cuasi teológica que

deba ser reconstruida (Hirsch) o venerada (Bloom) o ignorada (*New Critics*). En algún sentido, se aproxima a Foucault en su énfasis en el efecto –por tanto, en la funcionalidad– del autor.

Es importante insistir en que el aristotelismo de Booth, que por momentos puede resultar abrumador y abundar en libros inacabables (pues solo existen *individua*), retiene la virtud de la probidad y el reconocimiento explícito del carácter provisorio, no dogmático ni prescriptivo, de sus observaciones críticas sobre obras particulares:

The purposes of the individual work should dictate the standards by which it is judged. (...) I can only say that what I have tried to do, so far, is to preserve with some rigor the structure of hypothetical argument which I find most common in effective practical critics, from Aristotle to the present: *if* an author wants intense sympathy for characters who do not have strong virtues to recommend them, then the psychic vividness of prolonged and deep inside views will help him. *If* an author wants to earn the reader's confusion, then unreliable narration may help him. On the other hand, if a work requires an effect like intense dramatic irony, whether comic or tragic, the author may find new uses for direct reliable narration. Let each work do what it "wants" to do; let its author discover its inherent powers and gauge his techniques to the realization of those powers. (378)

Esta atención a los efectos de la obra concebida como un objeto comunicativo dirigido a una audiencia y como una suma de elecciones con un propósito retórico de eficacia, define la "teoría" de Booth. Tal modestia no debería impedirnos ver que el *implied author* de Booth establece una posibilidad categórica de comprensión de la obra literaria sin incurrir en ningún dogmatismo, aunque también sirva para criticar coherentemente la relevancia o pertinencia del principio intencional:

We do not judge the finished work, of course, according to the motives of the author. But the prohibition works both ways: If I cannot condemn a work simply because I know that its author was a snob, neither can I praise it simply because its author refused to be commercial, or condemn another because its author set out to write a best seller. The work itself must be our standard, and if the reader can see no reason for its difficulties except that critical fashion dictates an anti-commercial pose, he is bound to condemn it fully as much as he would if he discovered cheap appeals to temporary prejudices in a popular audience. In both cases the test is whether everything has been done that ought to be done—nothing more, nothing less—to make the work fundamentally accessible, realized in the basic etymological sense of being made into a thing that has its own existence, no longer tied to the author's ego. (392)

La incomodidad particular de la obra de Booth proviene de la imposibilidad de extenderla en generalidades que conjuren el desorden de la literatura, los textos y la crítica –que Booth, por el contrario, celebra en ese *monstrum* de la literatura y de la crítica inaugurado por Sterne: el comentario proliferante.

1.3. Muerte y desaparición del autor

1.3.1. La muerte del autor: Roland Barthes

Un año después de la publicación de *Validity in Interpretation* en los Estados Unidos, Roland Barthes publicó un breve ensayo llamado a tener una larga repercusión: “La mort de l’auteur”. El texto fue incluido en *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*.⁴⁹ En 1969, Foucault publicó *Qu’est-ce qu’un auteur?*, donde recoge y desarrolla, por momentos polémicamente, algunas de las afirmaciones de Barthes. Ambas posturas en torno al autor y la crítica solo tienen sentido en el contexto más amplio de las respectivas teorías que sobre la literatura y el discurso construyeron Foucault y Barthes, incluyendo las nociones de *discours* y *jouissance*, la oposición *texte/œuvre* o la crítica del sujeto y del humanismo.

A partir de un fragmento de interpretación ambigua en Balzac, Barthes declara que “l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L’écriture, c’est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.” (63) Esta afirmación, persuasiva si no analítica, en el orden retórico de la polémica en torno al autor que he reseñado en este capítulo, establece el punto de partida del ensayo y sus afirmaciones características. Para Barthes, la

⁴⁹ Los números de página de las citas corresponden a Barthes 1984.

écriture, práctica intransitiva, sin referencia, sería un espacio neutro que “aloja” a sujetos sin identidad, entre ellos el cuerpo mismo que escribe.⁵⁰

Aunque el ensayo de Barthes no tiene un desarrollo argumental lineal, se pueden señalar en él cuatro núcleos o desarrollos principales: *argumentos para/sobre la desaparición del autor*; *la écriture*; *Autor/Crítico*; *el advenimiento del lector*.

En cuanto a los argumentos sobre la desaparición del autor, Barthes se ocupa de tres elementos. En primer lugar, habría una constatación *histórica* de la impersonalidad de la escritura/retrato, de la que derivaría, lógicamente, la contingencia histórica del Autor. Mientras que las sociedades “etnográficas” no adscribían el relato al recitador, al que concebían solo como un *mediador*, el Autor, en cambio, comenzó a existir en un momento de la modernidad que Barthes, a pesar de la apariencia de historicidad del fragmento, localiza vagamente. La imprecisión cronológica de este advenimiento es compensada por una ampliación del contexto de la discusión, pues Barthes relaciona el comienzo de la existencia del Autor con la “ideología capitalista” y con el interés moderno por la “persona” humana:

L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découverte le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la 'personne humaine'. Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la 'personne' de l'auteur. (64)

De la misma manera, si el status intransitivo e impersonal de la *écriture* ha sido el producto de un desarrollo histórico constatable, y el alejamiento (*éloignement*) del autor es un hecho histórico, esto es, se han producido en el espacio histórico y social, también se infiere del ensayo

⁵⁰ Más aun, la *écriture* solo puede existir a condición de la desaparición del autor, o ese es el sentido de la simultaneidad de desaparición y emergencia: “l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence.” (63) Sobre el concepto de “escritura intransitiva”, véase “Écrire, verbe intransitif?”, en Barthes 1984 (21-32).

que a partir del siglo XIX algunos escritores han acelerado al interior de la literatura el proceso de *éloignement* del autor. Entre estos escritores Barthes destaca a Mallarmé, Valéry y Proust, quienes vieron y previeron “la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusqu-là était censé en être le propriétaire.” (64)

Como último argumento sobre la desaparición del autor, Barthes toma de la lingüística enunciativa el hecho de que la enunciación funciona sin necesidad de recurrir a la *persona* de los interlocutores. El mecanismo impersonal de la enunciación puede, así, ser transpolado y significar que “l’Auteur n’est jamais que celui qui dit *je*: le langage connaît un ‘sujet’, non une ‘personne’, et ce sujet, vide en dehors de l’énonciation même qui le définit, suffit à faire ‘tenir’ le langage, c’est-à-dire à l’épuiser.” (66)

El segundo núcleo del ensayo es la descripción de la *écriture* a que daría paso la desaparición del Autor y del texto “autorizado”. El concepto de *écriture* en Barthes es deliberadamente ambiguo y variado, pero puede señalarse que indica un espacio neutro e impersonal, se da en un *texte* y no en una *œuvre*, y que ese *texte* no tiene un sentido único, que sería el mensaje del Autor-Dios, sino que consiste en “un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.” (67) Ese sentido evanescente, inexhaustible, múltiple, es la característica fundamental de la *écriture*, que en tal sentido puede considerarse como una contra-teología revolucionaria en tanto rehúsa la adscripción del sentido a las hipóstasis o manifestaciones seculares de la divinidad: “L’exemption systématique du sens [ultime] libère une activité que l’on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d’arrêter le sens, c’est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi.” (68) Asimismo, la *écriture* no tiene un Autor que la precede y del que procede, sino un *scripteur*, que “naît en même temps que son texte ; ils n’est d’aucune façon pourvu d’un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n’est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n’y a d’autre temps que celui de l’énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*. (66)

De la misma manera, la *écriture*, enunciación sin contenido, no puede ser “descifrada” como la escritura con/de autor: solo se la puede “desenredar”, *démêler*, y con esto se vincula el tercer núcleo del ensayo: *Autor/Crítico*. Como se ha visto, la discusión en torno al autor es inseparable de una discusión sobre el crítico, y, al igual que Eliot, Wimsatt y Beardsley, Hirsch, Booth, Bloom y Foucault, pero de modo más pronunciado e insistente, Barthes explicita la relación entre los avatares del autor y la función del crítico. En este sentido, de manera similar a los autores que he comentado, Barthes considera que el nacimiento del Autor moderno se da paralelamente a la extensión de una idea particular de literatura, que a su vez implica un determinado modo de estudio y valoración. Pues la concepción cuasi teológica del Autor moderno demanda una concepción subsidiaria del crítico y el desarrollo de una glosa explicativa y una crítica destinadas a restituir, explicar y descifrar la escritura primera de ese Autor:

L’auteur règne encore dans les manuels d’histoire littéraire, les biographies d’écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre; l’image de la littérature que l’on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l’auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions (...) *l’explication* de l’œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l’a produite. (64)

De esta manera, la crítica concibe al Autor como el pasado de su propio texto, distribuye a Autor y texto como el *antes* y el *después* de una línea, en la misma relación de antecendencia y causalidad genética que vincula a padre e hijo. Esta precedencia original del Autor que confiere al texto un significado último (o primero, según se vea), estable y único, resulta conveniente para la crítica moderna, que según Barthes nació como una actividad subsidiaria dedicada a la elucidación del Autor. Así, la crítica

qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est «expliqué», le critique a vaincu ; il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, historiquement, le règne de l'Auteur ait été aussi celui du Critique, mais aussi à ce que la critique (*fût-elle nouvelle*) soit aujourd'hui ébranlée en même temps que l'Auteur. (68, mis cursivas)

Es interesante cómo Barthes, casi inadvertidamente, *extiende* la concepción negativa del Autor a la crítica literaria en general y ya no exclusivamente a su vertiente biográfica más elemental. Interesante, pero no ilógico, pues, en efecto, si el Autor no solo es la figura tiránica cuya muerte o *éloignement* anuncia o constata el ensayo, sino que también la sociedad, la historia, la psique o la libertad son subsumidas bajo *su* nombre, entonces explicar/criticar el texto desde una perspectiva sociológica, historicista, marxista, freudiana, existencialista o, en fin, explicarlo de cualquier manera, sería, también, tributar al Autor, mantener su centralidad, perpetuar su reinado. Desaparecido este, la crítica, en todas sus manifestaciones de exégesis de la obra *autorizada* también desaparecería.

El cuarto núcleo del ensayo es el *advenimiento del lector*. La desaparición del autor implicaría, como se ha visto, la desaparición de la crítica que se desarrolló históricamente en torno a su centralidad, y permitiría, como se ha visto, el comienzo de la *écriture* como espacio de múltiples escrituras, “issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation.” (68) Ahora bien, si el Autor ya no es el lugar del que emana el significado primero y estable cuya restitución es la razón de ser de la crítica; y si el *texte* en que se “localiza” la *écriture* tampoco admite un significado último, entonces esa multiplicidad vuelve a reunirse, desplazada, en otro *espacio*, el Lector, que es un análogo de la *écriture* misma, y a cuyo *texte* da *unidad*: “Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture.” (68) Pero Barthes parece prever el peligro potencial de la sustitución “mítica” del Autor por el Lector, cuando afirma que “Le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce

quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit." (ibid.) Quizá puede pensarse la postulación de este lector ideal como la versión contrapuesta del Autor en Bloom, pero cumpliendo una función similar, pues, en cierto sentido, el Lector de Barthes establece un espacio limitado, aunque potencialmente muy extenso, para la inscripción de las "citations" de la *écriture*.

En la conclusión del ensayo reaparece la tensión entre desaparición efectiva del autor, una *mort* ya acaecida, y otra deseable, *à venir*, y que solo se ha verificado en un *éloignement*: "Pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur." (68) Barthes, preciso es señalarlo, no resuelve esa tensión, o solo la resuelve por vía de la anulación. Por otra parte, si al texto de autor correspondía la crítica tal como la conocemos, y el ensayo sugiere o postula que ambos han desaparecido o deberían desaparecer, nada se dice en "La mort de l'auteur" de la crítica que correspondería a la *nouvelle écriture*, al nuevo *texte* revolucionario anunciado por Barthes. Asimismo, y como se verá en la revisión que acomete Foucault, revertir el mito del Autor, sustituirlo por el Lector o la *écriture*, puede ser una estrategia contraproducente. Concedido que atribuir al Lector los antiguos privilegios del "Auteur-Dieu" no equivale a una nueva teología ni a la instauración de una segunda tiranía, ¿qué decir de la noción cuasi-mística de la *écriture*?

1.3.2. *Qu'importe qui parle?* Michel Foucault y la función autor.

En sus consideraciones sobre la cuestión del autor, Foucault entabla un diálogo con el ensayo de Barthes, en un texto más organizado y analítico cuyos planteos son desarrollados parcialmente o rechazados a partir de sus mismas premisas.

“Qu’est-ce qu’un auteur?” es la transcripción de una conferencia dictada por Foucault en 1969 en la Société Française de Philosophie, y publicada el mismo año en su *Bulletin*.⁵¹ Como he señalado previamente, es característico de los aportes de los críticos franceses el ubicar la cuestión del autor y del crítico en contextos teóricos más amplios que los de la teoría, la crítica o la historia literarias, y en este sentido el texto de Foucault forma parte de la crítica general del sujeto anunciada en la “muerte del hombre” de *Les mots et les choses*.

Foucault concede que, en efecto, el “borrado” (*effacement*) del autor ha llegado a ser un tema común de la crítica contemporánea, pero esa constatación no es suficiente, pues menos que el origen del Autor o las causas de su centralidad, se debe establecer los lugares donde se ejerce, o se ha ejercido, lo que Foucault llama “función-autor”. En efecto, la atención a esa figura cuasi mítica del Autor puede ser vista como una especie de teología negativa que perpetúa aquello que niega, y a tal punto no se han extraído todas las consecuencias de la desaparición del Autor que dos nociones perpetúan, de modo indirecto pero no menos efectivo, esa antigua concepción.

En primer lugar, la noción de *œuvre*. A diferencia de Barthes, quien reducía la crítica a mero desciframiento de una expresión autorial, Foucault parece tener una opinión matizada sobre la crítica, pues considera que esta no se propone relacionar directamente obra y autor, o reconstruir pensamientos y experiencias del autor a través de sus textos, sino que su atención se dirige a la *œuvre*, que analiza “dans sa structure, dans son architecture, dans sa forme intrinsèque et dans le jeu de ses relation internes.” (9) Sin embargo, puesto que no disponemos de una teoría de la obra, la única respuesta es que una *œuvre* es *aquello escrito por un autor*, con lo cual comienzan las dificultades, ya que “Si un individu n’était pas un auteur, est-ce qu’on pourrait dire que ce qu’il a écrit, ou dit, ce qu’il a laissé dans ses papiers, ce qu’on a pu rapporter de ses propos, pourrait être appelé une *œuvre*?” (*ibid.*) De esta manera, el autor, aunque

⁵¹ Los números de página de las referencias corresponden a Foucault 1983.

desaparecido, perduraría en la concepción de *œuvre*, que puede extenderse hasta abarcar, eventualmente, *cualquier cosa* escrita por un autor. Análogamente, la crítica dirigida a elucidar la *œuvre* sería un emprendimiento imposible.

Con respecto a la segunda noción que impide o difiere la desaparición del autor, Foucault apunta a una noción central en la perspectiva de Barthes. Se trata de la *écriture*. Foucault reconoce en ese concepto el esfuerzo por pensar la condición general de todo texto sin recurrir a las garantías ontológicas y teleológicas del Autor y el sentido último. Sin embargo, esa noción, en su fluidez y potencialidad, indirectamente preserva los caracteres atribuidos al Autor. En efecto, la noción de *écriture* solo borra las marcas más visibles de la empiricidad del autor, pero al atribuirle un status originario (aunque no limitador ni absoluto) del significado, y al concebir la *écriture* como espacio de circulación del sentido, se incurre en el trascendentalismo y en el principio religioso del sentido oculto, traduciendo o reformulando el Autor en una noción a la vez efectiva y potencial localizada en el Lector. Por tanto, también se incurre en la necesidad de recurrir al *comentario* y la glosa destinados a elucidar ese significado, comentario y glosa que, ligados a su suerte, debían supuestamente desaparecer con el Autor:

En effet, prêter à l'écriture un statut originaire, n'est-ce pas une manière de retraduire en termes transcendants, d'une part, l'affirmation critique de son caractère créateur? Admettre que l'écriture est en quelque sorte, par l'histoire même qu'elle a rendu possible, soumise à l'épreuve de l'oubli et de la répression, est-ce que ce n'est pas représenter en termes transcendants le principe religieux du sens caché (avec la nécessité de commenter). Enfin, penser l'écriture comme absence, est-ce que ce n'est pas tout simplement répéter en termes transcendants le principe religieux de la tradition à la fois inaltérable et jamais remplie, et le principe esthétique de la survie de l'œuvre, de son maintien par delà la mort, et de son excès énigmatique par rapport à l'auteur ? (9)

Tras la crítica de las nociones de *œuvre* y de *écriture*, Foucault propone estudiar cómo es, o ha sido, la función-autor. Como en el texto de Barthes, pero de manera más específica, Foucault localiza su reflexión sobre el autor en un espacio histórico más amplio que el de los devenires

autónomos de la literatura, y en tal sentido señala la heterogeneidad de las formas que ha adoptado esa función-autor. Así, sostiene que

la fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper. (17)

La función-autor de la modernidad se inscribe en un sistema jurídico-institucional fundado en una asignación de propiedad, que Foucault ubica históricamente de un modo más acotado que Barthes. De forma parecida a este, que, como se ha visto, señalaba el carácter no autorizado del relato en las sociedades tradicionales, pero acentuando los aspectos material y económico de la atribución de autoría, Foucault sostiene que el discurso, en nuestra cultura, no era originalmente un producto, una cosa o un bien, sino un acto *transgresor* por definición, y solo a partir de la instauración de un régimen de propiedad de los textos, con reglas estrictas sobre derechos de autor y de reproducción, concretamente a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, se habría trasladado aquella marca transgresora del acto de discurso a la literatura. La relación entre discurso transgresor y sujeto discursivo quedó, así, institucionalizada, y dio paso al nacimiento de la función-autor moderna. A su vez, este mismo carácter histórico de la función-autor evidencia su carácter contingente, de donde, para Foucault, el autor resulta no más que una especificación del sujeto, poco más que una etiqueta funcional que ha surgido en un determinado momento histórico y, por tanto, también puede (llegará a) desaparecer.

Aquí reaparece la tensión que también atravesaba el ensayo de Barthes, la tensión entre la desaparición efectiva del autor o su desaparición *à venir*, entre constatación de un evento histórico circunscrito a unos periodos y apología del fin de ese evento. Pues, en última instancia,

el historicismo de Foucault no puede admitir, como a-históricas, preguntas sobre la contingencia o necesidad de esa función-autor, y sin embargo, en razón de esa indeterminación, la tensión del ensayo se inclina, como en Barthes, por una apología imaginativa de la desaparición: “On peut imaginer une culture où les discours circuleraient et seraient reçus sans que la fonction-auteur apparaisse jamais. Tous les discours, quel que soit leur statut, leur forme, leur valeur, et quel que soit le traitement qu’ on leur fait subir, se dérouleraient dans l’anonymat du murmure.” (23) Puesto no se pueden explicar las causas de la aparición de la función-autor fuera de las matrices discursivas históricas en que tuvo lugar, tampoco puede determinarse el advenimiento del anonimato de la murmuración que reemplazaría esa función en tanto aún no existe, o no se da completamente, el entramado o formación discursiva en que podría tener lugar ese advenimiento.

En cuanto al otro elemento que interesa aquí, he señalado que Foucault tenía una visión moderadamente positiva de la crítica moderna, pero que no puede ser entendida sin tener en cuenta sus precisiones sobre la función autor. Al referirse al funcionamiento de la crítica literaria, fundada en torno al Autor, Foucault señala su vínculo original con el modelo trascendental de exégesis proporcionado por el tratamiento de los textos en la tradición cristiana, un vínculo tan estrecho que los criterios para la filiación de los textos formulados por san Jerónimo perdurarían en la crítica literaria, para la que el Autor resulta el principio de una cierta unidad de la escritura. Las diferencias, incongruencias o “extrañezas” de la escritura pueden, así, ser explicadas por los principios de la evolución o la influencia que afectan al Autor:

L’auteur, c’est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes: il doit bien y avoir – à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient – un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s’enchaînant finalement les uns aux autres ou s’organisant autour d’une contradiction fondamentale ou originaire. Enfin l’auteur, c’est un certain foyer d’expression qui, sous des formes plus ou moins achevées, se manifeste aussi bien, et avec la même valeur, dans des œuvres, dans des brouillons, dans des lettres, dans des fragments, etc. (15)

Aunque no hay como en Barthes una condena explícita de la crítica literaria instituida alrededor de la figura teológica del autor, se infiere del texto que, desaparecido efectivamente el autor, la crítica literaria se tornaría insostenible, al menos en su estado actual.

En ese nuevo espacio de indagación *in absentia*, digamos, ¿encontraría lugar una crítica literaria reformulada? En todo caso, en la disciplina posible que propone Foucault para la investigación de los discursos, ya no habría remisión al autor como fundamento originario, sino que se trataría de interrogar de qué manera puede un sujeto ser alojado al interior del discurso, fuera del cual no existiría, y del que solo es una una función variable.

1.4. Excurso. Una teoría del autor en Borges

The author's author is the figure Borges' essays define with tireless precision, whose spirit moves in and above Borges' work to bring it into line with all other works. It is toward and intimation of this spirit that all his works move, asking the same fantastic question we ask when, in different terms, we consider literary history and tradition.

Christ, *The Narrow Act*, 243

Authorship does not exist to innocent eyes. They see only writing and texts.

Woodmansee & Jaszi, *The Construction of Authorship*, 1.

La relevancia de la obra de Borges como autor literario ya constituye un *datum* de la bibliografía. Su condición de crítico, sin embargo, es menos reconocida, condición admitida en razón inversamente proporcional a la relevancia de aquella condición. Sin embargo, como sugiere

Pastormerlo, Borges fue ante todo *un crítico*, y la poesía y la narración ocuparon un lugar relativamente lateral en su obra.⁵²

En este sentido, para Pastormerlo la obra de Borges conforma una forma de crítica literaria *sui generis*, con unos principios que articulan el conjunto de los textos y les otorgan consistencia. Esta crítica fue, sobre todo, una crítica del gusto y de las expectativas de lectura y, por lo tanto, atenta a los efectos que la imagen de un escritor generaba sobre la lectura de sus textos:

Para la crítica borgeana, la imagen de un escritor era el prejuicio que más intensamente tenía el acto de leer, de modo que a las variaciones en la imagen de un escritor les correspondían las más fuertes variaciones de lectura. Para Borges no había sino imágenes de autores (más borrosas o más nítidas, compuestas indiferentemente de ficción o realidad), y no le interesaban la relación entre imágenes y autores empíricos, sino la relación entre imágenes y lectura. (31-2)

De todas estas imágenes, Borges cultivó especialmente la del *sacerdote* de la literatura, que, como la figura romántica del genio, señala a un sujeto que no es único pero sí excepcionalmente singular. Junto con la figura del sacerdote convivió, sobre todo entre las décadas de 1920 y 1940, la figura del *ateo*, el descreído de la literatura, que a su vez se oponía a la del *supersticioso* descrito en “La supersticiosa ética del lector” y el prólogo a la traducción del *Cimétiere marin* de Valéry.⁵³

Sobre todo a partir de la década de 1930, con el comienzo de la prosa ensayística y los volúmenes de cuentos, el problema de los cultos literarios y las supersticiones obligó a Borges “a adiestrarse en la melancólica tarea de interrogar las condiciones de cualquier creencia y valoración literarias” (90) y a fundamentar su distinción entre escritura *clásica* y *romántica*. Fue la década, también, del interés creciente por el policial, la vituperación, la burla y la

⁵² Las citas corresponden a Pastormerlo 2007.

⁵³ Borges, Jorge Luis, (1932). “Prólogo” a Paul Valéry, *El cementerio marino*, Buenos Aires: Les Editions Schillinger.

traducción, esto es, las zonas literarias donde parecía limitarse al máximo la indefinición de las reglas de la literatura, textos o formas textuales en las que se podía ejercer una crítica práctica y retórica.

Si con los “Elementos de preceptiva” Borges decididamente estudiaba los textos para encontrar en *ellos*, a través de ejercicios de micro-estilística, los fundamentos del valor, su crítica del gusto y su inclinación cada vez mayor por juicios valorativos, aunque no exentos de análisis, ya había comenzado con “La fruición literaria” de 1927: “Valorar y explicar valoraciones se presentan, en principio, como operaciones excluyentes. Y sin embargo, lo cierto es que Borges llevó a la práctica esa paradoja (...) No confió en la legitimidad de ningún sistema de valoraciones ni se abandonó a las tolerancias impasibles del relativismo.” (142)⁵⁴ Precisamente por esta razón, según Pastormerlo, Borges pudo cuestionar algunos de los principios de jerarquización y organización de la literatura como vanguardia y tradición, literatura nacional y extranjerizante, literatura humana y artificial, literatura fantástica y textos filosóficos, y así pudo también intentar subvertir la preeminencia de la figura del autor. En definitiva, lo que interesó obsesivamente a Borges no fueron las variaciones de sentido, sino el problema de la valoración, en la que intervenía tanto la figura del autor como los “fundamentos” textuales, el contexto y la actividad del lector. Esta obsesión por la valoración “lo obligó a escribir, mientras escribía su crítica, una crítica del gusto: sus ensayos, prólogos o reseñas, al tiempo que valoraban con la contundencia de la pasión y la seguridad de un gusto autorizado, no dejaban de explorar los ‘delicados’ fundamentos del valor.” (154-55)

A la interpretación de Pastormerlo, según la cual la obra de Borges puede ser leída como un tratado de retórica y una crítica de la literatura centrada en las figuras y representaciones del escritor y en la cuestión del valor, añadiré, en lo que sigue, que esos intereses se remontan paradójicamente a un temprano intento por eliminar la preeminencia de los sujetos en la

⁵⁴ Véase Borges 1927 y 1933.

literatura, en sus textos de principios de la década de 1920, “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”, ambos incluidos en un libro, *Inquisiciones*, que luego se negó a reeditar. En esos breves ensayos Borges desarrolló una enfática crítica del sujeto, el espacio y el tiempo, y anunció un proyecto estético en ciernes derivado de aplicar a la literatura las consecuencias de la *irrealidad del yo*. Esta crítica sistemática y la explicitación de ese proyecto, como espero mostrar, permiten considerar el papel fundamental que desempeñó en su obra el problema del Autor, y esto no solo en cuanto a las figuras o representaciones de autores.⁵⁵

“La nadería de la personalidad”, reconoce Borges, surgió del estímulo de aplicar a la literatura y el yo los principios de la metafísica idealista. A su vez, “La encrucijada de Berkeley” se propone como una enmienda razonada de “La nadería de la personalidad” y, en este sentido, aunque cronológicamente posterior, puede leerse, en lógica textual, como el precedente argumentativo de este último ensayo.

El principio básico de la metafísica idealista es “*Esse rerum est percipi*: la perceptibilidad es el ser de las cosas: solo existen las cosas en cuanto son advertidas. (...) [Con] esa escasa fórmula [Berkeley] conjura los embustes del dualismo y nos descubre que la realidad no es un acertijo lejano, huraño y trabajosamente descifrable, sino una cercanía íntima, fácil y de todos abierta. (2004: 120) La dualidad de sujeto y objeto deriva, así, de una concepción sustancialista, “que no se aviene a negar del todo la realidad esencial del mundo externo y se acoge a la componenda de arrojarle una limosna verbal: hipocresía comparable al concepto de los átomos, solo ideados como defensa contra la idea de la divisibilidad inacabable.” (2004: 121-2)

Berkeley, sin embargo, sugiere Borges, no llevó su sistema a las últimas consecuencias, limitándose a negar la realidad material o extensa. Para sostener que las cosas existen en tanto son percibidas y no caer en el relativismo al que conduce esa idea, postuló que las cosas

⁵⁵ Los textos se publicaron previamente en revistas, véase Borges 1922 y 1923.

subsisten en la mente divina, que “hizo de nexo para las cuentas desparramadas de las diversas percepciones e ideas.” (2004: 125) Para Borges, esta es una “falacia raigal” de la doctrina idealista, que propone enmendar extendiendo al espíritu la argumentación que Berkeley aplica a la materia:

Berkeley afirma: Solo existen las cosas en cuanto se fija en ellas la mente. Lícito es responderle: Sí, pero solo existe la mente como perceptiva y meditadora de cosas. De esta manera queda desbaratada, no solo la unidad del mundo externo, sino la espiritual. El objeto caduca, y juntamente el sujeto. Ambos enormes sustantivos, espíritu y materia, se desvanecen a un tiempo y la vida se vuelve un enmarañado tropel de situaciones de ánimo, un ensueño sin soñador. (...) Lo que sí vuélvese humo son las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo... En efecto, si la ajena advertencia determina el ser de las cosas, si éstas no pueden subsistir sino en alguna mente que las piense o tenga noticias de ellas, ¿qué decir, por ejemplo de la sucesión de placenteros, ecuánimes y dolorosos sentires cuyo eslabonamiento forma mi vida? ¿Dónde está mi vida pretérita? Pensad en la flaqueza de la memoria y aceptaréis fuera de duda que no está en mí. Yo estoy limitado a este vertiginoso presente y es inadmisibile que puedan caber en su ínfima estrechez las pavorosas millaradas de los demás instantes sueltos. Si no queréis apelar al milagro e invocar en pro de vuestro agredido afán de unidad el enigmático socorro de un Dios omnipotente que abraza y atraviesa cuanto sucede como una luz al traspasar un cristal, convendréis conmigo en la absoluta nadería de esas anchurosas palabras: *Yo, Espacio, Tiempo...* (2004: 125-26)

De esta manera, partiendo de la metafísica idealista de Berkeley, Borges dedica “La nadería de la personalidad” a la crítica del yo como unidad de conjunto de la personalidad, y lo describe como apenas una atención limitada al momento presente, dependiente de ilusiones lingüísticas o la postulación de una conciencia.

El texto está programáticamente dividido en dos apartados, “Intencionario” y “Derrotero”, y está jalonado por la reiteración *No hay tal yo de conjunto*, “confirmada”, a su vez, por una serie heterogénea de citas y afirmaciones tomadas de Schopenhauer, Whitman, Agrippa de Nettesheim, Torres Villarroel, un episodio biográfico mallorquín o el canon de textos del budismo. Borges se propone detallar una “severa urdimbre lógica” y “hacinar los ejemplos” que niegan los aspectos que suelen atribuirse al yo como *unidad* sustancial: la percepción sensual, la memoria y la auto-percepción.

Así, en primer lugar, el yo no es sino un conjunto de percepciones momentáneas, un agregado psíquico de percepciones: “Solo soy una certidumbre que inquiere las palabras más aptas para persuadir tu atención. Ese propósito y algunas sensaciones musculares (...) construyen mi yo actual. Fuera vanidad suponer que ese agregado psíquico ha menester asirse a un yo para gozar de validez absoluta, a ese conjetural Jorge Luis Borges.” (2004: 93) En segundo lugar, no hay tal yo de conjunto entendido como unidad de la memoria, pues esta solo es el nombre usado para indicar que, entre innumerables estados de conciencia, algunos vuelven a acontecer de forma menos vívida. En tercer lugar, no hay tal yo de conjunto entendido como suma de estados de ánimo o derivado de la autopercepción: “Yo no niego esa conciencia de ser, ni esa seguridad inmediata del *aquí estoy yo* que alienta en nosotros. Lo que sí niego es que las demás convicciones deban ajustarse a la consabida antítesis entre el yo y el no yo, y que ésta sea constante.” (2004: 95)

Combinados con la doctrina budista, los principios del idealismo metafísico que Berkeley aplicó a la materia pueden extenderse a la conciencia:

No soy mi actividad de ver, de oír, de oler, de gustar, de palpar. Tampoco soy mi cuerpo, que es fenómeno entre los otros. Hasta ese punto el argumento es baladí, siendo lo insigne su aplicación a lo espiritual. ¿Son el deseo, el pensamiento, la dicha y la congoja mi verdadero yo? La respuesta, de acuerdo con el canon, es claramente negativa, ya que estas afecciones caducan sin anonadarme con ellas. La conciencia -último escondrijo posible para el emplazamiento del yo- se manifiesta inhábil. Ya descartados los afectos, las percepciones forasteras y hasta el cambiadizo pensar, la conciencia es cosa baldía, sin apariencia alguna que exista reflejándose en ella. (2004: 103-104)

Ahora bien, estas creencias en falaces unidades sensoriales, mnemónicas o autoperceptivas, no han servido exclusivamente a una suposición infundada de la existencia del yo, que no solo resulta una mera urgencia lógica sin cualidades inherentes, un engendro de incongruencias metafísicas y una consecuencia de suposiciones ontológicas del lenguaje. Lo que interesa a Borges es que toda la *literatura* del siglo XIX se basa en esa preeminencia infundada:

El siglo pasado, en sus manifestaciones estéticas, fue raigalmente subjetivo. Sus escritores antes propendieron a patentizar su personalidad que a levantar una obra; sentencia que también es aplicable a quienes hoy, en turba caudalosa y aplaudida, aprovechan los fáciles rescoldos de sus hogueras. Pero mi empeño no está en fustigar a unos ni a otros, sino en considerar la Viacrucis por donde se encaminan fatalmente los idólatras de su yo. Ya hemos visto que cualquier estado de ánimo, por advenedizo que sea, puede colmar nuestra atención; vale decir, puede formar, en su breve plazo absoluto, nuestra esencialidad. Lo cual, vertido al lenguaje de la literatura, significa que procurar expresarse, y querer expresar la vida entera, son una sola cosa y la misma. Afanosa y jadeante correría entre el envión del tiempo y el hombre, quien a semejanza de Aquiles en la preclara adivinanza que formuló Zenón de Elea, siempre se verá rezagado... (2004: 99)

El vínculo entre el deseo de expresar el yo y el deseo de expresarlo todo es el resultado de una creencia basada en las palabras, “basta y zafia metafísica –o más bien ametafísica– que acecha en los principios mismos del lenguaje” (2004: 102). La referencia crucial, sin embargo, es que, para Borges, postular un yo y querer expresarlo conduce a querer expresar la “vida entera”, en una multiplicación de aporía eleática: suponer un yo unitario reúne una sucesión divergente e innúmera de sensaciones, recuerdos y autopercepciones, y suponer que se puede expresar esa multiplicidad “unitaria” en un libro equivale a un proyecto literalmente interminable y proliferante. Desafiar esa empresa imposible y no obstante emprendida una y otra vez desde los románticos, solo es posible si se niega su fundamento, verbigracia, el yo.

De esta manera, así como el subjetivismo del siglo XIX extrajo una literatura de un yo infundado, Borges se propone en 1922 aplicar “a la literatura las consecuencias dimanantes de [la nadería de la personalidad], y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy.” (2004: 92)

Este proyecto estético fue, sin dudas, desarrollado en cuentos célebres protagonizados por autores incompletos, mutilados, desvanecidos, anónimos o múltiples como Menard, Quain, Hládik o los heresiarcas de Tlön. Pero en los ensayos de Borges posteriores a 1950, y particularmente en los textos reunidos en *Otras inquisiciones*, la estética de la negación del yo y del subjetivismo anunciada en *Inquisiciones* comenzó a encontrar dificultades. En efecto, en

mi lectura, los textos de *Otras inquisiciones* (1952) pueden ser leídos como capítulos de un tratado sobre la autoría y el libro, como un centón de fragmentos de una historia de la desaparición del Autor. Como tales, parecen continuar el proyecto anunciado en “La nadería de la personalidad”, pero, como se verá, en los textos reunidos en *Otras inquisiciones*, el proyecto de la desaparición del yo y del autor ya no parece deseable ni recomendable.

1.4.1. Representaciones y analogías del Autor y el Libro en *Otras inquisiciones*⁵⁶

Aunque no hay en estos ensayos una definición explícita del autor, entre las formulaciones y variaciones en torno a autores tan diversos como Coleridge, Pascal, Umar Khyyam, Quevedo, Beckford, Wilde, Chesterton, Donne, Kafka, se encuentra, reiteradamente, una analogía, o formulaciones diversas de una analogía, que incluye una figura del Autor: la asimilación entre el mundo y el libro.

Según esta analogía, es dable inferir que *el autor es equiparable a un dios*. Por ejemplo, en “Magias parciales del Quijote” Borges escribe: “Si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, [l]ectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1883, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.” (OC II, 44), y en “Nathaniel Hawthorne”: “El persa Umar Khyyam había escrito que la historia del mundo es una representación que Dios, el numeroso Dios de los panteístas, planea, representa y contempla para distraer su eternidad.” (OC II, 45)

La analogía *mundo – libro* es cualificada y particularizada en “El espejo de los enigmas”, donde se declara que el mundo es *un lenguaje*: “[Esta doctrina del *liber mundi*] también la declara De Quincey: ‘Hasta los sonidos irracionales del globo deben ser otras tantas álgebras y

⁵⁶ Parte considerable de las lecturas de este apartado son deudoras del trabajo de Cuesta Abad 1995.

lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, su severa gramática y su sintaxis, y así las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores.” (OC II, 89) Asimismo, en “El *Biathanatos*” leemos: “Antes de que Adán fuera las aguas de las aguas, el Padre ya sabía que el Hijo había de morir en la cruz y, para *teatro* de esa muerte futura, creó la tierra y los cielos.” (OC II, 73, mis cursivas).

La extensión de la analogía entre el mundo y un libro, *qua* entidades creadas, a la similitud que postulo entre *Dios* y *autor* parece encontrar un asidero explícito en “El primer Wells”, ensayo en el que Borges escribe: “Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios.” (OC II, 70)⁵⁷ Más aun, las analogías *dios = autor* y *mundo = libro* se despliegan y completan en “Del culto de los libros”, donde Borges escribe:

El pensamiento de que la divinidad había escrito un libro movió a imaginar que había escrito dos, y que el otro era el universo. A principios del siglo XVII, Francis Bacon declaró en su *Advancement of Learning* que Dios nos ofrecía dos libros, para que no incidiéramos en error: el primero, el volumen de las Escrituras, que revela Su voluntad; el segundo, el volumen de las criaturas, que revela Su poderío, y que éste era la llave de aquél. (...) El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo; es, mejor dicho, el mundo. (OC II, 84)

La segunda analogía que se encuentra en *Otras inquisiciones* e incluye una figura de autor es la que indica que *el autor es una proyección ulterior de su obra*. Según Borges, la fracción de ser que corresponde al autor en esa historia particular que es la del devenir de las figuras de Autor y de la Literatura es, a la inversa de lo que se podría creer, un producto de su obra, a la que ontológicamente, en la historia de las generaciones de los hombres, debería preceder, y en este sentido la figura de Paul Valéry es paradigmática: “Un hecho [une a Whitman y a Valéry]:

⁵⁷ En “Vindicación de Bouvard et Pécuchet”, incluido en *Discusión*, de 1932, Borges afirmaba que “Flaubert, en este punto, se reconcilia con Bouvard y con Pécuchet, Dios con sus criaturas” (OC I: 260), y en “Flaubert y su destino ejemplar”, del mismo libro: “Flaubert quería no estar en sus libros, o apenas quería estar de un modo invisible, como Dios en sus obras.” (OC I: 265).

la obra de los dos es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, *creado por esa obra.*” (OC II, 59, “Valéry como símbolo”, mis cursivas.) Y si por un momento el lector se ve tentado de atribuir a Valéry una importancia mayor a la de *símbolo creado por su obra*, Borges concluye:

Detrás de la obra de [otros poetas] no hay una personalidad comparable a la de Valéry. La circunstancia de que esa personalidad sea, de algún modo, una proyección de la obra, no disminuye el hecho. Paul Valéry, nos deja, al morir, el símbolo de un hombre infinitamente sensible a todo hecho y para el cual todo hecho es un estímulo que puede suscitar una infinita serie de pensamientos. De un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo y de quien podemos decir, como William Hazlitt de Shakespeare: *He is nothing in himself.* (OC II, 59-60)

No solo Valéry es apenas un símbolo, sino que ese símbolo es una proyección de la obra: Valéry, el individuo Valéry, es nada en sí mismo. Así, de esta preeminencia de la obra en tanto parte de la Literatura, de la esencial vacuidad o insignificancia del individuo autor, se infiere, casi como bizantinismo, que un autor puede ser igualmente genial o imbécil o cualquier cosa, lo cual recuerda la impersonalidad de Eliot y su idea del poeta como receptor *pasivo* de la potencia de la tradición: “Si en el autor hay algo, ningún propósito, por baladí o erróneo que sea, podrá afectar, de un modo irreparable, su obra. Un autor puede adolecer de prejuicios absurdos, *pero su obra*, si es genuina, si responde a una genuina visión, no podrá ser absurda.” (OC II, 54, “Nathaniel Hawthorne”, mis cursivas). Asimismo, y también como en Eliot, esta proyección ulterior de la obra es parte de un fenómeno más general, esto es, la proyección de la Literatura sobre cada uno de los autores que “ha permitido”. Por ejemplo, en “Del culto de los libros”, que historia la divinización secular del objeto libro, leemos: “Este concepto místico [del libro], trasladado a la literatura profana, *daría* los singulares destinos de Flaubert y de Mallarmé, de Henry James y de James Joyce.” (OC II, 83, mis cursivas).

La tercera analogía que contiene una figura de Autor deriva de esa potencia suprapersonal de la Literatura: *la literatura conforma una unidad y esto implica la*

impersonalidad del autor. En términos muy similares a los de Eliot, para Borges el valor individual de cada autor solo puede establecerse por referencia al conjunto de la literatura y por su contribución a él –en función de ese conjunto, insisto, no de su individualidad. Así, en “Kafka y sus precursores” Borges sostiene que “En la correlación [entre diversos escritores] nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.” (*OC II*, 81), y en “El enigma de Edward Fitzgerald” leemos:

Hacia 1854 le prestan [a Fitzgerald] una colección manuscrita de las composiciones [del poeta persa] Umar, hecha sin otra ley que el orden alfabético de las rimas; Fitzgerald vierte alguna al latín y entrevé la posibilidad de tejer con ellas un libro continuo y orgánico en cuyo principio estén las imágenes de la mañana, de la rosa y del ruiseñor, y al fin, las de la noche y la sepultura. A ese propósito improbable y aun inverosímil, Fitzgerald consagra su vida de hombre indolente, solitario y maniático. En 1859 publica una primera versión de *Rubaiyat*, a la que siguen otras, ricas en variaciones y escrúpulos. Un milagro acontece: de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos. (...) Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta. (*OC II*, 62)

Por tanto, si lo que importa es la Literatura y sus misterios y milagros, se sigue, sostiene Borges citando a Valéry, que “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.” (“La flor de Coleridge”, *OC II*, 18).

La inefabilidad de los objetos estéticos y conjuntos impersonales que los textos de *Otras inquisiciones* indagan no se detiene allí, pues la unidad de la literatura, por otra parte, es solo un capítulo de la unidad fundamental de las formas, también defendida por Borges en “El sueño de Coleridge”, un ensayo dedicado al poema onírico *Kubla Khan* pero que recrea las vicisitudes históricas de un palacio concreto:

Un emperador mogol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio. (...) Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno, esté ingresando paulatinamente en el mundo; su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema. Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales. (OC II, 22)

Naturalmente, entre las variaciones que ese marco permite, y de acuerdo con la analogía *creación divina—creación literaria*, no sorprende que Borges, al final del ensayo sobre Coleridge, vincule esta unidad suprapersonal de la literatura con el panteísmo: “El panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria, encuentra inesperado apoyo en el clasicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco. Para las mentes clásicas, *la literatura es lo esencial, no los individuos.*” (OC II, 19-20, mis cursivas). Obsérvese que en esta cita Borges cualifica la unidad esencial de la literatura prescindiendo de las mínimas notas de individualidad que aún estaban presentes en las referencias a un productor o consumidor de literatura en la todavía “personalista” noción de Valéry.

La cuarta especificación o representación de una figura de autor que se encuentra en los ensayos de *Otras inquisiciones* es que *el autor es la forma de una desaparición*. Sorpresivamente, pero no sin lógica, como se verá, esta desaparición se deriva de las analogías entre *creación divina—creación literaria*, *Dios—Autor*. En efecto, la desaparición del autor concuerda con la nota de impersonalización, de tal modo que el autor experimenta la misma suerte que el Dios retratado en “De alguien a nadie”:

El proceso [de Alguien a Nadie] que acabo de ilustrar no es, por cierto, aleatorio. La magnificación hasta la nada sucede o tiende a suceder en todos los cultos; inequívocamente la observamos en el caso de Shakespeare. Su contemporáneo Ben Jonson lo quiere sin llegar a la idolatría, *on this side of Idolatry*; Dryden lo declara el Homero de los poetas dramáticos de Inglaterra, pero admite que suele ser insípido y ampuloso; el discursivo siglo XVIII procura aquilatar sus virtudes y reprender sus faltas; Maurice Morgan, en 1774, afirma que el rey Lear y Falstaff no son otra cosa que modificaciones de la mente de su inventor; a principios del siglo XIX, ese dictamen es recreado por Coleridge, para quien Shakespeare ya no es un hombre,

sino una variación literaria del infinito Dios de Spinoza (...) Hazlitt corrobora o afirma: “Shakespeare se parecía a todos los hombres, salvo en lo de parecerse a todos los hombres. Íntimamente, no era nada, pero era todo lo que son los demás, o lo que pueden ser.” (OC II, 104)

He multiplicado las citas como si se tratara de aprestos para la teoría que Borges finalmente no formuló, como notas destinadas a ampliar el proyecto de “La nadería de la personalidad”, y para insistir en la sorprendente frecuencia y coherencia con que la figura o representación del Autor (o notas dispersas de una figura o representación del Autor que no es formulada explícitamente) aparece en *Otras inquisiciones*: el Autor como un análogo de Dios y una proyección ulterior de su obra, la literatura como un análogo del mundo y como unidad cuyo corolario inmediato es la impersonalidad del Autor, destinado a la desaparición.

Ahora bien, si el Autor es análogo a Dios, cabría pensar que la desaparición de ambos es un evento magnífico, de una magnitud inefable que supera el entendimiento humano, que corona sus apoteosis. Sin embargo, Borges entiende la desaparición de Dios como *intuición confusa* y como *falacia* y, también en “De alguien a nadie”, escribe: “Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo. Esa falacia está en las palabras de aquel rey...” (OC II, 104). Así, no hay grandeza ni magnificencia inherente en la desaparición, mera confusión del intelecto cuando, podría añadirse, se enfrenta a ese concepto, el de *infinito*, que “es el corruptor y el desatinador de los otros”, esa palabra, “que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata”.⁵⁸ Es lícito preguntarse si este matiz invalida mi interpretación analógica o si, por el contrario, no se trata una vez más de la tensión entre desaparición efectiva o deseable que, como se ha visto, resurge una y otra vez en las consideraciones sobre el autor.

⁵⁸ Las citas están tomadas de los ensayos de *Discusión*, “Avatares de la tortuga” (OC I, 426) y “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” (OC I, 420).

Naturalmente, *Otras inquisiciones* no es un tratado límpido y organizado en torno al Autor, pero está atravesado, insisto, por analogías que contienen notas de una figuración posible. La consistencia de esta interpretación, que parte de la analogía entre *creación divina* y *creación literaria*, entre *Dios* y *autor*, no puede ser mantenida si se obvian otros fragmentos. Así, según Borges, ser, como Ben Jonson, testigo de la unidad profunda del Verbo es, inevitablemente, ser “negador de los límites del sujeto” (*OC II*, 20, “La flor de Coleridge”), lo cual implica que el primer término de las analogías entre Dios y autor, entre mundo y libro, aunque no sirvan a la glorificación de Dios ni del autor, continúan siendo una especie de garantía de *orden*. Pues así como podemos prescindir de Autor y de los autores pero conservar la Literatura, así podemos prescindir de Dios y preservar el Mundo.

Borges, sin embargo, no se detiene en esa constatación tranquilizadora, y en “El espejo de los enigmas”, que analiza las variaciones del diario de Leon Bloy sobre una expresión de san Pablo, escribe: “Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aún que tenga doble y triple sentido, observará el incrédulo. Yo entiendo que así es; pero entiendo que el mundo jeroglífico postulado por Bloy es el que más conviene a la dignidad del Dios intelectual de los teólogos.” (*OC II*, 91). La vacilación casi imperceptible de este fragmento contenida en el atributo *dudoso* es, en realidad, crucial. Pues más allá de la justificación final de ese mundo-como-jeroglífico, el universo –libro de Dios– *puede no tener sentido*: el universo, Verbo y sintaxis divinos, libro que Bacon creía garantía de validación de nuestro conocimiento y nuestra fe, puede ser *caótico*. Más aun, en otro ensayo, “El idioma analítico de John Wilkins”, Borges afirma: “Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, el secreto diccionario de Dios.” (*OC II*, 79) En tal sentido y según estos últimos matices, ¿cabría ir más lejos, mantener la analogía de la que he partido, extraer sus consecuencias, afirmar que así como no hay universo unificado, *tampoco hay Libro, tampoco hay Literatura*, en el sentido orgánico,

unificador, que tiene esa ambiciosa palabra para Borges? Como si hubiera previsto esa posibilidad temible, Borges añade, inusualmente: “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios.” (*ibid.*) Esos “esquemas humanos” provisorios bien pueden incluir la Literatura.

Tal solución solo provisionalmente puede conjurar la desaparición de la Literatura a que parece conducir la desaparición de la representación de creador-autor. Así, por ejemplo, una parte considerable de la “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” está dedicada a la discusión –y rechazo– del *Ars combinatoria* de Ramón Llull, ensayo en el que, significativamente, Borges prodiga argumentos sobre el valor de la literatura contra unos innominados defensores de la combinatoria como fuente de la literatura y frente a la teoría del matemático alemán Kurd Lasswitz, quien “a fines del XIX jugó con la abrumadora fantasía de una biblioteca universal, que registrara todas las variaciones de los veintitantos símbolos ortográficos, o sea cuanto es dable expresar, en todas las lenguas” (*OC II*, 112). Llull, y Lasswitz, infiere Borges, “exageran una propensión que es común: hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio.” (*ibid.*)⁵⁹

La implicación negativa de esta última cita es reveladora, puesto que, como detalla en el epílogo de *Otras inquisiciones*, Borges encuentra que una tendencia de su libro es la de “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso.” (*OC II*, 136) En tal sentido, ¿no puede apreciarse estéticamente la idea filosófica que subyace a los “juegos” de Llull y de Lasswitz? Todo indicaría que sí, pues, ¿acaso no es “La biblioteca de Babel” la aplicación literaria del sistema de Lasswitz? Pero Borges, en el ensayo sobre Bernard Shaw, sorprendentemente, *niega la posibilidad de una*

⁵⁹ Sobre “La biblioteca de Babel”, véase el ensayo precedente de Borges, “La biblioteca total”, en Borges 1999 (24-27) y el estudio de Goldbloom Bloch 2008.

apreciación estética del sistema de Lasswitz, y el inusual énfasis de esta réplica amerita una cita in extenso:

Quienes practican ese juego [de las artes y de la metafísica como productos de una combinación infinita] olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito; las palabras *amica silentia lunae* significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la Eneida significaron el interlunio, la oscuridad que permitió a los griegos entrar en la ciudadela de Troya... La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil. La concepción de la literatura como juego formal conduce, en el mejor de los casos, al buen trabajo del período y de la estrofa, a un decoro artesano (Johnson, Renan, Flaubert), y en el peor a las incomodidades de una obra hecha de sorpresas dictadas por la vanidad y el azar (Gracián, Herrera Reissig). Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. (*OC II*, 112-13)

La urgencia palpitante de esta tirada corresponde a la necesidad de responder a un problema crucial y probablemente no buscado, tan vasto que origina una acumulación disonante de definiciones del libro y también de la literatura y de muchas otras cosas. Para defender al libro y a la literatura de la acechanza de las fantasías combinatorias de Lull y Lasswitz, escribe Borges que un libro es un diálogo, que un libro es la entonación de la voz del lector al leerlo, que ese diálogo que es el libro es infinito, que la literatura es inagotable por la “suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es”.

Tan urgente es el problema a que se enfrenta Borges que, para azoramiento del lector, y *contra* el proyecto de “La nadería de la personalidad” de una literatura hostil al psicologismo y la personalidad, no vacila en restablecer una Ausencia y en recurrir al Autor:

La lapidaria fórmula *Todo fluye* abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito: Raimundo Lulio nos diría que, dada la primera, basta ensayar los verbos intransitivos parra descubrir la segunda y obtener, gracias al metódico azar, esa filosofía, y otras muchísimas. Cabría responder que la fórmula obtenida por eliminación carecería de valor y hasta de sentido. *Para que tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en función de una experiencia de Heráclito, aunque “Heráclito” no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia.* (OC II, 113, mis cursivas)

Cabría objetar que dos palabras no constituyen un libro, ni mucho menos la literatura. Más productivo, sin embargo, es preguntarse por qué Borges, que llevó a sus últimas consecuencias todas las ideas filosóficas y religiosas que le interesaron, retrocede en esta ocasión ante la máquina de Llul y ante la teoría de Lasswitz. Es evidente, reitero, que “La Biblioteca de Babel” es la realización narrativa del concepto de Lasswitz. Entonces, ¿por qué recurrir al autor cuando, como hemos visto, su desaparición se infería de las notas y figuras de *Otras inquisiciones*, del proyecto de “La nadería de la personalidad y aun de los cuentos canónicos de Borges”

El ensayo que estoy comentando, por otra parte, concierne menos a Shaw que al problema de la Literatura como *ars combinatoria*, pues Borges encuentra en Shaw precisamente los rasgos de impersonalidad y negación del yo que forman parte fundamental de una figura del Autor como desaparición:

La biografía de Bernard Shaw por Frank Harris encierra una admirable carta de aquél, de la que copio estas palabras: “Yo comprendo y a todos y soy nada y soy nadie”. De esa nada (tan comparable a la de Dios antes de crear el mundo, tan comparable a la divinidad primordial que otro irlandés, Juan Escoto Erígena, llamó *Nihil*), Bernard Shaw edujo casi innumerables personas, o *dramatis personae*: la más efímera será, lo sospecho, aquel G.B.S. que lo representó ante la gente y que prodigó en las columnas de los periódicos tantas fáciles agudezas. (OC II, 113-4)

Asimismo, para elogiar los temas fundamentales de Shaw, la filosofía y la ética, Borges los contrapone a los intereses de “nuestro tiempo” que, obsérvese, como las disquisiciones de Lasswitz, aunque “formalmente admirables”, son censurables:

El carácter del hombre y sus variaciones son el tema esencial de la novela de nuestro tiempo; la lírica es la complaciente magnificación de venturas o desventuras amorosas; las filosofías de Heidegger y de Jaspers hacen de cada uno de nosotros el interesante interlocutor de un diálogo secreto y continuo con la nada o con la divinidad; estas disciplinas, que formalmente pueden ser admirables, fomentan esa ilusión del yo que el *Vedanta* reprueba como error capital. Suelen jugar a la desesperación y la angustia, pero en el fondo halagan la vanidad; son, en tal sentido, inmorales. (*OC II*, 114)

¿Por qué, entonces, recurrir al Autor, a “Heráclito”, y así fomentar esa inmoralidad de la ilusión del yo? La respuesta, según creo, es que la admisión intelectual de la literatura como resultado de un juego formal combinatorio equivale a negar la Literatura. Podemos prescindir de Dios, y de su Libro, que es el Mundo, probablemente caótico; y podemos prescindir de ese pequeño dios que es el autor —pero no del Libro que es la Literatura. De aquí la necesidad de recuperar al autor como garantía, volver al mítico Heráclito a través de un no menos mítico diálogo con el Lector.⁶⁰

En este punto parece evidente que el temor y la incitación a la desaparición del autor y la literatura conviven en los textos de Borges, en una tensión similar a la que atraviesa (y, probablemente, cohesiona) los textos que he comentado de Hirsch, Barthes, Foucault o Bloom. Ciertamente, en “La nadería de la personalidad” y en “La encrucijada de Berkeley” Borges proyectaba aplicar a la literatura las consecuencias de la inexistencia del yo, y algunos de sus textos más importantes pueden ser leídos como una realización exitosa de ese proyecto. Así,

⁶⁰ Partiendo de los ensayos tempranos de Borges que he analizado al principio de este apartado, y contraponiendo la literatura de Borges a la de Eliot, Christ concluye, de modo similar a mis sugerencias, que Borges ha construido a través de sus alusiones la idea de *un* escritor arquetípico. “The literary figure is not always abstract in Borges’ fiction, just as tradition is not always general in Eliot’s poetry. In *The Waste Land* we read phrases and thoughts—at times annoyingly precise in view of our ignorance—that impale and specify generality, phrases obviously meant to do just that; in Borges we find, more often than not, the name of an author, sometimes in conjunction with the title of his work, which is used as a definite example in a universal series. (...) What is more, the most frequently repeated of these names (...) do not include the typical ones—typical, that is, if we are looking for the essential or even the predictable in a canonical tradition of literature. In Eliot’s poetry there seems to be no intention in referring to any particular writer’s work beyond the specific appropriateness of the passage in question, which is to say that, if we collect his allusions to Shakespeare or to Lancelot Andrewes, we will not be able to decipher a pattern of meaning. In Borges’ writing, on the contrary, the repetitive references—and this very sense of repetitiveness lacking in Eliot—force upon us an awareness of writers as exemplars, while the choices Borges makes among writers and then—finer distinction still—among portions of their work, suggest the possibility of our constructing the archetypal writer inductively. The effort, however, is unnecessary since, as always in the case of Borges, the key is already in the lock: the early essays tell us what we need to know.” (Christ 1995: 152)

por ejemplo, en el mundo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, existe un sujeto único y los libros no están firmados, no existe el concepto del plagio y “se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles –el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos–, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante hombre de lettres.” (OC I, 837-8)

Pero en los ensayos, especialmente en los posteriores a “Nueva refutación del tiempo”, la desaparición y la impersonalidad de la literatura, o su *objetividad sin sujeto*, ya no parecen completamente deseables, y quizá nunca lo fueron completamente.⁶¹ En efecto, esta duda radical sobre la literatura que atraviesa *Otras inquisiciones* y que Pastormerlo ha interpretado con perspicacia como el “ateísmo” de Borges, ya estaba en la declaración del prólogo de *Inquisiciones* de 1925, que sin dudas contiene *in nuce* todas las ambigüedades y abismos del Autor y la Literatura:

La prefación es aquel rato del libro en que el autor es menor autor. Es ya casi un oyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio. La prefación está en la entrada del libro, pero su tiempo es de posdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirle adiós. (...) Yo no sé si hay literatura, pero yo sé que el barajar esa disciplina posible es una urgencia de mi ser. (Borges 2004: 7-8)

Hay un momento, “un rato”, el de la prefación, de ambigua temporalidad, de antecendencia a posteriori, cuando el autor ya casi no es o es menor autor, y cuando ya *casi* es lector de sus mismos textos, y goza de los privilegios del alejamiento, de la sorna y del elogio. Pero con tales privilegios, en ese imperceptible momento en que el autor deviene lector, en esa existencia intermedia de pliegos en que es menos autor y casi lector, se abre, también, la contemplación de la duda que en el tiempo (anterior) del libro, cuando, digamos, el autor era más plenamente

⁶¹ Jorge Luis Borges, *Nueva refutación del tiempo*, Buenos Aires: Oportet y Haereses, 1947. El ensayo fue incluido en *Otras inquisiciones*, de 1952.

autor, estaba conjurada, o solo escapaba en intersticios momentáneos de duda abismal como en el espanto ante la literatura como *ars combinatoria*, como cuando se percibe que el mundo puede no tener sentido... En el tiempo y el espacio monstruosos del prefacio, esa entidad que precede a lo que le ha precedido, que forma parte del libro y a la vez es exterior a él, el autor es menos autor y aún no es lector, y en ese pliegue, en el suspenso de esos dos espacios y esos dos tiempos, no puede saberse si hay literatura –aunque saber el ser o el no ser de la literatura sea una urgencia del propio ser.

La irresolución, en Borges, de esa existencia, o esa desaparición acechante de la literatura, son la forma mayor, siempre inminente, ya no deseable, probablemente involuntaria, de la trashumancia y desaparición del Autor.

1.5. Especies del Autor en la *œuvre* de Bustos Domecq

En el apartado anterior he señalado, en algunos textos de Borges, los trazos de una incipiente Teoría del Autor en el marco de un proyecto estético más o menos sistemático anunciado en sus primeras obras. También he intentado mostrar que, leídas en relación con “La nadería de la personalidad”, las analogías de *Otras inquisiciones* conducían a postular una idea de Literatura en última instancia incompatible con la desaparición radical del principio-Autor, como si este fuera, de alguna manera, el sustento negado o reprimido de la literatura de Borges, el verdadero sentido de su afirmación de que toda literatura es autobiográfica.⁶²

De la misma manera, acaso paradójicamente, la obra en colaboración tampoco puede prescindir de la Literatura del Autor, y lo que sigue es un intento de mostrar cómo los niveles narrativos de buena parte de los textos colaborativos “refieren” la naturaleza heterodoxa de la

⁶² En “Profesión de fe literaria” escribe Borges: “Este es mi postulado: toda la literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da un vislumbre de él.” (1994: 128)

escritura escindida que los origina y la tensión con un principio de unidad: el intrincado mundo de gradaciones autoriales de la *œuvre* de Bustos Domecq es tanto un recurso narrativo como una representación metaliteraria del origen discursivo dual de la escritura y de la dificultad para unificar ese abigarrado conjunto de niveles narrativos, al que se suman las peculiares notas al pie y los epígrafes y prólogos. Asimismo, también es posible pensar esa auto-referencialidad de los recursos narrativos con relación a la aparente imposibilidad de renunciar al Autor, o a una instancia de unidad que continuamos llamando “autor”.

En tal sentido, la naturaleza “experimental” de la escritura en colaboración parece demandar un conjunto particular de elecciones narrativas, entre ellas, la de los narradores múltiples (o múltiples “autores implicados” en la terminología de Booth), cuyo funcionamiento depende de la relación con un elemento estable que garantiza la coherencia de la narración en su conjunto. El funcionamiento de ese mecanismo, como se verá, resulta exitoso en la primera colección de cuentos policiales, parcialmente eficaz en *Dos fantasías memorables*, y se torna insostenible a partir de *Un modelo para la muerte*.

Las precisiones de Wayne Booth sobre los narradores dramatizados que, ya por su *ethos*, ya por su registro lingüístico, resultan no confiables, *unreliable*, pueden ser útiles para entender las peculiaridades de las voces narrativas dramatizadas de la *œuvre* de Bustos Domecq. Así, por ejemplo, Booth señala que estos narradores “make stronger demands on the reader's powers of inference than do reliable narrators” (1983: 159). Asimismo, la *unreliability* del narrador o narradores puede derivar de la “dramaticidad” de la narración, pues, “The author can present his characters in a dramatic situation without in the least presenting them in what we normally think of as a dramatic manner.” (1983: 161) Por otra parte, la utilización de narradores dramatizados no confiables no es un recurso negativo a priori, no solo porque cada texto debe ser entendido como un conjunto particular de opciones narrativas que sirven para determinados efectos y no para otros, sino también porque las dificultades de lectura que se derivan de la

actividad de esos narradores dramatizados no confiables puede redundar en *placeres* para el lector, entre ellos el de la *colaboración*:

All of the great uses of unreliable narration depend for their success on far more subtle effects than merely flattering the reader or making him work. Whenever an author conveys to his reader an unspoken point, he creates a sense of collusion against all those, whether in the story or out of it, who do not get that point. Irony is always thus in part a device for excluding as well as for including, and those who are included, those who happen to have the necessary information to grasp the irony, cannot but derive at least part of their pleasure from a sense that others are excluded. In the irony with which we are concerned, the speaker is himself the butt of the ironic point. The author and reader are secretly in collusion, behind the speaker's back, agreeing upon the standard by which he is found wanting. The effect is most clearly distinguishable when the narrator shows ignorance of matters of fact. (Booth 1983: 304)

Lafon y Peeters, por su parte, sugieren que “un texte écrit en collaboration parle de son étrange mode de production, l’écriture en collaboration parle de l’écriture en collaboration.” (2006: 250), lo cual es fácilmente verificable en la temática de algunos de los relatos de Bustos Domecq.⁶³

Seis problemas para don Isidro Parodi, volumen inicial de la *œuvre*, es el texto que más comentarios ha suscitado. Los seis cuentos presentan enigmas y crímenes que un detective encarcelado, el Parodi del título, resuelve desde la reclusión de su celda, apelando exclusivamente a su capacidad analítica para interpretar la narración de los personajes involucrados.⁶⁴ El libro comienza con la “Silueta” de la “educadora, señorita Adelma Badoglio”, nota pseudobiográfica de Bustos Domecq. A continuación, la “Palabra liminar” lleva la firma de Gervasio Montenegro, personaje, como he señalado, del libro que prologa. Luego, el conjunto de seis relatos, cada uno con sus propias dedicatorias e intervenciones

⁶³ Así, por ejemplo, los emprendimientos colaborativos de Ricardo Sangiácomo, protagonista de “Las previsiones de Sangiácomo” o la relación colaborativa de Anglada y Formento en “El dios de los toros”, ambos incluidos en *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

⁶⁴ La innovación de este marco es señalada por uno de los personajes del libro, Gervasio Montenegro, que bosqueja en la “Palabra liminar” un estudio crítico, el primero, de Bustos Domecq y de sus textos: “En la movida crónica de la investigación policial, cabe a don Isidro el honor de ser el primer detective encarcelado.” (BD: 18)

múltiples. *Un modelo para la muerte*, el tercer libro de la *œuvre*, incluye un “A manera de prólogo” firmado por Bustos Domecq, que analiza el texto de “un cuarto hombre”, su discípulo Benito Suárez Lynch, “autor” de la *nouvelle* cuya trama ha imaginado, en realidad, Bustos Domecq, y que se basa en un hecho policial “real”. Montenegro es convocado nuevamente en *Crónicas de Bustos Domecq* para escribir un prólogo poco convencional, que incluye además el anuncio de una novela por venir, cuyo autor es él mismo (aunque escrita por su secretaria), lo cual, además, explicaría el abandono de Bustos Domecq de la narrativa y su nuevo emprendimiento crítico.

Se requiere concentración para distinguir en cada caso al narrador, tarea que se dificulta a medida que aumenta el número de voces narrativas y los procedimientos utilizados, sobre todo, para tornar no confiable la narración. Con excepción de las *Crónicas de Bustos Domecq*, las narraciones de la *œuvre* avanzan a través de la dramatización, en la terminología de Booth, de los múltiples discursos de los personajes con sus modos peculiares de hablar. En su forma básica, es el procedimiento que encontramos en todos los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, y consiste en el diálogo entre dos personajes, o, más típicamente, en la exposición sucesiva de versiones divergentes de un mismo hecho a otro personaje, generalmente Parodi, quien luego aporta, en una versión sintética, la solución del crimen que cierra el relato.⁶⁵

Además, la figura del detective representa, en el texto, la actividad del lector, pues entender la trama narrativa depende, precisamente, de la comprensión de las contradictorias versiones de los personajes, que Parodi, un lector atento, despeja y ordena hasta alcanzar la resolución del misterio.⁶⁶ En este sentido, entonces, cada cuento tiene una historia, por lo menos, *doble*: la de los personajes, contada; la de Parodi, “leída” y contada.

⁶⁵ Como afirman Lafon & Peeters: “À son laconisme et à sa lenteur, à son exigence de concision et de clarté répondent l’agitation et l’impatience de ses insupportables visiteurs.” (2006: 248)

⁶⁶ Parodi es un asiduo lector de los “suelitos” de Aquiles Molinari, el periodista de “Las doce figuras del mundo”, uno de los cuentos incluidos en *Seis problemas*, y, de hecho, en *Un modelo para la muerte*, Montenegro se dirige a él como “lector inevitable de cuanta figura aparece en diarios y revistas” (BD: 172)

Tomo como ejemplos de este procedimiento solo dos de los relatos de *Seis problemas*. En “La prolongada busca de Tai An” encontramos un personaje chino, el doctor Shu T’ung, caracterizado por un habla extremadamente decorosa y retórica. El cuento gira alrededor del asesinato del Tai An del título y del robo de una piedra preciosa en un monasterio chino. En su relato, extenso y recargado, interrumpido por las intercalaciones, no menos farragosas, de Montenegro, Shu T’Ung da a entender que el ladrón de la joya es un tal Fang She, y el perseguidor, Tai An. Tómese como ejemplo de este barroquismo el fragmento siguiente de un discurso de Shu T’Ung:

Ay de su tímpano. Esperar que la elocuencia y la información hablen por mi boca es como esperar que la oruga hable con la medida del dromedario, o siquiera con la variedad de una jaula de grillos labrada en cartón y exornada con los doce matices razonables. No soy el prodigioso Meng Tseu, que para denunciar al colegio Astrológico la aparición de la luna nueva, habló veintinueve años seguidos, hasta que lo relevaron sus hijos. Inútil negarlo: poco tiempo ha quedado para el presente; ni yo soy Meng Tseu ni sus muchos y ponderados oídos exceden literalmente el número de las aplicadas hormigas que socavan el mundo. No soy un orador: mi arenga será breve como si la pronunciara un enano: no tengo un instrumento de cinco cuerdas: mi arenga será inexacta y monótona. (BD: 106)

A pesar de las digresiones, Parodi logra establecer una parte de la verdad, que completa con las aclaraciones finales de Fang She, quien resulta ser el verdadero investigador del robo y que asesina a Tai An como castigo por haber robado el talismán.

De la misma manera, en “La víctima de Tadeo Limardo”, Tulio Savastano expone una versión, muy digresiva, de la serie de acontecimientos que precedieron al asesinato de Tadeo Limardo, ocurridos en el hotel “El Nuevo Imparcial”. Ocho días más tarde, Parodi expone al propietario del hotel, un tal Zarlenga, el verdadero decurso de los acontecimientos, proporcionando la solución al misterio.

En *Dos fantasías memorables*, de 1946, el procedimiento apenas varía, aunque significativamente, en el hecho de que no hay participación del oyente al que se dirigen los relatos, en ambos casos un silencioso Lumbeira, al que el protagonista de cada cuento relata la

historia. Mientras en “El testigo” el lector solo dispone de una versión de la historia, en “El signo”, más cercano al casi caótico *Un modelo para la muerte*, se acentúa la multiplicación de niveles narrativos. El cuento gira alrededor de las visiones místicas de un tal Zalduendo. El narrador 1, Mascarenhas, cuenta al oyente 1, Lumbeira, una serie de hechos ocurridos en Burzaco, población de la periferia de Buenos Aires. Es allí donde, según su mismo relato, el narrador 1 Mascarenhas encuentra a un personaje, el narrador 2, Ismael Larramedí, que narra a Mascarenhas (convertido ahora en oyente 2) la historia de las visiones de Wenceslao Zalduendo, que recibe el oyente 1, Lumbeira, y lee el lector. La concatenación de oyentes y narradores conforma una serie de relatos dentro de relatos transcritos en discurso directo, tan intrincada como para que el cuento finalice abruptamente –y no con los interlocutores que lo abren.

El mismo modelo narrativo es utilizado en “El hijo de su amigo”, incluido en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, de 1977, con breves intervenciones del oyente, un tal Ustáriz.⁶⁷ Este relato presenta variaciones importantes con respecto a las representaciones textuales y soportes de representación de los niveles narrativos. El protagonista, Urbistondo, apodado burlescamente “Catanga Chica”, es un grotesco aspirante a guionista que, según avanza el relato, resulta caricaturizado como un mero chantajista de inteligencia menguada.⁶⁸ Por una serie de circunstancias azarosas, Cárdenas, el “hijo de su amigo” al que Urbistondo extorsiona, se suicida y su amante, Mariana Ruiz Villalba de Anglada, se convierte en amante del extravagante Urbistondo. Las circunstancias del relato que este ha expuesto, devienen, a su vez, la materia de un guión cinematográfico:

La filmación relámpago se produjo en vastos escenarios naturales y en escenarios de Sorolla que, dijera el doctor Montenegro, “no acaba de ser un pincel pero es, ya, una paleta”. El suceso, en el Centro y en los barrios, convenció a más de un pesimista que la quimera de un séptimo arte argentino no es a esta hora un imposible. Luego estrené

⁶⁷ Publicado por primera vez en Montevideo, con el nombre de los autores: “El hijo de su amigo”, *Número 19* (1952): 101-119.

⁶⁸ “Catanga: pequeño vehículo que se desliza por las vías férreas, en el cual se transporta el personal ferroviario de vías y obras.” Coluccio (1996: 67).

¡Se suicidó para no ir preso! y después *La lección de amor en el Barrio Norte*. No se sonría hasta mostrar las caries molares; el último título no lo puse para publicar a los cuatro vientos los clásicos que me he corrido, y me corro, con la señora Mariana. *Au plaisir*, Ustáriz. Aquí tiene las plateas para la première de *Un hombre de éxito*. (BD: 488)

La cuestión de los niveles narrativos y las intervenciones de los personajes se resulta casi inextricable en *Un modelo para la muerte*, de 1946, *nouvelle* atribuida a un supuesto discípulo de Bustos Domecq, Benito Suárez Lynch, y en la que el sistema alcanza su culminación. La *nouvelle*, que incluye un prólogo escrito por el mismo Bustos Domecq y que comento en detalle en el capítulo 2,⁶⁹ recurre a una múltiple serie de voces narrativas que corresponden a los narradores descritos por Booth, “narrators who run away, in effect, with the original subject, transmuting one idea into another very different though related idea”, narradores típicos de relatos “whether in the first or third person, narrated by a profoundly confused, basically self-deceived, or even wrongheaded or vicious reflector” (1983: 345, 340)

La historia gira alrededor de las circunstancias del asesinato de un tal Tonio Le Fanu, y marca el retorno, aparente, de Isidro Parodi a las pesquisas policiales. Acaso por las complicaciones de la trama, la extensión y número de las intervenciones, el texto está precedido por una lista de *Dramatis personae*, y, típicamente, vuelven a escena personajes que el lector ya conoce, caracterizados casi estereotípicamente:

Mariana Ruiz Villalba de Anglada: señora argentina.

Doctor Ladislao Barreiro: asesor legal de la A.A.A. (Asociación Aborígenista Argentina).

Doctor Mario Bonfanti: gramático y purista argentino.

“*Padre*” *Brown*: cura apócrifo. Jefe de una banda de ladrones internacionales.

Bimbo De Kruif: marido de Loló Vicuña.

Doctor Kuno Fingermann: tesorero de la A.A.A.

⁶⁹ La *nouvelle* circuló en un principio solo entre amigos de Bioy y Borges. Avellaneda atribuye esa circulación restringida a la estructura de “un círculo de lectores iniciados (...) con prácticas interpersonales en un orden grupal familiar y cultural de límites precisos.” (1983: 59) Según Borges, “Era tan personal y tan lleno de bromas privadas que solo lo publicamos en una edición que no estaba destinada a la venta.” (1999: 80)

Princesa Clavdia Fiodorovna: propietaria de un establecimiento en Avellaneda. Esposa de Gervasio Montenegro.

Marcelo N. Frogman: Factotum de la A.A.A.

“Coronel” Harrap: miembro de la banda del “Padre” Brown.

Doctor Tonio Le Fanu: “Mancebo de muchas posesiones”. O, según Oscar Wilde, “un Mefistófeles en miniatura, mofándose de la mayoría”.

Gervasio Montenegro: caballero argentino.

Hortensia Montenegro, la Pampa: niña de la sociedad porteña. Novia del doctor Le Fanu.

Don Isidro Parodi: antiguo peluquero del barrio Sur, hoy recluso en la Penitenciaría Nacional. Desde su celda, resuelve enigmas policiales.

El Baulito Pérez: joven pendenciero, de familia pudiente. Ex-novio de Hortensia Montenegro.

Baronesa Puffendorf-Duvernois: dama internacional.

Tulio Savastano: compadrito de Buenos Aires. Pensionista del Hotel El Nuevo Imparcial. (BD: 151)

Como en los cuentos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, aunque con una diferencia crucial sobre la que volveré, los personajes aportan su versión de los hechos, especialmente Montenegro. Un narrador en tercera persona abre la sección I presentando las intervenciones de los personajes, a saber: en primer lugar, la versión de Frogman de las circunstancias del asesinato y las réplicas de Parodi; luego, Montenegro expone su versión retrospectiva de otras circunstancias del crimen, remontándose a la reunión del 31 de diciembre en su quinta. En la sección II del relato, las múltiples intervenciones de personajes reunidos en un ágape son introducidas por el mismo narrador inicial en tercera persona, pero desde la perspectiva de Montenegro y en estilo indirecto. En las restantes secciones en que se divide el relato se acumulan versiones de los hechos. La mezcla resultante de puntos de vista y voces narrativas, la complejidad que adquiere progresivamente el texto, la dificultad para establecer quién habla en cada caso, explican las inusuales “guías” para ubicar la lectura:

Como después repetiría Montenegro... (BD: 177)

Como lo habrá adivinado el lector -sensible como un grumete al primer roldo- la escena que enfocamos ocurría a bordo del yacht *Pourquoi-pas?*, de Gervasio

Montenegro, que enfilaba la proa hacia Buenos Aires dando altivamente la espalda a la coqueta costa uruguay, *parsemée* de colores y de veraneantes. (BD: 186)

No todos los presentes habían avivado el simposio. Hasta el lector habrá advertido que Bimbo De Kruif, fijos los ojos en una verosímil paloma de carne de membrillo, no había articulado ni un monosílabo. (BD: 188)

Referidos los hechos anteriores, no sin alguna ojeada sardónica a los grandes panoramas contemporáneos... (*ibid.*)

Las intervenciones de Frogman y de Montenegro, directamente contadas por este último o transcritas por el narrador, son las más extensas, pero no las únicas, pues también aportan sus versiones los personajes Fingermann, Bonfanti y Barreiro, y sus peculiares registros lingüísticos confunden al lector tanto como al detective.

En la sección V del relato se incluyen la mayor parte de las versiones sobre las circunstancias específicas del asesinato de Le Fanu, narradas por los personajes en el escenario minúsculo de la celda de Parodi. El primero que llega a la celda y relata su versión es Barreiro, según el cual “el asesino es el israelita que le hizo estirar la pata. Mire, usted me clasificará de colifato, pero tan siquiera en este punto estamos de acuerdo. El asesino es Kuno Fingermann ¡ja, ja, ja!” (BD: 198) Parodi aún puede intervenir e intentar discernir qué ocurrió: “—Pare el zaino, joven -observó el criminólogo. No se me pierda como bollo en un gordo. *Le pido una aclaratoria: ¿usted me habla como un pitoniso, de pálpito, o esa fábula tan cantora tiene algo que ver con el sucedido?*” (BD: 197, mis cursivas) Pero luego llega Fingermann, que culpa a otro personaje: “No seré yo el que voy a combatir su idea fija de que Frogman es el asesino.” (BD: 199). A continuación se produce la entrada de Frogman, que culpa a Bonfanti. Este, a su vez se suma al grupo y, naturalmente, ofrece su versión de los hechos a los otros cuatro personajes en la ya asfixiante celda. Es necesario “visualizar” la estrechez física del lugar para comprender el poder simbólico de este momento de hacinamiento lingüístico. El efecto de la llegada de Montenegro, *sexto ocupante de la celda*, solo puede generar un efecto cómico:

“[Montenegro] con una destreza punto menos que de contorsionista, había agregado al cenáculo una interesante personalidad.” (BD: 205) Solo en este punto de saturación lingüística y espacial interviene Parodi: “A volar que hay chinchas. Si no despejan sobre tablas este local, lo voy a destacar a don Frogman para que los disuelva a pedos.” (BD: 208)

La caricatura del hacinamiento en la pequeña celda donde Parodi solía resolver crímenes vale, también, como representación metatextual de la saturación lingüística y del *desconcierto* de Parodi, progresivamente reducido al silencio:

Está en su día, don Parodi. Aquí le presento al doctor Barreiro: *puede mirarme como a su padre* en el asunto R.I.P. Le Fanu. Ha juntado una porción de datos que *usted se queda como colonia de niños débiles y no sabe para dónde agarrar.* (BD: 196, mis cursivas. Quien habla es Barreiro, el asesino)

No seré yo el que voy a combatir *su* idea fija de que Frogman es el asesino.” (BD: 199, mis cursivas. Quien habla es Fingermann)

Yo le suplico a pies juntillas, señor Parodi, *que se embuche el infundio que le mando.* (BD: 200, mis cursivas. Quien habla es Frogman).

Acatando la voluntad de los más, me constituyo en maestro de ceremonias, y doy la palabra siquiera por el transitorio minuto, al *maître de maison* [Parodi], que se evadirá, no vacilo en pronosticarlo, de la ebúrnea torre de marfil donde tarde o temprano se recoge *todo Gran Silencioso.* (BD: 206, mis cursivas. Montenegro es quien habla)

El hacinamiento discursivo y la anarquía lingüística explican, además, el caso único de *Un modelo para la muerte* entre los textos que tienen a Parodi como personaje, la diferencia crucial que he mencionado: *la resolución del crimen no depende de su explicación*, pues el lector accede al esclarecimiento a través de la inclusión final de una carta de Barreiro, en la que confiesa el asesinato de Le Fanu. Parodi, insisto, no resuelve el crimen, anomalía que parece haber escapado al mismo Bustos Domecq, quien al prologar el texto e indicar el origen de la trama afirmaba: “El día menos pensado, mientras me desentumecía el cacumen con la columna

de policiales, pegué un respingo al divisar, entre mate y mate, las primeras noticias del misterio del bajo de San Isidro, que muy luego sería otro galón en la jineta de don Parodi.” (BD: 161)

La dificultad del texto, sus múltiples narradores y discursos sucesivos, los apodos, las bromas, las digresiones, la “versión más o menos caricatural y deforme del crimen de San Isidro” (BD: 171) de cada personaje, la construcción de un mundo narrativo entendido como *logomaquia*, llevan a Parodi de la medida discursiva que lo caracterizaba a *su silencio final*. Así, no resulta sorprendente que este texto casi precipitara el fin de la *œuvre* de Bustos Domecq, solo retomada, en formato de libro, 21 años después con las *Crónicas de Bustos Domecq*. En el punto en que Parodi es despojado de su celda, el espacio desde el que resolvía sus crímenes, pérdida que equivale a un *despojamiento discursivo*, desde el momento en que el singular detective ya no puede ejercer la función *cohesiva* que lo distinguía de los demás personajes, su figura de detective encarcelado que “simplifica la prismática realidad” queda obsoleta. Solo una vez más aparece en la *œuvre* de Bustos Domecq, en “Penumbra y pompa”, incluido en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*: perdida su condición de esclarecedor de crímenes, Parodi está en libertad y desempeña su antiguo oficio de peluquero.

Para Avellaneda, la dificultad de *Un modelo para la muerte* se explica por la circunstancia histórica: “A la exasperación satírica con base en el nivel de lengua proletario-marginal, los textos publicados en 1946 añaden una intensificación de los códigos desvalorizadores [que] alcanza aquí un grado de desarrollo completo para la codificación cultural del sentido, o sea para el proceso de traducción de mensajes existentes en un código lingüístico a mensajes existentes en otro código.” (1983: 69) Por su parte, Lafon y Peeters consideran que el retorno de los procedimientos y personajes ya aparecidos en *Seis problemas para don Isidro Parodi* “marque cependant une espèce de saturation, tant pour la parodie que pour la narration. *Une modèle pour la mort*, surtout, frise l’illisible -la plus longue fiction jamais écrite (fût-ce pour moitié) par Borges tendant dangereusement à confirmer ses préventions contre le genre romanesque.” (2006: 251)

En mi interpretación, la naturaleza de la escritura en colaboración demanda la utilización de recursos y estructuras narrativas que, en su mismo funcionamiento, dan cuenta del origen dividido de la escritura y funcionan en tensión con ese origen. De esta manera, los mecanismos narrativos de la *œuvre* reflejan la multiplicidad discursiva de sus condiciones de enunciación y simultáneamente dependen de un principio de unificación y estabilidad, de un centro por referencia al cual el caos potencial de los niveles narrativos multiplicados adquiere un cauce. Como he intentado mostrar, ese principio unificador individual es el detective encarcelado en los relatos policiales de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, y es el oyente en los relatos de *Dos fantasías memorables*. Especialmente, al personaje de Parodi se asigna en los cuentos iniciales de la *œuvre* la función de anclaje discursivo en el vértigo de instancias narrativas, entre narradores, notas al pie y versiones contradictorias y múltiples de los personajes. Este privilegio de Parodi indica una representación textual remanente de una figura de autor individual en control de la ficción, y en tal caso, es lógico que la escritura en colaboración entre en crisis precisamente a partir del eclipsamiento del detective.

Si la imbricación de niveles e instancias narrativas múltiples de parte considerable de la *œuvre* se relaciona con el origen escindido de la escritura, entonces la adición de niveles narrativos requería bien una flexibilización del esquema *varios / uno*, bien el abandono del sistema de unificación centrado en Parodi. El “fracaso” de *Un modelo para la muerte* indica que la no flexibilización del esquema condujo al sacrificio de Parodi –y al silencio subsiguiente de Bustos Domecq. Al desaparecer el principio organizador que implantaba la voz de Parodi, la tensión entre lo uno y lo diverso se desvanece y la escritura parece sucumbir a una lógica de proliferación sin control, alcanzando el punto de saturación en que el discurso no admite mayor concentración y solo resta al lenguaje alcanzar el estadio final de su propia desaparición.

De aquí que *Un modelo para la muerte* sea un título extraordinariamente adecuado para un relato en el que culmina la carrera detectivesca de Parodi, para un texto que, sacrificando su propia inteligibilidad, inaugura un silencio de dos décadas y augura el fin del extraordinario

Bustos Domecq, pues los textos posteriores a 1946 ya no aparecen con el seudónimo del “tercer hombre”, sino firmados por los autores.⁷⁰ No obstante, como se verá en los próximos capítulos, para explicar la implosión de este sistema narrativo que sustentó los primeros textos de la *œuvre* no bastan las lecturas puramente internas.⁷¹

2. Correspondencias en el tiempo. La tradición selectiva de la colaboración y el nacimiento del autor, la crítica y la literatura en el siglo XVIII

The proposition that poets are tendentious readers, both of their own work and of the work of others, should be uncontroversial.

Hinds, *Allusion and Intertext*, 99.

En la última parte del capítulo anterior hemos visto que, a pesar de su expurgación programática, el principio-Autor continuó permeando la obra de Borges. Como si se tratara del eje de unificación de una escritura fundamentalmente escindida, la persistente, mutable operatividad de este principio incidió también en la articulación de la obra en colaboración, a punto tal de que su desaparición funcional implicó el final de la publicación con el pseudónimo de Bustos Domecq y la interrupción de la publicación de ficciones en colaboración durante dos décadas.

También he sugerido que el sistema de estabilización de la tensión entre lo uno y lo diverso, inherente a la colaboración y que implosionó en *Un modelo para la muerte*, señala un

⁷⁰ Para Avellaneda, la dificultad de *Un modelo para la muerte* se explica también por la circunstancia histórica: “A la exasperación satírica con base en el nivel de lengua proletario-marginal, los textos publicados en 1946 añaden una intensificación de los códigos desvalorizadores [que] alcanza aquí un grado de desarrollo completo para la codificación cultural del sentido, o sea para el proceso de traducción de mensajes existentes en un código lingüístico a mensajes existentes en otro código.” (1983: 69) Lafon y Peeters afirman sobre este texto: “Le retour de tels procédés et de personnages déjà apparus dans le livre de 1942 marque cependant une espèce de saturation, tant pour la parodie que pour la narration. *Un modèle pour la mort*, surtout, frise l’illisible -la plus longue fiction jamais écrite (fût-ce pour moitié) par Borges tendant dangereusement à confirmer ses préventions contre le genre romanesque.” (2006: 251)

⁷¹ Los únicos relatos publicados por Bustos Domecq entre *Un modelo para la muerte* (1946) y *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) fueron, precisamente, “La fiesta del monstruo” y “El hijo de su amigo”. Mientras, publicaron algunos textos en revistas con el pseudónimo Lynch Davis, pero no en formato libro.

límite de las lecturas intradieéticas, exclusivamente internas, que he intentado hasta ahora, y requiere de consideraciones que, de modo muy libre, podemos llamar, en este punto, intertextuales. En este sentido, la cuestión de los precursores y la tradición en que se inscribe la obra en colaboración de Borges y Bioy constituyen el interés del presente capítulo.

Dos elementos me interesan al respecto. El primero es la distinción entre escritores *clásicos* y *románticos* desarrollada por Borges; el segundo, su concepción de *precursor* y *precurión*. En este sentido, Pastormerlo señala que, en la crítica de Borges, “romanticismo” correspondía menos a un adjetivo para calificar a los hermanos Schlegel, Wordsworth, Victor Hugo o Coleridge, que a una configuración de creencias y valores y un modo de concebir la literatura que históricamente habían surgido a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX pero que podían ser encontrados en autores muy diversos más allá de los límites cronológicos del Romanticismo.

Esto introducía un desplazamiento fundamental al interior de la idea convencional de tradición y su nota esencial de continuidad, y así, por ejemplo, Borges pudo enfatizar la identidad del Romanticismo y las vanguardias de esa “era bajamente romántica” (OC II, 60) de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. En efecto, las vanguardias prolongaban una idea de literatura cuya invención histórica en realidad correspondía al Romanticismo y que había sido representada en *figuras* de escritor: “Si la figura romántica del genio era una invención histórica a través de la cual el desvío, la ruptura o la originalidad habían comenzado a establecerse como valores, limitados inicialmente por la excepcionalidad propia de aquella figura, la del vanguardista, llegaba en un momento en que esos valores se habían democratizado.” (Pastormerlo 2007: 174) La tradición podía entenderse, de esta manera, menos como un espacio de continuidades que como una historia de la convivencia (dialéctica, digamos) de valoraciones contrapuestas, que Borges compendia fundamentalmente en dos, las de la *escritura clásica* y las de la *escritura romántica*. Así, según Pastormerlo, Borges no solo revisó la tradición, cambió las valoraciones de literaturas prestigiosas y no prestigiosas o reordenó el

canón, sino que también cuestionó, en una “melancólica tarea de interrogar las condiciones de cualquier creencia y valoración literarias.” (Pastormerlo 2007: 90), los presupuestos de todas las creencias y valores de la literatura.

Hasta aquí el comentario de Pastormerlo, con el que no puedo no estar de acuerdo. Efectivamente, la escritura de Borges puede ser interpretada como una operación múltiple sobre la historia de la literatura, los textos que la integran y los sujetos que producen y consumen esos textos, a partir de un cuestionamiento de las continuidades y discontinuidades que las valoraciones introducían en esa tradición. Borges, desde los márgenes de su posición histórica y cultural, la Argentina de principios del siglo XX, construyó un proceso en apariencia arbitrario que desplazó casi inadvertidamente el discurso de la historia de la literatura hacia una reflexión sobre la constitución y evolución por las que esa historia y esos textos se convierten en *tradición*. La deconstrucción de la figura del autor que hemos visto en el capítulo anterior no es sino un aspecto de esta cuestión de la tradición en tanto que historia de las discontinuidades y valoraciones de la literatura.

Pero hay más, y aquí podemos retornar brevemente al énfasis de Bloom en los periodos culturales tardíos. La *cultural belatedness*, según Bloom, es particularmente apta para inducir ansiedades de influencia, pues la epigonía cultural y los periodos de decadencia o declive son raramente aceptables para los autores y para los críticos. Sin embargo, Bloom señala una excepción: “Cultural belatedness is never acceptable to a major writer, though Borges made a career out of exploiting his secondariness.” (1997: xxv) En la lógica de la argumentación de Bloom, esto indica que Borges pudo no haber sentido ninguna ansiedad de la influencia y que su carrera artística no se basó en un intento de superar a los precursores, sino en una explotación consciente de su secundariedad y su posición tardía.

Borges, en realidad, no parece haber sufrido ninguna ansiedad con la tradición ni con los precursores, ni hizo una tragedia, como Pascal, de su *cultural belatedness*. Aun así, es un escritor canónico, y esto desconcierta a Bloom: “[Borges] overtly absorbs and then deliberately

reflects the entire canonical tradition. Whether this open embrace of his precursors finally curtailed Borges' achievement is a difficult question." (Bloom 1994: 465) Bloom no se extiende en esta excepción a su teoría, que no puede dar cuenta de cómo Borges hizo una elección eficaz en términos estéticos de la fatalidad de ser un *old-comer*, y una ventaja de su carácter sudamericano y periférico. Es más, podría añadirse que Borges subvirtió todo el sistema de valoraciones de la literatura y sus organizaciones jerárquicas de *precurción, centralidad, tradición, originalidad*, precisamente por no haber sentido "obligación" alguna ni experimentado ansiedad de la influencia.

Bloom no abunda en esta "excepcionalidad" de Borges, o, más bien, intenta contenerla, particularmente a través de una estrategia biográfica que deriva de las circunstancias de la vida de Borges las particularidades de su obra. Esto es evidente en el capítulo de *The Western Canon* dedicado a Borges y a Neruda. Allí aparecen todos los elementos que definen la perplejidad de Bloom ante la excepcionalidad de Borges, quien, contra toda su teoría de la influencia, hizo de su *cultural belatedness* una obra canónica que no es original ni agonística en el sentido de *The Anxiety of Influence* ni concuerda con el modelo y criterio del Autor Shakespeare. Más aun, toda la obra de Borges puede ser entendida como una visión laberíntica de la literatura en tanto "blurring of authorial identities" (Bloom 1994: 476), una negación de ese elemento central para toda la teoría de Bloom que es la individualidad. El "curious pantheism" de Borges, su "nihilistic idealism", se aplica primariamente a los autores, y "not just Shakespeare but all writers were at once everyone and no one, a single, living labyrinth of literature" (Bloom 1994: 470), y ese panteísmo de Borges y su desinterés absoluto por la "personalidad" desasosiegan a Bloom: "[The ethic for immortals] turns out to be only Borges' customary evasion of the family romance of literature, his idealization of influence relationships. [According to Borges] all writers are equal; originality is unlikely. Homer and Shakespeare, being everyone and anyone, render individuality impossible, so personality is an outmoded myth. We all live forever, so there will be time to read everyone and everything." (1994: 473)

De la misma manera, en la actitud de Borges para con Shakespeare, a medias irónica, nada reverencial, en su actitud subversiva sin ninguna de las trazas y poses de la subversión, en su definición de Shakespeare como *everything and nothing*, en su “desdén” clásico por el tumultuoso e “irresponsable” Shakespeare, Bloom encuentra similitudes con la School or Resentment y con la negación del individuo original: “Shakespeare, while entertaining us at every possible level, never permits us voyage to the undiscovered country of his self. Borges thought that Shakespeare was selfless, and therefore Shakespeare was everyman. What we insist upon calling “theory” dogmatizes that no one ever had or ever will have a self of her or his own. That seems to me an unamiable fiction.” (Bloom 1997: xlvi)

La comparación es implícita pero reveladora. El proyecto literario de Borges, según Bloom, siguiendo a Barrenechea, consiste en reducir la realidad a una sombra. Semejante proyecto solo podría haber sido llevado a cabo, razona Bloom, por el Autor Shakespeare, e incluso esto hubiera estado más allá de sus fuerzas. De aquí que la canonicidad de Borges es, paradójicamente, dudosa: “That breathtaking project [to destroy reality and convert man into a shadow], has Shakespeared pledged himself to it, would have been beyond even his resources. Borges can wound you, but always in the same way, so that one arrives at Borges’ prime flaw: his best work lacks variety, even though it draws upon the entire Western Canon and more.” (Bloom 1994: 471) Por otra parte, el intento de Borges por eliminar o confundir las individualidades en la literatura no solo resta variedad a su obra: en la interpretación “moral” de *The Western Canon*, Bloom describe “El inmortal” como “[Borges’] self-punishment for excessive literary idealism” (Bloom 1994: 475)

Parece evidente que el panteísmo literario de Borges fue una efectiva vindicación de la secundariedad de la que extrajo una originalidad y una obra de la que la teoría de Bloom no puede dar cuenta. El único caso similar, e igualmente desconcertante para Bloom, es el de Samuel Johnson, vínculo que, como se verá, no deja de ser significativo. En última instancia, la canonicidad a-canónica de Borges, el hecho de haber construido una obra que es una

excepción a *toda* la teoría de la ansiedad de la influencia, lleva a Bloom a considerar su obra como “menor” y periférica para la literatura moderna:

Borges is skeptical, very knowing, and deliberately lacks the extravagance of the romance, its sense of wandering beyond limits. His art is very carefully controlled and sometimes rather evasive. Neither Borges nor his reader can get lost in the stories, where everything is calculated. A dread of what Freud called the family romance of literature confines Borges to repetition, and to overidealization of the writer-reader relationship. That may be precisely what made him the ideal father for modern Hispanic-American literature—his infinite suggestiveness and his detachment from cultural tangles. Yet he may be condemned to a lesser eminence, still canonical but no longer central in modern literature. (1994: 471)

Tenemos, entonces, por un lado, las sugestivas reflexiones de Pastormerlo sobre la atención de Borges a la tradición menos como continuidad que como discontinuidades entre valoraciones estéticas que, a su vez, dependen de dos modos, antagónicos y en tensión, de comprender la literatura: el modo romántico y el modo clásico. Por el otro, tenemos la idea de Bloom de la excepcionalidad de Borges, que por su panteísmo literario y por haber hecho de su *cultural belatedness* y su secundariedad una obra extraordinaria le lleva a declarar que la obra de Borges es una “lesser eminence, still canonical but no longer central in modern literature” (Bloom 1994: 471).

No a esta última *boutade*, pero sí a algunas de las consideraciones precedentes, me interesa añadir que la tradición, en Borges, es un concepto equivalente, en cierto sentido, al de lectura. Tradición y lectura dependen de la constante recreación del pasado cultural, o más bien, del establecimiento del pasado cultural como un objeto puramente maleable. En Borges, el concepto de tradición depende de la construcción del pasado cultural como objeto utilizable, como *enciclopedia*, como *tópica* del que se puede tomar lo que uno desee. Esa versatilidad y libertad, que desconcertó a Bloom y que, contra su ingenua predicción, determina la *centralidad* ineludible de la “firma” Borges, del *objeto Borges* para la literatura contemporánea, oculta, según creo, que Borges no concibe la tradición como un proceso dialéctico en sí mismo, sino

que desplaza ese carácter dinámico de constitución y transformación de la tradición al proceso de apropiación/construcción de esa tradición por parte del lector.

La diferencia es sutil y puede ser, en realidad, inconsecuente. En efecto, ¿qué diferencia existe entre imaginar la tradición como un proceso dinámico de constitución *in illo tempore* y describir la tradición como un objeto maleable, siempre en construcción en el momento de su apropiación/lectura/actualización? La diferencia, sin embargo, es significativa y relevante para comprender la *deshistorización* que permea en apariencia la obra de Borges y que ha conducido a la constelación de lecturas universalistas en torno a su literatura.

En efecto, como puede verse en “El escritor argentino y la tradición”,⁷² Borges concibe el pasado y la tradición como objeto de apropiación, y atribuye a la literatura argentina ventajas que parecen desventajas. Entre estas, la marginalidad con respecto a la tradición europea en realidad permite entender esa tradición como un espacio de disponibilidades que no son, como en Eliot, pre-fijadas por la misma tradición, sino que dependen del lector y de ese tipo especial de lector que es el escritor. Borges desdeña tanto el concepto pseudo-evolutivo y profundamente a-histórico, dependiente de una noción de obsolescencia programada y progreso predecible, que entiende la tradición como sucesión de escuelas y períodos, un espacio de límites impuestos por la periodización, los géneros, los predecesores y precursores. De la misma manera, se puede interpretar “progresivamente” su distinción “no histórica” entre *clásicos* y *románticos* como una distinción profundamente *histórica*, una distinción dialéctica entre dos modos de entender y valorar la literatura, que se requieren y conviven dinámicamente y en función de una identidad relacional recíproca.

Ahora bien, no solo hay razones para pensar que esta operación de deconstrucción de la tradición, de apertura de la tradición a las operaciones de renovación y uso que tan fecunda ha resultado para generaciones de escritores y críticos “borgeanos”, pudo no ser así, y en primer

72

lugar para el escritor borgeano que Borges llegaría a ser. Esa operación, que hoy se reitera en un gesto retrospectivo o teleológico (construimos la construcción de Borges), no solo pudo no haber tenido lugar, sino que ese gesto inaugural por el cual la tradición se convierte en disponible, leído usualmente como liberador, también puede, y debe, ser leído en clave crítica. Pues la postulación del pasado cultural como un objeto *actualizable* pero, sobre todo, como un objeto del que no interesan sus condiciones de posibilidad histórica concretas, ni los avatares dialécticos de su constitución, ponen el énfasis en su *disponibilidad*, su carácter objetivado de bien, por así decir, *consumible*.

En tal sentido, a la lectura del Borges deconstructor, que nos libera de la fatalidad de la tradición y convierte en electivo lo impuesto, debe añadirse que la operación por la cual la tradición o el canon son analizados y sustituidos por una concepción metacrítica de la canonización y la tradición instauro, también, un problema. Ciertamente, después de la obra de Borges, es inevitable la conciencia de que todo canon es arbitrario y de que podemos hacer con la tradición lo que desemos: todos los canones son admisibles, en primer lugar el canon o los canones abiertos por la admisibilidad de cualquier canon. Pero llevada a sus últimas consecuencias, la electividad absoluta del pasado y de la tradición conduce a que cualquier palabra, cualquier lenguaje, puede referir a cualquier tradición posible, inexhaustiblemente, y este es el “punto ciego” de la liberación borgeana. Pues toda afirmación (así sea la afirmación que afirma la relatividad de todas las afirmaciones) depende, para no caer en el nihilismo, de la instauración de un principio, o un elemento, que limite la proliferación del relativismo absoluto. En Borges, y aquí retornamos a Pastormerlo, el criterio de “selección” del pasado y la tradición, potencialmente infinitos, es *el valor*, y este valor a su vez depende de una *crítica del gusto*.

Pero aún más. De la misma manera que, como hemos visto, existía algo del orden de la inevitabilidad del regreso del principio Autor, en Borges la construcción del pasado cultural y de la tradición como electivos, en tanto que bienes mostrencos, corresponde menos a un proceso que a la constitución de una objetivación *conjuradora* del potencial anárquico de los *procesos*

y su parte de *ars combinatoria*. Lo cierto es que todo lenguaje no solo apunta al universo, sino que también implica una filiación con consecuencias, la pertenencia, así sea en el acto mismo de la elección, a *una tradición específica*. La elección de una porción de las tradiciones disponibles anula el gesto anulador, elimina, automáticamente, toda la serie interpretativa eventual y localiza al autor y al texto en un cuadrante particular de las tradiciones. En otras palabras, la disponibilidad absoluta de la tradición general deja lugar a *una tradición específica*, en el momento mismo en que un escritor *escoge* una serie de elementos de entre los disponibles, ya conscientemente o no, y a pesar de la imposibilidad, famosamente comentada por Borges en su ensayo sobre “Las versiones homéricas”, de determinar qué pertenece al escritor y qué al lenguaje.

¿Cómo, entonces, mantener la tensión, enfatizar el efecto liberador de la idea de tradiciones disponibles que se desprende la crítica y la práctica de Borges y al mismo tiempo reconocer que lo que no está disponible, o no puede ser electivo, es el hecho mismo de la *selección*? Respuestas parciales a este problema dialéctico se encuentran, insospechadamente, en un ensayo publicado en 1982 y que puede considerarse como la inauguración teórica de una novedosa perspectiva de crítica cultural.

En “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory” Raymond Williams propone matizar los supuestos subyacentes en la mayoría de las interpretaciones –reputadas marxistas o materialistas– de los fenómenos culturales, que postulan acríticamente una relación fija entre una base económica determinante y una superestructura cultural determinada. Williams reconoce que la relación entre base y superestructura, señalada por Marx como *indirecta*, se ha intentado matizar con la introducción de instancias de *mediación* y el concepto de *estructuras homólogas*. Pero la idea de determinación refleja o reproductiva, y otras nociones de prefiguración, predicción, o control por parte de la base económica, han persistido –y no solo, cabría agregar, en las llamadas interpretaciones materialistas o marxistas.

De hecho, para Williams, un nuevo enfoque de la relación entre base y superestructura debería comenzar por la reformulación de la noción de base, *Grundlage* o *Basis* en los términos de Marx: la base no es un estado sino un *proceso*, y como tal debe ser evaluada “away from the notion of a fixed economic or technological abstraction, and towards the specific activities of men in real social and economic relationships, containing fundamental contradictions and variations and therefore always in a state of dynamic process.” (2005: 34) La base o estructura debería considerarse menos como referencia a las fuerzas productivas de las relaciones económicas del capitalismo que a la “primary production of society itself and of men themselves” (2005: 35), por lo cual, y este es un punto crucial, ya no puede definirse como meramente secundarias o derivadas a otras *fuerzas sociales* que intervienen, con sus propias contradicciones y variaciones, en la auto-producción de la sociedad.

Es importante retener este carácter dinámico de la base, entendida como *proceso social* en constante variación y conformado por relaciones, así como la redefinición de las *fuerzas productivas* como las fuerzas que intervienen en la producción, o reproducción, de la sociedad y de los hombres. Pues base y superestructura se vinculan en un proceso relacional a través del cual los modos dinámicos de producción, incluyendo tanto las fuerzas económicas como otras fuerzas sociales, en un momento histórico específico y en una sociedad específica, establecen *límites* y ejercen *presiones* sobre el conjunto de *todas* las estructuras que conforman esa sociedad. La cultura, entonces, puede verse como un espacio de relaciones *determinado* en tanto parte de ese proceso de auto-producción de la sociedad y del ser social, pero con una lógica de funcionamiento indeterminada a priori.⁷³

A partir de esta cualificación de la cultura y las prácticas culturales como determinadas y con una dinámica propia indeterminada, Williams introduce la noción de sistemas sociales de

⁷³ El matiz se aplica también a la literatura en tanto práctica cultural que forma parte de este proceso social más general: “We cannot separate literature and art from other kinds of social practice, in such a way as to make them subject to quite special and distinct laws. They may have quite specific features as practices, but they cannot be separated from the general social process.” (2005: 44)

prácticas, significados y valores culturales dominantes, que como parte de su continuidad y perpetuación incluyen, estructuralmente, el intento de incorporar prácticas culturales emergentes y residuales que, en principio, no se expresan en los términos de la cultura dominante. Este proceso de incorporación corresponde a la dinámica histórica de constitución, funcionamiento y operatividad de la *tradicición*:

At a philosophical level, at the true level of theory and at the level of the history of various practices, there is a process which I call the *selective tradition*: that which, within the terms of an effective dominant culture, is always passed off as “*the tradition*”, “*the significant past*”. But always the selectivity is the point; the way in which from a whole possible area of past and present, certain meaning and practices are chosen for emphasis, certain other meaning and practices are neglected and excluded. Even more crucially, some of these meaning and practices are reinterpreted, diluted, or put into forms which support or at least do not contradict other elements within the effective dominant culture. The processes of education; the processes of a much wider social training within institutions like the family; the practical definitions and organization of work; the selective tradition at an intellectual and theoretical level: all these forces are involved in a continual making and remaking of an effective dominant culture, and on them, as experienced, as built into our living, its reality depends. (2005: 39)

Frente a interpretaciones sesgadas de su obra, Williams no se refiere solo a la *imposición* de la tradición selectiva por parte de una cultura dominante (lo cual sería otra versión de la teoría del “reflejo” o la “determinación unívoca”). Lo que me interesa, y resulta determinante en relación con la deconstrucción de la tradición en Borges, es que Williams enfatiza el elemento mismo de *la selección*, por el cual, de todas las eventualidades del pasado cultural, ciertos significados y prácticas son escogidos, reinterpretados y operativizados en formas que no se contradicen con otros elementos de la cultura dominante, y a la que son incorporados. Además, a diferencia de perspectivas reduccionistas de interpretación de los procesos culturales, para Williams la realidad efectiva de la cultura dominante no depende de una capacidad coercitiva o hegemónica, sino de cómo los sujetos sociales *experimentan* la tradición selectiva, escogida e impuesta por la cultura dominante, como *la tradición*.

Hasta aquí el comentario del ensayo cimero de Williams. De las fuerzas que intervienen en la permanente constitución y reconstitución de una tradición selectiva, me interesa, en lo que sigue, un mecanismo inherentemente selectivo, la alusión, que en apariencia, y según un extendido consenso entre los críticos, funciona exclusivamente a un nivel microtextual. Mi hipótesis es que el estudio de las alusiones permite desplazar la comprensión de las formas particulares de funcionamiento de los textos de Bustos Domecq desde las lecturas internas del capítulo previo –aunque partiendo de ellas– al espacio que postulan, inevitablemente, el modo de escritura colaborativa, las matrices genéricas de los textos, las voces narrativas, los dispositivos paratextuales, en fin, el conjunto de *elecciones* que ayudan a bosquejar la *tradición selectiva* de la obra en colaboración.

2.1. Intertextualidad, alusión, interpretación, control

How exact that imitation hath been in this piece, appeareth not only by its general structure, but by particular allusions infinite, many whereof have escaped both the commentator and poet himself; yea divers by his exceeding diligence are so altered and interwoven with the rest, that several have already been, and more will be, by the ignorant abused, as altogether and originally his own.

Scriblerus, *Prolegomena and Illustrations to the Dunciad* (P:
423)

Resulta superfluo mencionar que en los pocos estudios dedicados a la obra en colaboración no hay una indagación o investigación de la tradición selectiva a la que podría pertenecer la *œuvre*. Forzando un poco los términos, se podría afirmar que el extenso y detallado estudio intertextual de Rozas, *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*, esboza un conjunto de referencias que, en un sentido distinto al que aquí utilizo, indican que la sátira y la parodia constituyen la tradición en que se inscribe la obra en colaboración de Borges y Bioy.

Pero la tendencia del estudio de Rozas a subordinar la interpretación a un afán clasificatorio cuasi mecánico, su reiterada postulación de una *intención* paródica inferida de la inversión (mecánica) del modelo hipotextual y, sobre todo, la determinación de hipotextos según marcas exclusivamente referenciales (y recurriendo a entrevistas a Borges como validación), indican los límites de esta interpretación.⁷⁴

Por supuesto, no se trata de desechar *in toto* las perspectivas intertextuales, sino de objetar el mecanicismo que resulta del sometimiento de los textos a un apriorismo taxonómico. En efecto, las teorías intertextuales incorporan un elemento, la alusión, que preserva el postulado fundamental de la intertextualidad (esto es, que la relación entre textos constituye la literariedad) pero sin establecer mecánicamente esa relación.

La alusión, sin embargo, a menudo ha sido definida en función de la necesaria comprobación de la intención autorial (o, lo que es lo mismo, en función del autor), y ocupa un lugar secundario tanto en la taxonomía intertextual como en la teoría literaria contemporánea. En efecto, a diferencia del reconocimiento explícito que autores como Perelman, Olbricht Titeka, Booth, Abrams o Barthes han concedido a la retórica clásica en los procesos de constitución de la retórica contemporánea y la teoría de la literatura, las teorías de la intertextualidad (o la aplicación por parte de los críticos de la taxonomía desarrollada por Genette o Kristeva) ignoran la precedencia y desarrollo de la tradición “intertextual” de la alusión en los estudios de la literatura occidental.

Esta tradición se remonta a la interpretación desarrollada durante siglos en torno a la literatura griega y latina clásica y post-clásica así como, en cierta medida, la exégesis bíblica medieval, y dependía, precisamente, del estudio de mecanismos de alusión, que a poco que se

⁷⁴ Tendencias que, por otra parte, no son exclusivas de Rozas: “La manière dont la totalité de cette œuvre en collaboration a été rassemblée en Argentine, sur le tard, dans un volume des *Œuvres complètes en collaboration de J.L. Borges* est éminemment significative, à la fois d’un ostracisme et d’une hiérarchisation implicite des auteurs. Les critiques ne sont pas en reste, qui, les rares fois où ils s’aventurent dans ce territoire inquiétant, le réfèrent presque systématiquement au seul Borges...” (Lafon & Peeters 2006: 261)

investiguen presentan una semejanza considerable, si no en la sistematización o la terminología, sí en los supuestos básicos, con la teoría de la intertextualidad.⁷⁵ El postulado, más o menos invariable, de los estudios de alusión es que un texto posee sentidos múltiples que pueden ser determinados a través de la identificación de sus alusiones *a otros* textos.⁷⁶

Si bien existen diferentes tendencias, los estudios de alusión se han basado en general en dos supuestos: la *brevidad* y *localización* de la alusión, y su carácter *deliberado*, atribuible a una intencionalidad que se identifica con el autor. Esta dualidad, como se verá, no está exenta de problemas, puesto que el primer supuesto implica la *textualidad* de la alusión, mientras el segundo deriva la relevancia de la alusión de un elemento *no textual*. Con todo, estos elementos, textualismo e intencionalidad, han sido fundamentales en la constitución y desarrollo de las formas aceptadas de estudiar e interpretar tradiciones literarias distintas a la griega y romana, es decir, en la institucionalización moderna de la crítica literaria y el estudio de las literaturas vernáculas. Así, por ejemplo, el precedente de los estudios alusivos, aunque olvidados en parte, ha influido ya en el énfasis en procedimientos formales y en mecanismos referenciales al interior de los sistemas de tradiciones disponibles, ya en la recurrencia a la voluntad, intención o significado del autor, en perspectivas tan antagónicas como el formalismo ruso, el *New Criticism*, la intertextualidad y la teoría intencionalista de Hirsch.

El estudio sistemático institucional y secular de los textos clásicos, y en particular el estudio metódico de la alusión, se desarrolla a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, a partir de la constitución académica de la moderna escuela alemana de filología comparada.⁷⁷

⁷⁵ Para una introducción general al estudio y aplicación del estudio de la alusión como fundamento de la filología clásica véase, entre otros, Conte 1986, Hinds 1998, Van Trees 2004. Sobre los estudios alusivos en la exégesis bíblica véase, por ejemplo, de varios autores los 10 volúmenes de *Biblia Patristica: Index des citations et allusions bibliques dans la litterature patristique*, también disponibles online en <http://www.bibliindex.mom.fr/> y McClean 1992. Sobre la alusión en la literatura occidental véase Pucci 1998.

⁷⁶ Los casos paradigmáticos extremos de aplicación de estos postulados se encuentran en la exégesis de la Kábbala y en la extraordinaria hipótesis de Ferdinand de Saussure sobre los significados anagramáticos subyacentes en la literatura clásica, sobre la cual véase Starobinsky 1971.

⁷⁷ Sobre la historia de la filología moderna véase el número especial de *Comparative Literature Studies* 27. 1 (1990) = Ziolkowski 1990, especialmente la bibliografía.

Puede parecer paradójico que esta institucionalización se produjera de modo paralelo a la sustitución de una concepción “clásica” o “mimética” de la literatura, con la que se correspondería más adecuadamente el estudio alusivo, por la concepción “romántica” o “expresiva”, según la cual la literatura es una expresión de la interioridad y la experiencia de un autor individual, del que el texto deriva o al que refleja. Esta concepción de la literatura como resultado de un “spontaneous overflow of powerful feelings”, en palabras de Wordsworth en el “Preface” a las *Lyrical Ballads*, no solo es incompatible con la concepción clásica, “derivativa”, de la literatura como *aemulatio* o *imitatio*, cuya última manifestación histórica, muy generalmente, puede localizarse en la llamada literatura augústea del siglo XVIII británico, sino que, además, trae aparejada otro modo de entender la crítica e interpretación de la literatura. Efectivamente, el estudio de la alusión como constitutiva de la relación entre textos y de la “literariedad” no se corresponde con una idea expresiva de la literatura, que parece más bien reclamar interpretaciones identificativas entre comentador y autor.

2.1.1. Excurso. De la mimesis a la expresividad.

El proceso de sustitución de una concepción de literatura por otra y el surgimiento correlativo de la crítica romántica es estudiado exhaustivamente por Abrams en su clásico *The Mirror and the Lamp*.⁷⁸ Para Abrams, el desarrollo de la teoría literaria durante la época de Coleridge y Wordsworth marca un punto de clivaje en la historia de la crítica literaria. Aunque antes del Romanticismo existían importantes diferencias entre, digamos, el *Ars poetica* de Horacio y la crítica de Samuel Johnson, también había una evidente continuidad en las premisas, los objetivos y los métodos de interpretación de la poesía. Durante 2400 años la formulación y la respuesta de preguntas estéticas dependió no de la relación del arte y el artista sino de la relación

⁷⁸ Los números de página de las referencias corresponden a Abrams 1971.

entre el arte y la naturaleza externa, la audiencia o los requerimientos internos de la obra artística. Esta continuidad se rompió, hacia 1800, con las teorías de los escritores románticos ingleses y alemanes, una fecha relativamente reciente si se consideran las continuidades básicas que marcaron la interpretación de la poesía y el arte desde el siglo V a.C.

La estética romántica fue en parte un desarrollo y una reacción deliberada a la estética del siglo XVIII, y en la enorme variedad de escritos estéticos del Romanticismo se puede encontrar un atributo esencial común: “the persistent recourse to the poet to explain the nature and criteria of poetry.” (7) No obstante, frente a la suposición de que la concepción romántica del arte como desborde de la emoción del artista desencadenó una revolución absoluta, Abrams demuestra que la atención al poeta o al artista había tenido un precedente en el énfasis concedido al componente pragmático durante el Renacimiento. Asimismo, la ruptura de la teoría expresivista romántica no resultó *ex nihilo*, pues ya la retórica clásica concedía suma importancia al *ethos* del orador:

Measured either by its duration or the number of its adherents, therefore, the pragmatic view, broadly conceived, has been the principal aesthetic attitude of the Western world. But inherent in this system were the elements of its dissolution. Ancient rhetoric has bequeathed to criticism not only its stress on affecting the audience but also (since its main concern was with educating the orator) its detailed attention to the powers and activities of the speaker himself—his “nature,” or innate powers and genius, as distinguished from his culture and art, and also the process of invention, disposition, and expression involved in his discourse. (...) Through most of the eighteenth century, the poet’s invention and imagination were made thoroughly dependent for their material—their ideas and “images”—on the external universe and the literary models the poet had to imitate; while the persistent stress laid on his need for judgment and art—the mental surrogates, in effect, of the requirements of a cultivated audience—held the poet strictly responsible to the audience for whose pleasure he exerted his creative ability. Gradually, however, the stress was shifted more and more to the poet’s natural genius, creative imagination and emotional spontaneity, at the expense of the opposing attributes of judgment, learning, and artful restraints. As a result the audience gradually receded into the background, giving place to the poet himself, and his own mental powers and emotional needs, as the predominant cause and even the end and test of art. (21)

La nueva comprensión del poeta como causa e incluso medida de la obra de arte es el centro de lo que Abrams llama *teoría expresivista*, cuyo punto de explicitación inicial localiza en el “Preface” de las *Lyrical Ballads* de Wordsworth, publicadas en 1800. La definición expresivista de Wordsworth, de la poesía como “the spontaneous overflow of powerful feelings”, fue compartida por la mayoría de los críticos románticos ingleses, que reiteraron en sus formulaciones la misma idea de la relación entre poesía y poeta, y que Abrams resume de la siguiente manera:

A work of art is essentially the internal made external, resulting from a creative process operating under the impulse of feeling, and embodying the combined product of the poet’s perceptions, thoughts, and feelings. The primary source and subject matter of a poem, therefore, are the attributes and actions of the poet’s own mind; or if aspects of the external world, then these only as they are converted from fact to poetry by the feelings and operations of the poet’s mind. (...) The paramount cause of poetry is not, as in Aristotle, a formal cause, determined primarily by the human actions and qualities imitated; nor, as in neo-classic criticism, a final cause, the effect intended upon the audience; but instead an efficient cause—the impulse within the poet of feelings and desires seeking expression, or the compulsion of the “creative” imagination which, like God the creator, has its internal source of motion. The propensity is to grade the arts by the extent to which their media are amenable to undistorted expression of the feelings or mental powers of the artist, and to classify the species of an art, and evaluate their instances, by the qualities or states of mind of which they are a sign. Of the elements constituting a poem, the element of diction, especially figures of speech, becomes primary; and the burning question is, whether these are the natural utterance of emotion and imagination or the deliberate aping of poetic conventions. (...) The work ceases then to be regarded as primarily a reflection of nature, actual or improved; the mirror held up to nature becomes transparent and yields the reader insights into the mind and heart of the poet himself. The exploitation of literature as an index to personality first manifests itself in the early nineteenth century; it is the inevitable consequence of the expressive point of view. (21-23)

A pesar de la diversidad de la crítica romántica, Abrams identifica un núcleo de aseveraciones y premisas compartidas:

- ✓ La poesía es expresión o desborde de sentimiento, y es un producto de la imaginación y las emociones.

- ✓ En tanto expresión de un estado emocional de la mente, la poesía no se opone a la prosa, sino a las aserciones no emocionales de la ciencia.
- ✓ La poesía se originó en declaraciones primitivas de pasión, orgánica y naturalmente rítmicas y figurativas.
- ✓ La poesía expresa emociones a través del ritmo del lenguaje y las figuras de discurso. Las palabras naturalmente encarnan y transmiten los sentimientos del poeta.
- ✓ El lenguaje de la poesía es espontáneo, genuino, sincero, no la expresión simulada y artificiosa del estado emocional del poeta.
- ✓ El poeta se distingue de los otros hombres por su intensa sensibilidad y susceptibilidad a la pasión.
- ✓ La función más importante de la poesía es sutilizar y aumentar la sensibilidad, emociones y empatía del lector.

Como Booth en *The Rhetoric of Fiction*, Abrams relaciona el remplazo de la teoría mimético-pragmática por la teoría expresivista con la nueva supremacía concedida a la poesía lírica tras la disolución de la teoría clásica de los géneros y la pérdida de los criterios de valoración que ese marco incluía. Así, el colapso de la estructura de los criterios de valoración de la crítica neoclásica solo se produjo cuando el concepto de la poesía como un desborde de emociones dejó de ser una parte subordinada de la teoría poética y se volvió el elemento principal: “We may suppose that this event was delayed until, for the first time since Aristotle, epic and tragedy lost their dominant status among the poetic kinds and gave place to the lyric as the prototype and most representative single form of poetry in general.” (84)

Así, en el paso de la “Era de Johnson” a la “Era de Wordsworth” ocurrido hacia 1800, el poeta pasó a ocupar el centro del sistema crítico y se le otorgaron las prerrogativas que habían sido, hasta entonces, patrimonio de los lectores o de la naturaleza del mundo o de las preceptivas y *exempla* de las artes poéticas. Simultáneamente, la interpretación se desplazó al artista y la relación entre la obra y su mente, y en su manifestación más extrema, con Keble, Carlyle y John Stuart Mill, la teoría interpretativa expresivista de la poesía llegó a prescindir, hacia 1830, de la referencia a todo condicionamiento del mundo externo, a los requerimientos de la audiencia e incluso al control y el propósito conscientes del artista. Carlyle fue más lejos aún y reclamó

la soberanía absoluta de los impulsos inconscientes en todos los dominios de la vida, ya en literatura, política o moral.

De esta manera, la concepción de la literatura como inseparable del *autor* individual, dotado de atributos de individualidad, originalidad, talento y expresividad, desplazó a fines del siglo XVIII los criterios utilizados para juzgar el texto literario, y el estudio de la alusión como mecanismo y fundamento de organización de la obra mimética fue relegado como método interpretativo, crecientemente confinado a las literaturas clásicas o perviviendo como otro elemento, menor, de la intención autorial. Pues, como señala Abrams, el estudio de las literaturas modernas, románticas y post-románticas, supone la identificación entre intérprete y autor, en tanto la obra, como duplicado de su interioridad “original”, refleja o expresa la personalidad del autor. Así, resulta poco sorprendente que la alusión ocupe un lugar muy secundario en la crítica contemporánea, frente a nociones de relación entre los textos como las de parodia, hipotexto, hipertexto, referencia o cita. Particularmente, la alusión se considera, en las teorías intertextuales, otro mecanismo intertextual, no el más importante, al tiempo que se ha acentuado la nota *intencional* como su característica definitoria y necesaria.⁷⁹

Sin embargo, si se entiende como no localizada ni intencional, la alusión ofrece una alternativa válida a la rigidez de algunas lecturas intertextuales, al tiempo que, insisto, preserva la utilidad de las nociones fundamentales de la teoría intertextual. Aunque, sobre todo por la insistencia en la nota intencional, los estudios de alusión en los campos de la estética y las literaturas contemporáneas no ofrecen un panorama distinto a la secundariedad asignada a la alusión en las teorías intertextuales, la alternativa a que me refiero se puede encontrar en la menguante, pero efectiva, vigencia de los estudios de alusión en el área disciplinar de cuya metodologización fue parte fundamental: los estudios clásicos.

⁷⁹ Para consideraciones intencionales de la alusión véase Irwin 2001, Machacek 2007, 2008.

2.1.2. *Arte alusiva, intencionalismo, recepción*

... la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje.

Borges, “Las versiones homéricas”, *Discusión* (OC I, 414)

The most complex type of reference in Virgil is *conflation* or *multiple reference*, a practice which allows the poet to refer to a number of antecedents and thereby to subsume their versions, and the tradition along with them, into his own. This type may include within it the category of correction, and like that category its function is ultimately polemical—that is, its function is to revise the tradition. [This type of reference] represent in microcosm the method of his poetry in broader terms: to fuse, subsume, and renovate the traditions which he inherited.

Richard Thomas, “Virgil’s *Georgics* and the Art of Reference”, 193

Desde hace aproximadamente 30 años, los estudios de alusión han concitado un renovado interés en el campo de la filología clásica, a partir de la creciente atención a la filiación alejandrinista de la literatura latina y el desarrollo de los *reception studies*. Sobre todo, la alusión ha recuperado parte de su prestigio con la publicación de una serie de textos innovadores, tanto los que insisten en la alusión intencional o *referencia* como otros que reclaman para la alusión un carácter intertextual no intencionalista.

Los inicios de estos nuevos desarrollos de la teoría de la alusión en los estudios clásicos se remontan, no obstante, a la década de 1940, con la publicación de un artículo seminal de Giorgio Pasquali.⁸⁰ En “Arte allusiva”, Pasquali propone reemplazar, en el estudio de la poesía clásica docta, las nociones de *reminiscencia* o *imitación* por la consideración de que los textos clásicos consisten, fundamentalmente, de *alusiones*. La alusión, a diferencia de la reminiscencia o la imitación, es un mecanismo textual que depende, en cierta medida, de la intención del poeta y de una activa participación del lector: “Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le

⁸⁰ Aunque el artículo de Pasquali es sin dudas el primero en definir la alusión como un fenómeno artístico, en el terreno de la filología clásica ya se habían estudiado casos de alusión específica, por ejemplo Perrotta 1924 o Herter 1929.

imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono.” (Pasquali 1994: 275)

Pasquali también considera que la alusión es un elemento común a todas las artes, particularmente las figurativas, y no se circunscribe a la Antigüedad clásica. Asimismo, aunque en literatura el recurso de la alusión se encuentra en la constante recreación alusiva de los poemas homéricos en la poesía griega del siglo VI a.C., el interés de Pasquali lo constituye la poesía latina, particularmente la del período augústeo, momento en que la alusividad de la poesía era identificada por un público lector entrenado en su reconocimiento:

La poesía augustea è altrettanto e più letteraria che la poesia moderna. Quel procedimento è in essa non soltanto diffuso ma, direi, essenziale. Anche se gli avvocati, medici, preti che per secoli hanno letto a scuola Virgilio e Orazio e l'hanno mandato a memoria, e fregiano di citazioni (ma sono sempre le stesse) i loro scritti e le loro dicerie, non se ne sono accorti; quei due poeti, pero tacere dei minori, presuppongono che il lettore abbia in mente, anche in particolari minuti, Omero ed Esiodo, Apollonio e Arato e Callimaco e chissà quanti altri Alessandrini, dei Romani pero lo meno Ennio e Lucrezio, ma anche propri contemporanei. Si obietterà che un pubblico così preparato doveva necessariamente essere scarso? Anzitutto era necessariamente così. (1994: 277)

Muchos textos podrían señalarse entre las formulaciones de este artículo y el desarrollo contemporáneo de los *reception studies* y la adopción de las teorías intertextuales en los estudios clásicos, pero de esta rica tradición solo me interesa el matiz interpretativo que permite concebir la alusión de un modo no estrictamente localizado y como independiente de la intencionalidad autorial.⁸¹

En este sentido, el que a mi juicio resulta uno de los textos fundamentales es *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, de Stephen Hinds.⁸² De acuerdo con Hinds, a partir de su origen en la academia alemana, y por el interés del historicismo en las

⁸¹ Entre los textos más importantes sobre este cambio de tendencia véase los artículos de Giangrande 1967, 1970.

⁸² Sobre los estudios de recepción en el área de estudios clásicos véase Martindale & Thomas 2006.

Quellenforschungen, la filología latina se ha concentrado en alusiones consideradas como deliberadamente intencionales. A pesar de la implicación de *todo* lenguaje literario en relaciones intertextuales, los filólogos clásicos, en una especie de pulsión de control, intentan preservar y privilegiar la alusión específica o referencial localizada, por lo cual perspectivas exclusivamente localizadas han predominado.

Por el contrario, para Hinds, es necesario acentuar los procesos de negociación intertextual en las dinámicas de incorporación textual, lo cual permitiría situar a poeta y lector en comunidades interpretativas y contextos discursivos más amplios, así como cuestionar toda interpretación cuya autoridad se base en la disminución del “background noise” (1998: 47) de los textos, el recurso a la intención autorial y el deseo de controlar el sentido de los textos literarios. En tal sentido, la filología debería proponerse no solo la interpretación de alusiones intencionadas sino la indagación de textos y tradiciones en los que autores y lectores se niegan a ser sujetos pasivos de la tradición e intentan formar y definir esa tradición según sus propias necesidades.

Así, Hinds propone conciliar la perspectiva alusiva con un espacio más amplio de relaciones intertextuales, y define la alusión como un proceso *no referencial* de condensación de lenguaje y significado en el que el texto alusivo incorpora elementos del texto modelo. La noción de incorporación textual y el papel activo concedido en ese proceso, tanto al autor “clásico” como al lector contemporáneo, resultan fundamentales en la interpretación. Pues si bien la incorporación primaria de la alusión presupone la actividad eventualmente “intencionada” y “controlada” del poeta, las alusiones no existen *per se*, dependen de la *reconstrucción* del lector y, por tanto, no pueden ser enumeradas, catalogadas y controladas:

One could shift the balance of power away from the poet and towards the reader, and argue that, for all the intense authorial control which it presupposes, allusive self-annotation, like any other aspect of poetic meaning, is always, in practice, something (re)constructed *by the reader* at the point of reception. This could lead to a more radical formulation, namely that *all* allusions, at the moment in which they are apprehended

as such, incorporate an element of self-annotation, in that just to recognize an allusion, any allusion, is to hear in it the affirmation “Yes, I *am* an allusion”. (1998: 10)

Hinds advierte, correctamente, que no se trata de sustituir una ortodoxia del control autorial y la alusión localizada por el libre juego de las disposiciones individuales del lector hedónico. Si bien su perspectiva restringe la relevancia del momento, irrecuperable, de la producción autorial en beneficio de un mayor énfasis en el significado como un constructo de la recepción del lector, Hinds advierte las consecuencias negativas de una consideración extrema de ese énfasis:

Just as there is a philological fundamentalism which occludes broader discursive dynamics in its privileging of tight authorial control, so there is an opposite kind of fundamentalism –an intertextual fundamentalism– which privileges readerly reception so single-mindedly as to wish the alluding author out of existence altogether. The useful heuristic metaphor of the “death of the author” has become too easy (...) The bracketing out of the author is often hailed as a liberation of meaning from the private into the public realm. Nevertheless, there is no getting away from the fact that the production of a poetic text is in some very important ways a private, a self-reflexive, almost solipsistic activity; and even the poet’s dialogue with the work of other poets can be a very private, self-reflexive and solipsistic kind of dialogue. (1998: 48)

Estos matices son fundamentales y no pueden ignorarse. Me interesa, sin embargo, que, en la perspectiva de Hinds, la incorporación de otro texto en el texto poético encuentra su réplica interpretativa, su realización “efectiva”, en la lectura del “nuevo” poema, en el momento en que el lector, en un gesto de re-incorporación, “reconoce” la incorporación primaria —gesto que, paradójicamente, confiere a la alusión un carácter de actualidad. Más aun, eventualidad y actualidad de la alusión no son caracteres contradictorios, pues la alusión “intencionada” del poeta no existiría sin la aprehensión del lector—que, a todo efecto, ignora esa intención.

Recurrir para la apertura que propongo en este capítulo a un estudio dedicado a las dinámicas alusivas de apropiación textual parecerá contradictorio. Pues, aunque Hinds critica el modelo filológico y su privilegio de la alusión referencial localizada, se trata, en definitiva, de un estudio circunscrito a la literatura clásica y al análisis de *textos*, y de textos que incorporan

otros textos. Sin embargo, en el intento de interpretar la literatura clásica según el supuesto post-estructuralista de la imposibilidad de conocer las intenciones del poeta y en el otorgamiento al lector de un papel determinante en la activación de las alusiones, Hinds redefine, según creo, todo el estudio de las alusiones.

Al privilegiar, por un lado, el momento, indeterminable, *a priori*, de la apropiación de un texto y de las alusiones de ese texto por parte del lector, y al considerar, por el otro, que la intención del poeta se caracteriza por su “ultimate unknowability” (1998: 48), Hinds preserva el carácter intertextual de la alusión, al tiempo que va más allá de las teorías intextuales y del intencionalismo. Además, Hinds reclama la apertura a las teorías intertextuales y a la idea de negociación implicada en la actividad creativa del autor, mientras simultáneamente niega la posibilidad de determinar la intención de este último. Y aunque reconoce que todo texto depende, para su inteligibilidad *qua* texto literario, de su carácter intertextual, a diferencia de, por ejemplo, Genette, Hinds concede al lector un papel fundamental en el reconocimiento y la actualización de ese carácter intertextual. Se preserva, así, el valor de la alusión como mecanismo constitutivo de los textos literarios y se dispensa a la interpretación de la coerción normativa del control y la intencionalidad autorial. Esta interpretación resulta válida para el estudio de los textos clásicos y para la interpretación de otros textos caracterizados por su alusividad, y en tal sentido es uno de los elementos fundamentales de la alternativa que propongo.⁸³

Ahora bien, la crítica de Hinds se dirige, específicamente, a la obra de latinistas que han abierto el campo de los estudios clásicos a las teorías de la intertextualidad, especialmente Gian Biagio Conte y Richard Thomas, y a sus concepciones intencionalistas. Este último, por ejemplo, es el autor de la más extensa y sofisticada interpretación alusivo-referencial de la obra de Virgilio, a partir de un artículo de 1986, “Virgil's *Georgics* and the Art of Reference”, en el

⁸³ Sobre el papel fundamental del lector de literatura en la activación de las alusiones véase Pucci 1998.

que retoma a Pasquali y propone una sistematización de la alusión referencial en la literatura clásica latina.

Para Thomas, las trazas de la poesía alejandrina y de la práctica de la alusión en la poesía romana han sido ignoradas, en gran medida, por la consideración generalizada de aquella poesía como epigonal e inferior a la poesía canónica de la tradición clásica griega. Sin embargo, la poesía helenística, probablemente a causa de la fusión del erudito y del poeta durante el período alejandrino, se caracteriza por el empleo de una *oppositio in imitando* de la tradición heredada, que Thomas llama de modo general *corrección* y que consiste en el uso de peculiaridades lingüísticas y poéticas cuyo sentido solo puede ser establecido recurriendo al pasaje imitado – del que, usualmente, la corrección difiere de maneras muy diversas.

Poetas romanos como Catulo, Virgilio y Ovidio poseían capacidades intelectuales y eruditas comparables, o superiores, a las de sus predecesores alejandrinos, y aplicaban sistemáticamente a su poesía la poética alejandrina de la corrección alusiva, particularmente en el caso de Virgilio, quien, según Thomas “is not so much ‘playing’ with his models but constantly intends that his reader be ‘sent back’ to them, consulting them through memory or physically, and that he then return and apply his observation to the Virgilian text.” (1986: 172, n8) Puesto que las connotaciones de la palabra *alusión* no dan una idea exacta de ese proceso específico de *corrección poética intencional*, Thomas propone sustituirla por *referencia* y, tomando como paradigma las *Geórgicas*, elabora una tipología en la que su intencionalismo es explícito.⁸⁴

⁸⁴ La concepción decididamente intencionalista de Thomas puede observarse en diferentes fragmentos. En todos los casos las cursivas me pertenecen: “Virgil, more than any other Roman poet, knew and *controlled* his inherited tradition, both Greek and Latin, and in his middle work is at his most eclectic as well as his most complex in drawing from that tradition.”; “Virgil’s chief purpose in referring to a single *locus* is simply stated: he *intends* that the reader recall the context of the model and apply that context to the new situation; such reference thereby becomes a means of *imparting* great significance, of making connections or conveying ideas on a level of intense subtlety.”; “What Virgil expects of his reader is recollection of the *context* of the Homeric simile (...) for it is that context, and not the simile itself, which informs his deeper poetic intentions.” (Thomas 1986: 173, 177, 178-9)

Para distinguir una referencia de una confluencia lingüística accidental, Thomas propone dos criterios absolutos de determinación: se debe poder demostrar que el modelo era conocido por el poeta, y debe haber una razón que justifique la referencia. Según estos criterios, Thomas describe cinco tipos de referencia que, considera, pueden aplicarse sistemáticamente a la interpretación de *toda* la poesía latina: referencia casual, referencia individual, auto-referencia, corrección, referencia aparente y referencia múltiple o fusión (*conflation*).⁸⁵ Las funciones de estas referencias varían, pero todas comparten un mismo propósito: subsumir o apropiarse de toda la tradición literaria disponible en 800 años de poesía escrita o compuesta en dos lenguas.

En su artículo de 1986, entonces, Thomas propugna un modelo estructural, sistémico y dirigido de la referencia intencionada como revisión y corrección de la tradición recibida, y que conduce a la noción explícita de control autorial. En *Virgil and the Augustan Reception*, de 2004, sin embargo, Thomas dedica un esfuerzo considerable a la interpretación de las alusiones al nivel de *la recepción*, vinculando el estudio de un mecanismo textual con los problemas ideológicos del uso y apropiación de la obra de Virgilio. En este libro fundamental, Thomas sostiene defiende que en el texto de la *Eneida* se encuentran ambivalencias fundamentales, que tensionan el significado “positivo”, pro-augústeo del poema, y para demostrarlo propone

⁸⁵ De estos tipos, puede resultar relevante, para mi interés en la alusión en Bustos Domecq, la definición de Thomas de la auto-referencia y la corrección (si bien, como es evidente, no suscribo la nota intencionalista). La auto-referencia sirve tanto para crear una unidad estructural de los textos como para añadir un nexo sutil e implícito entre las ideas de esos textos: “Self-reference in Virgil, as in any poet, can be an important means of imparting significance. It clearly belongs in the same realm as single reference, but the fact the recalled locus is the poet’s own work creates the potential for highly allusive statement, particularly when the self-reference operates within a single poem—what may be called ‘internal’ self-reference.” (Thomas 1986: 182-3) En cuanto a la corrección: “This type, more than any other, demonstrates the scholarly aspect of the poet, and reveals the polemical attitudes that lie close beneath the Surface of much of the best poetry of Rome. The process is quite straightforward, at least in its working principles: the poet provides unmistakable indication of his source, then proceeds to offer details which contradicts or alters that source.” (Thomas 1986: 185) La corrección a menudo adopta la forma del diálogo que caracteriza a la poesía augústea, y es muy cómo en el conteto de una “restricted poetic community” (Thomas 1986: 187) También puede ser interesante tener en cuenta, para la relación de Borges con Johnson, la siguiente definición de Thomas: “[Window reference] consists of the very close adaptation of a model, noticeably interrupted in order to allow reference back to the source of that model: the intermediate model thus serves as a sort of window onto the ultimate source, whose version is otherwise not visible. In the process the immediate, or chief, model is in some fashion ‘corrected’.” (Thomas 1986: 188) Thomas ha ampliado su estudio de la *corrección* en Thomas 1982.

sopesar el significado que se ha asignado tradicionalmente a las palabras del poema y otros significados posibles de esas mismas palabras. La premisa de Thomas es que “What may be known with some degree of certainty about most of [Virgil’s] text is that he wrote what he wrote, and that is what we must read, and read as his work.” (2004: xvii)

El ejercicio de lectura filológica y hermenéutica de la *Eneida* no es solo un capítulo más en la larga historia de lecturas del clásico europeo *par excellence*:

The reception of accumulated generations, when it is strong and relatively unified, may establish itself as literary fact, and may become difficult to dislodge, so engrained does it become in the handbooks, commentaries and literary histories, and even in the apparatus criticus. That is true of the poetry of Virgil to an extraordinary degree, partly because of its perceived intersection and identity with the outlook of Augustus. That outlook in turn becomes important for European cultural elitism, which constructs an Augustus to whom Virgil is just an appendage. Until recently, the reception of Virgil outside the field of Classics was predominantly Augustanized, in part because vernacular poets and other writers were products of educational systems which never questioned the truth of the Augustan Virgil. And some, such as Dryden, had their own neo-Augustan purposes in mind. In such a situation defamiliarization of the received construction will not easily occur, but I would invite the reader to construct a naïveté about Augustus and “his” poet, at least for the time being. (Thomas 2004: xix)

En esta revisión de la tradición “augústea” de lecturas de Virgilio, es fundamental para el argumento de Thomas la idea de una “fully intended ambiguity” en la *Eneida*. La proposición parece contradictoria, o dependiente de un círculo hermenéutico, pues si Thomas comenta numerosos pasajes ambiguos de la *Eneida*, ¿cómo puede, por el carácter mismo de esa ambigüedad, sostenerse que la intención de Virgilio fuera precisamente la de que esos pasajes fueran ambiguos? Este es un punto ciego en un libro que estudia la inmensa variedad de lecturas que una “misma” obra ha generado, y Thomas propone para el problema de la ambigüedad intencional una solución dual:

The hidden quality of much of Virgilian ideology is in my view *intended* (...) *At least it is intended on the atomic level of the individual word, phrase and so on.* The full global effect of Virgil's poetry, and the force of the accumulation of these utterances, is perhaps a different matter, and may have to do with its *acquiring a momentum and dimension that*

went even beyond those intentions. That full meaning will always be what we construct, but its building blocks are identifiable and susceptible to philological hermeneutics.
(Thomas 2004: 11, mis cursivas)

En efecto, al nivel de la palabra individual o el verso se puede admitir la existencia de ambigüedad, y que esta sea intencionada, pero es imposible determinar una ambigüedad intencionada para una obra en su totalidad, y de aquí esa especie de oximorón de la *hidden quality* de la ideología de Virgilio. Es más, la distinción entre el significado “completo” de una obra como producto de la construcción del lector y el significado atomizado de sus *building blocks*, esto es, las palabras o versos aislados de esa obra, constituye el punto en que Thomas reconoce implícitamente el carácter indeterminable de las alusiones consideradas al nivel de la recepción.⁸⁶

Sin dudas, su insistencia en estudiar las alusiones de Virgilio como *referencias intencionales* podía justificarse en el estudio aislado de fragmentos de las *Geórgicas* –pero no en un estudio del efecto global, al nivel de la recepción, de la *Eneida*. La persistencia de Thomas, en *Virgil and the Augustan Reception*, de una postura intencionalista es una petición de principio, similar a la de Gian Biagio Conte, que en su historia de la literatura latina defendía también una lectura intencionalista de la poesía latina clásica y de Virgilio en particular:

Certainly it will be difficult, in some cases very difficult, to rediscover the true intention of the texts. But without the tension that drives us to seek an original intention in the literary work, our very relation to these works loses any real interest. I see no other protection from the arbitrary incursions of many modern interpreters, who may be eager readers but whose views are often unconsciously alien to the original historical contexts and cultural codes.
(Conte 1994: 4)⁸⁷

Esa referencia a la necesidad de proteger los textos de las incursiones arbitrarias de intérpretes modernos es, naturalmente, otro ejemplo de la pulsión de control criticada por Hinds.

⁸⁶ Sobre la recepción histórica de la obra de Virgilio, y en particular la *Eneida*, véase también los imprescindibles trabajos de Ziolkowski (1993), Ziolkowski & Putnam (2008) y Farrel & Putnam (2010).

⁸⁷. Véase también Conte 1986.

La interpretación alusiva que aquí propongo puede, sin embargo, prescindir de algunos elementos de perspectivas aparentemente inconciliables. Así, el estudio de la alusión en la literatura clásica desde su funcionamiento textual (ya en las perspectivas intencionalistas-referenciales de Thomas y Conte o la post-estructuralista de Hinds) a su importancia en la recepción (especialmente, *pace* Thomas, en el caso de Virgilio) permite una apreciación novedosa del estudio de las alusiones, ni limitado por el textualismo ni determinado por el intencionalismo.

En este sentido, la *ultimate unknowability* de la intención del autor postulada por Hinds como terapéutica de las pulsiones de control en las lecturas de los textos clásicos, su reivindicación de la alusión como el mecanismo fundamental de relación entre textos, y la importancia concedida a la actualización alusiva por parte del lector, pero también la sugestiva interpretación de Thomas del vínculo entre alusión textual y avatares de la recepción de los textos clásicos, y su postulación de otra pulsión de control (esta, por perpetuar un Virgilio “augústeo”), constituyen las dos vertientes de la concepción alternativa de alusión que aquí propongo: como mecanismo intertextual que incluye la *ultimate unknowability* y el énfasis en el lector de Hinds (quien, no obstante, se concentra solo en textos) y los avatares ideológicos, históricos y contextuales de la recepción de acuerdo con Thomas (que, no obstante, sigue siendo un intencionalista).

El caso de una obra escrita en colaboración parece especialmente adecuado para una interpretación alusiva ampliada, pues, por un lado, las intenciones de los autores necesariamente dependen de mecanismos de negociación al nivel de la enunciación (para explicar los cuales la postulación de *una* intención resulta una grosera simplificación) y, por el otro, sobre todo en el caso de la tradición de la *satire on learning*, la lectura depende de la actualización del lector de las alusiones del texto. Así, las precisiones anteriores, tomadas del campo de los estudios clásicos, sirven como marco para cuestionar ortodoxias de lecturas textualistas e

intencionalistas que han definido la recepción de la obra de Borges –y, por añadidura, la no recepción de la obra de Bustos Domecq.

Particularmente, la rígida aplicación de la taxonomía intertextual, en la práctica de Rozas en *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, subordina la obra en colaboración a mera ilustración del metadiscurso crítico de la teoría intertextual de Genette, y específicamente al mecanismo de la inversión. Con su privilegio de las referencias de los epígrafes y autores mencionados explícitamente en los textos de Bustos Domecq, con su recurso mecánico a las *intenciones* paródicas y satíricas de Borges y Bioy Casares, y con su utilización de entrevistas periodísticas como evidencia de esas intenciones (que a su vez, en un círculo hermenéutico muy similar al del intencionalismo, se plasmarían en textos que las ejecutan e ilustran), Rozas privilegia una interpretación *controlada* de los textos, que, por otra parte, ya se encuentra en el coto que Genette, en respuesta a la hermenéutica de Iser, impone a la interpretación, limitando la relación hipertextual al vínculo “más o menos oficial” entre dos textos:

Puedo igualmente perseguir en cualquier obra ecos parciales, localizados y fugitivos de cualquier otra, anterior o posterior. Tal actitud nos llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad, que haría imposible su estudio; pero, sobre todo, tal actitud da un crédito, y otorga un papel, para mí poco soportable, a la actividad hermenéutica del lector -o del archilector-. Enemistado desde hace tiempo, para mi mayor bien, con la hermenéutica textual, no voy a casarme a estas alturas con la hermenéutica hipertextual, Concibo la relación entre el texto y su lector de una manera más socializada, más abiertamente contractual, formando parte de una pragmática consciente y organizada. Así pues, abordaré aquí, salvo excepciones, la hipertextualidad en su aspecto más definido: aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial. (Genette 1989: 19)

Frente a la oficialidad declarada y la contractualidad consciente y organizada de Genette, y como alternativa a las lecturas rígidas que han resultado de ellas, propongo una perspectiva, aún intertextual, que enfatice la alusividad de la obra en colaboración de Borges y Bioy.

“Opuesta” a la *referencia*, entiendo la alusión como un procedimiento de condensación de lenguaje y significado por el cual textos y tradiciones textuales incorporan, indirectamente, elementos de otros textos y tradiciones. Esta incorporación alusiva, que a efectos heurísticos considero *independiente* de la intencionalidad del autor o autores, tiene una existencia virtual en tanto depende menos de la instrumentación autorial que de la actualización o “activación” por parte de un lector. Aunque la elección de una alusión no es un procedimiento sin consecuencias ni un gesto gratuito, menos que la determinación de la causa o la motivación del autor para esa elección particular importa el hecho de que, en la identificación de una alusión, el lector excluye unas posibilidades interpretativas y habilita otras.⁸⁸ Asimismo, como en el momento de su incorporación, la alusión deja de ser un elemento puramente textual en su actualización. Esta doble situacionalidad de la alusión –postulada a nivel autorial, efectiva e interpretable a nivel del lector– permite superar el textualismo e intencionalismo de algunas perspectivas, así sea a riesgo de perder, junto con una elegante taxonomía, el control y la capacidad de estabilizar la interpretación de los textos.

Entendida de esta manera, en lo que sigue intentaré mostrar cómo la alusividad de la obra en colaboración permite identificar la *selective tradition* de Bustos Domecq y, de esta manera, dar cuenta de algunos aspectos del funcionamiento y características de sus textos que no pueden entenderse a partir de una lectura exclusivamente intradiegetica. Bosquejar el espacio alusivo de la obra en colaboración permite, además, el posicionamiento de los textos en una comunidad discursiva hasta ahora inexplorada, que no debe entenderse en términos de *identidad* sino de *correspondencia*, y que en mi lectura está constituida por la literatura colaborativa satírica del siglo XVIII inglés.

La alusión indeterminada, su existencia textual actualizada a partir de la lectura, permite ubicar los textos en un espacio de límites más imprecisos que las ecuaciones esgrimidas en las

⁸⁸ Como luego se verá en el comentario de “Las versiones homéricas”, Borges era consciente de la dificultad categórica (o la inutilidad) de discernir, a partir del texto, las intenciones de su autor.

mitologías de lo deliberado, en un universo discursivo más virtual que el de la identificación infalible del parcelamiento interpretativo, en un territorio, en fin, con los peligros y las posibilidades vertiginosas de la libertad.⁸⁹

2.1.3. Dinámicas de la apropiación. Alusión y colaboración

The name of this particular game [the Scriblerians play] *is* a very special kind of allusion – a constant spinning of the reader-viewer from the immediacies of the text to other texts against which they are measured, compared, and enlarged into what John Barth might call an ocean of story, as contrasted to captivating “story” itself.

Carr Brückmann, *A Manner of Correspondence*, 105-6

To collaborate with the author by providing the source of an allusion or by deciphering a pun is one thing. But to collaborate with him by providing mature moral judgment is a far more exhilarating sport.

Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 307

Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad.

Borges, *Para las seis cuerdas* (OC II, 577)

Las alusiones *referenciales* de la *œuvre* de Bustos Domecq se encuentran en la utilización de dedicatorias y epígrafes, y han sido señaladas detalladamente por Rozas (1996). Así, por

⁸⁹ En el caso de la obra individual de Borges, existen precedentes en el estudio, como es el caso del todavía fundamental libro de Christ 1995. El propósito central de Christ consiste en señalar la “deuda” de Borges con la literatura inglesa de los siglos XIX y XX, especialmente con autores como Chesterton, Stevenson y De Quincey. Christ defiende el carácter eminentemente alusivo de la obra de Borges, y ensaya una propuesta de clasificación de las alusiones en los textos más importantes de Borges. Aunque Christ estudia detenidamente la inmensa variedad alusiva de la obra de Borges, no sorprendentemente su énfasis recae en esas alusiones como controladas por Borges, intencionales. Alderston continuó el estudio de la alusión en Borges, con respecto a la obra de Stevenson, en Balderston 1985.

ejemplo, todos los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Dos fantasías memorables* y *Un modelo para la muerte* incluyen epígrafes. Mencionaré algunas de estas referencias.

En *Seis problemas para don Isidro Parodi* todos los cuentos incluyen dedicatorias. Así, “A la memoria de José S. Alvarez”, colocado como dedicatoria al cuento inicial del volumen “Las doce figuras del mundo”, refiere al escritor argentino que, bajo el seudónimo de Fray Mocho, desarrolló a fines del siglo XIX y en la línea del costumbrismo una intensa actividad periodística en la revista *Caras y caretas*.⁹⁰ “A la memoria del buen ladrón”, dedicatoria de “Las noches de Goliadkin”, refiere al relato bíblico de la triple crucifixión, e indica el carácter positivo del personaje Goliadkin. “La víctima de Tadeo Limardo” está dedicada “A la memoria de Franz Kafka”, y el relato cuenta la singular resolución del protagonista, que, tras ser abandonado por su esposa, se somete voluntariamente a humillaciones para purgar una culpa objetivamente inexistente, como si se tratara de un personaje kafkiano. “La prolongada busca de Tai An” está dedicado “A la memoria de Ernest Bramah”, dedicatoria que refiere al escritor inglés de relatos policiales y de la serie conocida como el ciclo de Kai Lung.⁹¹

Por su parte, los relatos de *Dos fantasías memorables* tienen como epígrafes indicaciones de versículos bíblicos. “El testigo” incluye el epígrafe “Isaías, VI, 5”. Leemos en la traducción de Reina Valera: “Yo dije: ‘¡Ay de mí, estoy perdido! Porque soy un hombre de labios impuros, y habito en medio de un pueblo de labios impuros; ¡y mis ojos han visto al Rey, el Señor de los ejércitos!’”, y en el cuento una niña encargada al cuidado del narrador contempla en el sótano la Trinidad y muere aterrorizada. El segundo relato, “El signo”, incluye el epígrafe “Génesis, IX, 13”, “Mi arco he puesto en las nubes, el cual será por señal del pacto entre mí y la tierra”, y en el cuento, el personaje tiene una visión mística de alimentos y bebidas. En ambos

90 Véase Marengo 2002 (45).

91 Entre otros: *The Wallet of Kai Lung* (1900), *Kai Lung's Golden Hours* (1922), *Kai Lung Unrolls his Mat* (1928), *Kai Lung Beneath the Mulberry Tree* (1940). Otro famoso personaje de Bramah es el detective Max Carrados, al que se refiere Montenegro en la “Palabra liminar” a *Seis problemas para don Isidro Parodi*, cuya característica particular, equivalente al encarcelamiento de Parodi, es su ceguera.

casos, la referencia bíblica tiene una conexión temática directa tanto con los títulos como con las tramas de los cuentos.

Este proceso referencial de los epígrafes y dedicatorias, idealmente aquiescente y direccionado, supone una lectura estabilizada de los textos por parte de un lector que conozca o establezca las referencias. Sin embargo, la limitación del procedimiento de localización de referencias localizadas y directas, dedicadas casi exclusivamente a las especies de la *cita* y la *referencia*, ya en la forma de epígrafes, ya en la forma de dedicatorias, no resulta productivo más que como enumeración de las “dependencias” particulares de un texto con respecto a otro, y en última instancia, conduce a la clausura de la lectura y el control de la interpretación de la obra en colaboración. La limitada productividad de ese procedimiento interpretativo es evidente, y parece relevante insistir en la fundamental indeterminación de la intención autorial, así como en la necesidad de ubicar los textos, mediante la interpretación de alusiones no referenciales, en un espacio alusivo menos localizado.

Apuntaré como curiosidad que esta alusividad indeterminada parece corresponderse con la “intención” de los colaboradores. En la entrada de *Borges* del 20 de julio de 1957, Bioy escribe:

Borges: “¿Cómo hay que escribir?” Bioy: “Lisamente, con armonía, tratando de comunicarse con el lector, no de rechazarlo.” Borges: “Como escribe Moore. Sin embargo, mirá cómo empezó”. Bioy: “Esa manera de escribir absurda, que teníamos en nuestros comienzos, es útil como disciplina. Nos enseña a evitar descuidos. Tal vez lo que pueda uno lograr de vez en cuando es una alusión leve y no insistida. Para encontrarla, aquella disciplina nos sirvió. En la Biblia hay frases así: que comunican por alusión feliz.” (*Bor*: 315)⁹²

⁹² Sobre esta concepción de la literatura como llana comunicación con el lector, señala Pastormerlo respecto de Borges: “Durante los años veinte, el más repetido lamento antivanguardista del joven Borges apuntó al tipo de relación entre autor y lector que auspiciaban las vanguardias, donde la lógica de la revolución permanente en el plano de la producción se extendía al de la recepción como ruptura con el lector. (...) Borges conservó una concepción algo anticuada de la relación entre autor y lector: una comunicación directa e igualitaria entre pares, ajena a las inquietudes del examen cultural, que no esperaba verse sobresaltada por exhortaciones ni desconfianzas.” (2007: 162-3)

El escritor, según Bioy, debe proponerse la comunicación con el lector, “lisamente, con armonía”, y recurriendo a una alusión “leve y no insistida”, “feliz”. También se podría recordar la mención de Borges, en “Las versiones homéricas”, de “las incalculables repercusiones de lo verbal” (*OC I*, 413), o la siguiente entrada del diario de Bioy: “Borges dice que al invocar a la musa o a un dios o a un héroe de la tradición grecolatina, vinculamos nuestros escritos a todo el pasado.” (*Bor*: 524, entrada al 29 de junio de 1959). Si se abandona la pretensión de establecer y controlar las alusiones al equipararlas a referencias intencionales a textos específicos; si se deja de pensar en la crítica como la recuperación y comentario de referencias intencionadas, cuyo paradigma lo constituyen las dedicatorias y epígrafes; y si antes que el control autorial o la determinación absoluta y dirigida de la lectura enfatizamos la “alusión leve y no insistida” y la comunicación con el lector, entonces las jerarquías implícitas que rigen la interpretación y el comentario de literatura se desvanecen y se accede al status de “literatura menor” de la *œuvre* de Bustos Domecq. En una literatura menor, según el magisterio de Deleuze y Guattari, se puede escoger un punto cualquiera de ingreso, y en el caso de la *œuvre* ese punto lo ofrecen las alusiones “leves y no insistidas” de “El dios de los toros”, incluido en *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

La dedicatoria “A la memoria del poeta Alexander Pope” es indudablemente referencial, pues remite a la figura histórica del autor de *Essay on Criticism* (1711), *The Rape of the Lock* (1712-1714), *Essay on Man* (1734), *The Dunciad* (1728-1742), famoso traductor de Homero, etc. Según Rozas, “El dios de los toros” está dedicado a Pope pues este, en sus poemas, atacaba a los escritores mediocres de su época y “Borges et Bioy Casares feront de même à propos des représentants du romantisme et du futurisme en Argentine.” (Rozas 1996: 70-1) Como luego se verá, esta interpretación es cuestionable. Otros dos importantes textos de Borges, y algunas entradas del *Borges* de Bioy, incluyen alusiones al poeta inglés, más o menos implícitas, que pueden contribuir a clarificar esta dedicatoria.

La primera alusión a Pope que me interesa mencionar se encuentra en “El inmortal”, incluido en *El Aleph*. El relato constituye, para Christ, la perfección del método alusivo de Borges, en una obra que es, sobre todo, literatura sobre literatura y construcción del mito de “a literary collective consciousness” (Christ 1995: 214), recurriendo, particularmente a alusiones al ensayo “Homer and the Homeridae” de De Quincey. El cuento, que incluye tres narradores, se propone como una traducción de *otro* texto, escrito en inglés y encontrado por el primer narrador entre las páginas de un ejemplar de la *Odisea*, en la traducción de Pope, que un personaje, la baronesa de Lucinge, adquiere en Esmirna al anticuario Joseph Cartaphilus. Este resulta ser Homero, el inmortal del título, que también resulta ser Marco Flaminio Rufo, el tribuno romano que se decide a buscar las aguas de la inmortalidad en el relato, y el autor de la *Odisea* “original”, un hombre al que solo le quedan palabras.

La interpretación de Christ es exhaustiva y sugerente, aquí añadiré una alusión no indicada por este autor, importante para mi interés en este apartado. En “El inmortal”, tras encontrar, sin saberlo, la Ciudad de los Inmortales, Marco Flaminio Rufo regresa a la tribu de trogloditas que moran en las cercanías de la Ciudad. Uno de estos hombres degradados, semi-bestiales, le ha seguido, y por su aspecto Marco Flaminio decide llamarle Argos e intentar enseñarle el nombre. Borges escribe:

La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la *Odisea*, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo. Fracasé y volví a fracasar. Los arbitrios, el rigor y la obstinación fueron del todo vanos. Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle. A unos pasos de mí, era como si estuviera muy lejos. (...) Recordé que es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar y atribuí a suspicacia o temor el silencio de Argos. De esa imaginación pasé a otras, aun más extravagantes. (OC I, 994)

Se trata de un fragmento crucial, en que el narrador se encuentra con el inmortal Homero. Resulta sorprendente constatar que la frase “Recordé que es fama entre los etíopes que los

monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar...” es casi una traducción literal de la siguiente:

As to speech [in satyrs and other wild philosophers], I make no question, that there are remains of the first and less corrupted race in their native deserts, who yet have the power of it. But the vulgar reason given by the Spaniards, *that they will not speak for fear of being set to work* is alone a sufficient one, considering how exceedingly all other learned persons affect their ease. (Swift 1814: 118, mis cursivas)

El fragmento está tomado de *An Essay of the Learned Martinus Scriblerus, Concerning The Origin of Sciences*, escrito en colaboración por Pope, Swift y Parnell, e incluido en las *Miscellanies* de Swift y Pope, publicadas entre 1727 y 1732, un texto fundamental para mi interpretación y cuya relación con la obra de Borges, o con la obra en colaboración, no ha sido indicada hasta el momento. En el *Essay*, el autor ficticio Martinus Scriblerus, escribiendo desde Etiopía, intenta probar la hipótesis de que toda ciencia proviene del Oriente y particularmente de los pigmeos, sátiros y simios, que en cierto momento se volvieron, como el Homero de “El inmortal”, silenciosos. Aunque no señalaré más que el paralelismo alusivo evidente entre los dos fragmentos, si leemos el cuento de Borges a la luz del ensayo colaborativo de Scriblerus entonces buena parte de sus características pueden ser interpretadas de un modo inédito.⁹³

La segunda alusión a Pope se encuentra en un texto frecuentemente comentado y citado, “Las versiones homéricas”, que fue publicado en el periódico argentino *La prensa* en 1932 e incluido en *Discusión*, del mismo año. Junto con “Los traductores de *Las mil y una noches*”, este ensayo constituye el *locus classicus* de la concepción de Borges sobre la traducción.⁹⁴

Típicamente, el ensayo comienza ubicando la cuestión anunciada en el título en el marco de una formulación más general. Así, Borges discute las versiones de los poemas homéricos en el contexto de cuestiones de traducción: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción” (*OC I*, 413). A partir de este

⁹³ Sobre el ensayo de los Scriblerians, véase Kerby-Miller 1988 (41).

⁹⁴ Sobre Borges y la traducción véase, entre otros, Kristal (2002) y Jill Levine (43-54).

comienzo, el ensayo se articula sobre algunas oposiciones implícitas que Borges subvierte, cuestionando la primacía del elemento “prestigioso” y señalando la riqueza y posibilidades del elemento relegado.

La primera estas oposiciones corresponde a *textos originales / traducciones*. El prestigio concedido a las “tales escrituras directas”, los textos originales, no procede de ningún carácter esencial, sino del olvido, la vanidad, “el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes” y “el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra” (OC I, 413). Esa superioridad es una “superstición [que] procede de una distraída experiencia” (*ibid.*), del hábito de confundir la reiteración y la sucesión con lo invariable y lo definitivo, de la tendencia a creer que es una necesidad lo que no es sino reiteración. La traducción, en cambio, escritura indirecta, *sub-versión* del original, “parece destinada a ilustrar la discusión estética” (*ibid.*). ¿Qué discusión estética ilustra la traducción? Ya se verá que “Las versiones homéricas” va más allá de una discusión de la traducción o de las traducciones de los poemas homéricos.

Subvertida la precedencia impropia de las “escrituras directas” respecto de las traducciones, la segunda oposición se da entre *ventaja / desventaja* del conocimiento de la lengua en que está escrito un texto. Así, la fatalidad lingüística es una ventaja, pues el “oportuno desconocimiento del griego” (OC I, 413) puede deparar una biblioteca internacional de obras en prosa y en verso, y la serie de versiones de la *Odisea* en una lengua, la inglesa, “bastaría para ilustrar” el decurso de siglos de las traducciones homéricas.

La “riqueza heterogénea y hasta contradictoria” (OC I, 414) de esas traducciones, por otra parte, no se explica por factores lingüísticos, o el trabajo de los traductores, o la extensión del original, sino por “la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes.” (*ibid.*) Tal “dificultad categórica” debe ser entendida casi en un sentido kantiano, como condición de posibilidad de lectura de los poemas homéricos, puesto

que, insiste Borges, “lo único cierto es la imposibilidad de apartar lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje.” (*ibid.*) Obsérvese, sin embargo, que esa dificultad, esa imposibilidad de determinar qué quiso decir el autor y qué “dice” el lenguaje, es calificada de “feliz”, pues de ella procede la diversidad de las versiones homéricas.

Por otra parte, la triple imposibilidad de conocer las *intenciones* de Homero, las *representaciones* que se hizo de los hechos narrados y “lo que en realidad pensó de ellos” (*OC I*, 414) sirve a la crítica de la superstición del original, pues solo una fe decadente postularía una intención efectiva, un *origo* o *Grund* por debajo de esa tríada de desvanecimientos. El desconocimiento de la intención de Homero, además, es una especie paradójica de *primum mobile absens* que genera una enorme riqueza de posibilidades:

Para un poeta lírico o elegíaco, esa nuestra inseguridad de sus intenciones [de Homero] hubiera sido aniquiladora, no así para un expositor puntual de vastos argumentos. Los hechos de la *Iliada* y la *Odisea* sobreviven con plenitud, pero han desaparecido Aquiles y Ulises, lo que Homero se representaba al nombrarlos, y lo que en realidad pensó de ellos. El estado presente de sus obras es parecido al de una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas. Nada de mayor posible riqueza para los que traducen. (*OC I*, 414)

Estas ideas sugieren que el modo particular de existencia de la traducción se asemeja a la lectura, a su ontología segunda pero no inferior: “Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos. La precavida frase común de releer a los clásicos resulta de inocente veracidad.” (*OC I*, 413) Toda lectura, como toda traducción, es una derivación segunda, reiterada. No solo es una superstición la superioridad de los originales con respecto a la traducción, igualmente supersticiosa y producto de otra distraída experiencia es la creencia de que puede existir algo como una primera lectura. No hay sino relecturas, *repeticiones*.⁹⁵

⁹⁵ *And yet...* Así como de Saussure ha descrito la relación entre significante y significado como simultáneamente arbitraria e imposible de modificar para el hablante individual, análogamente, aunque toda lectura ya es

Borges concluye el ensayo retomando el problema de la intencionalidad. La *fidelidad* de la traducción es otra superstición irrelevante una vez aceptada que las “escrituras directas” no son superiores a las traducciones. Recurrir como criterio de fidelidad a las *intenciones* o *representaciones* de Homero es imposible, pero Borges menciona que *todas* las traducciones son fieles si respetan los *propósitos* de Homero, sin aclarar o postular cuáles habrán sido estos propósitos:

¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez. Si a los propósitos que tuvo, cualquiera de las muchas que transcribí, salvo las literales, que sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes. No es imposible que la versión calmosa de Butler sea la más fiel. (OC I, 416)

Las formulaciones de “Las versiones homéricas” pueden esquematizarse de la siguiente manera:

- ✓ La traducción es consustancial a la literatura.
- ✓ Las “escrituras directas” están “veladas”, protegidas por el olvido, la vanidad o el temor.
Su prestigio procede de una distraída experiencia de lectura.
- ✓ La traducción, escritura indirecta, ilustra la discusión estética.
- ✓ La superioridad de los originales es una superstición derivada de la creencia de que puede haber un texto definitivo, indefectiblemente superior a toda recombinação de sus elementos. Esta es una noción teológica: “El concepto de texto definitivo no

relectura y toda escritura está destinada a la existencia de borrador, Borges señala que no concibe un comienzo distinto para el *Quijote*, así fuere por una fatalidad lingüística: “Sé únicamente que toda modificación es sacrilega y que no puedo concebir otra iniciación del Quijote. Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado ese [primer] párrafo. Yo, en cambio, no podré sino repudiar cualquier divergencia. El *Quijote*, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista.” (OC I, 413) Sacrilegio y superstición, he aquí el retorno del vocabulario teológico que había sido expurgado en el ensayo.

corresponde sino a la religión o al cansancio” (OC I, 413). (Sin embargo, la superstición del texto definitivo es acaso inevitable cuando se trata de un texto escrito en la lengua fatal, “congénita”, como en el caso del comienzo del *Quijote*.)

- ✓ Las traducciones inglesas de la *Odisea* ilustran la riqueza de las traducciones para la discusión estética y la literatura.
- ✓ Otra riqueza, esta para los traductores, la constituyen la “dificultad categórica” (pero “feliz”) de saber qué pertenece a Homero y qué al lenguaje, y también la imposibilidad de conocer la intención de Homero.

Leída a la luz de estas consideraciones, los ejercicios de comparación de “Las versiones homéricas” entre versos y fragmentos de las traducciones de Chapman, Lang, Pope, Cowper, Butcher, Morris, Buckley y Butler, no es, meramente, una ilustración de la clásica discusión Newman–Arnold.⁹⁶ Porque, por un lado, esa diversidad magnífica ejemplifica las formulaciones más amplias del ensayo y, por el otro, Borges, extraordinariamente, cita las traducciones inglesas *en traducciones castellanas de su autoría*, desplegando, a través de ese procedimiento, la tesis que se pretende demostrar, esto es, la no precedencia de *ningún* texto como definitivo, ni siquiera el de esas versiones cuyo examen parecía ser la motivación del ensayo.

Este procedimiento metadiscursivo de la comparación (según traducciones castellanas) de las versiones de la *Odisea* (traducidas al inglés del griego) ejemplifica la exponencialidad alusiva de “Las versiones homéricas”, y sugiere que las menciones de Pope en Borges y Bioy, que a primera vista parecen referenciales, deban ser examinadas en detalle. Así, por ejemplo, no resulta sorprendente constatar que Borges, en el ensayo, no recurre directamente a las

⁹⁶ “Borges: ‘Para el año próximo, en la Cultural Inglesa, prepararé un curso sobre traducciones de Homero. Empezaré con Chapman, seguiré con Pope, con William Morris, con Butler y acabaré con el capitán Lawrence. Será como un curso de literatura inglesa y se podrán comparar párrafos traducidos.’” (*Bor*: 375, entrada del 11 de octubre de 1957)

traducciones de la *Iliada* (1715-1720) y la *Odisea* (1720-1726) de Pope, sino “a través” de la extensa biografía que Samuel Johnson le dedicó en su *Lives of the English Poets*.⁹⁷

Por supuesto, Borges no señala explícitamente este recurso ni menciona a Johnson, pero el examen de los dos textos, “Las versiones homéricas” y la biografía de Pope escrita por Johnson, demuestra que el procedimiento por el cual Borges enumera, traduce y compara fragmentos de las traducciones inglesas de la *Odisea* se corresponde con la detallada comparación entre las versiones del manuscrito de Pope desarrollada minuciosamente por Johnson en la biografía. Esta posibilidad de comparar versiones de un texto *en una misma* lengua es señalada por Borges en “Las versiones homéricas”: “Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre [un texto] queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la *Iliada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis? (No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura.)” (*OC* I, 413) La particular alusión a Pope-vía-Johnson, “leve y no insistida”, pertenece a un orden que rebasa el meramente referencial o de “fuentes” y permite comprender, como se verá, no solo el procedimiento crítico de Borges en “Las versiones homéricas” sino también identificar, eventualmente, los “precursores” de la obra en colaboración.

Examinemos las características de la biografía de Pope escrita por Johnson. Según este, la *Iliada* inglesa de Pope “is certainly the noblest version of poetry which the world has ever seen; and its publication must therefore be considered as one of the great events in the annals of Learning.” (*LP*: 365) Esta distinción liminal entre *version of poetry* y *publication* (que inevitablemente recuerda el título del ensayo de Borges), entre el texto como versión poética y la publicación concreta, es mantenida sistemáticamente en toda la biografía, y sirve para observar que los principios críticos de Johnson no se vinculan exclusivamente con el gusto,

⁹⁷ Sobre *Lives of the English Poets* véase, con útil bibliografía, Clingham 1997 (161-191).

mucho menos con las peripecias biográficas del autor, sino, también, y fundamentalmente, con las condiciones materiales de ejecución, circulación y recepción de los textos que analiza.

Johnson escoge fragmentos de una primera copia de la traducción de Pope y la compara con la versión finalmente publicada, lo cual le permite señalar cómo la obra fue “performed” e interpretar el proceso gradual de constitución de su “correctness”: “To those who have skill to estimate the excellence and difficulty of this great work, it must be very desirable to know how it was performed, and by what gradations it advanced to correctness.” (LP: 365) El contraste detallado de los cambios, supresiones y variaciones se dirige a lectores con la capacidad de *estimar* el texto, estimación que, por otra parte, no depende exclusivamente del gusto individual del comentador o del lector. En efecto, aunque intelectual, el proceso de *performance* del texto puede inferirse partiendo de sus trazas materiales:

Of such an intellectual process the knowledge has very rarely been attainable; but happily there remains the original copy of the *Iliad*, which, being obtained by Bolingbroke as a curiosity, descended from him to Mallet, and is now by the solicitation of the late Dr. Maty repositied in the Museum. Between this manuscript, which is written upon accidental fragments of paper, and the printed edition, there must have been an intermediate copy that was perhaps destroyed as it returned from the press. From the first copy I have procured a few transcripts, and shall exhibit first the printed lines; then, in a smaller print, those of the manuscripts, with all their variations. Those words in the small print which are given in Italicks, are cancelled in the copy, and the words placed under them adopted in their stead. (LP: 365-66)

La novedad y repercusiones de este procedimiento comparativo *entre versiones de un mismo texto* para el estudio de una literatura nacional moderna no requiere mayor comentario. Pero Johnson no solo interpreta la evolución de la traducción de Pope hacia su “correctness” a través del método comparativo entre versiones de versos o fragmentos de la *Iliada*, sino que relaciona los cambios y la gradación del texto “from the rudeness of its first conceptions to the elegance of its last” (LP: 372) con las características *materiales* de ejecución de la traducción.

Estas condiciones incluyen las copias y manuscritos, las tachaduras y correcciones, el progreso textual y lingüístico de la traducción, pero también la impugnación política y técnica de los detractores de Pope, la asistencia de eruditos, las capacidades y conocimientos de Pope como traductor o sus filiaciones políticas, así como, detalla Johnson, el hecho de que Pope comenzó la traducción según el por entonces novedoso sistema de financiación por suscripción anticipada, que resultaría decisivo en la sustitución del patronazgo por los mecanismos de mercado en la profesionalización del escritor en Inglaterra:

[Pope's] own diffidence was not his only vexation. He that asks a subscription soon finds that he has enemies. All who do not encourage him defame him. He that wants money will rather be thought angry than poor, and he that wishes to save his money conceals his avarice by his malice. Addison had hinted his suspicion that Pope was too much a Tory; and some of the Tories suspected his principles because he had contributed to the *Guardian*, which was carried on by Steele. To those who censured his politicks were added enemies yet more dangerous, who called in question his knowledge of Greek, and his qualifications for a translator of Homer. To these he made no publick opposition; but in one of his Letters escapes from them as well as he can. At an age like his, for he was not more than twenty-five, with an irregular education, and a course of life of which much seems to have passed in conversation, it is not very likely that he overflowed with Greek. But when he felt himself deficient he sought assistance; and what man of learning would refuse to help him? (*LP*: 362)

Es importante enfatizar que, explicitando cómo la traducción de Pope llegó a ser “the noblest version of poetry which the world has ever seen” (*LP*: 365), Johnson no se ocupa ni está interesado exclusivamente en la cualidad estética del texto *per se*, o en las peripecias biográficas de Pope, sino, insisto, en las condiciones de ejecución de su primera traducción de los poemas homéricos.⁹⁸

La tendencia holística de su crítica explica, además, el interés de Johnson por la relación entre publicaciones, fama, detractores, y dinero. La traducción de la *Ilíada* por el sistema de

⁹⁸ Por el contrario, Johnson explica aspectos biográficos y de la conducta de Pope *a partir* del sistema de financiación de la traducción: “Pope, having now emitted his proposals, and engaged not only his own reputation, but in some degree that of his friends who patronized his subscription, began to be frightened at his own undertaking; and finding himself at first embarrassed with difficulties, which retarded and oppressed him, he was for a time timorous and uneasy; had his nights disturbed by dreams of long journeys through unknown ways, and wished, as he said, that somebody would hang him. (*LP*: 362)

suscripción, así como su capacidad para controlar todo el proceso de publicación, reportó a Pope ganancias considerables, que invirtió en empresas especulativas.⁹⁹ Asimismo, la reputación y el poder que Pope adquirió con su traducción, en palabras de Johnson su *autoridad*, le permitieron emprender, en una especie de continuación lógica, una edición de las obras de *Shakespeare*.

De esta manera, en el momento inmediatamente anterior a la “sistematización”, en las obras de Wordsworth y Coleridge, de la concepción romántica de la literatura como producto del genio individual y de la interioridad y experiencias personales del autor, el enfoque biográfico de *Lives of the Poets* no corresponde a una idea de literatura como *expresión* del poeta o *reflejo* de su interioridad. Por el contrario, la representación de Johnson del proceso evolutivo de la vida y obra de Pope delinea la figura de un autor que, mediante traducciones, ediciones, versiones eruditas, textos anotados y “autorizados”, se apropia, operativamente, de los autores prestigiosos de su momento histórico, un clásico europeo como Homero y un incipiente clásico nacional, Shakespeare. Una imagen de Pope que se infiere de la interpretación de Johnson es, así, la de un autor fundamentalmente preocupado por seleccionar, apropiarse y manejar una tradición que conduce a sí mismo y a su propia obra, así como la de un poeta para el que el control de sus publicaciones y textos inéditos, las ganancias monetarias y la relación con sus lectores, críticos y detractores resultaban fundamentales tanto para el mantenimiento y avance de su reputación como para la consecución de sus obras.¹⁰⁰

⁹⁹ Escojo como significativo de estas relaciones un ejemplo de entre muchos posibles: “A bookseller in Grays Inn, very well qualified by his impudence to act this part; and therefore placed here instead of a less deserving predecessor. This man published advertisements for a year together, pretending to sell Mr Pope's subscription books of Homer's Iliad at half the price: of which books he had none, but cut to the size of them (which was quarto) the common books in folio, without copperplates, on a worse paper, and never above half the value. Upon this advertisement the *Gazetteer* harangued thus, July 6, 1739. 'How melancholy must it be to a writer to be so unhappy as to see his works hawked for sale in a manner so fatal to his fame! How, with honour to yourself, and justice to your subscribers, can this be done? What an ingratitude to be charged on the only honest poet that lived in 1738! (...).’” (*LP*: 364) Sobre la relación de Pope con sus editores véase Mark Rose 1993, especialmente “Appendix A. Documents Related to *Pope v. Curl*” (145-153), y el aparato de notas a *The Dunciad*, especialmente, por ejemplo, la nota al libro II, verso 167 (*P*: 472).

¹⁰⁰ “Pope gave the same year (1721) an edition of *Shakspeare*. His name was now of so much authority, that Tonson thought himself entitled, by annexing it, to demand a subscription of six guineas for Shakspeare's plays in six quarto volumes; nor did his expectation much deceive him; for of seven hundred and fifty which he

En esta selección y apropiación de Pope de la tradición literaria “disponible” en Inglaterra en el primer tercio del siglo XVIII pueden señalarse dos aspectos importantes. En primer lugar, la selección y apropiación se llevan a cabo a través de operaciones “menores” y “derivadas”, pero cuidadosamente dispuestas: la traducción, la *imitation*, la edición anotada, el prefacio, el escrito polémico, la sátira y, fundamental para mi interés, la colaboración.¹⁰¹ Estas operaciones, además, dependen de los correspondientes dispositivos textuales, formas, espacios, y *positions* escogidos por Pope. En segundo lugar, Pope, en la detallada semblanza de Johnson, aparece como un autor plenamente consciente de que, en su momento histórico particular, la literatura y la reputación literaria eran inseparables de la formación de un mercado, en gran medida aún dominado por la figura del *bookseller* pero en vertiginosa evolución tras la aprobación parlamentaria del *Statute of Anne* en 1709 sobre el derecho de copia o *copyright*. Las posiciones de los autores en ese mercado no eran menos decisivas que las obras, pues participar y obtener éxito, tanto en términos de reputación como de dinero, dependía de la capacidad de establecer, cimentar y controlar determinadas representaciones de autor a todos los niveles de ese mercado. Reputación y dinero eran, así, dos aspectos del mismo fenómeno,

printed, he dispersed a great number at the price proposed. The reputation of that edition indeed sunk afterwards so low, that one hundred and forty copies were sold at sixteen shillings each. On this undertaking, to which Pope was induced by a reward of two hundred and seventeen pounds twelve shillings, he seems never to have reflected afterwards without vexation; for Theobald, a man of heavy diligence, with very slender powers, first, in a book called *Shakespeare Restored*, and then in a formal edition, detected his deficiencies with all the insolence of victory; and, as he was now high enough to be feared and hated, Theobald had from others all the help that could be supplied, by the desire of humbling a haughty character. (...) From this time Pope became an enemy to editors, collaters, commentators, and verbal criticks; and hoped to persuade the world, that he miscarried in this undertaking only by having a mind too great for such minute employment.” (*LP*: 379) Johnson, incluso, escribe: “Pope’s voracity of fame taught him the art of obtaining the accumulated honour both of what he had published, and of what he had suppressed.” (*LP*: 378)

¹⁰¹ Sobre el concepto de *imitation* en el siglo XVIII escribe Johnson: “This mode of imitation, in which the ancients are familiarised, by adapting their sentiments to modern topicks (...) It is a kind of middle composition between translation and original design, which pleases when the thoughts are unexpectedly applicable, and the parallels lucky.” (*LP*: 397) Abrams (1971: 124) distingue dos sentidos principales para *imitation* en inglés, uno que se correspondería con la noción aristotélica de mimesis y otro, que designa “a literary work which deliberately echoed an older work but adapted it to subject matter in the writer’s own age, usually in a satirical fashion. In the poems that Alexander Pope called *Imitations of Horace* (1733 and following), for example, an important part of the intended effects depend on the reader’s recognition of the resourcefulness and wit with which Pope accommodated to contemporary circumstances the structure, details, and even the wording of one or another of Horace’s Roman satires.” Sobre la alusión en Pope véase Aden 1969 y Abrams 1971 (8-14). Para un compendio de alusiones en el ámbito de la literatura inglesa véase Webber & Feinsilber 1999) y Delahunty 2005.

lo que explica la proverbial obsesión de Pope por el control minucioso de todas las instancias de producción, circulación y recepción de sus textos.

Precisamente, el recurso a las publicaciones por suscripción, y las ganancias económicas que le reportaron, permitieron a Pope disponer de una influencia e independencia sin precedentes, tanto respecto de los poderes políticos y las diversas formas de patronazgo de la que dependían la mayoría de los escritores británicos como de la rígida y abusiva práctica de los *booksellers*. Ciertamente, cada avance en la reputación literaria de Pope generaba críticas y ataques, particularmente, como señala Johnson, de Lewis Theobald y sus colaboradores y los “editors, collaters, commentators, and verbal criticks” (*LP*: 379) mencionados en la biografía. Pero Pope incorporaba estas críticas y ataques tanto al proceso de representaciones de sí mismo (y, por tanto, a su reputación) como a su producción literaria, particularmente en las sucesivas ediciones de su obra más importante, *The Dunciad*.

Estas operaciones de selección, construcción y apropiación de la tradición disponible, así como la administración de Pope de su representación autorial y su atención a la producción, circulación y recepción de la literatura y de sus propios textos, continuaron con la traducción de la *Odisea*, el texto del que he partido. Johnson insiste en el sentido de la oportunidad de Pope para emprender esta nueva traducción, en vista de los proyectos ya iniciados por otros traductores y la benevolencia general que le había procurado la traducción de la *Ilíada*. Obsérvese, en la cita siguiente, que la urgencia por publicar la *Odisea* decidió a Pope a buscar “associates” y “confederates”:

Soon after the appearance of the *Iliad*, resolving not to let the general kindness cool, he published proposals for a translation of the *Odyssey*, in five volumes, for five guineas. He was willing, however, now to have associates in his labour, being either weary with toiling upon another’s thoughts, or having heard, as Ruffhead relates, that Fenton and Broome had already begun the work, and liking better to have them confederates than rivals. (...) In the patent [of the poem’s translation], instead of saying that he had translated the *Odyssey*, as he had said of the *Iliad*, he says that he had undertaken a translation; and in the proposals the subscription is said to be not

solely for his own use, but for that of two of his friends who have assisted him in this work. (LP: 379-380)

Ya he insistido en el interés de Johnson por las condiciones reales de ejecución de los textos. Interesa marcar, ahora, una distinción en apariencia menor. En sus pedidos de suscripción, Pope aclaraba que el dinero sería utilizado no solo por él sino también por sus dos asistentes. Johnson distingue, además, el hecho de que Pope no “traduce”, *translate*, sino “emprende”, *undertake*, la traducción de la *Odisea*. También se ha visto que Johnson describía *in extenso* la ayuda que Pope había recibido en su traducción de la *Ilíada*, y aunque menciona, por ejemplo, que las notas a la *Ilíada* fueron “compiled with the assistance of his mercenaries” (LP: 364), la visión general de todo este primer proyecto colectivo dista de ser negativa. Es más, el hiperbólico elogio de esa traducción como “the noblest versión of poetry which the world has ever seen” (LP: 365) se dirige a la que fue, en realidad, una vasta empresa colaborativa, y reconocida como tal por Johnson.¹⁰²

En cambio, la traducción de la *Odisea* no es estimada de la misma manera por Johnson y, como resulta evidente por las citas precedentes, en su método crítico presta atención suficiente a las condiciones de producción de la segunda traducción, al hecho de que no es de la “autoría” de Pope, como para no inferir que en su juicio, si no adverso, al menos no elogioso, la calidad del poema y sus condiciones de ejecución van unidas. Estas condiciones, fundamentalmente *colaborativas*, incluyen el hecho de que Pope solo tradujo la mitad del poema, que la colaboración de Broome y Fenton fue mal retribuida y que se ocultó al público

¹⁰² “Literal translations were always at hand, and from them he could easily obtain his author’s sense with sufficient certainty; and among the readers of Homer the number is very small of those who find much in the Greek more than in the Latin, except the musick of the numbers. If more help was wanting, he had the poetical translation of Eobanus Hessus, an unwearied writer of Latin verses; he had the French Homers of La Valterie and Dacier, and the English of Chapman, Hobbes, and Ogylyby. With Chapman, whose work, though now totally neglected, seems to have been popular almost to the end of the last century, he had very frequent consultations, and perhaps never translated any passage till he had read his version, which indeed he has been sometimes suspected of using instead of the original.” (LP: 363)

la intervención de ambos en la traducción “de” Pope.¹⁰³ La noticia de Johnson sobre la *Odisea* es breve:

Of the *Odyssey* Pope translated only twelve books; the rest were the work of Broome and Fenton: the notes were written wholly by Broome, who was not over-liberally rewarded. The Public was carefully kept ignorant of the several shares; and an account was subjoined at the conclusion, which is now known not to be true. The first copy of Pope’s books, with those of Fenton, are to be seen in the Museum. The parts of Pope are less interlined than the *Iliad*, and the latter books of the *Iliad* less than the former. He grew dexterous by practice, and every sheet enabled him to write the next with more facility. The books of Fenton have very few alterations by the hand of Pope. Those of Broome have not been found; but Pope complained, as it is reported, that he had much trouble in correcting them. His contract with Lintot was the same as for the *Iliad*, except that only one hundred pounds were to be paid him for each volume. The number of subscribers was five hundred and seventy-four, and of copies eight hundred and nineteen; so that his profit, when he had paid his assistants, was still very considerable. The work was finished in 1725, and from that time he resolved to make no more translations. The sale did not answer Lintot’s expectation, and he then pretended to discover something of fraud in Pope, and commenced, or threatened, a suit in Chancery. (*LP*: 380)

Por otra parte, si bien Johnson vuelve a mencionar diferencias entre los estadios de composición de la *Odisea* según el método comparativo de las interlineaciones, en su descripción de la segunda traducción no añade *ninguna* cita de las variaciones, y su opinión, si no explícitamente negativa, parece reducirse a un sumario informativo.

Semejante diferencia de apreciación entre las dos traducciones, favorable respecto de la *Iliada*, meramente informativa para la *Odisea*, se explica, según creo, porque esta última fue un *undertaking* colaborativo al que Pope, con el evidente propósito de obtener dinero, solo prestó su nombre. La ductilidad y amplitud del método de Johnson encuentra, de esta manera, un límite

¹⁰³ Sin embargo, en una nota a *The Dunciad* III, v. 332, Pope (o los Scriblerians que aportaron las notas) reconoce que solo tradujo la mitad de la *Odisea*: “332. The author here plainly laments that he was so long employed in translating and commenting. He began the *Iliad* in 1713, and finished it in 1719. The edition of Shakespeare (which he undertook merely because nobody else would) took up near two years more in the drudgery of comparing impressions, rectifying the scenery, etc. and the translation of half the *Odyssey* employed him from that time to 1725.” (*P*: 512)

en la literatura en colaboración, actividad que sin embargo fue fundamental para *toda* la obra de Pope, y no solo para su traducción de la *Odisea*.

En este sentido, si la colaboración a la que recurrió Pope en “su” *Odisea* es criticada negativamente por Johnson, en claro contraste con la apreciación de sus obras individuales, resulta lógico que, aunque el texto de la biografía de Johnson está ordenado cronológicamente, el encuentro de Pope con Swift y el comienzo de su ingente colaboración, con la publicación, entre 1727 y 1732 de las *Miscellanies*, preceda y tenga mayor importancia en la biografía que la mención, por otra parte breve y despectiva, de la fundación del Scriblerus Club, la sociedad literaria planeada por Pope y Swift y que ambos habían fundado trece años antes, en el crucial año de 1714.

Swift, aunque no muy estimado por Johnson, era un autor individual, y probablemente la ingente correspondencia que mantuvo con Pope podía ser utilizada como evidencia para establecer los límites e injerencia individuales de cada uno en sus textos colaborativos. Esto explicaría que, aunque Johnson ignora, o critica negativamente, las actividades colaborativas de Pope, sí señala aspectos relevantes de las *Miscellanies* surgidas de la colaboración con Swift y, sobre todo, su relación con el conflicto de Pope y el editor Curll:

[Pope] soon afterwards (1727) joined with Swift, who was then in England, to publish three volumes of *Miscellanies*, in which amongst other things he inserted the *Memoirs of a Parish Clerk*, in ridicule of Burnet's importance in his own *History*, and a *Debate upon Black and White Horses*, written in all the formalities of a legal process by the assistance, as is said, of Mr. Fortescue, afterwards Master of the Rolls. Before these *Miscellanies* is a preface signed by Swift and Pope, but apparently written by Pope; in which he makes a ridiculous and romantick complaint of the robberies committed upon authors by the clandestine seizure and sale of their papers. He tells, in tragick strains, how *the cabinets of the Sick and the closets of the Dead have been broke open and ransacked*; as if those violences were often committed for papers of uncertain and accidental value, which are rarely provoked by real treasures; as if epigrams and essays were in danger where gold and diamonds are safe. (...) His complaint, however, received some attestation; for the same year the *Letters* written by him to Mr. Cromwell, in his youth, were sold by Mrs. Thomas to Curll, who printed them. (*LP*: 381-2)

Evidentemente, no se trata de impugnar el juicio adverso de Johnson sino de comprender las razones posibles de esa crítica negativa escrita hacia 1780.¹⁰⁴ Pues, en efecto, con el beneficio del conocimiento retrospectivo, es difícil sobrevaluar la importancia programática de las colaborativas *Miscellanies* de Pope y Swift, un libro que representa un punto de inflexión en la carrera literaria del primero y, sin lugar a dudas, contiene *in nuce* el proyecto completo de la segunda mitad de su carrera, además de incluir algunos de los resultados más relevantes de la colaboración del Scriblerus Club.¹⁰⁵

Johnson sí señala que las *Miscellanies* incluían el *Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry*, del que resultó la obra fundamental de Pope, *The Dunciad*. Sin embargo, en otra omisión significativa, no menciona que el *Peri Bathous* fue el producto de la escritura en colaboración de todos los integrantes del Scriblerus Club y atribuido al autor ficticio Martinus Scriblerus, la invención más duradera del Club y cuyas *Memoirs*, resultado de la colaboración de Pope, Swift, Gay, Parnell y Arbuthnot (incluidas en las *Prose Works* de Pope de 1741), ya estaban en gran parte escritas en el momento de la publicación de las *Miscellanies* en 1727. El punto crucial es que para completar aquel programa, centrado, fundamentalmente, en la sátira de sus enemigos literarios que fructificaría en *The Dunciad*, en la publicación, novedosa, de su correspondencia personal, y en las diversas publicaciones “menores” destinadas a mantener la reputación y el dinero que le habían granjeado las traducciones homéricas y la edición de *Shakespeare*, Pope elige, *deliberadamente*, una posición de colaboración que Johnson atenúa o ignora.

¹⁰⁴ De hecho, Johnson había utilizado como *auctoritates* las *Memoirs* en la primera edición (1755) de su *Dictionary*. Al respecto, véase el excelente trabajo de McDermott 1995.

¹⁰⁵ Kerby-Miller indica que estas *Miscellanies* comenzaron a ser reunidas en 1725 y que formaban parte de los proyectos de publicación de varias obras “individuales” de los Scriblerians, que incluían los *Gulliver's Travels* de Swift: “In addition to these several publications, plans were also made for issuing several volumes of miscellanies in which were to be gathered the previously uncollected pieces of the group. Though not Scriblerian in carácter, these volumens are significant in connection with the project as publicly marking the close association of the four writers [Pope, Arbuthnot, Swift and Gay] and as a médium of publication for a number of Scriblerus pieces.” (*Mem*: 52)

A pesar de esto, el relato de Johnson de la publicación, en 1728, de la primera versión de *The Dunciad*, el feliz resultado del colaborativo *The Art of Sinking in Poetry* publicado en 1727, clarifica aspectos de la obra de Pope y del proyecto colaborativo al que durante años dedicó considerable energía creativa y organizativa:

In the following year (1728) [Pope] shewed his satirical powers by publishing the *Dunciad*, one of his greatest and most elaborate performances, in which he endeavoured to sink into contempt all the writers by whom he had been attacked, and some others whom he thought unable to defend themselves. At the head of the *Dunces* he placed poor Theobald, whom he accused of ingratitude; but whose real crime was supposed to be that of having revised *Shakspeare* more happily than himself. This satire had the effect which he intended, by blasting the characters which it touched. (...) The prevalence of this poem was gradual and slow: the plan, if not wholly new, was little understood by common readers. Many of the allusions required illustration; the names were often expressed only by the initial and final letters, and, if they had been printed at length, were such as few had known or recollected. The subject itself had nothing generally interesting, for whom did it concern to know that one or another scribbler was a dunce? If therefore it had been possible for those who were attacked to conceal their pain and their resentment, the *Dunciad* might have made its way very slowly in the world. This, however, was not to be expected: every man is of importance to himself, and therefore, in his own opinion, to others; and, supposing the world already acquainted with all his pleasures and his pains, is perhaps the first to publish injuries or misfortunes, which had never been known unless related by himself, and at which those that hear them will only laugh; for no man sympathises with the sorrows of vanity. (*LP*: 382-3)

De modo inequívocamente elogioso, como en el caso de la *Ilíada*, Johnson considera *The Dunciad*, “spin-off” del Scriblerus Club, como una de las performances más importantes y elaboradas de Pope, e indica que este se proponía hundir en la ignominia a todos los escritores que le habían atacado. Estas *minutiae* de las querellas literarias no podían interesar más que a los satirizados, por lo cual el tema del poema resultaba desconcertante a los “common readers”. Sin embargo, como el de la *Ilíada*, el éxito de *The Dunciad* no tuvo solo una base textual, y Johnson lo atribuye tanto al propósito explícito de Pope de desencadenar “a general war upon dulness” (*LP*: 385) como al efecto que provocó el texto en los satirizados —propósito y reacciones que no solo evidencian la vanidad apuntada por Johnson, sino la auto-referencialidad

de la literatura inglesa del segundo tercio del siglo XVIII y los mecanismos de legitimación interna del campo en formación.

Así, por un lado, la evidencia, citada extensamente por Johnson, de los propósitos declarados de Pope para escribir *The Dunciad*, reitera y ratifica el programa literario que ya estaba contenido en las *Miscellanies* escritas con Swift, especialmente en el “Preface” y el *Art of Sinking in Poetry*.¹⁰⁶ Por el otro, la revelación de la identidad de los *Dunces* y su descripción en las *Notes Variorum* incorporadas a *The Dunciad* en 1729, así como sus reacciones, generaron no solo la aprobación de los críticos, sino también de los “common readers”, incluso aquellos no familiarizados con cuestiones baladíes de literatos:

The edition of which [Pope] speaks [in his *Dedication*] was, I believe, that, which by telling in the text the names and in the notes the characters of those whom he had satirised, was made intelligible and diverting. The criticks had now declared their approbation of the plan, and the common reader began to like it without fear; those who were strangers to petty literature, and therefore unable to decypher initials and blanks, had now names and persons brought within their view; and delighted in the visible effect of those shafts of malice. (*LP*: 385)

Las *Notes Variorum*, *Prolegomena* y *Hypercritics of Aristarcus* incluidos en *The Dunciad* aclararon todas las referencias crípticas y, según Johnson, hicieron inteligible el poema y aseguraron su éxito. El punto importante es que este ingente sistema paratextual fue escrito por los miembros del Scriblerus Club, particularmente Swift y Arbuthnot, y atribuidos a, entre otros, el autor ficticio Martinus Scriblerus, punto que Johnson no menciona. Asimismo, la versión final de *The Dunciad* fue publicada apenas un año después de la publicación de las *Works* de Pope –que, como hemos visto, incluían las colaborativas *Memoirs* del autor ficticio Martinus Scriblerus, uno de los “colaboradores” de las *Notes Variorum*.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Sobre los propósitos de Pope, véase Johnson (*LP*: 383-4)

¹⁰⁷ “[Pope], being now afflicted with an asthma, and finding the powers of life gradually declining, had no longer courage to undertake [other works]; but, from the materials which he had provided, he added, at Warburton’s request, another book to the *Dunciad*, of which the design is to ridicule such studies as are either hopeless or useless, as either pursue what is unattainable, or what, if it be attained, is of no use.” (*LP*: 401) La “guerra” no

Para retornar a la sutil, pero determinante, alusión de “Las versiones homéricas” a *Lives of the English Poets*, y en particular a la biografía de Pope, la mención de Johnson de los anónimos colaboradores en la eximia versión “de” Pope de la *Ilíada* incluye un matiz que sirve para comprender cómo Borges utiliza el texto:

Notes were likewise to be provided; for the six volumes would have been very little more than six pamphlets without them. What the mere perusal of the text could suggest, Pope wanted no assistance to collect or methodize; but more was necessary; many pages were to be filled, and learning must supply materials to wit and judgment. Something might be gathered from Dacier; but no man loves to be indebted to his contemporaries, and Dacier was accessible to common readers. Eustathius was therefore necessarily consulted. To read Eustathius, of whose work there was then no Latin version, I suspect Pope, if he had been willing, not to have been able; some other was therefore to be found, who had leisure as well as abilities, and he was doubtless most readily employed who would do much work for little money. (*LP*: 363)

Nótese que Johnson señala que sin las notas colaborativas la traducción de la *Ilíada* habría resultado un mero panfleto. Asimismo, la frase “no man loves to be indebted to his contemporaries”, citada y comentada a menudo por Borges, se refiere, en su contexto específico, al modo de trabajo fundamentalmente colaborativo de Pope.¹⁰⁸

Por otra parte, en *Borges*, cuyo modelo explícito es *Life of Johnson* de Boswell, el primer autor que Bioy menciona como tema reiterado de las conversaciones literarias con Borges es, precisamente, Johnson, seguido de De Quincey y Stevenson.¹⁰⁹ Bioy también detalla las

habría tenido fin, si no fuera por la cercanía de la muerte de Pope, en 1744. En un proceso aparentemente inacabable, el ficticio Scriblerus devino protagonista de *The Scribleriad* (1751), epopeya burlesca de Richard Owen Cambridge, que a su vez incluía un prefacio que analizaba las características del *mock-epic*. En una especie de derivación a la cuarta potencia, la *Scribleriad* y Scriblerus tuvieron continuadores, entre ellos Dermot O’Pheilly, que utilizó el seudónimo “Scriblerus Junior”, autor de *The Ants, A Rhapsody* (1767); la primera versión del *Tristram Shandy*, de Sterne, estaba construida según el esquema de las *Memoirs* de Scriblerus; algunas de las obras de Henry Fielding llevan la firma “Scriblerus Secundus”

¹⁰⁸ “Borges, en una conferencia que tituló *Biografía literaria* y que pronunció en la SADE, dijo que pocas veces se reconoce la deuda a contemporáneos; enumeró sus maestros, y, como contemporáneo, generosamente me citó a mí, que le había enseñado, a lo largo del tiempo, a apreciar el verdadero clasicismo, la belleza sencilla y tranquila, no por rarezas y artificios, como él lo concebía en un principio.” (*Bor*: 468, entrada del 9 de octubre de 1958) Véase, también, la alusión casi literal de Borges a la frase de Johnson en “Examen de la obra de Herbert Quain”, de *Ficciones* y en “Nathaniel Hawthorne”, de *Otras inquisiciones*.

¹⁰⁹ “Tardes y noches conversamos de Johnson, de De Quincey, de Stevenson, de literatura fantástica, de argumentos policiales, de *L’Illusion comique*, de teorías literarias, de las *contrerimes* de Toulet, de problemas de traducción, de Cervantes, de Lugones, de Góngora y de Quevedo, del soneto, del verso libre, de literatura

numerosas ocasiones en que junto con Borges discuten o comentan *Lives of the Poets* y las biografías mayores, particularmente las de Savage, Milton, Cowley, Addison, Steele, Swift y Pope, así como la extraordinaria calidad de la literatura y del estilo del siglo XVIII inglés.¹¹⁰

Ciertamente, ni Borges ni Bioy mencionan directamente el Scriblerus Club o las *Memoirs*, pero ya se ha visto que la alusión es un procedimiento de relación fundamentalmente indirecta, y la siguiente afirmación de Carr Brückmann respecto de los juegos alusivos de los Scriblerians puede resultar pertinente para el interés particular de mi interpretación alusiva: “Allusions are supposed to send readers out of the text but paradoxically *not* to stop them at the comfort of identification. Discomfort, the aim of much of this kind of writing, can be fatally soothed by an annotational hour in a library.” (1997: 111)

Así, en la entrada del 30 de agosto de 1953 Bioy menciona: “Hablamos de Shakespeare. (...) [Borges] cita como ejemplo de anticlímax: *O, my prophetic soul! My uncle!* Borges: ‘Debió elegir cualquier palabra, no *uncle*. Este *uncle*, después de *my prophetic soul*, donde el estilo quiere levantarse, es un absurdo *bathos*’.” (*Bor*: 86-7) Borges llama la atención sobre una palabra en Shakespeare, gesto que podemos repetir aquí, pues *bathos* es una palabra de la terminología crítica inglesa cuya primera aparición se remonta, en efecto, al *Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry* de 1728, surgido precisamente, como hemos visto, de la colaboración del Scriblerus Club e incluido en las *Miscellanies* de Pope y Swift. Es evidente

china, de Macedonio Fernández, de Dunne, del tiempo, de la relatividad, del idealismo, de la *Fantasia metafísica* de Schopenhauer, del *neo-criol* de Xul Solar, de la *Crítica del lenguaje* de Mauthner.” (*Bor*: 29)

¹¹⁰ Tomo dos ejemplos entre muchos posibles: “Borges: ‘El estilo de Johnson, nada malo para él, fue perjudicial para los imitadores. Sin embargo, vidas muy detalladas, como las de *Lives of the Poets*, permitieron que Boswell escribiera la *Vida de Johnson*. Le digo que las *Lives* no valen solo como precedente. Enumeramos, entre las más admirables, la de Savage, la de Milton, la de Swift, la de Pope, la de Cowley, la de Addison y Steele.’” (*Bor*: 229-30, entrada del 17 de octubre de 1956); “Borges (a mí): ‘Quería hablarte sobre tu cuento del unitario. Es lo mejor que he leído en mi la vida. Parece imposible que en esta época pueda escribirse así, tan sin énfasis; parece del siglo XVIII—sin ser un pastiche de nada—; si comparo lo que yo escribo con tu cuento, lo mío parece escrito con tizas de colores: todo está lleno de efectos groseros. Ahora parece que nadie puede escribir bien, sino *forcibly* [vigorosamente], como estúpidamente dijo Jack London que había que escribir.’” (*Bor*: 102, entrada del 19 de abril de 1954)

que Borges había leído el volumen colaborativo de Pope y Swift, y en particular el *Peri Bathous* atribuido a Scriblerus. Abrams define *bathos* de la siguiente manera:

Bathos is Greek for “depth,” and it has been an indispensable term to critics since Alexander Pope, *parodying* the Greek Longinus' famous essay *On the Sublime* (that is, “loftiness”), wrote in 1727 an essay *On Bathos: Of the Art of Sinking in Poetry*. With mock solemnity Pope assures his readers that he undertakes “to lead them as it were by the hand . . . the gentle down-hill way to Bathos; the bottom, the end, the central point, the *non plus ultra*, of true Modern Poesy!” The word ever since has been used for an unintentional descent in literature when, straining to be pathetic or passionate or elevated, the writer overshoots the mark and drops into the trivial or the ridiculous. (Abrams 1999: 20)

Que Borges aludía específicamente al texto del *Peri Bathous* se puede inferir de otra entrada del diario de Bioy, esta correspondiente al 29 de julio 1971, cuando el nombramiento de Roger Caillois como miembro de la Academia Argentina de Letras es descrito irónicamente como un ejemplo de “*The Art of Sinking*”.¹¹¹

Se trata de ejemplos de la “alusión leve y no insistida” a que se refería Bioy como el modo más adecuado de escribir. No obstante, como en los alejandrinos y la poesía docta helenística, como en la literatura augústea del siglo XVIII, la levedad de la alusión en Borges y Bioy es llevada al máximo de concentración de significado al nivel de la palabra individual. En efecto, así como Johnson diferenciaba marcadamente *translate* y *undertake* para distinguir el carácter colaborativo de la traducción de la *Odisea* de Pope, en “Las versiones homéricas” Borges cita “[la traducción de la *Odisea*] que en 1725 *dirigió* Pope” (*OC* I, 415, mis cursivas). El verbo alude a la distinción de Johnson y reitera, de modo no casual, la diferencia entre colaboración y autoría individual. Asimismo, la diferenciación semántica explícita entre

¹¹¹ Menos interesante, acaso, pero igualmente “probatoria” es la nota al pie a esa entrada que explicita la alusión: “El arte de hundirse. Alusión a Pope, A., *Bathos, the Art of Sinking in Poetry, Miscellanies*, 1727.” (Bioy Casares 2006: 1387). Evidencia adicional “fáctica” del conocimiento del Scriblerus Club se puede encontrar en otros textos escritos en colaboración. Así, por ejemplo, en *Los Anales de Buenos Aires*, I, 4, 1946, firmando B. Lynch Davis, Borges y Bioy incluyeron una traducción del “Epitafio de Francisco de Chartres, muerto en Escocia, en 1731”, tomado de las *Miscellaneous Works* de Arbuthnot, otro de los colaboradores del Scriblerus Club. Buena parte del “Museo” de *Los Anales de Buenos Aires*, que incluía textos mayormente escritos en colaboración, fue luego incorporada por Borges a *El hacedor*. Véase Borges y Bioy Casares 2002.

traducción individual y emprendimiento colaborativo se repite en Bioy, en una conversación detallada en la entrada del 5 de junio de 1959 de *Borges* y en la que, por añadidura, aparecen todas las cuestiones que he comentado respecto de Pope y el Scriblerus Club, esto es, el *undertaking* colaborativo de la *Odisea*, las cartas publicadas por Curll, el problema de los colaboradores y de la intervención efectiva de Pope en la traducción:

[Borges] Dice: “Qué raro que un esquema tan complicado como el de la *Ilíada* pudiera tomarse por literatura primitiva. Imagínate: una forma primitiva escrita en hexámetros, una medida tan complicada que en español no puede reproducirse... Tal vez antes del siglo XIX nadie pensó que eso no podía ser primitivo. Tal vez antes del siglo XIX no había idea de evolución. Johnson pensaría que precisamente porque el poeta podía hacer cualquier cosa, ya que todo estaba por hacer, podía componerse la *Ilíada*... Sin duda las formas primitivas de la literatura serían coplas.” Hablamos de la traducción de Homero que *emprendió* Pope. Borges: “Aunque tiene versos muy lindos, la inseguridad de la gente de saber a quién estaba admirando—hay versos traducidos por Pope, otros por sus colaboradores Fenton y Broome—le restó sin duda elogios y fama.” Bioy: “Parece que los versos traducidos por uno de sus colaboradores, Fenton o Broome, no sé cuál, no necesitaron correcciones de Pope. Estaban traducidos en *heroic couplets*.” Borges: “Escribir poemas, entonces, era escribir *heroic couplets*.” Comentamos el asunto de las cartas de Pope, según lo describe Johnson en sus *Lives of the Poets*.” (*Bor*: 521, énfasis en el original)¹¹²

¹¹² Sobre el problema de las *Letters* de Pope, recurrente en los Scriblerians, véase el prefacio a las colaborativas *Miscellanies* de Swift-Pope, así como las notas a los versos 70, 101-102 y 151 del libro II *The Dunciad* a los versos II, 70. El relato del episodio en la biografía de Pope de Johnson es igualmente significativo: “One of the passages of Pope’s life, which seems to deserve some enquiry, was a publication of Letters between him and many of his friends, which falling into the hands of Curll, a rapacious bookseller of no good fame, were by him printed and sold. This volume containing some Letters from noblemen, Pope incited a prosecution against him in the House of Lords for breach of privilege, and attended himself to stimulate the resentment of his friends. Curll appeared at the bar, and, knowing himself in no great danger, spoke of Pope with very little reverence. (...) When the orders of the House were examined, none of them appeared to have been infringed; Curll went away triumphant, and Pope was left to seek some other remedy. (...) [It seems evident that] Pope knew better than any body else how Curll obtained the copies, because another parcel was at the same time sent to himself, for which no price had ever been demanded, as he made known his resolution not to pay a porter, and consequently not to deal with a nameless agent. (...) It seems that Pope, being desirous of printing his Letters, and not knowing how to do, without imputation of vanity, what has in this country been done very rarely, contrived an appearance of compulsion; that when he could complain that his Letters were surreptitiously published, he might decently and defensively publish them himself. Pope is seen in this collection as connected with the other contemporary wits, and certainly suffers no disgrace in the comparison; but it must be remembered, that he had the power of favouring himself: he might have originally had publication in his mind, and have written with care, or have afterwards selected those which he had most happily conceived, or most diligently laboured; and I know not whether there does not appear something more studied and artificial in his productions than the rest. (...) Pope may be said to write always with his reputation in his head.” (*LP*: 389)

Johnson escribió que Pope “had *undertaken* a translation of the *Odyssey*” (LP: 380, *mis cursivas*), Borges escribe que Pope *dirigió* en 1725 la traducción de la *Odisea* y Bioy enfatiza que Pope *emprendió* la traducción de los poemas homéricos. La conclusión a la que conduce el detalle de estas alusiones, incluso más que la información explícita de la que se pueda disponer, es que Borges y Bioy conocían en detalle la traducción de Pope, probablemente de primera mano y a través de la biografía de Johnson, y, particularmente, que reflexionaban y discutían las condiciones específicas de ejecución en colaboración de esa traducción. Este conocimiento, como lo indica la minuciosidad léxica de las alusiones, fue relevante para sus lecturas e incorporación de los textos vinculados al poeta británico.

En el caso de Borges, las alusiones ilustran, además, su apropiación e incorporación de textos *a través* de textos –la *Odisea* de Pope a través de la biografía de Johnson, en este caso– y permiten inferir la relevancia que la traducción colaborativa de Pope tiene para la tesis defendida en “Las versiones homéricas”. Y esto no solo por el “peso” de la alusión, o porque el modelo argumentativo del ensayo de Borges se asemeja evidentemente al método de Johnson en su biografía, sino por las características mismas de la traducción de Pope y sus condiciones de ejecución.

A este respecto, dos puntos importantes pueden señalarse. El primero, al otorgar mayor peso a esta traducción de la *Odisea*, Borges genera un “desvío”, una “corrección” con respecto al juicio de Johnson, que adquiere una significación plena si consideramos, como he intentado mostrar, que este último derivaba la “inferioridad” de la traducción de la *Odisea* por su carácter colaborativo. Borges, *contra Johnson*, alaba la *Odisea* de Pope y vindica el método de traducción de este último, lo cual permite sospechar, además, que la idea de la superstición de la superioridad de las “tales escrituras directas”, de los originales, por sobre las traducciones, procede del peso que en “Las versiones homéricas” adquiere la concepción “imitativa” de la literatura y las prácticas colaborativas de Pope, fundador del Scriblerus Club. Estas posiciones

eran compartidas por Bioy, quien, en una conversación con Borges, llega a sostener la posibilidad extrema de prescindir, en las traducciones de Homero, de los originales:

Bioy: “¿Te acordás el día que Müller razonó inversamente y concluyó que, porque tantas personas habían traducido a Homero, solo podía intentar una nueva traducción un gran helenista? Sin embargo, un helenista no puede hacer mucho más que otros: al fin y al cabo dependen de los mismos textos. Las muchas traducciones (y la suficiente cultura para tener buen criterio) permiten quizá prescindir de los originales.” (*Bor*: 430, entrada del 24 de abril de 1958)

Se puede incluso aseverar que la tesis misma de “Las versiones homéricas” sobre la superstición de la originalidad y los originales adquiere todo su sentido solo a partir de las alusiones a Pope, cuya particular postura respecto de la traducción, conocida en parte a través del prisma de Johnson, Borges vindica:

Borges: “A Pope le achacaron el haber reincidento, en sus traducciones homéricas, en los errores de los traductores anteriores: Hobbes, Ogilby y Chapman. Él se defendió diciendo que, como hombre nuevo, no osó innovar allí donde gente tan capaz había pasado antes que él. La pregunta evidente era ¿por qué no tradujo? Se ve que versificó de un modo nuevo las traducciones anteriores. Y ¿por qué no podía hacer eso? En su tiempo no había la superstición de la originalidad. Pope sostiene que el gran escritor no debe decir lo que nunca nadie pensó, sino que debe decir bien lo que muchos o todos pensaron.” (*Bor*: 459, entrada al 23 de junio de 1958)¹¹³

¹¹³ No es sorprendente descubrir que Borges conocía las críticas a la traducción de Pope *a través* de la biografía de Johnson, particularmente dos fragmentos. En uno, Johnson incluye una extensa carta de Pope al obispo Bridges explicando los errores de su traducción de la *Iliada* por seguir, precisamente, a Chapman y Hobbes: “The greater part of those deviations from the Greek I [e.g., Pope] was led into by Chapman and Hobbes; who are (it seems) as much celebrated for their knowledge of the original, as they are decryed for the badness of their translations. Chapman pretends to have restored the genuine sense of the author, from the mistakes of all former explainers, in several hundred places: and the Cambridge editors of the large Homer, in Greek and Latin, attributed so much to Hobbes, that they confess they have corrected the old Latin interpretation very often by his version. For my part, I generally took the author’s meaning to be as you have explained it; yet their authority, joined to the knowledge of my own imperfectness in the language, over-ruled me.” (*LP*: 437) En otro fragmento, Johnson detalla la acusación de la que se hace eco casi literalmente Borges: “If more help was wanting, [Pope] had the poetical translation of Eobanus Hessus, an unwearied writer of Latin verses; he had the French Homers of La Valterie and Dacier, and the English of Chapman, Hobbes, and Ogylby. With Chapman, whose work, though now totally neglected, seems to have been popular almost to the end of the last century, *he had very frequent consultations, and perhaps never translated any passage till he had read his version, which indeed he has been sometimes suspected of using instead of the original.*” (*LP*: 363, *mis cursivas*)

Quizá no es superfluo añadir que la mención de Borges según la cual “el gran escritor no debe decir lo que nunca nadie pensó, sino que debe decir bien lo que muchos o todos pensaron” es una paráfrasis casi literal de Pope, que en el *Essay on Criticism* escribió: *True Wit is Nature to advantage dressed, / What oft was thought, but ne'er so well expressed.* (II, 297-8)

La importancia de las alusiones a Pope es evidente, tanto como el hecho de que Borges y Bioy conocían la, por otra parte oscura, historia de las colaboraciones de Pope y las publicaciones colaborativas del Scriblerus Club, así fuere a través del sesgo de las biografías de Johnson. La reconstrucción del espacio alusivo de la obra en colaboración a partir de las alusiones a las obras y figuras de Johnson, Pope, Swift, la colaboración, la sátira, el Scriblerus Club, los enfrentamientos literarios del siglo XVIII, las cuestiones de la fama, el dinero y la vanidad, etc., permite pensar en figuras de autor y prácticas de escritura que, parafraseando a Borges en “La flor de Coleridge”, pueden cifrar toda una literatura y constituyen la tradición selectiva de la colaboración. Si volvemos a Bustos Domecq teniendo en cuenta este variado espacio alusivo y el complejo funcionamiento de la “alusión leve y no insistida”, la dedicatoria a Pope de “El dios de los toros” resulta un indicio que importa menos por lo que evidencia que por lo que sugiere alusivamente.

Puesto que, como se ha visto, Rozas considera, siguiendo a Genette, que las relaciones entre textos dependen de referencias más o menos directas y reconocidas, y en “El dios de los toros” la relación con Pope es fundamentalmente *indirecta*, el recurso al modelo ortodoxo de interpretación intertextual parece aun menos productivo en este caso. De hecho, en su comentario del cuento, Rozas se ve forzado a postular la *parodia* de un elemento extratextual, y sostener que en “El dios de los toros” la

imitation railleuse et dévalorisante des normes esthétiques des mouvements romantique et futuriste est présentée à travers l'oralité. (...) Le pastiche littéraire fonctionne en relation directe avec plusieurs registres de langue et un réseau particulier de sociolectes. Etroitement liée au parler d'une société (la société argentine), la parodie sert de support à la satire. C'est pourquoi nous analyserons certains phénomènes à partir du langage et non

de la mise en relation des textes car l'hypertextualité est rare et ne fonctionne qu'à un certain niveau. (1996: 70)

Según Rozas, la imitación desvalorizadora de las normas estéticas del romanticismo y el futurismo se realiza a través de un pastiche literario en relación directa con registros y sociolectos de hablantes argentinos. La parodia, así, serviría a la sátira. Sin embargo, esta interpretación es del todo improcedente, incluso en los términos de la perspectiva de Rozas, y es significativo que este se vea forzado a suspender la interpretación intertextual y sostenga que la hipertextualidad no funciona en este caso: “'Le dieu des taureaux' en tant qu'hypertexte ne se réfère pas à un hypotexte mais à des modèles esthétiques littéraires.” (69). Puede observarse cómo la teoría intertextual es forzada al punto de indicarse que el hipertexto *no* se relaciona con un hipotexto sino con la “realidad” extratextual de unos “modelos estéticos”. Esta inconsistencia es sintomática y evidencia, insisto, en “El dios de los toros”, el límite de la perspectiva intertextual de Rozas. Lo que sí es relevante es la relación *indirecta* y *alusiva*, esto es, *no referencial*, del cuento con la obra de Alexander Pope, relaciones cuyas sucesivas mediaciones y torsiones en Borges y Bioy, vía Johnson, he intentado mostrar.

El cuento narra las circunstancias del asesinato de un estanciero llamado Manuel Muñagorri, apuñalado en su estancia, un establecimiento rural de explotación ganadera. El misterio inicial que se presenta al detective Parodi es el robo de unas cartas personales intercambiadas entre la esposa del asesinado Muñagorri y el ridículo escritor futurista Anglada, y este es el marco de las circunstancias del asesinato. Según el relato de los personajes, la muerte de Muñagorri tiene lugar durante un encuentro en la estancia, en ocasión de un desfile de toros. En la nota a la entrada de *Borges* del 5 de junio de 1959, en la que Bioy hacía referencia al “emprendimiento” de Pope para traducir la *Odisea*, se aclaraba también un paralelismo con “El dios de los toros”, según, previsiblemente, la información provista por Johnson en la biografía de Pope:

Pope, deseoso de publicar sus cartas, pero temeroso de que esto fuera visto como un rasgo de vanidad, fingió que, siéndole sustraídas, alguien las había impreso clandestinamente. De esta forma, justificó esa edición ‘no autorizada’ y una nueva, esta vez en defensa de su buen nombre. Irónicamente, las cartas no suscitaron el menor interés del público: *Nor do I remember that it produced either public praise or public censure*, concluye Johnson. Nótese que en ‘El dios de los toros’ (1942), dedicado *A la memoria de Alexander Pope*, el poeta Anglada, buscando que se hable de sus cartas, alega falsamente que le han sido robadas. (*Bor*: 522, nota)

Obsérvese, por un lado, que las primeras frases de Bioy parecen *una traducción directa* de la mención a las cartas en la biografía de Pope escrita por Johnson, que, como hemos visto, los colaboradores Borges y Bioy utilizaban tan extensamente: “It seems that Pope, being desirous of printing his Letters, and not knowing how to do, without imputation of vanity...” (*LP*: 388) Por el otro, el misterio de las cartas robadas al personaje literato de “El dios de los toros” alude al ardid de Pope, que para publicar sus cartas personales simuló que el editor Curll se las había robado, y esta alusión puede corroborarse con la evidencia explícita que he citado. Pero las alusiones, indirectas y fundamentales, del cuento a Pope no acaban allí.

Durante otro desfile de toros, previo al del día del asesinato, se produce el siguiente episodio, narrado por el “colaborador” de Anglada, José Formento:

El 29 al atardecer presenciarnos, desde la terraza, un desfile de toros, grave y espléndido. (...) Bastó una interjección de Montenegro sobre la majestad de los toros para despertar el cerebro de Anglada. El maestro, de pie sobre sí mismo, improvisó una de esas fecundas tiradas líricas que pasman por igual al historiador y al gramático, al frío razonador y al gran corazón. Dijo que en otras épocas los toros eran animales sagrados; antes, sacerdotes y reyes; antes, dioses. Dijo que el mismo sol que iluminaba ese desfile de toros había visto, en las galerías de Creta, desfiles de hombres condenados a muerte por haber blasfemado del toro. (...) Pero Muñagorri, enemigo de toda expansión del espíritu, dijo que en materia de toros Anglada no era más que un tendero. Entronizado en un enorme sillón de paja, afirmó, cosa evidente, que él se había educado entre toros y que eran animales pacíficos y hasta cobardes, pero muy botarates. (*BD*: 55)

La intervención de Anglada, relatada por su factótum Formento, parece otro de los recursos destinados a entorpecer la comprensión de los hechos, típica, como se ha visto en el capítulo 1,

del estilo de los narradores no confiables de *Seis problemas*. El episodio de los toros, según Rozas, respondería a una contraposición entre una visión economicista y otra técnica de la naturaleza:

Les taureaux jouent aussi un rôle de premier plan dans l'organisation thématique du récit. En effet, l'image affaiblie du taureau dans lequel Muñagorri voit un animal lâche et un produit purement économique, dont il observe les défilés avec un regard réaliste et commercial, s'oppose à l'image du taureau sacré, du taureau-dieu, par la bouche de Montenegro (le ton est très bourgeois) met en relief la bassesse spirituelle des habitants de la ferme. (...) La mort de Muñagorri, qui a médité des taureaux, se révèle donc comme une vengeance du sacré sur l'économique. Par ailleurs, l'opposition sémantique entre les taureaux, les gauchos, la pampa, symboles de la campagne argentine, et le futuriste, symbole du progrès technique, suggère également une intention satirique de la part des auteurs. (Rozas 1996: 70)

Es notoria la ausencia, en el texto, de elementos que evidencien el “economicismo” del protagonista Muñagorri que describe Rozas. Sin embargo, la mención a los toros, y el enigmático título del cuento, sugieren la pertinencia de otras posibilidades interpretativas indirectas.

Una primera posibilidad se encuentra en la asociación con el léxico inglés. En un caso típico de desplazamiento semántico, en el vocabulario economicista el concepto *bull market* se refiere a mercados financieros en expansión, y la expresión proviene de la versión de Pope del episodio mitológico de Zeus y Europa como trasfondo mitológico de la expansión financiera de la South Sea Company:

Come fill the South Sea Goblet full;
The Gods shall of our Stock take care;
Europa, pleas'd accepts the Bull.
And Jove with Joy puts off the Bear.¹¹⁴

114 En *An Inscription Upon a Punchbowl in the South Sea Year for a Club, chased with Jupiter placing Callisto in the skies, and Europa with the Bull*. (Pope 1825: 187) Sobre la South Sea Company y la crisis financiera que trajo aparejada su expansión desmedida y afectó las inversiones especulativas de Pope, véase Rogers 2005, además de la biografía de Johnson en *Lives of the English Poets*.

Una segunda interpretación ya era señalada por Bioy en su nota a la entrada del 5 de junio de 1959 que he citado: como Pope, el personaje Anglada prepara sus publicaciones por suscripciones; como Pope, es el “campeón de los derechos de autor” y está preocupado por la piratería de sus obras; como Pope, simula que le roban sus cartas intrascendentes para que se hable de ellas.

Una tercera interpretación, sin embargo, es más interesante. La mención, en el fragmento citado, del carácter divino de los toros remite al título del cuento, pero la discusión entre los personajes sobre ese carácter alude a Pope, particularmente a los versos 61-69 de la primera epístola del *Essay on Man*:

When the proud steed shall know why Man restrains
His fiery course, or drives him o'er the plains;
When the dull ox, why now he breaks the clod,
Is now a victim, and now Egypt's god:
Then shall Man's pride and dullness comprehend
His actions', passions', being's use and end;
Why doing, suffering, checked, impelled; and why
This hour a slave, the next a deity.

En el relato del personaje Formento de la vuelta de un viaje en carruaje por la llanura pampeana, Muñagorri es descrito de la siguiente manera: “La etapa del retorno fue desagradable. A los barquinazos de la *via crucis* ahora se agregaban las torpezas del borracho; confieso hidalgamente que me apiadó ese esclavo del alcohol y le perdoné el feo espectáculo que me brindaba: castigaba el caballo como si fuera su hijo” (BD: 55), lo cual puede interpretarse como alusión a los versos de Pope *the proud steed shall know why Man restrains / His fiery course, or drives him o'er the plains*. También, la mención de Muñagorri de la *cobardía* y *mansedumbre* de los toros es un eco del *dull ox* de Pope y, sobre todo, la mención de Anglada de la sacralidad de esos animales, “en otras épocas los toros eran animales sagrados; antes,

sacerdotes y reyes; antes, dioses”, alude al verso 64 del *Essay on Man: now a victim, and now Egypt's god*.

Por otra parte, en el *Essay on Man*, los toros, y los caballos de carga, *steed*, reducidos de su condición de dioses a la de esclavos y bestias sometidas, son una metáfora invertida del destino del Hombre: así como estos animales pasaron de ser dioses a esclavos, el Hombre, una vez renuncie a su orgullo, comprenderá que sus padecimientos y sufrimientos de esclavo terminarán por restituirle su verdadera naturaleza divina. El *Essay on Man* de Pope, de hecho, es una larga meditación sobre el error del Hombre que cuestiona su lugar en la creación, lugar que no puede ser más que el adecuado porque así lo ha designado la Providencia. En “El dios de los toros”, la alusión parece implicar que la muerte del soberbio y violento Muñagorri, que trata y somete con igual desdén a su familia y a sus toros, es un resultado de esa misma extralimitación criticada por Pope en el *Essay on Man* y retomada en *The Dunciad*. Además, esta interpretación parece encontrar otra confirmación al final del cuento, cuando Parodi descifra el enigma del asesinato de Muñagorri y menciona, casi con asombro: “Vea lo que es la Providencia”.¹¹⁵

La identificación del texto aludido no solo admite significados alternativos para el cuento, pues la alusividad de “El dios de los toros” modifica la percepción del (improbable) lector del *Essay on Man* y permite leer (en la lectura alusiva de Bustos Domecq) el poema de Pope como un *pasticcio* pretencioso, que sus contemporáneos ya criticaban por falta de rigor.¹¹⁶

¹¹⁵ En *Borges*, en la entrada del 8 de agosto de 1962, escribe Bioy: “Leemos ensayos para el concurso de *La Nación*. Según uno de los ensayistas, Pope definió la fama como una vida de fantasía en el aliento de otros. *Essay on Man* (1733), IV, v. 237.” (*Bor*: 803). Y en la entrada del 15 de junio de 1964: “Dice [Borges] que Pope es más digno, más latino, que Boileau. Cita: *Be not the first by whom the new are tried, / Nor yet the last to lay the old aside*. Borges: ‘No es poesía; no hay pasión ni sentimientos; es un razonamiento; pero el estilo es digno, superior al de Boileau.’” En nota al pie a esta entrada se encuentra la precisión: “*Essay on Criticism* (1711), II, vv. 135-6.” (*Bor*:1031) Véase también la entrada del 8 de julio de 1974 (*Bor*:1486).

¹¹⁶ Johnson, en su biografía de Pope, que Borges y Bioy conocían minuciosamente, se ocupó del *Essay on Man*, al que describe no en función de sus características estéticas sino de la reputación literaria de Pope, el prestigio que había adquirido con la traducción de la *Ilíada* pero también la enemistad que se había ganado con *The Dunciad*, como si de alguna manera la representación y posición de Pope en el campo cultural, su compleja relación con otros autores y poetas, precediera al poema y condicionara completamente su recepción y evaluación. La similitud de los elementos enfatizados por Johnson y las absurdas querellas literarias y

En este sentido, el espacio alusivo no determina *una* interpretación, superadora o más adecuada que otras, del texto de Bustos Domecq, sino que habilita la consideración de la figura de Pope como autor y de sus obras, particularmente las traducciones homéricas, el colaborativo *Peri Bathous* y otros textos satíricos escritos en colaboración, como ejemplares de una forma de practicar y entender la literatura evidentemente similares a las de Borges y Bioy en su colaboración.

La reconstrucción de este espacio alusivo, en los textos individuales de Borges, en la obra en colaboración con Bioy y las entradas del *Borges* de este último, parecen no dejar lugar a dudas respecto del interés de los colaboradores por Pope y del interés, más general y fundamental, por la tradición selectiva que Pope simbolizó plenamente y que incluye ciertos aspectos de la literatura del siglo XVIII, en particular la biografía literaria, la sátira y la colaboración –lo cual, insisto, modifica a su vez la percepción de esa literatura, esos textos y esas formas.

2.2. El Scriblerus Club y la tradición de la *satire on learning*.

The search for a perfect past makes acceptance of a flawed present a particularly difficult task, and those who search swing between near sentiment and angry satire.

Carr-Brückmann, *A Manner of Correspondence*, 56

El estudio de la “alusión leve y no insistida” como mecanismo de relación entre textos, “independiente” de la intención autorial y “dependiente” de la actualización del lector, ha permitido establecer la posibilidad de que la *selective tradition* de la obra en colaboración

editoriales de los protagonistas de “El dios de los toros”, especialmente Anglada y Formento, es evidente. Véase Johnson (*LP*: 391)

corresponda a la literatura inglesa del siglo XVIII, y de modo particular a la sátira colaborativa del Scriblerus Club.

Como hemos visto, la historia de esta empresa colaborativa es, como mínimo, oscura, y no poco tuvo que ver en ello el tratamiento despectivo de Johnson. El Scriblerus Club de Pope, Swift, Gay, Arbuthnot y Parnell, con el patronazgo de Harley, Earl of Oxford y ministro del gobierno, resultó de una combinación de esfuerzos y proyectos. Kerby-Miller, en su edición e introducción a las *Memoirs of Martinus Scriblerus*, señala que, si bien los clubes y sociedades literarios eran muy communes a principios del siglo XVIII, el Scriblerus Club fue el resultado de la fusión de dos grupos cuyos líderes, Swift y Pope, tenían propósitos muy diferentes.

Swift, por un lado, había intentado durante un tiempo considerable formar una sociedad de amigos con intereses compartidos, preferentemente literarios pero también políticos, que sirviera tanto como alternativa al Kit-Kat Club, de orientación whigh, como de marco a su deseo de fundar una academia de la lengua inglesa. Por el otro, Alexander Pope, mucho más joven, colaboraba regularmente en *The Tatler* y *The Spectator*, de Steele y Addison, y había concebido la idea de publicar una *Account of the Works of the Unlearned*, un periódico burlesco mensual donde se satirizarían las más diversas excentricidades pseudo-científicas y literarias. En la propuesta de Pope, en apariencia, no había ningún componente político, pero, como señala Carr Brückmann, “literary concerns in the eighteenth century were always intertwined with political and religious matters. Although his talents as an author were slight, Harley’s presence kept the group anchored in the political world.” (1997: 3)

Los Scriblerians se reunieron solo durante un corto periodo, en el año 1714, en las habitaciones que John Arbuthnot, médico de la Corona y autor de los célebres panfletos de John Bull, ocupaba en el palacio de Saint James. Con la muerte de la reina Anne, última monarca de la dinastía de los Stuart en Inglaterra, también cayó el gobierno tory liderado por el Earl of

Oxford, Harley, y el ministro de asuntos exteriores Henry St. John, vizconde Bolingbroke. El Scriblerus Club se dispersó tras la conformación del gobierno whigh de Robert Walpole.¹¹⁷

No obstante, la actividad del Club se extendió durante casi tres décadas, pues los Scriblerians permanecieron en contacto durante todas sus vidas y, de modo igualmente intermitente, llevaron adelante su “gran” obra, las memorias del autor ficticio y filósofo pedante Martinus Scriblerus, corrompido y extraviado por una educación mecánica y superflua y dedicado más a las extravagancias que al conocimiento. Ese proyecto, notablemente, sirvió como marco de los blancos satíricos del Club, que no solo abarcaban las ridiculeces y excesos de los escritores propagandistas, los críticos, editores y comentaristas, sino también todas las excentricidades de los *men of learning*, filósofos y artistas, anticuarios y viajeros, profesores y poetas, abogados y maestros de danza. En su forma final, el proyecto del Scriblerus Club abarcaba tres aspectos:

The principal work of the club was to be a full dress biography of their hero in which they would introduce him to the public and lay the foundation for any future exploits they might devise. In addition, they planned to publish a series of works by their hero under his own name or under pseudonyms. And finally, as a sort of cream of the jest, they proposed from time to time to claim as his work various publications, discoveries, and projects advanced by other which they wished to ridicule. The heart of this program was its ostensible solemnity and frequent use of real material. By the double process of putting out apparently serious works by their hero under his own and other names, and at the same time claiming for him things actually done by real people, they planned further to obscure the already dubious line between authentic and spurious publications until the reading public became bewildered. (*Mem*: 29)

Este propósito y la forma final de las obras que resultaron del proyecto indican que los Scriblerians se interesaron no solo por los excesos literarios sino también por el estado de la

¹¹⁷ Sobre el patronazgo de Harley y su importancia en la formación del Scriblerus Club, véase Kerby-Miller (*Mem*: 24-5). Sobre la caída del gobierno tras la muerte de la reina y los efectos sobre el Club, observa Kerby-Miller: “Only Pope, politically neutral and secure in Homer, was relatively unaffected. (...) Everyone knew that Oxford and other Tory leaders would be struck at and that even such men as Swift and Dr. Arbuthnot were not safe. Though there was never any question of deserting their friends, Pope and Gay needed to emphasize their Whig connections in order to re-establish their political neutrality; Scriblerus could wait.” (*Mem*: 39-41)

cultura de su tiempo. En efecto, la situación del conocimiento académico y científico de comienzos del siglo XVIII era particularmente propicia para la sátira que practicaron los Scriblerians:

In the days of Queen Anne there still were learned men who believed that the world had declined since ancient times and that the modern could not hope to equal the wonders created during the youth of mankind; there were still very able scientists who built very elaborate theories concerning natural phenomén on dubious interpretations of Biblical texts; and there were still a not inconsiderable number of people who believed in witchcraft. (...) The schools and universities were not exempt from the intellectual lag; the philosophy still being taught was Aristotelian logic and metaphysics, though for more than a generation there had been a general recognition that this type of reasoning had become sterile; the small amount of science being taught was Cartesian in character, though some of the men that taught it were themselves Newtonians; and classical learning was heavily burdened by pedantry and antiquarianism. (...) Natural philosophy was plagued by amateurism and a naïve love of wonders. New systems and theories based upon inadequate evidence and unsound in reasoning were offered in a steady stream, while projectors, proprietors of magic nostrums, and quacks of many sorts imposed upon the public. (*Mem*: 34)

Por la escasa información disponible y las revisiones sucesivas de las obras resulta difícil determinar qué escribieron los Scriblerians durante los meses de existencia formal del Club. De acuerdo con Kerby-Miller, parece probable que una parte considerable de las *Memoirs* fuera escrita durante 1714, y que la pieza breve *The Origine of Sciences*, publicada en 1732 en el cuarto volumen de las *Miscellanies* de Swift-Pope, fuera completada en ese año, así como una parte del *Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry*. Se puede suponer que los Scriblerian discutieron muchas ideas y comenzaron borradores que, relacionados o no con el proyecto central de las *Memoirs*, fueron desarrollados en obras individuales o colaborativas durante los años siguientes.¹¹⁸

Después de la disolución del grupo, tras la muerte de la reina Anne y el ascenso de George I y su ministro Walpole, los Scriblerians menos comprometidos políticamente con la

¹¹⁸ Kerby-Miller es optimista a este respecto: “No doubt there are many other [works] whose Scriblerian origin has not been noticed and can never be proved, but Pope, as is well known, never threw away a good line—or a good idea.” (*Mem*: 41)

nueva situación, Gay y Pope, continuaron los proyectos del Club. Así, por ejemplo, Pope publicó, en 1715, *A Key to the Lock. Or, A Treatise proving, beyond all Contradiction, the dangerous Tendency of a late Poem, entitled, The Rape of the Lock, To Government and Religion. By Esdras, Barnivel, Apoth.*, como respuesta a las críticas que su *The Rape of the Lock* (1712-1714) había recibido. Gay publicó el mismo año su famosa obra en un acto *The What D'ye Call It: A Tragi-Comic Pastoral Farce*, que ridiculizaba sobre todo la figura de Addison, y poco después, casi con toda seguridad junto con Pope, *A Complete Key To the last New Farce The What D'ye Call It. To Which is prefix'd a Hypercritical Preface on the Nature of Burlesque, and the Poets Design*. Estas obras, según Kerby-Miller, pueden haber sido escritas por todos los integrantes del Club, pero en su forma final resultaron de modificaciones introducidas por Pope a causa de la nueva situación política. En 1715, además, en un breve encuentro en Bath, Gay y Pope habrían escrito el borrador del episodio de la “Double Mistress” de las *Memoirs* y varios de los capítulos breves. En 1716 ambos escribieron piezas menores y las atribuyeron al autor ficticio Martinus Scriblerus, entre ellas la parodia de la jerga legal *Stradling versus Stiles*. Poco después compusieron, probablemente con la participación de los demás Scriblerians, la farsa *Three Hours After Marriage*, que se atribuyó a la autoría individual de Gay. En 1718 Gay y Pope escribieron las *Memoirs of P.P. Clerk of This Parish*, que ridiculizaba el estilo de los escritores de memorias y fueron incluidas en las *Miscellanies* de Swift-Pope de 1727. En 1718, probablemente, Swift, parcialmente exiliado en Irlanda desde la caída del gobierno tory, comenzó a escribir la que, según sus planes, sería su contribución al esquema general del Club, los viajes de Scriblerus –cuyo resultado fue *Gulliver's Travels*, que completó en 1725.

Entre 1718 y 1726, la colaboración de los Scriblerians se detuvo, con la excepción de la escritura, en 1722, del *Annus Mirabilis: Or, The Wonderful Effects of the approaching Conjunction of the Planets Jupiter, Mars, and Saturn*, un texto cómico que anunciaba la transmutación de los hombres en mujeres y viceversa como resultado de la conjunción planetaria que tendría lugar en diciembre de ese año. Pero un episodio importante ocurrió en

febrero de 1723, con la publicación de un breve texto titulado *Memoirs of the Life of Scriblerus*, atribuido a un D.S____t y presentado como copia de un supuesto original publicado en Dublín. Con toda seguridad, las *Memoirs* de 1723 no fueron escritas por ninguno de los Scriblerians, y en ellas la sátira se dirige principalmente a Swift. Esta publicación, sin embargo, es importante porque, de acuerdo con Kerby-Miller, convenció a Pope de comenzar un poema heroico burlesco sobre el progreso de la diosa Dulness, *The Dunciad*.

La visita de Swift a Londres en 1725 y los planes para la publicación de los *Gulliver's Travels* coincidieron con un "revival" del Scriblerus Club y con la decisión de posponer la publicación de las *Memoirs*. El nuevo interés de los colaboradores en el proyecto del Scriblerus Club resultó de las agudas críticas que recibió la edición de Pope de las obras de Shakespeare en 1725, especialmente por parte de Lewis Theobald en su *Shakespeare Restored*. Pope planeaba incluir *The Dunciad*, donde Theobald era coronado rey de los tontos, en las *Miscellanies* colaborativas de 1728. Sin embargo, de acuerdo con Kerby-Miller, Pope no estaba convencido de la efectividad de publicar *The Dunciad* con su nombre, y decidió incluir en las *Miscellanies* el colaborativo *Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry*.

Swift volvió a Londres en 1726, año de la publicación y enorme éxito del *Gulliver's Travels*. El mismo año Pope terminó la primera versión de *The Dunciad* y Gay publicó *The Beggar's Opera*. Kerby-Miller señala:

Both of these pieces have an interesting relationship with Scriblerus. Pope's poem was a direct by-product of the project. As a burlesque epic dedicated to the mock glorification of dullness it clearly derived from the great scheme and it seems not unlikely that it was first sketched out during one of the periods of group activity. It was soon to achieve an even closer link with the learned phantom in the variorum edition, where his [Scriblerus's] efforts as editor and commentator figure heavily. The relationship of the *Beggar's Opera* was more indirect, [although] there can be no doubt that, though written by Gay, it profited by his friends' advice and corrections. (*Mem.*: 53-4)

Finalmente, en 1741, de acuerdo con las direcciones editoriales de Pope, se publicaron las *Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus*, como parte de las *Works of Mr. Alexander Pope, in Prose. Vol. II*. Las *Memoirs* incluían unos “Tracts of Martinus Scriblerus and other Miscellaneous Pieces”, con la mayoría de las obras anteriores de los Scriblerians (con excepción del *Annus Mirabilis*, el *Stradling versus Stiles* y las notas y prolegómenos a *The Dunciad*). En el mismo año, las *Memoirs* se publicaron en Dublín en un volumen individual, y en 1742 y 1743 Pope las incluyó en otra edición de sus *Works*, junto con el cuarto libro de *The Dunciad*. En todas estas ediciones la obra fue identificada como de su autoría y esto, así como el juicio adverso de Johnson, fue relevante para la historia de la recepción de las *Memoirs*:

Having first been printed among the works of Alexander Pope, the *Memoirs* continued to be published there, first as the result of copyright and later in accordance with tradition. The association has proved a serious handicap to the piece. Buried among the comparatively unimportant prose writings of a distinguished poet, it has tended to come chiefly to the attention of those whose interest was already pledged in other directions, not only among the readers but among the editors. Pope’s poetical works lent themselves to, and indeed required, extensive annotations. This work has naturally absorbed the major attention of successive editors. What energy was left apt to be devoted to Pope’s correspondence, which from the poet’s on days has been in a chaotic state. Under such circumstances, a stepchild such as the *Memoirs* was not likely to, and certainly did not, receive adequate attention. (*Mem*: 65)

Asimismo, la primera edición de las *Memoirs* tras la muerte de Pope, publicadas por su albacea literario William Warburton, fue desastrosa desde el punto de vista de la reputación de la obra, pues, por consideraciones moralistas, Warburton quitó parte considerable de los capítulos y en particular el episodio de la “Double Mistress”. Solo en 1797, con la edición de Joseph Warton de las obras de Pope, que restableció el texto, las *Memoirs* ganaron alguna consideración, que perdieron, no obstante, y de modo más acentuado, con las nuevas ediciones incompletas del periodo victoriano.

En cuanto al elemento literario de las *Memoirs*, Johnson, en su biografía de Pope, señala las similitudes con la *History of Mr. Ouffle* de Laurent Bordelon, publicada en Paris en 1710 y traducida al inglés en 1711, aunque en el contexto de su crítica marcadamente negativa de la colaboración de los Scriblerians.¹¹⁹ Kerby-Miller, en cambio, considera positivamente la fragmentariedad de la obra, su eclecticismo y flexibilidad estructural y temática, que considera claves para la particular originalidad de la obra. Entre los textos a los que de modo más evidente recurrieron los Scriblerians se cuenta, según Kerby-Miller, el *Quijote y Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, así como sus obras individuales anteriores, especialmente *Tale of a Tub*, *Battle of the Books* y *Meditation upon a Broom-Stick*, de Swift. Kerby-Miller también indica el precedente de las obras de Samuel Butler, especialmente la sátira de las guerras civiles en *Hudibras*, publicada entre 1663 y 1684.

Junto con la notable edición de Kerby-Miller de las *Memoirs*, el principal estudio dedicado al Scriblerus Club es *A Manner of Correspondence. A Study of the Scriblerus Club*, de Patricia Carr Brückmann, que basa su interpretación en dos premisas. La primera, en consonancia con Kerby-Miller, es que Pope, Swift, Gay, Arbuthnot y Parnell se veían como *parte de un grupo literario*, y sus obras individuales están permeadas por esa conciencia de pertenencia. La segunda es que los Scriblerians participaban de un *common spirit*, simpatías y rechazos compartidos que frecuentemente encontraron cauce en la poesía pastoral y en esa especie de paranoia defensiva que es la sátira. Este espíritu de los Scriblerians incluía un

¹¹⁹ “Its hero is a man of boundless credulity who has spent a great part of his life reading books on magic, witchcraft, astrology, and various superstitious practices. The slight and episodic narrative (...) is intermixed with a whole series of elaborate dissertations on various subjects. The treatises are documented so heavily with extracts and citations that the footnotes total almost two-thirds of the whole work. The literary merit of the work is negligible and such interest as it aroused was occasioned chiefly by the large amount of strange and fabulous material which Bordelon packed into it.” (*Mem*: 69) Sin embargo, obsérvese la comicidad y “Scriblerianism” del título de la traducción inglesa: *A History of the Ridiculous Extravagancies of Monsieur Ouffle: Occasion'd by his Reading Books treating of Magick, the Black-Art, Daemoniacks, Conjurers, Witches, Hobgoblins, Incubus's, Succubus's, and the Diabolical Sabbath; of Elves, Fairies, Wanton Spirits, Genius's, Spectres and Ghosts; of Dreams, the Philosopher's Stone, Judicial Astrology, Horoscopes, Talismans, Lucky and Unlucky Days, Eclipses, Comets, and all sorts of Apparitions, Divinations, Charms, Enchantments, and other Superstitious Practices. With Notes containing a multitude of Quotations out of those Books, which have either Caused such Extravagant Imaginations, or may serve to Cure them.*

rechazo de la sociedad y la cultura contemporáneas, así como la vindicación del ideal de una Edad de Oro pretérita y un mundo armónico contrapuestos a la decadencia y corrupción de la civilización moderna:

The group was in many ways out of step with its own time and much more attuned to ancient and traditional images of felicity and to ancient authors who subscribed to these values, as well as to a satiric spirit and method to be displayed when these values were menaced. (...) All looked back to authors like Seneca, Lucian and Apuleius, and Rabelais. If the spirit of Erasmus helped to form the genius of Cervantes, it came in part to the Scriblerians through the author of *Don Quixote*. The Scriblerian ideal most often takes the form of some version of pastoral, a vision of civilized harmony, often rendered in the imagery of garden. This positive image was, they thought, perpetually threatened by the monstrous corruption of uncivilized cities and the consequent threat of ruination or loss of a possible earthly paradise. (Carr Brückmann 1997: 4)

La confluencia de nostalgia por un ideal pretérito y una visión profundamente negativa del mundo que les rodeaba determinó, según Carr Brückman, que la escritura de los Scriblerians a menudo se limitara a la sátira docta y elegíaca, una matriz genérica en la que no llega a desarrollarse completamente un mundo ficcional coherente y autónomo: “There are beginnings in this special kind of narrative, but no middles and no ends, except ones imposed from wishful imagination or from a narrator who dictates what he recognizes and underlines as essentially *invented closure*.” (1997: 106)¹²⁰

Al mismo tiempo, el pesimismo de los Scriblerians y la sátira docta de sus textos sirven de marco “ideológico” y genérico para el grupo. De hecho, la ascendencia del proyecto central del Club, las *Memoirs of Martinus Scriblerus*, confiere una unidad peculiar a las obras colaborativas y a los “spin-offs” del Club de autoría individual, como *Travels into Several*

¹²⁰ El pesimismo de los Scriblerians, por otra parte, no solo se refería a la decadencia de la cultura, sino también a la desaparición de la monarquía ilustrada de los Stuart y el ascenso de los Hannoverians, que ni siquiera hablaban el inglés. Al respecto, señala Carr Brückmann: “England, as a live force so often rendered in Swift’s political pamphlets, in Pope’s early and late materials, in Gay’s efforts to propose fables for the education of princes, was menaced in a quite obvious way when a monarch was not simply secular but illiterate in the tongue of his folk. (...) If Dunces the Second reigned like Dunces the First, then the realm of Albion was in confusion at every level, not least that imaged in *The Dunciad*, as the vast anthill of the city moved to take over what still remained of the court. All this echoes that earlier city scene in the *Tale*, a world in which, even in later editions, there is no court at all, but vanishing pairs of stairs and the tinselled theatrical figures of those who are presumably both courtiers and men of the church.” (1997: 93) Véase también Rogers 2005.

Remote Nations of the World de Swift, *The Dunciad* de Pope y *The Beggar's Opera* de Gay. El proyecto de las *Memoirs* como marco unificador del trabajo colaborativo e individual de los Scriblerians resulta menos extraño de comprender si se lo relaciona con ese elemento central de la estética del siglo XVIII, la *aemulatio* o imitación para superar al modelo, fundamental para entender el espíritu agonístico del grupo: “Even the later editorial quarrels about the authorship of *John Bull* document the public perception of the group as a force working collectively. (...) We are always aware of the group reading and responding to each other's works, long after the death of Anne brought an end to the meetings at the palace.” (Carr Brückmann 1997: 12-13)

La fuerza retórica y creativa que generaba la dinámica de relaciones del Club, sin embargo, tenía también su contrapartida y sus límites, el primero de los cuales fue la restricción de la audiencia potencial de los textos de los Scriblerians. Por su carácter satírico, docto y desencantado, por la intermitencia colaborativa de la que a menudo resultó su fragmentariedad típica, por la concentración en las excentricidades de los *learned men*, los textos de los Scriblerians resultaban, probablemente, distantes y perturbadores para lectores acostumbrados a temáticas más amplias y a obras articuladas según otra lógica estructural. En cierto sentido, los Scriblerians trabajaban solo para ser leídos por sus compañeros, “under each other's direction”, por lo cual su obra resulta “unabashedly elitist, often offensive in tone” (Carr Brückmann 1997: 5, 13). Kerby-Miller señala:

Follies are perhaps not uncommon among learned men, but except for a tendency to put a higher value upon the subjects of their interests than laymen think warranted and some other universal characteristics which humorists have exploited from time immemorial, their errors are generally of an individual character and normally of little interest to the public at large. It is, therefore, a very striking fact that six such men, several of whom displayed great genius in producing satires of a particularly timely and effective character, should have agreed to focus their combined energies on the follies of the “learned” in their time, even though the word was used in that time to cover those engaged in literary and artistic as well as scholarly and scientific activities. It is even more surprising in the light of what happened, for the “abuses” which the Scriblerians waged war upon proved indeed to be passing and future generations were to forget they had ever existed. (*Mem*: 31-2)

La fragmentariedad del proyecto de los Scriblerians y de sus obras, así como los blancos de sus ataques satíricos, se relacionan con el que es quizás el elemento común a toda la escritura de los colaboradores: una particular forma de alusión que tiene la función de enviar al lector *fuera* del texto para establecer una evaluación crítica. Esta alusividad requiere que el lector preste atención no a la trama de los textos, generalmente inexistente, sino a “every kind of detail within the main text and to apparently ancillary materials around the text—glosses, mock notes, and even apparently gratuitous indexes.” (Carr Brückmann 1997: 5)

La insistencia en la alusión correspondía a la convicción de los Scriblerians de que el sistema de la cultura docta estaba crecientemente amenazado y que ellos continuaban con lo mejor de esa tradición, pero también es indicio de su convicción íntima de que un mundo más coherente y autónomo no puede ser experimentado ni transmutado, siquiera artísticamente: la alusión es una forma de evitar que los lectores asuman que puede haber algo como la continuidad o la organicidad. Así, paradójicamente, el centro del texto típico de los Scriblerians se disemina en muy diversos detalles alusivos y en simetrías, experimentación estilística, citas, ecos y alusiones, según una concepción de la obra literaria como inacabada e inacabable, parte de un diálogo continuo con una tradición amenazada en el que la obra, en su vindicación de los valores de esa tradición, declara, metaliterariamente, la imposibilidad de completar esa vindicación:

Indeed, the notion of the incomplete, the fragment, as the ultimate beauty, one common in the century, is right for the Scriblerians and those who write in their style, a modern version of Bacon on the virtue of the method of probation as contrasted to the magistral way. The effect is to draw attention to the holes in the fabric of existence itself and not to blink at what the asterisks signal. (Carr Brückmann 1997: 110)

Efectivamente, el lector de las obras de los Scriblerians debe incursionar en un universo verbal que le exige indagar activamente los significados que se le proponen, que le obligan a una

conciencia permanente de que la literatura es un constructo verbal que pertenece a una tradición amenazada o crepuscular y de la que la obra toma su fracción de ser.

Ese lector solitario refuerza la negatividad y la decepción, la impotencia ante el mundo exterior, decadente, y ante la obra inexhaustible y por momentos incomprensible:

The problem for the reader is the topicality often inherent in the technique and our general resistance, as 'mere English readers', to searching it out. The search can seem to demand here, as elsewhere in Scriblerian writing, a nearly formidable knowledge of modern and ancient history and experience. It asks, minimally, a desire to acquire this knowledge, and an understanding that it can never be fully possessed, only perpetually sought. The effect is the creation of a special kind of audience, beginning with a solitary reader who reconstructs community not from single fictions but from the history and perception of fiction and rhetorical forms. (Carr Brückmann 1997: 102)

En el universo pesimista de los Scriblerians, en que los ideales están en el pasado o solo pueden ser remedados en el retiro de la vida privada, la única heroicidad disponible estaba en la traducción, o en figuras tan extrañas como el fructífero Scriblerus y su congénere *doppelgänger*, el desarraigado Lemuel Gulliver:

The discontinuity of the third voyage [of *Gulliver's Travels*] is more paradigmatic of the Scriblerian mode than those books that only seem, or can be made to seem to provide a more unified account of the central figure's experience. I can think of no familiar or unfamiliar Scriblerian work that does not exhibit this kind of disconnection, if only in an absence of resolution. (...) It is as if the Scriblerians were articulating aesthetically what others saw artistically in the favourite subject of the eighteenth-century scene, the ruin, included in gardens as a *memento mori* and as an extension of the sense that eighteenth-century man stood on the shoulders of giants. (Carr Brückmann 1997: 126-7)

La reflexividad extenuada y desencantada de la obra de los Scriblerians, y la actividad y disposiciones que requiere del lector, conducen, a menudo, a una experiencia de desconcierto y desasosiego que, probablemente, reflejan o reiteran, en una interminable reverberación y

duplicación, el desconcierto y el desasosiego del que se originaron los textos desencantados del Scriblerus Club.¹²¹

2.3. Martinus Scriblerus y Bustos Domecq.

Las cosas semejantes (ὁμοία) son las sujetas a las mismas modificaciones, entre las que hay más relación que diferencia, y las que tienen la misma cualidad. Y por contrarias que puedan aparecer, si el mayor número de los caracteres o los principales se parecen, solo por esto hay semejanza. En cuanto a lo semejante, consiste en todos los sentidos opuestos a lo semejante.

Aristóteles, *Metafísica*, V, 1013b-1025a

La interpretación alusiva ha permitido establecer la posibilidad de que el proyecto colaborativo, satírico, desencantado y pesimista, del Scriblerus Club constituya la tradición selectiva de la *œuvre* de Bustos Domecq. Pero no basta, según el principio de las interdicciones interpretativas, con constatar el recurso alusivo de Borges, Bioy Casares y Bustos Domecq a autores, obras o fragmentos de obras del siglo XVIII, y *suponer* que transpolaron el modelo aludido para utilizarlo como vehículo de una *intención* ridiculizante. Antes bien, para establecer tentativamente las consecuencias o efectos de la relación sería necesario considerar algunas de las múltiples mediaciones entre texto y texto aludido, lingüísticas en primer lugar, así como las confluencias, divergencias y desvíos que inflexionan esa relación.

El punto fundamental, evidentemente, es el de la *relación*, y aquí las perspectivas de lecturas internas y externas, que podrían ser consideradas, si no antitéticas al menos parcialmente inconciliables, se entrecruzan. Pues la *relación* entre la obra en colaboración de Borges y Bioy con textos y autores de la literatura inglesa del siglo XVIII, particularmente los

¹²¹ Visión general del Scriblerus Club se encuentra en Richeti 2005, especialmente el capítulo 2, y en el clásico estudio de Allen 1933, además de la introducción de Kerby-Miller 1988.

Scriblerians, se establece a través de un mecanismo, la alusión, que, recordemos, es simultáneamente textual y contextual, pues se encuentra en el texto y en la actualización de la lectura que recupera el proceso de incorporación “primaria”: incorporación y recuperación de la alusión corresponden al nivel enunciativo de la lengua y el espacio y el tiempo históricos correspondientes de la escritura y la lectura.

Ahora bien, en la perspectiva de Williams que he resumido al comienzo de este capítulo, el concepto de *selective tradition* designaba una doble operación de selección e imposición de parcelas del pasado cultural –que correspondería, en mi perspectiva, a la incorporación primaria de la alusión y la activación de esta alusión en el momento de la lectura. Aunque no interese determinar o especular en qué consistieron las intenciones de Bustos Domecq, al nivel de la selección de la tradición (en nuestro caso específico, a través de las alusiones) se puede postular heurísticamente la operatividad de una experiencia, la existencia de una razón o serie de razones que explican por qué el autor o autores efectuaron determinado recorte, particular y específico, sobre las tradiciones disponibles, experiencia y razones que, a falta de mejor palabra, podemos llamar *intención*.

Ya hemos visto, en las ideas de la tradición de Borges y en el concepto de *selective tradition* de Williams, que el solo hecho de escoger una porción de las tradiciones disponibles instauro fatalmente la historicidad de un texto. También hemos visto que el estudio alusivo (manteniendo la tensión entre lecturas internas y contextuales, prescindiendo de la intencionalidad sin negar la instancia autorial, enfatizando el gesto de recuperación y activación de la alusión por parte del lector pero sin inaugurar un fundamentalismo de la recepción) permitía reconstruir ese proceso electivo, que pertenece no solo al orden del texto del que se parte sino también al de las experiencias histórico-enunciativas de construcción y recepción de ese texto. Sin embargo, como en el modelo de Richard Thomas, que solo podía mantener la intencionalidad referencial al precio de mantener la interpretación en el nivel de la palabra o el verso individuales, el estudio alusivo, no obstante los matices, puede no explicitar

suficientemente la imbricación de texto y contexto que es tan fundamental a la escritura escindida del modo colaborativo.

Si, como pretendo, se continúa renunciando a postular las intenciones de los autores como punto de partida o *télos* de la interpretación, y se mantiene que conocer o recurrir a la intención autorial no es necesario ni suficiente para esa interpretación, y se insiste en el postulado de la *ultimate unknowability* de la intención autorial, entonces parece recomendable extender el estudio alusivo a un ejercicio relacional más amplio entre la *œuvre* de Bustos Domecq y los textos del Scriblerus Club. Me refiero a la comparación, que ya no correspondería a la interpretación alusiva al nivel del motivo narrativo, la dedicatoria, el sintagma o la palabra individual, sino a la estructura narrativa general, especialmente los dispositivos y modos de la narración, las instancias narrativas, las matrices genéricas escogidas y los elementos paratextuales.

En cambio, la comparación, como aquí la entiendo, implica la extensión de la alusividad al carácter íntegro del texto, en una interpretación en la que textualidad y contextualidad convergen de modo más explícito que en la lectura alusiva más localizada que he practicado hasta ahora, pues, por definición, comparar *dos* textos implica tener en cuenta *dos* situaciones enunciativas. En tal sentido, la comparación es una operación interpretativa que en sí misma indica la dualidad o tensión de texto y contexto inherente a la literatura. Pues la comparatividad de los textos solo puede existir si suponemos que existe un marco categorial que permite señalar las semejanzas entre dos objetos ontológicamente distintos. Ese marco categorial es la historia.

La comparación no crea ese marco, sino que los textos son comparables precisamente porque están enunciativamente situados, tanto en su producción como en su recepción, y percibimos esa situacionalidad en virtud del marco categorial de lo histórico. Si no existiera este marco, dos textos cualesquiera existirían “atómicamente”, aislados en un espacio ideal, atemporales, comunicables, infables, como los objetos no persistentes de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. La identidad no admite la comparación, y las cosas humanas, en un sentido nada

metafórico, se parecen en lo que se diferencian. Solo podemos comparar, esto es, percibir la semejanza y la diferencia, porque experimentamos o percibimos los objetos (en este caso, los textos) en el marco categorial de la “continuidad” histórica.

Comparar, así, es experimentar simultáneamente la doble situacionalidad de los textos comparados. Pero esa situacionalidad solo puede ser percibida en los textos, en los que experimentamos el contexto, o sus trazas, pues la comparación explicita esa doble pertinencia. Tal situacionalidad, naturalmente, es fatal, es un resultado del marco categorial de lo histórico, y como tal no necesita del recurso a la intencionalidad –aunque presuponga la existencia de sujetos productores y consumidores de literatura, igualmente situados y diversamente “presionados” por las estructuras históricas. La comparación, además, es inevitablemente situacional porque elucida las similitudes de los textos comparados y de sus condiciones enunciativas, y como tal es particularmente adecuada para interpretar textos escritos en colaboración, que, según mi hipótesis, tienen marcas textuales de su enunciación escindida: la historicidad o exterioridad enunciativa de los textos colaborativos está simbolizada *en los textos mismos*, tanto en las marcas enunciativas como en sus representaciones en abismo de dualidad y multiplicidad.

La comparación entre textos colaborativos escritos en la variedad rioplatense del castellano del siglo XX y textos colaborativos escritos en inglés del siglo XVIII no es solo, evidentemente, un ejercicio de confrontación textual sino la experiencia de la semejanza en la diferencia. Esta diferencia no es una cuestión (solo) textual ni una abstracción, sino que corresponde a la situacionalidad de los textos, en la lengua (el castellano y el inglés), en el tiempo (la segunda mitad del siglo XX, la primera mitad del siglo XVIII) y en el espacio (Buenos Aires y Londres) del marco categorial de lo histórico.

Los textos comparados incluyen, por un lado, las *Memoirs* de Martinus Scriblerus y el aparato crítico de *The Dunciad* de Pope, y los textos de Bustos Domecq; por el otro, la relación del *Peri Bathous, Or the Art of Sinking in Poetry* y las *Crónicas de Bustos Domecq*.

2.3.1. El autor ficticio. Indeterminación y control de la escritura.

One of the worst results of all [that Sterne initiated] is that it becomes more and more difficult to rely, in our criticism, on the old standards of proof; evidence from the book can never be decisive.

Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 369

En la versión de Borges del comienzo de la colaboración con Bioy, la escritura colaborativa se corresponde con la invención del autor ficticio, el “tercer hombre” Honorio Bustos Domecq, “con sus propios caprichos, sus propios juegos de palabras, su propio y muy recargado estilo de escribir” (Borges 1998: 80), al que desde entonces se atribuyó la casi totalidad de la obra en colaboración.

El primer libro que resultó de la colaboración de Borges y Bioy, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, incluía en primer lugar una “silueta” de H. Bustos Domecq, presentada como transcripción de la semblanza biográfica del autor y escrita por una maestra de escuela primaria que, probablemente, había tenido como alumno a Bustos Domecq. A continuación, el prólogo del personaje Gervasio Montenegro también incluye datos sobre el autor ficticio, e información adicional sobre Bustos Domecq es proporcionada por el mismo Montenegro en su prólogo a *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), y por el mismo Bustos Domecq en su “A manera de prólogo” a *Un modelo para la muerte* (1946) –atribuido a otro autor ficticio, su discípulo Benito Suárez Lynch.¹²²

En la extraña lógica desplazada de la *œuvre* de Bustos Domecq, las intervenciones de uno de sus personajes más farragosos, Montenegro, adquieren un valor paradójico, que se

¹²² Véase la reconstrucción de la “biografía” privada e intelectual de Bustos Domecq en Parodi 1998 (especialmente 55-91). Cfr. Marengo 2010.

corresponde, como veremos, con el carácter de los paratextos.¹²³ Así, aunque viciados por el *physique du rôle* de este dandy “trilingüe” (BD: 190), caracterizado invariablemente como un fantoche pomposo y pedante, sus prólogos y notas apuntan a una cierta exterioridad de Bustos Domecq, que es una característica a tener en cuenta en la comparación con Martinus Scriblerus.

En cuanto al autor ficticio inventado por los Scriblerians, la fuente principal de información la constituyen las mismas *Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus*. Aunque, como hemos visto, fueron compuestas intermitentemente desde por lo menos 1714, las *Memoirs* fueron publicadas por primera vez en 1741, e ilustran la variopinta existencia, conocimiento y obras de un pedante y extravagante *polymathês* británico.¹²⁴ El marco de las memorias confiere unidad a un texto caracterizado por la inclusión de episodios muy diversos conectados por la referencia al protagonista Scriblerus, y en este sentido, a diferencia de la dispersa información “biográfica” de Bustos Domecq, las *Memoirs* reúnen, aunque episódicamente y en orden vagamente cronológico, el nacimiento, la educación, los emprendimientos científicos y eruditos de Scriblerus, e incluso un episodio amoroso. La importancia del autor ficticio, por tanto, no es menor:

Some framework providing unity, continuity, and narrative interest was obviously necessary [to the Scriblerus Club enlarged project] and the club members hit upon the idea of creating a fictitious character and publishing in his name. Such a scheme would, of course, only be effective if the Scriblerians, and eventually the public, had a definite sense of the character and idea of the phantom personage, so the club set out to build up their figure and plan his career. (*Mem*: 29)

Puesto que la invención del autor ficticio, y la escritura de sus memorias fue el proyecto principal del Scriblerus Club, la presentación narrativa “externa” del biografiado y el relato de

¹²³ Como afirman Lafon & Peeters (2006: 247), “Malgré tous ses ridicules, celui-ci tire par avance quelques leçons capitales sur les récits à venir.”

¹²⁴ Según Kerby-Miller, “the actual composition of the *Memoirs* seems to have taken place during the three periods of Scriblerus activity: the club year in 1714, the Pope-Arbutnot-Gay revival in 1716-18, and the second revival during and following Swift’s visits in 1726 and 1727. To the first period obviously belong the general plan of the piece and the opening chapters which get the work under way.” (*Mem*: 57)

sus peripecias no pueden distinguirse más o menos claramente, como en el caso de los prólogos de Bustos Domecq y sus relatos.¹²⁵ De aquí que la “exterioridad” de Martinus Scriblerus respecto de sus *Memoirs* es distinta a la de Bustos Domecq, y que la función que corresponde a la relación entre texto y autor ficticio sea, al mismo tiempo, fundamental y ambigua en los textos del Club. Así, las memorias son propuestas por un anónimo narrador como la traducción inglesa del manuscrito latino que casualmente llega a sus manos, más comentarios e información añadidos que el mismo Scriblerus le envía por correspondencia, tras abandonar Inglaterra por problemas con los ministros de la Reina.

Todos esos materiales, por otra parte, deben ser leídos a la luz de la primera mención del personaje, en la que se entabla la alusión al “caballero de la triste figura” Don Quijote: “Thou may’st possibly, gentle Reader, have seen a certain Venerable Person, who frequented the Out-side of the Palace of St. James’s; and who, by the Gravity of his Deportment and Habit, was generally taken for a decay’d Gentleman of Spain.” (*Mem*: 91). Además de esta primera alusión, el relato del encuentro del narrador con el biografiado también adelanta *in nuce* el desarrollo de las *Memoirs* y establece la ambigüedad fundamental respecto de la autoría del texto, así como el estilo arcaizante de la expresión del biografiado:

One day, as this Gentleman [Scriblerus] was walking about dinner-time alone in the Mall, it happen’d that a Manuscript dropt from under his cloak, which my servant pick’d up, and brought to me. It was written in the Latin tongue, and contain’d many most profound Secretes, in an unusual turn of reasoning and style. The first leaf was inscribed with these words: *Codicilius, seu Liber Memorialis, Martini Scribleri*. The book was so wonderful a nature, that it is incredible what a desire I conceiv’d that moment to be acquainted with the Author, who, I clearly perceived, was some great Philosopher in disguise. (...) I found an opportunity to acquaint him in the Latin tongue. (...) Hereupon he (...) spoke, to my great surprize, in English, as follows: “Courteous stranger, whoever thou art, I embrace thee as my best friend; for either the Stars and my Art are deceitful, or the destin’d time is come which is to manifest Martinus Scriblerus to the world, and thou the person chosen by Fate for this task. What thou seest in me is a body exhausted

¹²⁵ “The project of the *Memoirs* was more important than the later readership of it may suggest. On 28 June 1714 Pope writes to Swift: ‘Dr. Arbuthnot is singular in his opinion, and imagines your only design is to attend at full leisure to the life and adventures of Scriblerus. (...) The top of my own ambition in to contribute to that great work, and I shall translate Homer by the by’ (1.231)” (Carr Brückmann 1997: 13)

by the labours of the mind. I have found in Dame Nature not indeed an unkind, but a very coy Mistress: Watchful nights, anxious days, slender meals, and endless labours must be the lot of all who pursue her, through her labyrinths and meanders. My first vital air I drew in this island (a soil fruitful of Philosophers) but my complexion is become adust, and my body arid, by visiting lands (as the Poet has it) *alio sub sole calends*. I have, through my whole life, passed under several disguises and unknown names, to screen myself from the envy and malice which mankind express against those who are possessed of the *Arcanum Magnum*. (...) It has been my good fortune to have seen all the grand Phaenomena of Nature, excepting an Earthquake, which I waited for in Naples three years in vain. (...) To thee, my Friend, whom Fate has marked for my Historiographer, I leave these my commentaries, and others of my works. No more—be faithful and impartial.”(*Mem*: 92)

El narrador es, en palabras del mismo Scriblerus, su “Historiographer” (*Mem*: 93), pero el narrador menciona a Scriblerus como el *Author* del texto latino. Al mismo tiempo, Scriblerus se refiere al texto inicial latino como *my Commentaries*, lo cual convertiría el *Liber Memorialis* y las traducidas *Memoirs* en una autobiografía.¹²⁶

El narrador, además, menciona otras obras de Scriblerus, atribuidas a autores falsos, “[writings] straggl[ing] about the world, and assumed by other men.” (*Mem*: 93), que debe recuperar y publicar como parte de las *Memoirs* que está presentando. De esta manera, las *Memoirs* se ubican desde el comienzo en una ambigüedad que atraviesa el texto y complejiza la función de atribución de las obras colaborativas que, a primera vista, podía parecer explicación suficiente para la invención del autor ficticio Martinus Scriblerus.¹²⁷

¹²⁶ La ambigüedad de la relación entre el “original” autobiográfico latino y las *Memoirs* ha sido señalada por Kerby-Miller como *deliberada*: “The exact carácter of this *Little Book, or the Memoirs of Martinus Scriblerus* and its relation to the present *Memoirs* is never made clear. (...) In view of the limited use of it by the ‘historiographer’, however, we may assume that this material was in fragmentary and episodic form. Vagueness concerning the particular character and contents of the books was no doubt deliberate on the part of the Scriblerians in order to keep the situation flexible.” (*Mem*: 180, nota *ad loc.*)

¹²⁷ En parte, esta ambigüedad se relaciona con los problemas relacionados con la autoría durante el siglo XVIII, que los Scriblerians adoptaron como estrategia narrativa en su obra eminentemente auto-reflexiva. “Swift himself was involved in one of these [conflicting attributions and claims of authorship that marked the period] over his *Tale of a Tub*; Arbuthnot had the doubtful pleasure of having his anonymous *John Bull* pamphlets commonly attributed to Swift; and Pope and Gay were on several occasions involved in questions of authorship. Most such cases, like those of the Scriblerians, were the result of complete anonymity on the part of the authors, but some confusion arose from the use of pseudonyms such as Isaac Bickerstaff (which was used by Swift, Steele, Addison, Congreve, and others), Nestor Ironsides, and Wagstaffe. The greatest confusion of all, however, arose from the borrowing of names of living people who conceivably have been the authors (...) Under such circumstances the public for whom the *Memoirs* was written might have been expected to have taken a keen pleasure in the ‘vindicating’ of various well-known works to Martinus.” (*Mem*: 183, nota *ad loc.*) Sobre autoría y autor en el siglo XVIII véase Griffin 2013, Rose 1993 y Woodmansee 1994.

Asimismo, la ambigüedad sobre la autoría de las *Memoirs* aumenta al final de la introducción, con una referencia a la recepción del texto: el narrador, a pesar del pedido de Scriblerus de fidelidad e imparcialidad, promete al lector que “whenever he begins to think any one Chapter dull, the style will be immediately changed in the next.” (*Mem*: 94), lo cual se relaciona con el problema de mantener una cierta apariencia de unidad ante la evidente intercalación de episodios. Así, por ejemplo, la justificación para la inclusión de una pieza evidentemente autónoma como el episodio de la “Double Mistress” en el capítulo 14, va precedida de esta aclaración: “N.B. *The Style of this Chapter in the Original Memoirs is so singularly different from the rest, that it is hard to conceive by whom it was penn’d. But if we consider the particular Regard which our Philosopher had for it, who expressly directed that not one Word of this Chapter should be alter’d, it will be natural to suspect that it was written by himself.*” (*Mem*: 143)

Las características principales de Scriblerus incluyen su exceso de erudición, pedantería y veneración por la *auctoritates* de la Antigüedad, así como su tendencia a emprender extraños experimentos y su prolífica actividad como autor. Esta disposición “natural”, como muestran los prodigios del capítulo 1 en ocasión de su nacimiento, es estimulada por su padre Cornelius, un ferviente y obsesivo defensor de los Antiguos que no vacila en recurrir a todo método imaginable para inducir a su hijo a “to be fond of learning” (*Mem*: 107). Como en Bustos Domecq, el joven Scriblerus se revela precoz en su talento literario e imitativo:

[Cornelius] would frequently carry [Martin] to the *Puppet-Shew* of the Creation of the World, where the Child with exceeding delight gain’d a notion of the History of the Bible. His first rudiments in profane History were acquired by seeing of *Raree-shews*, where he was brought acquainted with all the Princes of Europe. In short, the old Gentleman so contriv’d it to make every thing to contribute to the improvement of his knowledge, even to his very Dress. He invented for him a Geographical suit of cloaths, which might give him some hints of that Science, and likewise some knowledge of the Commerce of different Nations. He had a Frenc Hat with an African Feather, Holland Shirts and Flanders Lace, English Cloth lin’d with Indian Silk, his Gloves were Italian, and his Shoes were Spanish. He was made to observe this, and daily catechis’d

thereupon, which his Fater was wont to call “Travelling at Home”. (...) His disposition to the Mathematicks was discover’d very early, by his drawing parallel lines on his bread and butter, and intersecting them at equal Angles, so as to form the whole Superficies into squares. (...) [Cornelius also] resolved he should speak and learn nothing but the learned Languages, and especially the Greek; in which he constantly eat and drank, according to Homer. But what most conducted to his easy attainment of this Language, was his love of Ginger-bread; which his Fater observing, caused it to be stamp’t with the Letters of the Greek Alphabet; and the child the very first day eat as far as Iota. (...) At fourteen he composed a Tragedy in the same language, as the younger Pliny had done before him. (...) He had so early a Relish for the Eastern way of writing, that even at this time he composed (in imitation of it) the *Thousand and One Arabian Tales*, and also the *Persian Tales*, which have been since translated into several languages, and lately into our own with particular elegance by Mr. Ambrose Philips. (*Mem*: 107-8)

El interés de Martinus por el conocimiento es omnímodo, y se aplica por igual a la retórica, la lógica, la metafísica (cap. vii) la anatomía (cap. viii), la medicina y el estudio de las enfermedades mentales o la caracteriología anatómica (cap. xi). También emprende la búsqueda del asiento del alma (cap. xii), y, en apariencia, colabora con su compañero de estudios, Crambe, en la elaboración de una *Theory of Syllogisms* basada en la comparación de los distintos tipos de silogismos con las relaciones sexuales y el matrimonio (cap. ix)

Aunque solo parece haberse limitado a la prosa, Scriblerus es, previsiblemente, un consumado escritor y, como Bustos Domecq, prolífico: *A Proposal for a General Flux*, una propuesta al Parlamento para erradicar la sífilis (cap. x); *A Treatise of the Purification of Queen Esther*, un tratado que, aparentemente, se basaría en el bíblico *Libro de Esther* (cap. x); un volumen de *Reports* judiciales (cap. xvi), etc.¹²⁸ En el capítulo xvi de las *Memoirs*, “Of the Secession of Martinus, and some Hint of his Travels”, se anuncia un volumen de *Travels* y se invita al lector a reconocer la autoría de Scriblerus entre distintos libros de viajes. El programa del *Gulliver’s Travels* de Swift se encuentra en esta cita de las *Memoirs*:

¹²⁸ El narrador se refiere al *Stradling versus Stiles*, que ya había sido incluido en las *Miscellanies* de Swift y Pope y efectivamente atribuido al autor ficticio Scriblerus.

It was in the year 1699 that Martin set out on his *Travels*. Thou wilt certainly be very curious to know what they were, it is not yet time to inform thee. But what hints I am at liberty to give, I will. Thou shalt know then, that in his first Voyage he was carried by a prosperous Storm, to a Discovery of the Remains of the ancient *Pygmaean* Empire. That in his second he was as happily shipwreck'd on the Land of the *Giants*, now the most humane people in the world. That in his third Voyage, he discover'd a whole Kingdom of *Philosophers*, who govern by the *Mathematicks*; with those admirable Schemes and Projects he return'd to benefit his own dear Country, but had the misfortune to find them rejected by the envious Ministers of *Queen Anne*, and himself sent treacherously away. And hence it is, that in his fourth Voyage he discovers a Vein of Melancholy proceeding almost to a Disgust of his Species (...) Now if, by these hints, the Reader can help himself to a farther discovery of the Nature and Contents of these Travels, he is welcome to as much light as they afford him; I am oblig'd by all the ties of honour not to speak more openly. (*Mem*: 164-5)

De todas las facetas y ocupaciones de Scriblerus, el capítulo más breve de sus *Memoirs* se dedica a su actividad como crítico y a la invención de un “novedoso” sistema combinatorio de interpretación y enmienda filológica:

He conceiv'd, that somewhat of a like [combinatory] Talent, of *assembling parallel sounds*, either *syllables*, or *words*, might conduce to the Emendation and Correction of *Ancient Authors*, if applied to their Works, with the same *diligence* and the same *liberthy*. He resolv'd to try first upon Virgil, Horace, and Terece; concluding, that if the *most correct* Authors could be so served with any reputation to the Critick, the amendment and alteration of *all the rest* wou'd easily follow; whereby a new, a vast, nay boundless Field of Glory would be open'd to the true and *absolute Critick*. (*Mem*: 129)

De este método resultó el *Virgilius Restauratus*, una sátira en latín de los enemigos de Pope, Theobald y su *Shakespeare Restored* y Richard Bentley y sus métodos de enmienda filológica.¹²⁹ También se mencionan sus “Strictures on the Dunciad” y sus “Notes on the

¹²⁹ El *Virgilius Restauratus* fue efectivamente incluido como cuarto apéndice a *The Dunciad* de Pope. El texto ridiculizaba los extremos métodos de enmienda e interpretación filológicas de Richard Bentley. El título completo del texto incluido en *The Dunciad* era: *Virgilius Restauratus: seu Martini Scribleri, Summi Critic, Castigationum in Aeneidem Specimen*. Richard Bentley, por otra parte, había sido durante mucho tiempo un blanco de los ataques de los Scriblerians, a partir de su participación en la *Quarrel of the Ancients and the Moderns*, en la que se había inclinado por estos últimos frente a la vindicación de Sir William Temple, patrón de Swift, en su *Of Ancient and Modern Learning*, 1690, en que definió a los modernos como enanos a hombros de gigantes. Sobre el ataque a Bentley y, más generalmente, la *Querella*, véase el texto de Swift *Full and True Account of the Battle Fought Last Friday between the Ancient and Modern Books in St. James's Library* (1692) y el excelente libro de Levine 1991.

Dunciad” (*Mem*: 93, 129), es decir, el aparato de notas que los Scriblerians compusieron en colaboración y que fue incluido por Pope a partir de la edición de 1729 de su poema, *The Dunciad Variorum. With the Prolegomena of Scriblerus*. El narrador también reivindica ediciones de Terencio, Horacio y Milton como trabajo del autor ficticio Scriblerus, y aunque no lo declara explícitamente, se refiere a textos efectivamente existentes de dos de los blancos favoritos de ataque de los Scriblerians, Bentley y Hare.¹³⁰ También se menciona el *Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry*, que el narrador, en el capítulo vii, anuncia haber recibido para publicación en 1727, y que, como se ha visto, fue efectivamente incluido en las *Miscellanies* de Pope y Swift en ese año.

De esta manera, es sencillo advertir que las funciones del autor ficticio en el Scriblerus Club y en la *œuvre* Bustos Domecq son variadas, pero que en ninguno de los dos casos corresponden a una función única de atribución de las obras escritas en colaboración. Para los textos escritos por Pope, Swift, Gay, Parnell y Arbuthnot, el autor ficticio era el punto de confluencia de un ambicioso plan de escritura colaborativa e individual, y confería una cierta estabilidad y continuidad a un proyecto sucesivamente truncado por las circunstancias políticas y personales de los colaboradores. La figura de Martinus Scriblerus unificaba textos que, con excepción de la forma biográfica o del tratado, carecían de matrices genéricas estables como el cuento fantástico y policial utilizados por Bustos Domecq. Los marcadamente fragmentarios y episódicos textos de los Scriblerians, *qua* textos, solo tenían en común su protagonista y su alusividad, y la figura del autor ficticio podía funcionar como límite a la disgregación que constantemente amenaza las obras de los Scriblerians. Esto es especialmente visible en las *Memoirs*, y en palabras de Carr Brückmann, “With the zany exception of the novel of

¹³⁰ De Richard Bentley: *In Q. Horatium Flaccum notae & emendationes Richardi Bentleii*, 1711; *Publii Terentii Afri Comoediae: Phaedri Fabulae Aesopiae, Publii Syri et aliorum veterum Sententiae*, 1726; *Milton's Paradise Lost: A New Edition by Richard Bentley*, 1732. De Francis Hare: *Fabularum Aesopiarum Libri Quinque*, 1724.

Lindamira-Indamora, the *Memoirs*, rather like *Shandy*, often seems to write a sentence and to trust to God Almighty for the next.” (1997: 110)

Por otra parte, Bustos Domecq y Martinus Scriblerus comparten una semejanza operativa, puesto que en ambos casos la figura del autor ficticio sirve, de alguna manera, como marco pre-establecido, y, fundamentalmente, ridículo. Así como la bibliografía o las actividades pseudo-culturales de Bustos Domecq son ridiculizadas no solo por su absurdo intrínseco, digamos, sino también por referencia a la ridiculez del mismo Bustos Domecq, de modo similar los Scriblerians satirizan los excesos de los estudios eruditos y anticuarios y los extravagantes experimentos médicos y filosóficos de su época en los estudios y experimentos del autor ficticio Martinus Scriblerus. Así, las obras burlescas de Bustos Domecq y Martinus Scriblerus son, en cierto sentido, redundantes, pues, por principio, cualquier cosa que emane de estos autores ficticios, tal como han sido presentados, será, de antemano, ridícula: la formación educativa, el estilo, la forma de hablar, los temas de sus libros, la idiosincrasia y el retrato de ambos condiciona, para el lector, la posibilidad de cualquier consideración seria de los textos.

Esta función cómica o ridiculizante de la figura del autor ficticio no anula completamente un remanente de la función específica de atribución, que se relaciona tanto con la *reliability* o confiabilidad del narrador como con el *intended author* de la teoría de Booth que he comentado en el apartado 1.2. En efecto, a pesar de las superposiciones y cruces, tanto Bustos Domecq como Martinus Scriblerus establecen una distancia, siquiera frágil, entre las obras en colaboración y las obras individuales de los colaboradores. En un contexto como el de la primera mitad del siglo XVIII, en que los límites entre sátira y libelo delictivo eran difusos, y la relevancia política de la escritura era central, el anonimato o la pseudonimia tenían funciones muy distintas, o más trascendentes que las de un simple recurso cómico o humorístico, y en este sentido la ambigüedad respecto de los hechos narrados y a quién debían atribuirse, en el caso de las *Memoirs*, contribuía a diluir cualquier posible atribución de responsabilidad y servía

al proyecto satírico de los Scriblerians, muchos de ellos comprometidos políticamente.¹³¹ Cabe preguntarse si esta función de “escudo” también correspondía a Bustos Domecq y su trabajo en la “Argentina peronista”, cuestión de la que me ocupó en el capítulo 3.

Por otra parte, también interesa marcar que el autor ficticio es otro elemento de mediación en el conjunto de disposiciones y elecciones narrativas estudiadas por Booth en *The Rhetoric of Fiction*, y que la confusión y superposición de instancias narrativas y autoriales en, por ejemplo, las *Memoirs* de los Scriblerians o *Un modelo para la muerte* de Bustos Domecq, vuelve a señalar la tensión inherente a las escrituras colaborativas y su naturaleza fundamental escindida, que he descrito en detalle para el caso de Bustos Domecq. Esa tensión, en la que interviene lo que he llamado el principio Autor, al mismo tiempo articula y amenaza la integridad narrativa, y vuelve superfluo cualquier intento de crítica intencionalista para determinar, en textos escritos en colaboración, y a través de esos mismos textos, intenciones atribuibles a un individuo o la voluntad de un individuo.

En este sentido, el intento de resolución de la relación conflictiva entre lo uno y lo múltiple, que se condensa, en este caso, en la figura del autor ficticio, fue en última instancia distinto en el Scriblerus Club y en Bustos Domecq. Como hemos visto en el capítulo 1, Borges y Bioy mantuvieron, hasta *Un modelo para la muerte*, de 1946, el equilibrio de la tensión con el recurso a la narración referida por los personajes y el privilegio “monolingüe” del detective, con el que Bustos Domecq “mediante un artificio no menos condensado que artístico, simplifica la prismática realidad y agolpa todos los laureles del caso en la única frente de Parodi” (*BD*: 16) La solución de los Scriblerians a la dialéctica entre unidad y multiplicidad, que parece ser una de las marcas definitorias de la escritura en colaboración, fue, fundamentalmente, el uso de narradores en tercera persona, especialmente en las *Memoirs*, pero la insuficiencia de esta

¹³¹ Sobre las actividades políticas de, por ejemplo, Swift y Pope, véase Rogers 2005 y Fox 2003.

solución se revela, por ejemplo, en la inserción ya mencionada del episodio de la *Double Mistress*.

Como se verá luego, la ambigüedad de la voz narrativa y su virtual irresolución, la obsesión con la duplicidad y la multiplicidad, así como la acechanza de las voces de la nota al pie y otros paratextos, también ejemplificaron la tensión inherente a la colaboración que caracteriza la figura de los autores ficticios Martinus Scriblerus y Bustos Domecq.

2.3.2. Los umbrales de la interpretación, o el acecho de la proliferación.¹³²

En general, los discursos paratextuales se caracterizan por la idea de adición, añadido o exterioridad, e implican, o suponen, la precedencia del texto original al que, en todo caso, la nota o el comentario acompañan. Ese carácter supuestamente derivativo, implica en los hábitos de lectura post-románticos, un significado prescindente, la existencia a posteriori, en función de otro texto, al que remite y por el cual existe. Escribo “supuestamente” porque, como se ha visto al comentar “Las versiones homéricas” de Borges, las oposiciones binarias en las que un término es prestigioso y el otro relegado a menudo solo se sostienen por hábito o interés. Ya se ha mencionado el interés de Borges por el status ambiguo de estos discursos-marco, en los que su obra abunda.

Estas ambigüedades de los discursos paratextuales parecen acentuarse en la *œuvre* de Bustos Domecq, así como en las obras de los Scriblerians, en primer lugar porque suelen corresponder a personajes de esas mismas obras o a instancias narrativas multiplicadas. En el caso de Bustos Domecq, como hemos visto, *Seis problemas para don Isidro Parodi* se inicia con una “Silueta” de la “educadora, señorita Adelma Badoglio”, nota pseudo-bi(bli)ográfica de H. Bustos Domecq como “modesto amigo de las musas” (*BD*: 11). A continuación, la “Palabra

¹³² Entre la útil bibliografía que abarca la relación entre textos y paratextos véase Derrida 1975, Genette 1987 y Grafton 1997. En el caso de los paratextos de Borges, véase Arenas Cruz 1995, Fishburn 2004 y Lhioui 2007.

liminar” del personaje Gervasio Montenegro. Luego, los seis relatos, con sus propias dedicatorias y múltiples narradores. De la misma manera, *Un modelo para la muerte* se inicia con un “A manera de prólogo” firmado por Bustos Domecq, analizando y presentando el texto de su discípulo, el no menos ficticio Benito Suárez Lynch, que emprende la escritura de un texto cuya trama ha imaginado Bustos Domecq. Las *Crónicas de Bustos Domecq* vuelven a convocar a Montenegro, esta vez con un “Prólogo”, que sirve además para el anuncio de una novela futura, cuyo autor es el mismo Montenegro – lo cual, por otra parte, “explicaría” el abandono de Bustos Domecq de la narrativa y su nuevo trabajo como cronista crítico.

En los tres casos, puede identificarse el narrador (Adelma Badoglio, Gervasio Montenegro, Bustos Domecq), pero la obra en colaboración se inicia con un plural que puede ser un mayestático, en línea con la grandilocuencia cómica de la pseudobiografía de Bustos Domecq, o apuntar a una autoría múltiple: “A continuación *transcribimos* la silueta...” (BD: 11, mis cursivas). Además del hecho significativo de que el primer verbo de la *œuvre* indique una enunciación no individual, ¿a quién corresponde esa persona? Esta ambigüedad menor, acaso intrascendente o solo un indicio más del origen colaborativo de la escritura, adquiere importancia retrospectiva a medida que avanza la lectura y crece el número de *personae* narrativas, los procedimientos que divergen del uso “común” y los paratextos.

Así, por ejemplo, el personaje Gervasio Montenegro desarrolla, en su “Palabra liminar” a *Seis problemas para don Isidro Parodi*, un estudio crítico, el primero, de Bustos Domecq, y que en parte puede leerse como una apología del relato policial. Montenegro celebra la aparición de “un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos” y de “un libro policial que no obedece a las torvas consignas de un mercado anglosajón, extranjero” (BD: 14). En los cuentos del “folletinista”

no hay planos que olvidar ni horarios que confundir. Nos ahorra todo tropezón intermedio (...) se atiene a los momentos capitales de sus problemas: el planteo enigmático y la solución iluminadora. (...) El autor, mediante un artificio no menos condensado que

artístico, simplifica la prismática realidad y agolpa todos los laureles del caso en la única frente de Parodi. (BD: 15)

Atípico en su sistematicidad y claridad argumentativa, Montenegro reseña, establece filiaciones y continuidades, destaca las divergencias y aplaude las innovaciones respecto de la tradición del género policial, con referencias explícitas a autores como Poe, Lynn Brock, Carter Dickson y M.P. Shiel, o personajes como Dupin, Max Carrados o Zaleski.

El epígrafe incluido al comienzo de esta “Palabra liminar” es sugestivo:

Good! It shall be! Revealment of myself!
But listen, for we must co-operate;
I don't drink tea: permit me the cigar!

Robert Browning (BD: 13)¹³³

A primera vista, parece ser otra caricatura de la egolatría de Montenegro y su constante “revealment of myself”. Sin embargo, “we must co-operate” se puede leer como otra de las marcas que indican el carácter colaborativo de la obra y también como un requerimiento al lector. Y, efectivamente, al final de la “Palabra liminar” Montenegro insiste: “Pero creo advertir una velada impaciencia en el rostro de mi lector. Hoy por hoy, los prestigios de la aventura priman sobre el pensativo coloquio. Suena la hora del adiós. Hasta aquí, hemos marchado de la mano; ahora estás solo, frente al libro.” (BD: 18)

Montenegro reitera las exhortaciones al lector en su “Prólogo” a *Crónicas de Bustos Domecq*:

A bordo una vez más, a instancias del amigo inveterado y del escritor estimable, los inherentes riesgos y sinsabores que acechan, pertinaces, al prologuista. Estos no eluden a mi lupa, por cierto. Nos toca navegar, como el homérica, entre dos escollos contrarios. Caribdis: fustigar la atención de lectores abúlicos y remisos con la Fata Morgana de

133 La cita está tomada del texto de Browning *Prince Hohenstiel-Schwangau, Savior of Society*, de 1871.

atracciones que presto disipará el corpus del librejo. Escila: sofrenar nuestro brillo, para no oscurecer y aun *anéantir* el material subsiguiente. (BD: 331)

Quien anhelase bucear en profundidad la novelística, la lírica, la temática, la arquitectura, la escultura, el teatro y los más diversos medios audiovisuales, que signan el día de hoy, tendrá mal de su grado que apechugar con este vademécum indispensable, verdadero hilo de Ariadna que lo llevará de la mano hasta el Minotauro. (BD: 332)

Estos apóstrofes postulan o crean la representación textual de un lector que debe intervenir en los relatos, al que se le asigna un lugar en ese orden que Borges y Bioy tanto valoraban en el relato policial y, en este sentido, limitan el poder del “autor” para dirigir la lectura.¹³⁴ Por otra parte, sin embargo, que en sus prólogos el personaje Montenegro sea, de hecho, el primer crítico de la obra en colaboración “restringe” de hecho esa libertad, pues impone una primera interpretación de la *œuvre* en referencia a la cual, así sea por oposición, el lector la interpreta. Esto se ve, sobre todo, en su referencia a un “género” caricaturesco y a la obstinación satírica en los *modos de hablar* de los personajes: “[Bustos Domecq] recurre, en suma, a los gruesos trazos del caricaturista, si bien, bajo esta pluma regocijada, las inevitables deformaciones que de suyo comporta el género, rozan apenas el físico de los fantoches y se obstinan, con feliz encarnizamiento, en los modos de hablar.” (BD: 16) En tal sentido, entonces, el paratexto establece relaciones con el texto que, por un lado, distan de ser lineales y, por el otro, al tiempo que le “concede” unas libertades e incluso requiere de su colaboración, condiciona la interpretación del lector.

La *dispositio* múltiple de las peculiares notas al pie es otro ejemplo de la multiplicación de niveles narrativos en los prólogos y notas liminares. Convencionalmente, la nota al pie acredita el origen textual de materiales citados, resumidos o parafraseados, remite a información

¹³⁴ En el “A manera de prólogo” que Bustos Domecq escribe para Un modelo para la muerte de su “discípulo” Suárez Lynch, también encontramos apóstrofes al lector, aunque descalificadores: “¡Qué manera de redondearla, muchachos! Todavía manda fuerza el viejito. (...) No embromen y reconozcan que es poeta.” (BD: 159), “Agárrense, marmotas, que ahora les enseño el dulce de leche.” (BD: 160)

adicional y marca la pertenencia a una comunidad discursiva.¹³⁵ En la *œuvre* de Bustos Domecq, sin embargo, el uso de las notas al pie, como en los prólogos, resulta de una distorsión del código y sus convenciones, aunque esa variedad de usos no es obstáculo para su funcionalidad y la consecución de determinados resultados y efectos.

En algunos casos, las notas al pie corresponden a un primer narrador, pero el acatamiento de la norma no va más allá, pues, de modo paradójico, este recurso que idealmente confiere al narrador el poder de establecer pautas de lectura e interpretación desafía en este caso su control efectivo. Así, en la “Palabra liminar” a *Seis problemas*, con la inclusión de la nota “Mote cariñoso de H. Bustos Domecq en la intimidad. (*Nota de H.B.D.*)” (BD: 13) el narrador, H. Bustos Domecq, que firma tímidamente con sus iniciales, se ve forzado a matizar las palabras despectivas “Bicho feo” que Montenegro, *su personaje*, le endilga. Montenegro también suele señalar los defectos de la escritura de Bustos Domecq, y en la “Palabra liminar” escribe: “Empero, en esta paleta metropolitana faltan dos notas, que me atrevo a solicitar de libros futuros: nuestra sedosa y femenina calle Florida, en supremo desfile ante los ojos ávidos de los escaparates; la melancólica barriada boquense, que dormita junto a los docks.” (BD: 14). Asimismo, en el “Prólogo” a las *Crónicas de Bustos Domecq*, Montenegro se refiere al texto como un “librejo”, un “opúsculo”, una “obrilla” de “prosa bonachona, desabrochada, un tanto en *pantoufles*”, unas “fumisterías”, unos “meritorios cronicones (...) densos de polvo y tedio provinciano” (BD: 301-2).

En otros casos, las notas ya no corresponden al narrador primero. Por ejemplo, “La prolongada busca de Tai An”, incluido en *Seis problemas* y pródigo en notas, incluye, a propósito de la frase de Montenegro “El piso bajo está consagrado al salón de ventas y al *atelier*” (BD: 110), la siguiente nota al pie: “De ningún modo. Nosotros –contemporáneos de la ametralladora y del biceps– repudiamos esta molicie retórica. Yo diría, inapelable como el

¹³⁵ Véase el extraordinario trabajo de Grafton 1997.

estampido: ‘En el piso bajo instalo el salón de ventas y el *atelier*; en el superior, encierro a los chinos.’ (*Nota de puño y letra de Carlos Anglada*)” (*ibid.*) El funcionamiento del texto admite que un personaje de otro cuento, el futurista y marinettista Anglada de “El dios de los toros”, que no aparece en “La prolongada busca de Tai An”, pueda expresar *cómo no escribir* determinada frase, matizándola.

También en “La prolongada busca de Tai An”, la nota “En efecto, el doctor sonrió y saludó. (*Nota del autor*)” “traduce” la retórica estrambótica de la frase del personaje chino “Cuando su propia cara no podía vigilarlo y atenderlo, por intercalación de varias manzanas edificadas, encargaba esas tareas a otra cara muy inferior –la que humildemente enarbolo y que ahora saluda y sonríe.” (*BD: 123*), mientras la nota “Toque bucólico. (*Nota original de José Formento.*)”, a propósito de la frase “Entró en la casilla y salió trayendo la pala con la que tantas veces yo había trabajado el jardín.” (*BD: 132*), corresponde a otro personaje, también de “El dios de los toros” pero que no aparece en “La prolongada busca de Tai An”, y es una indicación pseudo-genérica. De la misma manera, en “Un arte abstracto”, incluido en *Crónicas de Bustos Domecq* como un estudio de los *tenebrarium* del arte culinario moderno, la expresión “C’est la fin du monde” tiene la siguiente nota: “En francés quiere decir: Es el fin del mundo. (Nota conjunta de la Academia Francesa y Real Española).” (*BD: 367*)¹³⁶

En textos en los que notoriamente las jerarquías narrativas son desbaratadas, resulta igualmente curiosa la distinción entre notas cedidas o remitidas y notas originales: “A veces Mario es atacante. (Nota cedida por Doña Mariana Ruiz Villalba de Anglada)” (*BD: 83*); “Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem. (Nota remitida por el doctor Guillermo Occam)” (*BD: 112*). Bustos Domecq, prologuista de *Un modelo para la muerte*, respecto de su frase

¹³⁶ La semejanza entre estas notas y algunos de los procedimientos de los Scriblerians en el aparato de notas a *The Dunciad*, de Pope, es evidente. Así, por ejemplo, los versos de *The Dunciad*, I, 200-204, *Take up the Bible, once my better guide? / Or tread the path by venturous heroes trod, / This box my thunder, this right hand my god? / Or chaired at White's amidst the doctors sit, / Teach oaths to gamesters, and to nobles wit?* tienen la siguiente nota al pie: “This learned critic is to be understood allegorically. The doctors in this place mean no more than false dice, a cant phrase used amongst gamesters, so the meaning of these four sonorous lines is only this, 'Shall I play fair, or foul?’” (*P: 449*)

“Suárez Lynch, ni lerdo ni perezoso, inició la vuelta al pago, tomándome de cicerone”, incluye la nota “¡El viejito las canta claro! (*Nota del prologuista.*)” (BD: 161), calificando su propia escritura, que, en tanto prólogo, ya es “subsidiaria”.

Además del auto-elogio, las notas al pie sirven a Bustos Domecq para la promoción editorial. En “El ojo selectivo”, incluido en las *Crónicas*, escribe: “A instancias de un cocinero negro me instalé en el Nuevo Imparcial, hotel a cuadra y media del Once, donde recogí el material para mi estudio detectivesco *La víctima de Tadeo Limardo* y donde no dejé de hacerle unos pases a la Juana Musante.” (BD: 391), con la siguiente nota al pie: “Dato importante. Aprovechamos la ocasión para remitir a los compradores a la adquisición inmediata de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de H. Bustos Domec (Nota de H.B.D.)” (*ibid.*) De la misma manera, en “El enemigo número uno de la censura”, incluido en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, se encuentra la siguiente nota del narrador: “El texto que le llevé [al antologista] fue ‘El hijo de su amigo’, que el investigador hallará en el *corpus* de este volumen, de venta en las buenas librerías.” (BD: 503)

El punto álgido de esta autorreferencialidad proliferante de las notas al pie se alcanza en las mismas *Crónicas*. En “Ese polifacético: Vilaseco”, Bustos Domecq está encargado de la *editio princeps* de la obra de Vilaseco. Para aclarar una referencia, incluye una nota al pie remitiendo a otro texto de las mismas *Crónicas*: “Dado que el exhaustivo prólogo analítico, que va en cursiva cuerpo catorce, corrió por cuenta de mi cálamo, quedé definitivamente debilitado, constatándose una disminución de fósforo en el análisis, por lo que apelé a un falto¹ para el ensobrado, el estampillado y las direcciones.” Y la nota: “1. Para la identidad del mismo [falto], consúltese el estudio *Una tarde con Ramón Bonavena*, inserto en el indispensable vademécum *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires, 1966), en venta en las buenas casas del ramo.” (BD: 398) El “falto”, referencia a un disminuido intelectual, es el personaje anónimo que añade objetos al escritorio del descripcionista Ramón Bonavena y que, como vemos, también es utilizado como colaborador por el mismo Bustos Domecq.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero los comentados bastan para indicar que en la *œuvre* de Bustos Domecq la nota al pie, antes que aportar información, suma confusión. Estos ejemplos, además, adelantan una cuestión más básica y no menos importante: ¿qué grado de control tiene el narrador sobre su propia escritura, si las *dramatis personae* que ha “creado” no hacen más que inmiscuirse en ella, desquiciándola? Al respecto, los casos de notas al pie que tienen notas al pie requieren una mayor atención. En “El testigo”, incluido en *Dos fantasías memorables*, el ubicuo casticista Mario Bonfanti, personaje de otro cuento incluido en otro libro,¹³⁷ *evacua* una nota con evidentes connotaciones escatológicas, que a su vez tiene una nota atribuida a los *correctores*:

Valiente y oportuna sinécdoque, de donde se barrunta muy a las claras que el afortunado Sampaio no es de los afrancesados y gamilochos que ladronescaamente alargan la mano al pequeño Larousse, sino que ha bebido de hinojos la leche de Cervantes, copiosa y varonil si las hay. (*Nota evacuada por Mario Bonfanti, S.J.*) *

* Por un motivo que escapa a la perspicacia de esta Mesa de Correctores, el padre Mario Bonfanti, nerviosamente secundado por el señor Bernardo Sampaio, pretendió a última hora retirar la nota anterior, abrumándonos con telegramas colacionados, cartas certificadas, mensajeros ciclistas, súplicas y amenazas. (*BD: 141*)

En “El gremialista”, de las *Crónicas de Bustos Domecq*, la frase “Trepanémonos, pues, para el rudo golpe” tiene una nota al pie matizada por otra nota al pie:

Léase: Trepanémonos, pues... (*Nota del autor*)*

* Sugerimos la lección *preparémonos*. (*Nota del corrector de pruebas*)
(*BD: 371*)

En la misma crónica, la atribución de la novela *Quo vadis?* a un tal Ramón Novarro tiene la nota al pie: “Léase: *H. Sinkiewicz*. (*Nota del corrector de pruebas.*)” (*BD: 372*). La intervención de colaboradores como los correctores de pruebas, cuya labor de corrección se visibiliza en la

137 “Las previsiones de Sangiácomo”, incluido en *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Bonfanti, “gramático argentino”, también aparece como personaje en *Un modelo para la muerte*, así como en “El Aleph” de Borges.

nota de la nota, se verifica igualmente en “La fiesta del Monstruo”, incluido en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, y que comento en detalle en el capítulo 3. El narrador protagonista relata su aventura proselitista a una mujer, Nelly, con la que tiene algún tipo de relación amorosa, y como aclaración de un fragmento de su relato, “Yo estaba tan afónico que parecía adornado con el bozal, pero a la hora y minutos de tragar tierra medio recuperé esta lengüita de Campana...” (BD: 456), se añade una nota al pie, que a su vez incluye una insólita nota de aclaración:

1 Mientras nos reponíamos con ensaimadas, Nelly me manifestó* que en ese momento el pobre mufio sacó la lengua de referencia. (*Nota donada por el joven Rabasco.*)

* *A mí me lo dijo antes.* (Nota suplementaria de Nano Battafuoco, peón de la Dirección de Limpieza). (BD: 394-5)

La promiscuidad sexual del personaje de Nelly es paralela a otra proliferación, la del relato, que Nelly ha escuchado del grotesco narrador en primera persona, y que Nelly, una y otra vez, cuenta a sus amantes sucesivos, que a su vez “donan” o suplementan sus notas al relato del desconocido narrador.

Marcas del origen escindido de la *œuvre*, las múltiples notas y su atribución explícita tienen sentido si consideramos estas “firmas” como representaciones textuales de los diferentes niveles narrativos superpuestos –y cuyos límites son sucesivamente desbaratados. Si se pretendiera identificar a qué envían estas notas, no podría optarse más que por la misma *œuvre* y su proceso endogámico de generación y perpetuación. El uso extravagante de las notas, la regularidad de sus discordancias y la serie de colaboradores que las redactan, donan, ceden, evacuan o suplementan, sugieren implícitamente un modelo explicativo: como si fuera parte de una insólita empresa editorial sin criterio alguno de inclusión, en la *œuvre* todas las voces deben ser oídas, cada opinión debe constar por escrito, todo debe ser dicho, escrito, impreso, hasta el final imposible.

En otras palabras, el funcionamiento acechante de los paratextos y la invasión del texto “primario” indican que no hay instancia autorial o narrativa privilegiada que regule el ingreso al mundo textual de la *œuvre* de Bustos Domecq. Rige, si acaso, un criterio compulsivo de admisión de textos que se superponen y apiñan, tal como ocurre en “El enemigo número uno de la censura”, incluido en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Se trata de una “Semblanza”, más extensa que la que inicia la *œuvre*, un relato más o menos biográfico de un tal Gomensoro que servirá de prólogo a una gigantesca *Antología Abierta de la Literatura Nacional*, proyectada por Gomensoro poco antes de morir y que compilará Bustos Domecq. En esa particular antología, se incluirá *todo manuscrito* recibido en el transcurso de un curioso proceso editorial:

En estos días el azar, en forma de una súbita herencia, permitiráme al fin la confección de la *Primera Antología Abierta de la Literatura Nacional*. Asesorado por la guía del teléfono y otras, me he dirigido a todo bicho viviente, inclusive a usted, solicitándole que me mande lo que le dé la real gana. Observaré, con la mayor equidad, el orden alfabético. Esté tranquilo: todo saldrá en letras de molde, por más mugre que sea. (BD: 437)

Bustos Domecq, narrador y personaje del relato, que ha intentado ser incluido en la omnívora antología, previsiblemente añade una nota al pie: “El texto que le llevé fue ‘El hijo de su amigo’, que el investigador hallará en el *corpus* de este volumen, de venta en las buenas librerías.” (BD: 433) Se trata de un cuento *incluido* por Borges y Bioy en la colección de *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, es decir, el mismo libro en el que está incluido “El enemigo número uno de la censura”, como si este volumen, de alguna manera, fuera, ya, la *Antología* monstruosa planeada por Gomensoro, en tanto este ha escogido, al azar, a Bustos Domecq como antólogo que llevará a cabo la (imposible) tarea de publicarlo todo.

Esta referencialidad omnívora, este mundo enrevesado de textos que se requieren y, convergiendo, se repelen, ayuda a comprender la desvirtuación del uso tradicional de la nota al pie: que no añadan información suplementaria, que parezcan meras infatuaciones, que los

redactores de las notas entablen polémicas pueriles con el autor y entre sí, no debe distraer del hecho de que la nota activa una referencia doble al interior de la *œuvre*, participando efectivamente, de esta manera, en su economía textual: la nota *aclara* fragmentos con referencias oblicuas que *constrñen* más férreamente los límites de un mundo autocontenido. Se podría reformular este maridaje de libertinaje y control como otra forma de la tensión constitutiva de la colaboración: la transgresión es posible dentro de la conservación, y es uno de los sentidos paradójicos de la *œuvre* que las transgresiones y rupturas sean sistémicas, por tanto funcionales. Lo mismo, como se verá, ocurre con las notas al pie de los Scriblerians.

Si el epígrafe o la dedicatoria abrían algunos textos de la obra en colaboración a una dimensión referencial inevitablemente contextual, el funcionamiento de las notas al pie pone en entredicho la exterioridad que, como he postulado, definía parcialmente la figura del autor ficticio Bustos Domecq. De hecho, a diferencia del epígrafe o la dedicatoria, las notas al pie obstruyen la posibilidad de relacionar el universo textual de la *œuvre* con otros textos, y, acaso, con otros elementos de la enunciación.

Acosado y desafiado, el “primer” narrador de la *œuvre*, que puede postularse como uno de los *implied authors* de la obra en colaboración, pierde control. Así, en el “A manera de prólogo” de las *Crónicas*, a la frase de Montenegro “el prólogo al que presto mi firma ha sido *impetrado*” (*BD*: 332, mis cursivas) corresponde la nota defensiva de Bustos Domecq: “Semejante palabra es un equívoco. Refresque la memoria, don Montenegro. Yo no le pedí nada; fue usted el que apareció con su exabrupto en el taller del imprentero. (*Nota de H. Bustos Domecq*)”; Montenegro llama al autor “Goethe de ropavejería”, y Bustos Domecq añade la nota: “A la postre de muchas explicaciones del doctor Montenegro, no hago hincapié y desisto del telegrama colacionado que a mi pedido redactase el doctor Baralt. (*Nota de H. Bustos Domecq*).” (*ibid.*). La existencia de un personaje como Montenegro, que se burla de “su” autor, que señala los fallos y omisiones del libro que prologa (y que constituye, digamos, su universo y el marco de su existencia como personaje), un personaje que sugiere que Bustos Domecq ha

abandonado la narrativa forzado por *su* incursión en la narrativa, y que solo puede ser controlado por medio de *una amenaza judicial*, ¿no sugiere una escritura cercada por la anarquía y el caos?

En la proliferación de notas, y de notas de notas, provistas por personajes, correctores, autores, abogados, la exterioridad es apenas un subterfugio visual de la página impresa, un aire diáfano ilusorio: la nota al pie de la *œuvre* insiste en el retorno de lo mismo, no contribuye a la referencialidad ni la “extensión” espacial sino que, enfáticamente, reinstala desde el margen inferior de la página, socavándola, una y otra vez la asfixia violenta de una auto-cita sin fin, y acaso en la nota al pie de la nota al pie se alcanza el extremo en que el código subvertido se vuelve código convencional y, a su vez, es subvertido. Con todo, la *œuvre* de Bustos Domecq mantiene una (relativa) coherencia, como si los desafíos a la inteligibilidad se dieran dentro de, o paralelos a, unas reglas que, por implícitas, no dejan de ser efectivas, como si todo debiera ser, interminablemente, dicho y escrito, pero según unas declinaciones, una sintaxis, una gramática, una especie de *lógica* que debemos tratar de comprender y describir.

Los paratextos de las colaboraciones del Scriblerus Club no son menos complejos, y para describir su funcionamiento narrativo debe recordarse, como se ha visto, que los textos circularon o bien anónimamente o bien fueron incluidos en volúmenes de las *Works* de Pope. Así, el *Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry*, y el *Essay on the Origine of Science*, atribuidos a Martinus Scriblerus y producto de la colaboración de los Scriblerians, se incluyó en las *Miscellanies*; estas, aunque fruto de la colaboración, fueron publicadas como de autoría de Pope; el prefacio colaborativo contenía, como hemos visto, el programa literario que Pope desarrollaría *individualmente*; las *Memoirs*, el proyecto más importante del Club, fue editado en el volumen de *Works* de Pope de 1741; las *Notes Variorum, Prolegomena y Hypercritics of Aristarcus*, paratextos en un sentido más acorde con la definición de Genette, fueron incluidos como parte de la versión de 1729 de *The Dunciad*, poema de Pope, al que también se añadió como apéndice el *Virgilius Restauratus* de Scriblerus, en latín; los *Travels* de Martinus

Scriblerus, anunciados en las colaborativas *Memoirs*, fueron publicados *anónimamente* como *Several Travels*, esto es, *Gulliver's Travels* de Swift.

El procedimiento, evidentemente similar al de la *œuvre* de Bustos Domecq pero aún más complejo, consiste en incluir textos colaborativos atribuidos al autor ficticio Martinus Scriblerus en la obra de uno de los colaboradores, o viceversa. En la evolución del procedimiento se generan relaciones que contribuyen a una dialéctica de distanciamiento y límite que tiende a borrar las fronteras entre colaboración y obra individual, entre texto y paratexto, dialéctica que, por lo menos, sugiere al intérprete precaución al momento de establecer taxativamente una definición de paratexto. El solapamiento e hibridación entre autores y colaboradores, entre textos y paratextos, me interesan como *locus* privilegiado de condensación y cruces de tensiones entre elementos textuales y contextuales.

Hemos visto ya en el apartado 2.3.1 algunas precisiones sobre las funciones narrativas de la “Introduction to the Reader” que abren las *Memoirs* de Martinus Scriblerus. También, he comentado en el apartado 2.1.3 las funciones del prólogo de las colaborativas *Miscellanies*, según el comentario de Johnson. Si consideramos, según la tesis de Carr Brückmann, que los textos individuales de los colaboradores pueden ser leídos como “spin-off” de la actividad del Scriblerus Club, vemos que los paratextos, en particular el prólogo y la nota al pie, constituían un elemento importante de la práctica de escritura de los Scriblerians, y eran los *loci* textuales donde las voces o instancias de autor, autores, narrador o narradores, editor o editores, se entremezclaban y confundían, contribuyendo a generar ese peculiar efecto de irrealidad característico de los marcos narrativos de la sátira del siglo XVIII. Tomaré como ejemplos paradigmáticos de esas prácticas *The Tale of a Tub* de Swift, y *The Dunciad* de Pope.

El *Tale of a Tub* es un texto alegórico-satírico que narra la historia de tres hermanos, Peter, Jack y Martin, que representan la iglesia de Roma, el presbiterianismo, y las Iglesias

luterana y anglicana, respectivamente. Fue compuesto en 1697 y circuló en forma manuscrita hasta 1704, año, en que, como todas las obras de Swift, fue publicado anónimamente.¹³⁸

El texto está precedido por una copiosa serie de paratextos que, como he señalado para los prefacios y prólogos de Bustos Domecq, establecen un marco de lectura que dista de ser unívoco y a menudo parece contravenir los designios implícitos y convencionales de los marcos, aunque aquí solo señalaré algunos elementos que tematizan las instancias autoriales y la publicación anónima. Los paratextos iniciales incluyen los siguientes:

1) Una *Analytical Table*, que resume y esquematiza los contenidos del libro.

2) *The Author's Apology*. En esta *Apology*, el autor, desconocido, declara que el propósito del texto es satirizar la corrupción de la religión y el conocimiento, y que las partes del texto que han generado más controversias son *parodias*. Asimismo, a pesar de que se trata explícitamente de una apología *del* autor, este texto aumenta la ambigüedad no solo en cuanto a su identidad sino también acerca de su control sobre el texto, pues el autor indica que el *Tale of a Tub* al que su *Apology* precede no corresponde a *su* texto, sino a la copia de una versión que ha perdido en circunstancias que no aclara:

How the author came to be without his papers is a story not proper to be told, and of very little use, being a private fact; of which the reader would believe as little, or as much, as he thought good. He had, however, a blotted copy by him, which he intended to have written over with many alterations; and this the publishers were well aware of, having put it into the bookseller's preface that they apprehended a surreptitious copy, which was to be altered, etc. This, though not regarded by readers, was a real truth, only

¹³⁸ La única obra que Swift publicó con su nombre fue *A Proposal for Correcting, Improving, and ascertaining the English Tongue* (1712), en la que proponía la fundación de una Academia Inglesa de Letras, proyecto que, como he señalado, era parte de su intento por fundar una sociedad literaria. Por otra parte, la autoría de Swift del extraordinario *Tale of a Tub* fue puesta en duda por uno de sus más acerbos críticos, Samuel Johnson. Carr Brückman, según su idea de las obras individuales de los colaboradores del Scriblerus Club como parte de un Gran Texto, considera el *Tale of a Tub* como ejemplar de los modos característicos de alusión, paradojoca, negación del relato y juegos con la voz autorial: “The *Tale* is centred in these issues and is even more negative than its early critics saw. If the ideal was to be, by implication, a reflection of the union of the books of God and Nature, the process of the narrative, comically but with considerable despair, denies that this is possible except in a mechanical operation of the spirit or an invented fiction” (1997: 108).

the surreptitious copy was rather that which was printed; and they made all the haste they could, which, indeed, was needless, the author not being at all prepared; but he has been told the bookseller was in much pain, having given a good sum of money for the copy. In the author's original copy there were not so many chasms as appear in the book, and why some of them were left he knows not. (Swift 1928: 20)

Significativamente, el autor declara que esta *surreptitious copy* a la que su *Apology* precede tiene *chasms*, abismos de diferencia de opinión con sus propias ideas, que él habría corregido si la publicación le hubiera sido confiada. Con estas correcciones, ninguna crítica u objeción podría haberse esgrimido contra el texto. El autor también indica que las notas aclaratorias del texto han sido escritas por *several gentlemen* pagados por el editor, pero que él no conoce y cuyas notas no ha leído, y que probablemente incluyen sentidos que nunca entraron en su imaginación: “The author is informed that the bookseller has prevailed on several gentlemen to write some explanatory notes, for the goodness of which he is not to answer, having never seen any of them, nor intending it, till they appear in print; when it is not unlikely he may have the pleasure to find twenty meanings which never entered into his imagination.” (Swift 1928: 22)

El autor también declara que habría deseado suprimir pasajes o introducir cambios sugeridos por una “tercera mano”, pero que esto tampoco le es permitido por el editor, por temor de que pudiera arruinar las ventas del libro. Sin embargo, en una nueva torsión del juego, el autor también sostiene que habría dejado la mayor parte del texto *untouched*, pues seguramente no podrían haberse dado malas interpretaciones de ningún tipo:

Had the publication been trusted to him, he would have made several corrections of passages, against which nothing has been ever objected: he would likewise have altered a few of those that seem with any reason to be excepted against; but, to deal freely, the greatest number he should have left untouched, as never suspecting it possible any wrong interpretations could be made of them. (Swift 1928: 20)

De esta manera paradójica, entonces, la copia presente, alterada, utilizada por el *bookseller* y que no es la que el autor habría publicado, es una especie de *original*.

3) *The Bookseller's Dedication to the Right Honourable John Lord Sommers*. Como se ha visto en la *Author's Apology*, de acuerdo con el autor el *bookseller* ha comprado una *surreptitious copy*, la ha hecho comentar por varios *gentlemen* y no le ha permitido introducir correcciones o cambios. En esta *Dedication*, el *bookseller* reivindica su libertad respecto del autor, declara estar “wholly free from that slavery which booksellers usually lie under, the caprice of authors” (Swift 1928: 24) y, *contra* la propia dedicatoria del autor, dedica el *Tale of a Tub* a Lord Sommers. Esto, insisto, según sus propios designios e interpretaciones pero *no según los del autor*, cuya dedicatoria a la *Posteridad* (véase el paratexto 5) el *bookseller* interpreta y corrige:

I was just going on, in the usual method, to peruse a hundred or two of dedications, and transcribe an abstract to be applied to your lordship; but I was diverted by a certain accident: for upon the covers of these papers I casually observed written in large letters the two following words, DETUR DIGNISSIMO; which, for aught I knew, might contain some important meaning. But it unluckily fell out, that none of the authors I employ understood Latin; (though I have them often in pay to translate out of that language); I was therefore compelled to have recourse to the curate of our parish, who englished it thus, “Let it be given to the worthiest.” And his comment was, that the author meant his work should be dedicated to the sublimest genius of the age for wit, learning, judgment, eloquence, and wisdom. I called at a poet's chamber (who works for my shop) in an alley hard by, showed him the translation, and desired his opinion who it was that the author could mean: he told me, after some consideration, that vanity was a thing he abhorred; but by the description, he thought himself to be the person aimed at; and at the same time, he very kindly offered his own assistance gratis towards penning a dedication to himself. I desired him, however, to give a second guess; Why then, said he, it must be I, or my Lord Somers. From thence I went to several other wits of my acquaintance, with no small hazard and weariness to my person, from a prodigious number of dark, winding stairs; but found them all in the same story, both of your lordship and themselves. (...) This infallibly convinced me that your lordship was the person intended by the author. But being very unacquainted in the style and form of dedications I employed those wits aforesaid to furnish me with hints and materials, towards a panegyric upon your lordship's virtues. In two days they brought me ten sheets of paper, filled up on every side. They swore to me, that they had ransacked whatever could be found in the characters of Socrates, Aristides, Epaminondas, Cato, Tully, Atticus, and other hard names, which I cannot now recollect. However, I have reason to believe, they imposed upon my ignorance; because, when I came to read over their collections, there was not a syllable there, but what I and everybody else knew as well as themselves: therefore I grievously suspect a cheat; and that these authors of mine stole and transcribed every word, from the universal report of mankind. So that I look upon myself as fifty shillings out of pocket, to no manner of purpose. (Swift 1928: 24-5)

Obsérvese las cadenas de disolución de la atribución que funcionan en esta dedicatoria. Por un lado, el mecanismo del *bookseller* recuerda al *Peri Bathous* y sus *receipts*, pues para componer dedicatorias el *bookseller* paga a un equipo de autores que utilizan centenares de dedicatorias para extraer un resumen panegírico aplicable al dedicatario. El *bookseller*, no obstante, encuentra en la copia del texto que ha comprado *contra* la voluntad del autor, una dedicatoria en latín y recurre a un clérigo para que se lo traduzca al inglés. El clérigo interpreta que la frase latina se refiere al “sublimest genius of the age for wit, learning, judgment, eloquence, and wisdom”, y para determinar de quién se podría tratar, el *bookseller*, en tercer lugar, recurre a otro de sus *hack-writers* a sueldo para elucidar la referencia de la frase traducida. Este poeta considera que él mismo es el *worthiest wit* de la época y se ofrece al *bookseller* ¡para escribir una dedicatoria para sí mismo! Ante el pedido del *bookseller*, el *hack-writer* decide que el *worthiest* puede ser Lord Sommers. A continuación, en cuarto lugar, el *bookseller* decide consultar a “several other wits” que viven en “a prodigious number of dark, winding stairs”, en obvia alusión a los *hack-writers* de Grub Street. Estos *wits* confirman que el *worthiest wit* de Inglaterra es Lord Sommers, y el *bookseller* emprende finalmente la escritura de la dedicatoria pero contratando, en quinto lugar, a los *hack-writers* de Grub Streets, que saquean, *ransack*, panegíricos de hombres famosos. El *bookseller* comprende finalmente que ha sido engañado y ha perdido cincuenta chelines sin obtener nada “original” para su dedicatoria, pues los *hack-writers* “stole and transcribed every word, from the universal report of mankind”.

La dilación y la dilución llegan a su extremo, pues la dedicatoria, que antecede al texto, es a su vez pospuesta por el relato, virtualmente inacabable, de la escritura colaborativa de una dedicatoria que termina siendo un *pasticcio* —que, no obstante, *no* se incluye.

4) *The Bookseller to the Reader*. El *bookseller* vuelve a corregir y desautorizar la *Author’s Apology*, declarando que no conoce la identidad del autor y admitiendo que la presente

edición se realiza sin su conocimiento. Este desinterés por los “derechos” del autor se completa con la solicitud del *bookseller* a cualquiera que pueda proveer una *Key* para comprender los fragmentos más intrincados del *Tale of a Tub*.¹³⁹

5) *The Epistle Dedicatory to his Royal Highness Prince Posterity*. Se trata de la dedicatoria “original” del autor, dirigida a la Posteridad:

But the concern I have most at heart, is for our corporation of poets; from whom I am preparing a petition to your highness, to be subscribed with the names of one hundred and thirty-six of the first rate; but whose immortal productions are never likely to reach your eyes, though each of them is now an humble and earnest apellant for the laurel, and has large comely volumes ready to show, for a support to his pretensions. The never-dying works of these illustrious persons, your governor, sir, has devoted to unavoidable death; and your highness is to be made believe, that our age has never arrived at the honour to produce one single poet. We confess Immortality to be a great and powerful goddess; but in vain we offer up to her our devotions and our sacrifices, if your highness's governor, who has usurped the priesthood, must, by an unparalleled ambition and avarice, wholly intercept and devour them. To affirm that our age is altogether unlearned, and devoid of writers in any kind, seems to be an assertion so bold and so false, that I have been some time thinking the contrary may almost be proved by uncontrollable demonstration. It is true, indeed, that although their numbers be vast, and their productions numerous in proportion, yet are they hurried so hastily off the scene, that they escape our memory, and elude our sight. When I first thought of this address, I had prepared a copious list of titles to present your highness, as an undisputed argument for what I affirm. The originals were posted fresh upon all gates and corners of streets; but, returning in a very few hours to take a review, they were all torn down, and fresh ones in their places. I inquired after them among readers and booksellers; but I inquired in vain; the memorial of them was lost among men; their places were no more to be found; and I was laughed to scorn for a clown and a pedant, without all taste and refinement, little versed in the course of present affairs, and that knew nothing of what had passed in the best companies of court and town. So that I can only avow in general to your highness, that we do abound in learning and wit; but to fix upon particulars, is a task too slippery for my slender abilities. (Swift 1928: 30-1)

¹³⁹ “As to the author, I can give no manner of satisfaction; however I am credibly informed, that this publication is without his knowledge; for he concludes the copy is lost, having lent it to a person, since dead, and being never in possession of it after: so that, whether the work received his last hand, or whether he intended to fill up the defective places, is likely to remain a secret. If I should go about to tell the reader, by what accident I became master of these papers, it would, in this unbelieving age, pass for little more than the cant or jargon of the trade. I therefore gladly spare both him and myself so unnecessary a trouble. (...) If any gentleman will please to furnish me with a key, in order to explain the more difficult parts, I shall very gratefully acknowledge the favour, and print it by itself. (Swift 1928: 27)

La dedicatoria asume, irónicamente, una defensa de los poetas contemporáneos que la *Posteridad* no llegará a conocer pero que, según el autor, escriben poesía de gran calidad. Concede, sin embargo, que la época no ha producido ni un solo poeta de importancia, y que a pesar de la enorme publicación de textos, la velocidad de producción de los mismos elimina toda posibilidad de retenerlos en la memoria. Todo escrito desaparece del recuerdo, remplazado al instante por un nuevo escrito, incesantemente, por lo que el autor insiste a la Posteridad que, aunque no puede proveer ni un solo ejemplo particular, la época sí abunda en conocimiento e ingenio.

6) *The Author's Preface*. Tras la *Apology* y la *Dedication* del autor, confutadas por el *bookseller*, el autor añade el prefacio, en el que explica que el propósito del *Tale of a Tub* es que los innúmeros *wits* y *hack-writers* se mantengan ocupados criticando, comentando y enmendando el texto. Mientras estén dedicados a esa tarea, no emplearán su considerable fuerza y empeño, las armas del “pen, ink, and paper” en escribir panfletos sobre la religión y el gobierno:

The wits of the present age being so very numerous and penetrating, it seems the grandees of church and state begin to fall under horrible apprehensions, lest these gentlemen, during the intervals of a long peace, should find leisure to pick holes in the weak sides of religion and government. To prevent which, there has been much thought employed of late, upon certain projects for taking off the force and edge of those formidable inquirers, from canvassing and reasoning upon such delicate points. They have at length fixed upon one, which will require some time as well as cost to perfect. Meanwhile, the danger hourly increasing, by new levies of wits, all appointed (as there is reason to fear) with pen, ink, and paper, which may, at an hour's warning, be drawn out into pamphlets, and other offensive weapons, ready for immediate execution, it was judged of absolute necessity, that some present expedient be thought on, till the main design can be brought to maturity. (...) This is the sole design in publishing the following treatise, which I hope will serve for an interim of some months to employ those unquiet spirits, till the perfecting of that great work; into the secret of which, it is reasonable the courteous reader should have some little light. It is intended, that a large academy be erected, capable of containing nine thousand seven hundred forty and three persons; which, by modest computation, is reckoned to be pretty near the current number of wits in this island. These are to be disposed into the several schools of this academy, and there pursue those studies to which their genius most

inclines them. (...) There is, first, a large pederastic school, with French and Italian masters. There is also the spelling school, a very spacious building: the school of looking-glasses: the school of swearing: the school of critics: the school of salivation: the school of hobby-horses: the school of poetry: the school of tops: the school of spleen: the school of gaming: with many others, too tedious to recount. (Swift 1928: 34)

Así, mantener ocupados a los *wits* con la “exégesis” del *Tale of a Tub* dará tiempo al autor para llevar adelante su ambicioso proyecto, del que el texto no es más que una excusa dilatoria: la fundación de una gran academia que pueda albergar todos los *wits* de Inglaterra, que el autor calcula en un número de casi diez mil. La academia contará con cátedras dedicadas a los intereses de estos ingenios: la pederastia, el delecto, los espejos, los improperios, la crítica, la poesía, el rencor, etc.¹⁴⁰

Esta constante dilución de la voz autorial, la exponencialidad de las intervenciones y la dilación y aplazamiento del “texto original” al que los paratextos debían servir de marco o introducción, parece también introducirse en el texto mismo. Por un lado, el texto presenta una estructura de composición en anillo: la Sección I funciona como una introducción y la Sección XI incluye el final de la alegoría. Por otro lado, el texto establece un desarrollo deliberado de intercalaciones, pues las secciones pares corresponden a la alegoría y las secciones impares corresponden a explícitas digresiones, intrincadas y proliferantes, que se superponen y por momentos anulan la alegoría de los tres hermanos (y, en ocasiones, digresiones de las

¹⁴⁰ El *Author's Preface* también incluye una vindicación de la sátira en Inglaterra y una relación histórica de su desarrollo en la isla, que el autor relaciona, de un modo anticipatorio e importante para comprender *The Dunciad*, con la expansión de *dulness* en Inglaterra, un país que además provee constantemente de elementos y motivos propicios a la sátira: “For which reason it is conjectured by profounder antiquaries, that the satirical itch, so prevalent in this part of our island, was first brought among us from beyond the Tweed. Here may it long flourish and abound: may it survive and neglect the scorn of the world, with as much ease and contempt as the world is insensible to the lashes of it. May their own dulness, or that of their party, be no discouragement for the authors to proceed (...) There is a problem: [T]here is very little satire, which has not something in it untouched before. The defects of the former are usually imputed to the want of invention among those who are dealers in that kind ; but, I think, with a great deal of injustice, the solution being easy and natural; for the materials of panegyric, being very few in number, have been long since exhausted. For, as health is but one thing and has been always the same, whereas diseases are by thousands, beside new and daily additions; so, all the virtues that have been ever in mankind, are to be counted upon a few fingers; but their follies and vices are innumerable, and time adds hourly to the heap. (...) Satire, being levelled at all, is never resented for an offence by any, since every individual person makes bold to understand it of others, and very wisely removes his particular part of the burden upon the shoulders of the world, which are broad enough, and able to bear it. (Swift 1928: 38-40)

digresiones, como en la sección VII). Así, la sección III se titula *Digression Concerning Critics*; la V, *A Digression in the Modern Kind*; la VII, *A Digression in Praise of Digressions*; y la IX, *Dissertation on Madness*.¹⁴¹

En cuanto a los paratextos de *The Dunciad*, conviene historiar previamente la extraordinaria, compleja composición y publicación del poema. Pope, que había reunido durante años materiales para una sátira de sus enemigos y que utilizó en parte en el *Peri Bathous*, solo comenzó a trabajar efectivamente en *The Dunciad* hacia 1725, es decir, paralelamente a la publicación de las traducciones homéricas y su edición de las obras de Shakespeare.¹⁴² Un incentivo considerable para la escritura del poema parece haber sido, como señala Johnson en su biografía de Pope, la publicación, en 1726, del *Shakespeare Restored* de Lewis Theobald, que en ese texto criticaba acerbamente la edición de Pope de las obras de Shakespeare y al que Pope coronaría, en la primera versión de *The Dunciad*, como rey de los *dunces*. Asimismo, la coronación, en 1727, de Georg August de Hannover como George II de Inglaterra también fue relevante en el diseño y características del poema.¹⁴³

Esquemáticamente, se puede indicar cuatro estadios en la composición y publicación del poema. Primero, la obra original constaba de tres libros y se publicó el 1 de mayo de 1728. El propósito inicial de Pope, como se ha visto en el apartado 2.1.3, era incluir *The Dunciad* en

¹⁴¹ Como señala Carr Brückmann, “Pope’s strategies in *The Dunciad* were all present in Swift’s *Tale* volume. [These strategies are] aspects of a single work: the *Tale* proper, *The Battle of the Books*, and *The Mechanical Operations of the Spirit*. The last is the logical and monstrous consequence of the misreadings and increasing confusion of the ruinous Tale-teller. If the teller’s rending of the garments of Scripture takes him finally to the madness of section 9, the Goddess Criticism, sitting high on a mountain in Nova Zembla, achieves, through analogous microscopical observations, the same kind of destruction in the world of letters, so that only the generation of the spirits loose at the end of the *Operations* is possible.” (1997: 78-9)

¹⁴² El interés de Pope por coleccionar ejemplos de *bathos* es retrotraído por Carr Brückmann a la época de las *Pastorals*: “The *Peri Bathous* is the most obvious instance of this playing with rhetorical notions. A George Sherburn tells us, Pope began to collect ‘high flights’ at a very early stage of his career, indeed around 1714, precisely the year when the Club began to meet. But he had already shown this concern in his early *Pastorals*.” (Carr Brückmann 1997: 118)

¹⁴³ Véase *The Dunciad*, I, 6: *Still Dunces the second reigns like Dunces the first*. Sobre el poema en general y el contexto social del siglo XVIII véase Rogers 1985 (120-50). Para una interpretación completa del poema, incluyendo el trasfondo épico, el uso del desfile del día del Lord Mayo, la deriva cultural y civilizatoria, y la inversión de la teología cristiana véase Williams 1955. Para el uso de las técnicas de la épica burlesca véase Jack 1952 (115-34)

el tercer volumen de las *Miscellanies* que había escrito en colaboración con Swift, Gay y Arbuthnot. Pero finalmente se decidió por incluir en las *Miscellanies* de marzo de 1728 el colaborativo *Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry*, que incluía a buena parte de los *dunces* como ejemplos de *bathos*.¹⁴⁴ Segundo, en abril de 1729 Pope publicó *The Dunciad Variorum*, en la que añadió el extenso aparato crítico elaborado por los Scriblerians que ya he mencionado. Tercero, Pope añadió un cuarto libro, y en marzo de 1742 publicó *The New Dunciad*. Cuarto, Pope publicó en octubre de 1743 la versión definitiva de cuatro libros, que incluía la particularidad de que el poeta laureado Colley Cibber reemplazó a Lewis Theobald como rey de los *dunces*.

En cuanto a los paratextos, sabemos que Pope, que había acudido para el aparato textual de la *Iliada* y *Odisea* a colaboradores pagos, pidió a Swift una serie de notas para *The Dunciad*, y que Johnson señaló a Arbuthnot como partícipe principal de la redacción.¹⁴⁵ Estas notas fueron incluidas en la versión *Variorum* de 1729, y en la última edición de *The Dunciad* de 1743, dedicada a Swift, Pope incluyó todos los paratextos que resultaron de la colaboración de los integrantes del Scriblerus Club: las *Notes Variorum* y *Several Notes* al texto, los *Prolegomena* de Scriblerus, el *Hypercritics of Aristarchus*, la *Dissertation on the Hero of the Poem* y el *Virgilius Restauratus*. Aquí solo comentaré algunos aspectos de los paratextos de los Scriblerians al poema, particularmente el *Prolegomena*, prefacios y notas al pie, pero la edición final de *The Dunciad* también incluía: un “Advertisement to the Reader”, atribuido a Warburton pero probablemente escrito por Pope; “Testimonies of Authors”, compendio de las opiniones de los autores satirizados; una lista de los ataques recibidos por Pope antes de la publicación

¹⁴⁴ Véase Guerinot 1969 (110-326). El detalle completo de los sucesivos cambios se consigna en el volumen V de la *Twickenham Edition* de las obras de Poe.

¹⁴⁵ “In 1728, before citing the theme of *The Dunciad* as the celebration of their friendship, Pope writes to Swift about the ancillary material in the poem, especially about the Notes Variorum (28 June 1728, 2.503): ‘As to the latter, I desire you to read over the Text, and make a few [notes] in any way you like best, whether dry raillery, upon the stile and way of commenting of trivial Critics; or humorous, upon the authors in the poem; or historical, of persons, places, times; or explanatory, or collecting the passages of the Ancients.’” (Carr Brückmann 1997: 10)

del poema; un “Advertisement” añadido al nuevo libro IV de 1742; un “Parallel of the Characters of Mr Dryden and Mr Pope”, tomado de textos y artículos periodísticos contemporáneos; una “Declaration” del autor sobre la autenticidad del poema, imitando paródicamente los discursos jurídicos; un índice de “Matters” del poema.¹⁴⁶ La complejidad y siempre creciente estructura de *The Dunciad* es, en parte, una característica de la literatura impresa del siglo XVIII y la insistencia en las referencias al formato físico de los libros.¹⁴⁷ Para Carr Brückman, además, es un recurso típico del Scriblerus Club y su reiterada frustración de las expectativas de continuidad, organicidad y cierre:

The most famous example of this kind of Scriblerian play with the book itself is *The Dunciad*. The history of the composition of Pope’s poem – a text, then a text with annotations and other pieces of scholarly apparatus – is familiar, but the notes themselves, and even the index, have been given too little attention as hallmarks of Scriblerian preoccupation and execution. The centre of this preoccupation is in many ways the domination of the book mode itself, the way in which the fact of print, rather like the facts of annotators, is like a story: an abstraction from life and from art. (...) The notes also direct readers in a variety of ways, not least in the fourth book, where the last one, at 4.517, is an elaborate description of the entrance of the wizard with his cup, who comes to accomplish the Universal Darkness with which the book ends. If we are reading in the participatory way the Scriblerian mode demands, we should be better able to approach the shape of what happens in the last apocalyptic book. As we make our approach, we also realized that the shape or apparent shapelessness of the text prevents us from establishing any final outlines. [T]he apparatus to *The Dunciad* demonstrates not only the Scriblerian delight in inventive ingenuity but also their frustration of form in conventional senses of that term. (Carr Brückmann 1997: 119-20)

De esta profusa serie de paratextos, entre los colocados al inicio de *The Dunciad* cabe destacar: “By Authority” y “Martinus Scriblerus. His Prolegomena and Illustrations to *The Dunciad*. With the Hyper-critics of Aristarchus”, subdivididos, a su vez, en “A Letter to the Publisher

¹⁴⁶ Para el detalle completo de la presentación del texto, véase la edición Twickenham de las obras de Pope en Butt 1963.

¹⁴⁷ Sobre el impacto de la imprenta y el format libro en la literatura inglesa, especialmente en los siglos XVII y XVIII véase Doody 1985 y Suarez & Turner 2014.

Occasioned by the First Correct Edition of The Dunciad”, atribuida a William Cleland; “Martinus Scriblerus, of the Poem”; y “Ricardus Aristarchus, of the Hero of the Poem”.¹⁴⁸

Como en los prólogos de Montenegro en la *œuvre* de Bustos Domecq, tanto Scriblerus como Aristarco intentan establecer una genealogía para el texto que describen o comentan. En los paratextos colaborativos atribuidos a Scriblerus predomina la descripción de las *partes artis* del poema, y sobre todo el intento de incluir *The Dunciad* en el género épico, y entre las epopeyas burlescas. Siguiendo la poética de Aristóteles, en cuanto a la precedencia de Homero en el género épico, Scriblerus considera que el modelo épico-burlesco o *mock-epic* es el *Margites*, y que el asunto de *The Dunciad* es la restauración del Caos y la Noche.

“Ricardus Aristarchus, of the Hero of the Poem”, hace referencia, en la atribución de autoría, a Aristarco de Samotracia (c.216 a.C.–c.145 a.C.), el prolífico comentarista de Homero y bibliotecario principal de la biblioteca de Alejandría, que estableció, junto con Zenódoto y Aristófanes de Bizancio, la primera edición crítica y regularizada de la *Ilíada* y la *Odisea* según un sistema de enmiendas basado en principios de regularidad de la lengua. Su nombre, y así lo utilizan los Scriblerians, va unido a la idea de probidad filológica minuciosa.¹⁴⁹ Aristarco impugna la tesis de Scriblerus sobre el *Margites* como modelo de *The Dunciad* y reclama, utilizando un completo aparato crítico, que el antecedente del poema es el drama satírico de Eurípides, *Cíclope*. A partir de aquí, Aristarco intenta establecer una tradición para el poema, llevada al extremo en la conformación de una tetralogía épica que incluiría a Homero, Virgilio, Milton y la pieza satírica que describe, e.g., *The Dunciad* –o, lo que es lo mismo, a Pope.

¹⁴⁸ Sobre el resto de los paratextos iniciales de *The Dunciad*, especialmente el *Index*, la siguiente afirmación de Carr Brückmann es sugerente: “The index to *The Dunciad* looks merely like a parody of conventional scholarship, offering to spare us work by ‘holding the eel of science by the tail’. That warning, from the text of the poem itself, satirizes those who use indexes to avoid reading a whole work and would seem to discourage use of the index to this text. (...) Viewed in these terms, indexes could be a subject of comedy. (...) The voice from the index prevents us from reading the simple story and forces us to make other connections, to get at other meanings – lightly comic, profoundly serious. The index is a special instance of the characteristically Scriblerian emphasis on process over product, on hard reflection over immersion in a world of romance.” (Carr Brückmann 1997: 120-23)

¹⁴⁹ Sobre Aristarco véase el trabajo erudito, con bibliografía especializada, de Dickey 2007 y la edición de los fragmentos de Aristarco en Schironia 2004.

Aristarco también recurre a la teoría aristotélica de la *imitatio* para defender el carácter épico de *The Dunciad*, porque su héroe, Colby Cibber, es un *mock hero*, con las virtudes menores del héroe tonto de la épica burlesca: *vanity, impudence, debauchery*, es decir, *heroic dulness*.

Ahora bien, mientras que estos *pre*-textos, al tiempo que diluyen la voz autorial, sirven para establecer un marco y de alguna manera retienen una cierta exterioridad respecto del texto primario, el uso de la nota al pie en los textos de los Scriblerians también pierde, como en Bustos Domecq, su función convencional y, como se verá en las notas de *The Dunciad*, contribuyen a la desintegración de ese mismo marco, ya lábil, establecido por los prefacios.

El extenso aparato de las *Notes Variorum* ocuparía un lugar preeminente en la modesta historia, aún por escribir, de los discursos periféricos, y en el capítulo central de esa historia no debería ser menor el dato de que estas notas fueron escritas por Swift y los Scriblerians. El cotejo de las sucesivas ediciones aumentadas de *The Dunciad* permite observar, incluso al nivel de la tipografía, la distribución del texto y la extensión, la fundamental diferencia de las versiones sin notas de aquellas que las incorporaron.¹⁵⁰

La primera nota al pie de *The Dunciad*, sobre el título del poema, establece el modelo y las direcciones del aparato que Pope incluyó a partir de la edición de 1729 de su poema y la citaré *in extenso*:

The DUNCIAD, sic MS. It may well be disputed whether this be a right reading. Ought it not rather to be spelled *Dunceiad*, as the etymology evidently demands? *Dunce* with an *e*, therefore *Dunceiad* with an *e*. That accurate and punctual man of letters, the restorer of Shakespeare, constantly observes the preservation of this very letter *e*, in spelling the name of his beloved author, and not like his common careless editors, with the omission of one, nay sometimes of two *ee's* [as Shakspear] which is utterly unpardonable. "Nor is the neglect of a *single letter* so trivial as to some it may appear; the alteration whereof in a learned language is an achievement that brings honour to the critic who advances it; and Dr Bentley will be remembered to posterity for his performances of this sort, as long as the world shall have any esteem for the remains of Menander and Philemon." *THEOBALD*.

¹⁵⁰ Así, por ejemplo, en la edición de Pat Rogers que utilizo en este trabajo, la página inicial está ocupada enteramente por la nota al pie, con excepción del título y el primer verso, y la continuación de la nota ocupa la totalidad de la segunda página.

This is surely a slip in the learned author of the foregoing note; there having been since produced by an accurate antiquary, an *autograph of Shakspeare* himself, whereby it appears that he spelled his own name without the first *e*. And upon this authority it was, that those most critical curators of his monument in Westminster Abbey erased the former wrong reading, and restored the true spelling on a new piece of old Egyptian granite. Nor for this only do they deserve our thanks, but for exhibiting on the same monument the first specimen of an *edition* of an author in *marble*; where (as may be seen on comparing the tomb with the book) in the space of five lines, two words and a whole verse are changed, and it is to be hoped will there stand, and outlast whatever hath been hitherto done in paper; as for the future, our learned sister university (the other eye of England) is taking care to perpetuate a *total new Shakespeare*, at the Clarendon Press. *BENTLEY*.

It is to be noted, that this great critic also has omitted one circumstance; which is, that the inscription with the name of Shakespeare was intended to be placed on the marble scroll to which he points with his hand; instead of which it is now placed behind his back, and that specimen of an edition is put on die scroll, which indeed Shakespeare had great reason to point at. *ANON*.

Though I have as just a value for die letter *E*, as any grammarian living, and the same affection for the name of this poem as any critic for that of his author; yet cannot it induce me to agree with those who would add yet another *e* to it, and call it the *Dunceiade*; which being a French and foreign termination, is no way proper to a word entirely English, and vernacular. One *e* therefore in this case is right, and two *e* is wrong. Yet upon the whole I shall follow the manuscript, and print it without any *e* at all; moved thereto by authority (at all times, with critics, equal, if not superior to reason.) In which method of proceeding, I can never enough praise my good friend, the exact Mr Tho. Hearne; who if any word occur, which to him and all mankind is evidently wrong, yet keeps he it in the text with due reverence, and only remarks in the margin *sic MS*. In like manner we shall not amend this error in the tide itself, but only note it *obiter*, to evince to the learned that it was not our fault, nor any effect of our ignorance or inattention. *SCRIBLERUS*.

This poem was written in the year 1726. In the next year an imperfect edition was published at Dublin, and reprinted at London in twelves; another at Dublin, and another at London in octavo; and three others in twelves the same year. But there was no perfect edition before that of London in quarto; which was attended with notes. *SCHOL. VET*.

It was expressly confessed in the preface to the first edition, that this poem was not published by the author himself. It was printed originally in a foreign country. And what foreign country? Why, one notorious for blunders; where finding blanks only instead of proper names, these blunderers filled them up at their pleasure. The very *hero* of the poem hath been mistaken to this hour; so that we are obliged to open our notes with a discovery who he really was. We learn from the former editor, that this piece was presented by the hands of Sir Robert Walpole to King George II. Now the author directly tells us, his hero is the man *who brings / The Smithfield muses to the ear of kings*. And it is notorious who was the person on whom this Prince conferred the honour of the *laurel*. It appears as plainly from the apostrophe to the great in the third verse, that Tibbald could not be the person, who was never an author in fashion, or caressed by the great; whereas this single characteristic is sufficient to point out the true hero; who, above all other poets of his time, was the peculiar delight and chosen companion of the nobility of England; and wrote, as he himself tells us, certain of his works at the *earnest desire of persons of quality*. Lastly, the sixth verse affords full proof; this poet being the only one who was universally known to have had a *son* so exactly like him, in his poetical, theatrical, political, and moral

capacities, that it could justly be said of him, *Still Dunce the second reigned like Dunce the first.* BENTLEY. (P: 432-3, nota a *The Dunciad* I, 1)

Los contribuidores de esta primera nota incluyen a Theobald, el primer “King of Dunces”; Bentley, es decir, el erudito y filólogo Richard Bentley; un comentador anónimo; Scriblerus; un Schol. Vet.; y, otra vez, Bentley.

Contra toda expectativa y contrato de lectura, estos comentadores no utilizan las notas para ilustrar el texto o clarificar el título del poema, sino para polemizar y corregirse entre sí, o para comentar otros textos e incluso otras “realidades”. Así, el primer colaborador Theobald impugna la elección del título del poema por parte del editor (que, como luego se aclara, es Scriblerus) y del “restorer of Shakespeare”, es decir, Pope, a quien precisamente el Theobald histórico había atacado en su *Shakespeare Restored*.¹⁵¹ Theobald basa su comentario en una cita, que incluye, del Dr. Bentley. Este, a continuación, impugna a Theobald, y la discusión entre estos dos primeros comentadores consiste, en realidad, en una completa digresión pseudo-académica, pero no relativa a la cuestión que originó la nota al pie, y que versa sobre Shakespeare y las discusiones filológicas en torno a las transliteraciones adecuadas de su nombre. Bentley, además, utiliza la nota sobre el título de *The Dunciad* para promocionar la nueva edición de las obras de Shakespeare, en preparación en la Clarendon Press y a cargo suyo. Por su parte, el comentador que firma *Anon.* impugna a Bentley. La cuestión inicial, es decir, la discusión o comentario del título del poema de Pope, retorna con la intervención del “editor” Scriblerus, que defiende su elección filológica para el título del poema. En cuanto a la información provista por el siguiente comentador, el Schol. Vet., se corresponde con los datos proporcionados por Swift en el “Advertisement”, y concuerda con las circunstancias reales de

¹⁵¹ Véase, por ejemplo, la referencia “objetiva” a Theobald en la nota anónima a *The Dunciad* I, 133: “This Tibbald, or Theobald, published an edition of Shakespeare, of which he was so proud himself as to say, in one of Mist's *Journals*, June 8, 'That to expose any errors in it was impracticable.' And in another, April 27, 'That whatever care might for the future be taken by any other editor, he would still give above five hundred emendations, that shall escape them all.’” (P: 443)

composición y publicación de *The Dunciad*. Por último, la nueva intervención de Bentley, que cierra esta extensa primera nota al pie, impugna o corrige la nota inmediatamente anterior del Schol. Vet., refiere a unas supuestas ediciones irlandesas no autorizadas de *The Dunciad*, defiende que Theobald no era el primer “héroe” del poema e incorpora la famosa mención a la presentación del poema al rey George II por parte del primer ministro Robert Walpole.

Características de esta nota, que el resto del aparato continúa y extiende, son, por un lado, la rencilla y confrontación entre los comentaristas y, por el otro, que la observación formal de la convención es subvertida, paradójicamente, por la observancia de esa lógica convencional, tanto en la extensión como en el contenido de la nota.¹⁵²

Dos aspectos, las variaciones de las relaciones entre los comentaristas y las diferencias de sus comentarios del texto, determinan las distinciones que podemos usar para describir este curioso aparato, en el que la polémica y la digresión anteceden a la función convencional, ilustrativa, aclaratoria o referencial, de la nota al pie. En lo que sigue enfatizaré las variaciones de esos dos aspectos para escoger ejemplos representativos de la inmensa cantidad de notas, pues prácticamente no hay verso del poema que no esté anotado, y cada nota a su vez se divide en notas, variantes, referencias, citas, enmiendas, etc.

El primer caso que interesa marcar es la frecuencia de notas que enmiendan las posiciones o argumentos de otras notas. Así, por ejemplo, la nota del comentarista anónimo, que recurre en su argumentación a la *Key to the Dunciad* del editor Curll, enemigo proclamado de Pope, es corregido polémicamente por Scriblerus:

50. and called the phantom More.] CURLL, in his *Key to the Dunciad*, affirmed this to be James Moore Smith esq. and it is probable (considering what is said of him in the

¹⁵² Carr Brückmann, comentando esta primera nota, llama la atención sobre la relación entre el título escogido por Pope como alusión a Duns Scoto, un típico filósofo “preoccupied with the particularities, or quiddities, of individual objects and subjects, thus splitting the universal – and the grandeur of generality – in the world’s great wonders. In the dunces Pope represents the inheritors of this early tradition and works against them.” (1997: 119) Para la autora, Pope tenía en gran consideración la sátira renacentista de Ulrich von Hutten, *Epistolae Obscurorum Virorum*, que presentaba similitudes con su propio objetivo satírico, y que a menudo había sido atribuida a la autoría de uno de sus autores más admirados, Erasmo de Rotterdam.

Testimonies) that some might fancy our author obliged to represent this gentleman as a plagiarist, or to pass for one himself. (...) The plagiarisms of this person gave occasion to the following epigram: *More always smiles whenever he recites; / He smiles (you think) approving what he writes. / And yet in this no vanity is shown; / A modest man may like what's not his own.* His only work was a comedy called *The Rival Modes*; the town condemned it in the action, but he printed it in 1726/27, with this modest motto, *Hic caestus artemque repono.*

50. *the phantom More.*] It appears from hence, that this is not the name of a real person, but fictitious. *More* from *μωρος*, *stultus*, *μωρία*, *stultitia*, to represent the folly of a plagiarist. Thus Erasmus, *Admonuit me Mori cognomen tibi, quod tam ad Moriae vocabulum accedit quam es ipse a re alienus.* Dedication of *Moriae Encomium* to Sir Tho. More; the farewell of which may be our author's to his plagiarist, *Vale, More! & moriam tuam graviter defende.* Adieu, More! and be sure strongly to defend thy own folly. *SCRIBL.* (*P*: 462, nota a *The Dunciad* II, 50)¹⁵³

En otros casos, Scriblerus es corregido por el colaborador anónimo:

The learned Scriblerus is here very whimsical. It would seem, says he, by this, as if the *priests* (who are always plotting and contriving mischief against the *law of nature*) had inveighed these harmless youths from the bosom of their mother, and kept them in open rebellion to her, till Silenus broke the charm, and restored them to her indulgent arms. But this is so singular a fancy, and at the same time so unsupported by proof, that we must in justice acquit them of all suspicions of this kind. (*P*: 544, nota a *The Dunciad* IV, 499-500)

En un ejemplo más enrevesado y exagerado, Scriblerus firma la nota en la que se corrige y matiza *a sí mismo* y, a su vez, en el caso del tercer ejemplo que incluyó a continuación, su nota auto-exculpatoria es impugnada por el colaborado anónimo:

Fair and softy, good poet! (cries the gentle Scriblerus on this place). For sure in spite of his unusual modesty, he shall not travel so fast toward oblivion, as divers others of more confidence have done. For when I revolve in my mind the catalogue of those who have the most boldly promised to themselves immortality, viz. Pindar, Luis Gongora, Ronsard, Oldham, lyrics; Lycophron, Statius, Chapman, Blackmore, heroics; I find the one half to be already dead, and the other in utter darkness. But it becometh not us, who have taken upon us the office of commentator, to suffer our poet thus prodigally to cast away his life; contrariwise, the more hidden and abstruse is his work, and the more remote its beauties from common understanding, the more is it our duty to draw forth and exalt the same, in the face of men and angels. Herein shall we imitate the laudable spirit of those who have (for this very reason) delighted to comment on the fragments of dark and uncouth authors,

¹⁵³ Véase otro ejemplo del mismo caso en la nota a *The Dunciad* IV, 553.

preferred Ennius to Virgil, and chosen to turn the dark lanthorn of Lycophron, rather than to trim the everlasting lamp of Homer. *SCRIBL.* (P: 515, nota a *The Dunciad* IV, 6)

The high-wrought day— Some affirm, this was originally, *well p—st day*; but the poet's decency would not suffer it. Here the learned Scriblerus manifests great anger; he exclaims against all such *conjectural emendations* in this manner: 'Let it suffice, O Pallas! that every noble Ancient, Greek or Roman, hath suffered the impertinent correction of every Dutch, German, and Swiss schoolmaster! Let our English at least escape, whose intrinsic is scarce of marble so solid, as not to be impaired or soiled by such rude and dirty hands. Suffer them to call their works their own, and after death at least to find rest and sanctuary from critics! When these men have ceased to *rail*, let them not begin to do worse, to *comment*! Let them not conjecture into nonsense, correct out of all correctness, and restore into obscurity and confusion. Miserable fate! which can befall only the sprightliest wits that have written, and will befall them only from such dull ones as could never write.' *SCRIBL.* (P: 474, nota a *The Dunciad* II, 187)

Scriblerus seems at a loss in this place. *Speciosa miracula* (says he) according to Horace, were the monstrous fables of the Cyclops, Laestrygons, Scylla, etc. What relation have these to the transformation of hares into larks, or of pigeons into toads? (...) I have searched in Apicius, Pliny, and the *Feast of Trimalchio*, in vain: I can only resolve it into some mysterious superstitious rite, as it is said to be done by a *priest*, and soon after called a *sacrifice*, attended (as all ancient sacrifices were) with *libation* and *song*. *SCRIBL.*

This good scholiast, not being acquainted with modern luxury, was ignorant that these were only the miracles of *French cookery*, and that particularly *Pigeons en crapeau* were a common dish. *ANON.* (P: 547, nota *The Dunciad*, IV, 553)

De esta manera, si bien las notas del comentador anónimo suelen corresponder a información histórica y textual verificable, a diferencia de lo que ocurre en el modelo “normalizado” de aparato crítico que estas *Notes Variorum* ridiculizan, queda al lector la tarea de escoger qué versión o interpretación es la adecuada —tarea que, sin embargo, la misma disponibilidad proliferante de opciones hace poco más que imposible. Esta distancia respecto de la convención es sin dudas paradójica, en tanto la ruptura de esa convención se da por la semejanza y la observancia extremadas de esa misma convención.

En otros casos, la disgregación del marco propuesto por los prefacios y paratextos iniciales, así como la desaparición de la jerarquía interpretativa implícita, se producen no por la convivencia “igualitaria” de comentadores, sino por la proliferación de las subdivisiones de los comentarios. Es el caso de las notas al pie que incluyen notas al pie, o las notas que incluyen

las reacciones de los satirizados, entre ellos el editor Curll y el poeta laureado, *king of Dunces*,

Cibber:

Camillo Querno was of Apulia, who hearing the great encouragement which Leo X gave to poets, travelled to Rome with a harp in his hand, and sung to it twenty thousand verses of a poem called *Alexias*. He was introduced *as a buffoon* to Leo, and promoted to the honour of the *laurel*; a jest which the court of Rome and the Pope himself entered into so far, as to cause him to ride on an elephant to the Capitol, and to hold a solemn festival on his coronation; at which it is recorded the poet himself was so transported as to *weep for joy**. He was ever after a constant frequenter of the Pope's table, drank abundantly, and poured forth verses without number. PAULUS JOVIUS, *Elog. Vir. doct.*, chap. Ixxxii. Some idea of his poetry is given by Fam. Strada, in his *Prolusions*.

* See *Life of C.C.*, chap. vi. p. 149. (P: 460, nota a *The Dunciad* II, 15)

Edmund Curll stood in the pillory at Charing Cross, in March 1727-8. Mr Curll loudly complained of this note, as an untruth; protesting 'that he stood in the pillory, not in March, but in February.' And of another on ver. 152, saying, 'he was not tossed in a *blanket*, but a *rug*.' *Curlliad*, duodecimo, 1729, p. 19, 25. Much in the same manner Mr Cibber remonstrated that his brothers at Bedlam, mentioned Book i. were not *brazen*, but *blocks*; yet our author let it pass unaltered, as a trifle, that no way lessened the relationship. (P: 459, nota a *The Dunciad*, II, 3)

Como en la *œuvre* de Bustos Domecq, donde toda interpretación y todo procedimiento pueden (y a menudo deben) incluir la interpretación y el procedimiento opuestos, en las notas de los Scriblerians a *The Dunciad* se encuentra el recurso a notas redactadas en colaboración por comentaristas que en otras notas polemizan entre sí o han criticado acerbamente a Pope. El aparato de *The Dunciad* incorpora, así, a los críticos, y también incluye las críticas no solo a ese poema en particular sino a textos anteriores de Pope:

The first part of this note is Mr CURLL'S, the rest is Mr THEOBALD'S, Appendix to *Shakespeare Restored*, p. 144. (P: 438, nota a *The Dunciad* I, 50)

And length of ears— This is a *sophisticated* reading. I think I may venture to affirm all die copyists are mistaken here: I believe I may say the same of the critics; Dennis, Oldmixon, Welsted have passed it in silence. I have also stumbled at it, and wondered how an error so manifest could escape such accurate persons. I dare assert it proceeded originally from the inadvertency of some transcriber, whose head run on the *pillory*,

mentioned two lines before; it is therefore amazing that Mr Curll himself should overlook it! Yet that *scholiast* takes not the least notice hereof. That the learned Mist also read it thus, is plain from his ranging this passage among those in which our author was blamed for *personal satire* on a *man's face* (whereof doubtless he might take the *ear* to be a part;) so likewise Concanen, Ralph, the *Flying Post*, and all the herd of commentators.—*Tola armenta sequuntur*.

A very little sagacity (which all these gentlemen therefore wanted) will restore us to the true sense of the poet, thus, *By his broad shoulders known, and length of years*. See how easy a change; of one single letter! That Mr Settle was old, is most certain; but he was (happily) a stranger to *the pillory*. This note partly Mr THEOBALD'S, partly SCRIBL. (P: 493, nota a *The Dunciad* III, 36)

I am aware, after all, that *burn* is the proper word to convey an idea of what was said to be Mr Curll's condition at this time: but from that very reason I infer the direct contrary. For surely every *lover of our author* will conclude he had more *humanity* than to insult a man on such a misfortune or calamity, which could never befall him purely by his *own fault*, but from an unhappy communication with another. This note is half Mr THEOBALD, half SCRIBL. (P: 473, nota a *The Dunciad* II, 183)

Por otra parte, ya desde la primera nota se establece el “carácter”, “gusto” y “especialidades” de los contribuyentes de las notas, que se mantienen en cada una de las intervenciones. Tomemos como ejemplos los casos de Scriblerus y el comentarador anónimo.

Al autor ficticio se asigna, en un típico procedimiento de los Scriblerians, la edición de *The Dunciad*, y esta edición, podemos inferir, sigue los criterios de Scriblerus. Casi invariablemente este es calificado de *learned*, y como buen escoliasta se interesa por los αρχαι, los orígenes fundantes: “*A te principium, tibi desinet. Virgil, Ecl. Viii; Εκ Διός αρχωμεσθα και εις Δία ληγετε, Μουσαι. Theocritus. Prima dicte mihi, summa dicende Camoena. Horace.*” (P: 447, nota a *The Dunciad* I, 166).¹⁵⁴ Las notas de Scriblerus, en consonancia con su pasión por la Antigüedad y los αρχαι, abundan en cuestiones filológicas y en citas de *auctoritates*, alabanzas de las figuras y tropos retóricos utilizados por el poeta, e

¹⁵⁴ A propósito de los versos de *The Dunciad*, I, 166-8: *First in my care, and ever at my heart; / Dulness! whose good old cause I yet defend, / With whom my muse began, with whom shall end.*

insiste, como en su prefacio ya comentado, en la filiación épica de *The Dunciad* con el *Margites* homérico.¹⁵⁵

Asimismo, las notas de Scriblerus sistemáticamente remiten a *loci classici*, especialmente Virgilio, Homero, Ovidio y Milton y, del mismo modo que el comentador Bentley, sus notas suelen remitir a obras de su autoría, como el *Virgilius Restauratus* o el *Peri Bathous*,¹⁵⁶ al tiempo que atacan la ignorancia de los comentadores en cuestiones anticuarias y filológicas:

Wonderful is the stupidity of all the former critics and commentators on this work. (...) We remit this ignorant to the first lines of the *Aeneid*. SCRIBL. (P: 433, nota a *The Dunciad* I, 1)

¹⁵⁵ Cito como ejemplo de las tendencias críticas de Scriblerus, por su exceso y detalle, la siguiente nota: “[Line 211] relates to the well-known story of the geese that saved the Capitol; of which Virgil, *Aen.* viii. *Atque hic auratis volitans argenteus anser / Portibus. Gallos in limine adesse canebat.* A passage I have always suspected. Who sees not the antithesis of *auratis* and *argenteus* to be unworthy the Virgilian majesty? And what absurdity to say a goose *sings? canebat.* Virgil gives a contrary character of the voice of this silly bird, in *Ecl.* ix. *argutos interstrepere anser olores.* Read it, therefore, *adesse strepebat.* And why *auratis portibus?* does not the very verse preceding this inform us, *Romuleoque recens horrebat regia culmo.* Is this that in one line, and gold in another, consistent? I scruple not (*repugnantibus omnibus manuscriptis*) to correct it *auritis.* Horace uses the same epithet in the same sense, *Auritas fidibus canens/ Ducere quercus.* And to say that *walk have ears* is common even to a proverb. SCRIBL.” (P: 449, nota a *The Dunciad* I, 211). Obsérvese, sin embargo, que esta idiosincrasia de Scriblerus no se corresponde completamente con su interés por los *Moderns* y la ciencia moderna en las *Memoirs*.

¹⁵⁶ “It would not have been unpleasant to have given examples of all these species of bad writing from these authors, but that it is already done in our treatise of the *Bathos*.” (P: 439, TD, I, 73). Véase la remisión de Scriblerus a su *Virgilius Restauratus* en notas a *The Dunciad*, I, 149 y I, 256. Sobre las remisiones de Bentley a sus obras véase por ejemplo la nota a *The Dunciad* IV, 544. Más interesante para la interpretación es el caso de la remisión de estas notas, surgidas de la colaboración de los Scriblerians, a obras atribuidas a uno de ellos, John Gay, pero escritas, también, en colaboración, como *Beggar’s Opera*: “See Mr Gay’s fable of the *Hare and many Friends*. This gentleman was early in the friendship of our author, which continued to his death. He wrote several works of humour with great success, the *Shepherd’s Week*, *Trivia*, the *Whal-d’yecall-it*, *Fables*, and lastly, the celebrated *Beggar’s Opera*; a piece of satire which hit all tastes and degrees of men, from those of the highest quality to the very rabble. That verse of Horace *Primores populi arripuit, populumque tributim*, could never be so justly applied as to this. The vast success of it was unprecedented, and almost incredible: what is related of the wonderful effects of the ancient music or tragedy hardly came up to it: Sophocles and Euripides were less followed and famous. It was acted in London sixty-three days, uninterrupted; and renewed the next season with equal applauses. It spread into all the great towns of England, was played in many places to the thirtieth and fortieth time, at Bath and Bristol fifty, etc. It made its progress into Wales, Scotland, and Ireland, where it was performed twenty-four days together: it was lastly acted in Minorca. The fame of it was not confined to the author only; the ladies carried about with them the favourite songs of it in fans; and houses were furnished with it in screens. The person who acted Polly, till then obscure, became all at once the favourite of the town; her pictures were engraved, and sold in great numbers; her life written, books of letters and verses to her, published; and pamphlets made even of her sayings and jests. Furthermore, it drove out of England, for that season, the Italian opera, which had carried all before it for ten years.” (P: 511, nota a *The Dunciad* III, 330)

The beauty of this whole allegory being purely of the poetical kind, we think it not our proper business, as a scholiast, to meddle with it. SCRIBL. (P: 434, nota a *The Dunciad* I, 12)

The ignorance of these moderns! SCRIBL. (P: 440, nota a *The Dunciad* I, 88)

It is amazing how the sense of this hath been mistaken by all the former commentators, who most idly suppose it to imply that the hero of the poem wanted a supper. In truth a great absurdity! SCRIBL. (P: 444, nota a *The Dunciad* I, 115)

In this game is exposed, in the most contemptuous manner, the profligate licentiousness of those shameless scribblers (...) who in libellous memoirs and novels, reveal the faults or misfortunes of both sexes, to the ruin of public fame, or disturbance of private happiness. (...) SCRIBL. (P: 471, nota a *The Dunciad* II, 157)

Pero Scriblerus no se limita a los papeles de comentador y escoliasta, sino que, como editor, *enmienda* el texto o indica las *intenciones* del autor. Las variantes que propone, además, se basan en el método descrito en el capítulo ix de las *Memoirs*, y del que resultó el *Virgilius Restauratus*, también incluido al final de *The Dunciad*. Así, en el primer ejemplo citado a continuación, la nota a los dos últimos versos del libro I de *The Dunciad*: *Loud thunder to its bottom shook the bog, / And the hoarse nation croaked, 'God save King Log!'*, aunque pertenece al comentador anónimo, es un comentario no solo de la enmienda propuesta e implementada por el editor Scriblerus, sino también una declaración de principios críticos compartidos por ambos. De la misma manera, en el segundo ejemplo citado, se utiliza una extensa serie de referencias a Homero para justificar la elección de una variante textual:

Two things there are, upon the supposition of which the very basis of all verbal criticism is founded and supported: the first, that an author could never fail to use the *best word* on every occasion; the second, that a critic cannot choose but know *which that is*. This being granted, whenever any word doth not fully content us, we take upon us to conclude, first, that the author could *never have used it*; and, secondly, that he must have used *that very one* which we conjecture in its stead. We cannot, therefore, enough admire the learned Scriblerus for his alteration of the text in the two last verses of the preceding book, which in all the former editions stood thus: *Hoarse thunder to its bottom shook the bog, / And the loud nation croaked, 'God save King Log.'* He has, with great judgment, transposed these two epithets; putting *hoarse* to the nation, and *loud* to the thunder. And this being

evidently the true reading, he vouchsafed not so much as to mention the former; for which assertion of the just right of a critic, he merits the acknowledgment of all sound commentators. *Anon.* (*P*: 458, nota a *The Dunciad*, vv. 329-30)

In a manuscript *Dunciad* (where are some marginal corrections of some gentlemen some time deceased) I have found another reading of these lines, thus, *And lifts his urn, through half the heavens to flow; / His rapid waters in their passage glow*. This I cannot but think the right: For first, though the difference between *burn* and *glow* may seem not very material to others, to me I confess the latter has an elegance, a *je ne sçay quoy*, which is much easier to be conceived than explained. Secondly, every reader of our poet must have observed how frequently he uses this word *glow* in other parts of his works: To instance only in his Homer:

- (i.) *Iliad*, ix. v. 726.— *With one resentment glows*.
- (2.) *Iliad*, xi. v. 626.— *There the battle glows*.
- (3.) *Ibid.* v. 985.— *The dosing flesh that instant ceased to glow*.
- (4.) *Iliad*, xii. v. 45.— *Encompassed Hector glows*.
- (5.) *Ibid.* v. 475.— *His beating breast with generous ardour glows*.
- (6.) *Iliad*, xviii. v. 591.— *Another part glowed with refulgent arms*.
- (7.) *Ibid.* v. 654.— *And curled on silver props in order glow*.

I am afraid of growing too luxuriant in examples, or I could stretch this catalogue to a great extent, but these are enough to prove his [the author's] fondness for this *beautiful word*, which, therefore, let *all future editions* replace there. (...) SCRIBL. (*P*: 473, nota a *The Dunciad*, II, 183)

Además de Scriblerus y los otros comentadores, cuyos nombres son ficticios o corresponden a personas reales a las que los Scriblerians atribuían las notas, como es el caso de Curll, Bentley, Cibber, Blackmore, Dennis o Theobald, las *Notes Variariorum* abundan en notas no atribuidas a un personaje o persona particular. La característica principal de estas notas anónimas es que proporcionan información verificable, son extensas y detalladas cuando se refieren a la aparición de los enemigos históricos de Pope en el poema y, generalmente, no incluyen referencias polémicas a las notas de los otros colaboradores. La complejidad, el detalle meticuloso, y la extensión de las notas del comentador anónimo sobre estos personajes históricos, además del recurso a citas de otros “enemigos” de Pope, evidencia la importancia, para el efecto del poema, de la identificación de los satirizados y la indicación de los blancos

satíricos, cuestión sobre la que Johnson ya había llamado la atención y que puede ser una indicación de que podríamos identificar en estas notas anónimas a la voz autorial.

Los blancos de ataque más evidentes del comentarador anónimo son John Dennis, que había criticado a Pope y al que los Scriblerians asignan la autoría de muchas de las *Notes Variorum*; Curll, con quien Pope había tenido el problema de las *Letters*; y Richard Blackmore, a quien los Scriblerians ya habían ridiculizado minuciosamente incluyendo extensas citas de sus textos en el *Peri Bathous*.¹⁵⁷ En sus notas el comentarador anónimo también critica acerbamente a los anónimos libelos de las gacetas periódicas exculpados por Scriblerus:

Notwithstanding this affected ignorance of the good Scriblerus, the *Daily Gazetteer* was a tide given very properly to certain papers, each of which lasted but a day. Into this, as a common sink, was received all the trash, which had been before dispersed in several journals, and circulated at the public expense of the nation. The authors were the same obscure men; though sometimes relieved by occasional essays from statesmen, courtiers, bishops, deans, and doctors. The meaner sort were rewarded with money; others with places or benefices, from an hundred to a thousand a year. It appears from die *Report of the Secret Committee for enquiring into the Conduct of the Earl of O*. 'That no less than fifty thousand, seventy-seven pounds, eighteen shillings, were paid to authors and printers of newspapers, such as *Free Britons*, *Daily Courants*, *Com Cutter's Journals*, *Gazetteers*, and other political papers, between Feb. 10, 1731. and Feb. 10, 1741.' Which shows the benevolence of one minister to have expended, for the current dulness of ten years in Britain, double the sum which gained Louis XIV so much honour, in annual pensions to learned men all over Europe. In which, and in a much longer time, not a pension at Court, nor preferment in the church or universities, of any consideration, was bestowed on any man distinguished for his learning separately from party-merit, or pamphlet-writing. It is worth a reflection, that of all the panegyrics bestowed by these writers on this great minister, not one is at this day extant or remembered; nor even so much credit done to his personal character by all they have written, as by one short occasional compliment of our author. (*P*: 483, nota a *The Dunciad*, II, 314)

La clarificación de la sátira de los sistemas educativos, las instituciones de enseñanza y los profesionales del conocimiento también corresponde a las notas del colaborador anónimo:

¹⁵⁷ Sobre Dennis, véase las notas a *The Dunciad*, I, v. 106 y III, v. 173; sobre Curll, véase nota a *The Dunciad*, II, v. 58; sobre Blackmore, la nota a *The Dunciad*, II, v. 268.

This is not to be ascribed so much to the different manners of a court and college, as to the different effects which a pretence to learning, and a pretence to wit, have on blockheads. For as judgment consists in finding out the *differences* in things, and wit in finding out their *likenesses*, so the dunce is all discord and dissension, and constantly busied in *reproving, examining, confuting*, etc. while the fop flourishes in peace, with songs and hymns of praise, *addresses, characters, epithalamiums*, etc. (P: 523, nota a *The Dunciad*, IV, 137-8)

The matter under debate is how to confine men to words for life. The instructors of youth show how well they do their parts; but complain that when men come into the world they are apt to forget their learning, and turn themselves to useful knowledge. This was an evil that wanted to be redressed. And diis the Goddess assures them will need a more extensive tyranny than that of grammar schools. She therefore points out to them the remedy, in her wishes for *arbitrary powers*; whose interest it being to keep men from the study of *things*, will encourage the propagation of *words and sounds*; and to make all sure, she wishes for another *pedant monarch*. The sooner to obtain so great a blessing, she is willing even for once to violate the fundamental principle of her politics, in having her sons taught at least *one thing*; but that sufficient, the *doctrine of divine right*. Nothing can be juster than the observation here insinuated, that no branch of learning thrives well under arbitrary government but *verbal*. The reasons are evident. It is unsafe under such governments to cultivate the study of things of importance. Besides, when men have lost their public virtue, they naturally delight in trifles, if their private morals secure them from being vicious. Hence so great a cloud of scholiasts and grammarians so soon overspread the learning of Greece and Rome, when once those famous communities had lost their liberties. Another reason is the *encouragement* which arbitrary governments give to the study of *words*, in order to busy and amuse active geniuses, who might otherwise prove troublesome and inquisitive. So when Cardinal Richelieu had destroyed the poor remains of his country's liberties, and made the supreme court of Parliament merely *ministerial*, he instituted the French Academy. (P: 524-5, nota a *The Dunciad* IV, 175)

La sátira del “ejército” de seguidores de la diosa Dulness, la diosa de la estupidez, no solo corre por cuenta del comentador anónimo, pues los *dunces* ya habían sido prefigurados en los “armies” de autores del *bathos* citados en el *Art of Sinking in Poetry*. En *The Dunciad*, incluyen poetas menores, anticuarios, críticos, teólogos y filósofos mecanicistas o deístas, y todos son identificados por el comentador anónimo:

What aids, what armies to assert her cause!] i.e. of poets, antiquaries, critics, divines, freethinkers. But as this revolution is only here set on foot by the first of these classes, the poets, they only are here particularly celebrated, and they only properly fall under the care and review of this colleague of Dulness, the Laureate. The others, who finish the great work, are reserved for the fourth book, when the Goddess herself appears in full glory. (P: 498, nota a *The Dunciad*, III 128)

This was in fact the case of those who, instead of reasoning from a *visible world* to an *invisible God*, took the other road; and from an *invisible God* (to whom they had given attributes agreeable to certain metaphysical principles formed out of their own imaginations) reasoned *downwards* to a *visible world* in theory, of man's creation; which not agreeing, as might be expected, to that of God's, they began, from their inability to account for *evil* which they saw in his world, to doubt of that God, whose being they had admitted, and whose attributes they had deduced *a priori*, on weak and mistaken principles." (P: 541, nota a *The Dunciad* IV, 472)

The philosophy of Aristotle had suffered a long disgrace in this learned university: being first expelled by die Cartesian, which, in its turn, gave place to the Newtonian. But it had all this while some faithful followers in secret, who never bowed the knee to Baal, nor acknowledged any strange god in philosophy. These, on this new appearance of the Goddess, come out like confessors, and make an open profession of the ancient faith in the *ipse dixit* of their master. (P: 526, nota a *The Dunciad* IV, 192)

The first of these follies is that of Descartes, the second of Hobbes, the third of some succeeding philosophers. (P: 542, nota a *The Dunciad* IV, 475-6)

Los críticos literarios ocupan frecuentemente la atención satírica. En las notas, en general, también son criticados junto con otros profesionales del *learning* por el comentador anónimo:

Some critics having had it in their choice to comment either on Virgil or Manilius, Pliny or Solinus, have chosen the worse author, the more freely to display their critical capacity. (P: 529, nota a *The Dunciad* IV, 226)

Hitherto [the professor] hath displayed the art of teaching his pupils words, without things. He shows greater skill in what follows, which is to teach things, without profit. For with the *better sort of fool* the first expedient is, ver. 254 to 258, to run him so swiftly through the circle of the sciences that he shall stick at nothing, nor nothing stick with him; and though some little, both of words and things, should by chance be gathered up in his passage, yet he shows, ver. 255 to 260. that it is never more of the one than just to enable him *to persecute with rhyme*, or of the other than to *plague with dispute*. But, if after all, the pupil will needs *learn* a science, it is then provided by his careful directors, ver. 261, 262, that it shall either be such as he can never *enjoy* when he comes out into life, or such as he will be obliged to *divorce*. And to make all sure, ver. 263 to 268, the useless or pernicious sciences, thus taught, are still applied perversely; the man of wit *petrified* in Euclid, or *trammelled* in metaphysics; and the man of judgment *married*, without his parents' consent, to a *muse*. Thus far the particular arts of modern education, used partially, and diversified according to the subject and the occasion: but there is one general method, with the encomium of which the great Aristarchus ends his speech, ver. 266 to 268, and that is AUTHORITY, the universal *cement*, which fills all the cracks and chasms of *lifeless* matter, shuts up all the pores of *living* substance, and brings all human minds to

one dead level. For if nature should chance to struggle through all the entanglements of the foregoing ingenious expedients to *bind rebel mil*, this claps upon her one sure and entire cover. So that well may Aristarchus defy all human power to *get the man out* again from under so impenetrable a crust. The poet alludes to this masterpiece of the schools in ver. 501, where he speaks *of vassals to a name.* (P: 531, nota a *The Dunciad* IV, 255-271)

A recapitulation of the whole course of modern education described in this book, which confines youth to the study of *words* only in schools, subjects them to the authority of *systems* in the universities, and deludes them with the names of *party-distinctions* in the world. All equally concurring to narrow the understanding, and establish slavery and error in literature, philosophy, and politics. The whole finished in modern freethinking; the completion of whatever is vain, wrong, and destructive to the happiness of mankind, as it establishes *self-love* for the sole principle of action. (P: 544, nota a *The Dunciad* IV, 501)

Con todo, la función del comentador anónimo no se limita a la identificación directa de los enemigos de Pope o los blancos satíricos. A diferencia del carácter digresivo de las otras notas firmadas, las notas anónimas son sistemáticas y parecen corresponderse con una anotación “seria”. De aquí que los aspectos filosóficos del poema también son descritos en las notas anónimas, incluyendo referencias y clarificaciones sobre la coherencia de la organización poética del texto, la racionalización de las alegorías o la interpretación o división lógica de los discursos de la diosa Dulness:

The native anarchy of the mind is that state which precedes the time of reason's assuming the rule of the passions. But in that state, the uncontrolled violence of the passions would soon bring things to confusion, were it not for the intervention of Dulness in this absence of reason; who, though she cannot regulate them like reason, yet blunts and deadens their vigour, and, indeed, produces some of the good effects of it: hence it is that Dulness has often the appearance of reason. This is the only good she ever did; and the poet takes particular care to tell it in the very introduction of his poem. It is to be observed indeed, that this is spoken of the universal rule of Dulness in ancient days, but we may form an idea of it from her partial government in later times. (P: 435, nota a *The Dunciad* I, 16)

The cell of poor poetry is here very properly represented as a little *unendowed hall* in the neighbourhood of the magnificent College of Bedlam; and as the surest seminary to supply those learned walls with professors. For there cannot be a plainer indication of madness than in men's persisting to starve themselves and offend the public by scribbling, *Escape in monsters, and amaze the loom*, when they might have benefited themselves and others in profitable and honest employments. The *qualities* and *productions* of the students of this private academy are afterwards described in this first book; as are also their *actions* throughout the second; by which it appears, how near allied dulness is to

madness. This naturally prepares us for the subject of the third book, where we find them in union, and acting in conjunction to produce the catastrophe of the fourth; a mad poetical sibyl leading our hero through the regions of vision, to animate him in the present undertaking, by a view of the past triumphs of barbarism over science. (*P*: 436, nota a *The Dunciad* I, 33);

This allegory is extremely just, no conformation of the mind so much subjecting it to real *madness*, as that which produces real *dulness*. Hence we find the religious (as well as the poetical) enthusiasts of all ages were ever, in their natural state, most heavy and lumpish; but on the least application of *heat*, they run like lead, which of all metals falls quickest into fusion. Whereas *fire* in a genius is truly Promethean, it hurts not its constituent parts, but only fits it (as it does well-tempered steel) for the necessary impressions of art. But the common people have been taught (*OC* I do not know on what foundation) to regard lunacy as a mark of *mil*, just as the Turks and our modern Methodists do of *holiness*. But if the cause of madness assigned by a great philosopher be true, it will unavoidably fall upon the dunces. He supposes it to be the *dwelling aver long on one object or idea*: now as this attention is occasioned either by grief or study, it will be fixed by dulness; which hath not quickness enough to comprehend what it seeks, nor force and vigour enough to divert the imagination from the object it laments. (*P*: 491, nota a *The Dunciad*, III, 15)

To blot out order, and extinguish light] The two great ends of [Dulness's] mission; the one in quality of daughter of Chaos, the other as daughter of Night. Order here is to be understood extensively, both as civil and moral, the distinctions between high and low in society, and true and false in individuals: light, as intellectual only, wit, science, arts. (*P*: 515, nota a *The Dunciad* IV, 14)

This is the third speech of the Goddess to her supplicants, and completes the whole of what she had to give in instruction on this important occasion, concerning learning, civil society, and religion. In the first speech, ver. 119, to her editors and conceited critics, she directs how to deprave wit and discredit fine writers. In her second, ver. 175, to the educators of youth, she shows them how all civil duties may be extinguished, in that one doctrine of divine hereditary right. And in this third, she charges the investigators of nature to amuse themselves in trifles, and rest in second causes, with a total disregard of the first. This being all that Dulness can wish, is all she needs to say; and we may apply to her (as the poet hath managed it) what had been said of true wit, that *She neither says too little, nor too much*. (*P*: 540, nota a *The Dunciad*, IV, 453)

Del comentario razonado de estas notas anónimas se infiere que hay un plan sistemático del poema y que este plan reproduce la sistematicidad del avance de la estupidez sobre el mundo:

It ought to be observed that here are three classes in this assembly. The first of men absolutely and avowedly dull, who naturally adhere to the Goddess, and are imaged in the simile of the bees about their queen. The second involuntarily drawn to her, though not

caring to own her influence; from ver. 81 to 90. The third of such, as, though not members of her state, yet advance her service by flattering Dulness, cultivating mistaken talents, patronizing vile scribblers, discouraging living merit, or setting up for wits, and men of taste in arts they understand not; from ver. 91 to 101. In this new world of Dulness each of these three classes hath its appointed station, as best suits its nature, and concurs to the harmony of the system. The *first* drawn only by the strong and simple impulse of attraction, are represented as falling directly down into her; as conglobed into her substance, and resting in her centre. *All their centre found, / Hung to the Goddess, and cohered around.* The *second*, though within the sphere of her attraction, yet having at the same time a different motion, they are carried, by the composition of these two, in planetary revolutions round her centre, some nearer to it, some further off: *Who gently drawn, and struggling less and less, / Roll in her vortex, and her power confess.* The *third* are properly *eccentric*, and no constant members of her state or system: sometimes at an immense distance from her influence, and sometimes again almost on the surface of her *broad effulgence*. Their use in their perihelion, or nearest approach to Dulness, is the same in the moral world, as that of *cornels* in the natural, namely to refresh and recreate the dryness and decays of the system; in the manner marked out from ver. 91 to 98. (*P*: 520, nota a *The Dunciad*, IV, 76-101).

We should be unjust to the reign of Dulness not to confess that hers has one advantage in it rarely to be met with in modern governments, which is, that the public *education* of her youth sits and prepares them for the observance of her *laws*, and the exertion of those virtues she recommends. For what makes *men prouder* than the empty *knowledge of words*; more *selfish* than the freethinker's *system of morals*; or *duller* than the profession of true *virtuososhipl* Nor are her *institutions* less admirable in themselves than in the fitness of these their several relations, to promote the harmony of the whole. For she tells her sons, and with great truth, that 'all her commands are *easy, short, and full.*' For is anything in nature more *easy* than the exertion of *pride*, more *short* and *simple* than the principle of *selfishness*, or more full and ample than the sphere of *Dulness*? Thus birth, education, and wise policy all concurring to support the throne of our Goddess, great must be the strength thereof. (*P*: 548, nota a *The Dunciad*, IV, 581-2)¹⁵⁸

Carr Brückmann ha observado con perspicacia que las estrategias narrativas de Pope en *The Dunciad* ya estaban presentes en *Tale of a Tub*, *The Battle of the Books*, *The Mechanical Operations of the Spirit* y el *Travels*, de Swift, y que el poema tiene conexiones muy directas con otras obras del Club, especialmente *Three Hours After Marriage* y las mismas *Memoirs*:

¹⁵⁸ Cfr. la opinión de Scriblerus sobre la intención del poeta: “[The satirical intent] is not seriously the judgment of our poet, but that he conceiveth better hopes from the diligence of our schools, from the regularity of our universities, the discernment of our great men, the accomplishments of our nobility, the encouragement of our patrons, and the genius of our writers in all kinds (notwithstanding some few exceptions in each) may plainly be seen from his conclusion; where causing all this vision to pass through the ivory gate, he expressly, in the language of poesy, declares all such imagination to be wild, ungrounded, and fictitious. SCRIBL.” (*P*: 512, nota a *The Dunciad*, III, 333)

“For Scriblerus reason did not mean scanning either God or nature too closely but surveying the whole instead of seeking slight faults to find. The monstrous and the curious, those related phenomena, are central to the madly ruinous world of the *Memoirs*, but they are even more manifest in *Three Hours after Marriage*, a group production in a very literal way.” (1997: 79)

Por otra parte, la confusión de niveles, las enmiendas, las discusiones entre los comentaristas, la remisión a las propias obras, los títulos que se dan a sí mismos los comentaristas, así como la variedad de procedimientos de inclusión de notas en *The Dunciad*, establecen claros puntos de contacto entre estos paratextos colaborativos de los Scriblerians y los de la *œuvre* de Bustos Domecq. La diferencia fundamental, según creo, parece ser la identificación y citación de autores y fuentes específicos en *The Dunciad*, que refieren a la “exterioridad” del poema, mientras que las notas al pie de la *œuvre* de Bustos Domecq reenvían, incesantemente, a su interior.

La intrincada mezcla, en las colaborativas notas al pie de *The Dunciad*, de instancias en la que los colaboradores cometen digresiones, se corrigen entre sí, remiten a sus propios textos, corrigen o mencionan la intención “verdadera” del poeta, citan a los enemigos históricos del autor, cambian el texto o proponen variantes según disparatados sistemas críticos, pone seriamente en cuestión la posibilidad de postular *una* intención satírica, o, en definitiva, *un autor*. Aunque las notas del comentarista anónimo proveen información verificable y se las podría identificar con una instancia autorial, la “cercanía” de las notas disparatadas de los otros colaboradores eventualmente diluye esa posibilidad imaginaria.

Por otra parte, la convivencia de notas contradictorias evidencia la ausencia de un *régimen* de funcionamiento narrativo del paratexto, e impone, en cierta manera, la apertura a la indeterminación y la entropía, apertura que concede al lector libertad interpretativa pero también aproxima peligrosamente el devenir narrativo al caos de la proliferación —ilustrando (y reproduciendo) lo mismo que se está impugnando: la fecundidad estéril de la disquisición académica en torno a absurdos problemas filológicos, de adscripción o filiación cultural y

literaria. Así, aunque en un sentido más positivo, lo ha interpretado Carr Brückman: “The most crucial point is, once again, the explicit linkage to earlier literary wars, a perception that all these battles of the books address themselves to the same issues. Literature is ultimately forced to be self-reflexive so that (however paradoxically) literature can exist with autonomy, without the improving hands of critic.” (1997: 117-8) Las palabras de Booth referidas al *Tristram Shandy* también podrían aplicarse a *The Dunciad* y sus notas: “We have, in fact, found a work of which we can say the more commentary the better.” (1986: 232)

En cierto modo, por otra parte, la relación que se establece entre paratexto y texto a través de la proliferación de las notas vuelve a señalar la tensión constitutiva de la escritura en colaboración. En efecto, la nota no sirve a la ilustración del texto que la origina, sino que se sirve de esa especie de *fiat* del texto que debe ser comentado para proliferar con independencia de ese texto. Como en Bustos Domecq, y esta es una semejanza importante, en las colaborativas notas de *The Dunciad* parece regir una ley de inclusión absoluta, según la cual todo debe ser dicho hasta el final imposible. De la misma manera que en los textos de Bustos Domecq, si ni el “autor” ni el editor Scriblerus pueden controlar la inclusión o el contenido de las notas al pie, que idealmente deberían contribuir a establecer, o coadyuvar a mantener, un *marco* de referencia e interpretación para los textos, versos, fragmentos, ítems léxicos o referencias a los que sirven de paratexto, entonces la convivencia a-jerárquica de esas intervenciones narrativas puede eventualmente multiplicarse sin fin. Esta entropía no parece ser un efecto específico de las notas de los Scriblerians, sino un elemento común a la escritura docta y académica del comentario. Como también señala Carr Brückmann, las notas “verdaderas” en las 6000 páginas de la monumental edición Twickenham de las obras de Pope no siempre se pueden diferenciar de las notas satíricas de los Scriblerians.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Véase Butt 1963, 1994.

Como el prefacio, esa operación imposible por la cual un texto precede al texto que lo precedió y le dio origen, la nota al pie es fundamentalmente ambigua. A diferencia de aquel, sin embargo, a primera vista la nota al pie y el comentario están, visualmente, estructuralmente, más integrados en el *corpus* del texto aunque, al mismo tiempo, son, por definición, un añadido que no tiene la *autoridad* del prefacio. Se establece, así, una especie de ecuación, en la que la cercanía física del paratexto al texto es inversamente proporcional a la relevancia y la autoridad de su significado.

Ya por la proliferación, ya por la pérdida de las jerarquías entre comentaristas por el simple acto de la adición y el *surplus*, las distinciones que estabilizan el significado y buena parte de la estructura que rige nuestras disposiciones y hábitos de lectura post-románticos (autor/comentador, texto/comentario, central/periférico, importante/accesorio, significativo/exceso, autoridad/no autoridad, interpretación/no interpretación) se desvanecen. Es absolutamente indiferente que este desvanecimiento pueda atribuirse a la “intención” de Pope, pues, en sentido estricto, es un exceso impremeditado: el discurso suplementario, los marcos y complementos implosionan el centro, socavan el poema desde la “base” de la página y las inmediaciones. Esto, por supuesto, también es parte del funcionamiento narrativo de *todo* el proyecto desencantado, alusivo, docto y fragmentario del Scriblerus Club:

The novel of Lindamira and Indamora in the *Memoirs of Martinus Scriblerus* gets nowhere except into increasingly carnivalesque scenes. ‘Novels’ are overtly suspect partly because they have endings, and the world of Martinus can produce nothing like an ending. (...) The wild comedy of the *Memoirs* is an honest dramatization of what is, and what can be if the times are out of joint. That phrase itself suggests the grotesque, a situation where heroic form is distorted and displaced so that the reader is once again made to step aside, consider the models, and hence be engaged or amused. (Carr Brückmann 1997: 114)

La incorporación ridiculizante de discursos ajenos, al mismo tiempo que los neutraliza y establece una síntesis (en efecto, ¿quién recordaría a John Dennis si no fuera por Pope y los

Scriblerians?), desencadena el proceso virtualmente inacabable de la anotación que asfixia al poema, a punto tal de que la distinción entre texto y comentario desaparece.

Este colapso de la idea de frontera y el borrado de la distinción entre exterioridad e interioridad son otras formas de la tendencia a la disolución típica de la colaboración, por la cual las cosas existen en función de sus contrarios. Cuando la tensión entre los contrarios desaparece, el marco y lo accesorio devienen centrales y la jerarquía entre el *texto* y el *paratexto* se trastoca. Esta especie de paralogía, ¿no permite leer *The Dunciad* como *suplemento* a las notas de los Scriblerians?

2.3.3 Crónicas de Bustos Domecq y Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry.

Crónicas de Bustos Domecq supuso el regreso a las publicaciones del autor ficticio, pero el texto, como se ha visto, fue publicado con el nombre de los autores Borges y Bioy Casares. De acuerdo con la interpretación con que cerraba el capítulo 1, el abandono de las publicaciones con el nombre del autor ficticio se debió a la implosión, en *Un modelo para la muerte*, del sistema de equilibrio entre lo uno y lo diverso.

Publicado en 1967 tras un paréntesis de dos décadas en la obra en colaboración, el libro reúne un prólogo y 21 textos breves, la mayor parte de ellos inéditos al momento de publicación del volumen, y dedicados a un conjunto diverso que, de modo muy genérico, puede ser llamado, con Lafon y Peeters, arte contemporáneo. Una innovación con respecto a las anteriores colaboraciones es que no se trata de relatos. Gervasio Montenegro, en su prólogo auto-laudatorio, se refiere a los textos como “meritorios cronicones”, “obrilla expositiva”, “registro realmente enciclopédico”, “vademécum indispensable”, “opúsculo meritorio”, “repertorio

informativo” (BD: 301-2), denominaciones varias para la inestabilidad genérica de textos que, en la mayor parte de los casos, conservan trazas de crónica periodística o reseña de ocasión.¹⁶⁰

Crónicas, según Montenegro, representa el paso de Bustos Domecq de la narrativa a la crítica, y esta crítica tiene dos características: es positiva y afirma los valores “nacionales, autóctonos, que marcan, siquiera de manera fugaz, la pauta del minuto”. De aquí la obsesiva concentración de Bustos Domecq con lo “novísimo” y lo “nacional”, condensada en las figuras de autor que abundan en el texto, y que comentaré en detalle en el capítulo 5. En cuanto a la temática que abarcan, correctamente señala Montenegro su diversidad y, en efecto, las crónicas se ocupan de escritores, poetas o novelistas (“Homenaje a César Paladión”, “Una tarde con Ramón Bonavena”, “En búsqueda del Absoluto”, “Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis”, “Gradus ad Parnasum”, “Lo que falta no daña”, “Ese polifacético: Vilaseco”), críticos (“Naturalismo al día”, “De aporte positivo”), pintores (“Un pincel nuestro: Tafas”), artistas conceptuales (“Naturalismo al día”), gastronomía de vanguardia (“Un arte abstracto”), gremialismo (“El gremialista”), teatro (“El teatro universal”), arquitectura (“Eclosiona un arte”), escultura (“El ojo selectivo”), moda (“Vestuario I”, “Vestuario II”) e historia (“Un enfoque flamante”). También se incluyen textos más próximos a relatos, como “Esse est percipi”, “Los ociosos” y “Los inmortales”. Puesto que las *Crónicas de Bustos Domecq* son el punto de interés central del capítulo 5, en lo que sigue no abundaré en el comentario, salvo en lo que interesa a la comparación con el *Peri Bathous* de Martinus Scriblerus.

Las crónicas tienen en común una estructura más o menos constante de tres partes: se inicia con una referencia personal al autor o artista asunto de la crónica, y a quien generalmente

¹⁶⁰ En efecto, Bustos Domecq menciona su trabajo como redactor del periódico *Última Hora*, y algunas de las crónicas surgen como un encargo de la dirección: En “Una tarde con Ramón Bonavena” declara: “Hacia 1936 ya trabajaba en el suplemento literario de *Última Hora*. Su director, hombre cuya despierta curiosidad no excluía el fenómeno literario, me encomendó, un típico domingo de invierno, la misión de entrevistar al ya conocido, pero todavía no famoso, novelista en su retiro de Ezpeleta.” (BD: 306) En “En búsqueda del Absoluto”: “Seis años después [de la muerte de Nierenstein Souza] el director de *Última Hora*, hombre cuya despierta curiosidad no excluía el fenómeno literario, se avino a encomendarme la misión, entre detectivesca y piadosa, de investigar *in situ* los restos de esa obra magna.” (BD: 311-12)

Bustos Domecq conoce o ha conocido, a quien entrevista o de cuyo cenáculo ha formado parte; se insiste en la originalidad o el impacto de la obra del autor en cuestión, en principio, ignorada o incomprendida; finalmente, la intención u objetivo de la obra o el arista son clarificados por Bustos Domecq, en general a partir de información obtenida de los autores, más o menos legalmente.

Este esquema, con variaciones menores, se repite en todas las crónicas. Tomemos dos de ellas como ejemplos. “Gradus ad Parnasum” describe la obra del poeta Santiago Ginzberg, que comienza a publicarse en 1923. Los extraños versos de Ginzberg generan desconcierto en los lectores, y Bustos Domecq incluye algunos ejemplos: *Reunidos en la esquina los amigos / La tarde bocamanga se nos va; Labios de amor, que el beso juntaría / dijeron, como siempre, nocomoco; Hløj ud ed ptá jabuneh Jróf grugno*. La crítica inicial es adversa al poeta defendido por Bustos Domecq: “ataque frontal de los ultraístas, bostezado desdén de la consabida crítica al uso, alguna gacetilla sin estela y, en definitiva, el ágape de rigor el Hotel Marconi, del Once. Nadie atinó a observar en la secuela sonetística de referencia determinadas novedades de bulto, que calaban muy hondo y que, de tanto en tanto, asomaban bajo la desmayada trivialidad.” (BD: 336) Finalmente, recurriendo a documentos personales del autor de los que se ha apoderado, Bustos Domecq ofrece la “clave” que redime y clarifica la obra de Ginzberg:

El busilis hubiera quedado en agua de borrajas, a no mediar el abajo firmante que, entre gallos y media noche, en un Blicamcepero en buen uso, exhumó una libreta de puño y letra del propio Ginzberg, que los clarines de la fama designarán, el día menos pensado, *codex primus et ultimus*. (...) El escrúpulo nos impele a copiar la notícula subsiguiente que tras tanto jorobar con explicaciones nos deja en fojas uno: “Mi propósito es la creación de un lenguaje poético, integrado por términos que no tienen exacta equivalencia en las lenguas comunes, pero que denotan situaciones y sentimientos que son, y fueron siempre, el tema fundamental de la lírica. Las definiciones que he ensayado de voces como *jabuneh* o *mløj* son, debe recordar el lector, aproximativas. Trátase, por lo demás, de un primer intento. Mis continuadores aportarán variantes, metáforas, matices. Enriquecerán, sin duda, mi modesto vocabulario de precursor. Les pido que no incurran en el purismo. Alteren y transformen.” (BD: 339)

“Lo que falta no daña” está dedicada a la obra poética y novelística de Tulio Herrera, cuyos textos son tomados por los críticos como obras extrañamente incompletas o plagios. Como ejemplo, Bustos Domecq incluye el “controvertido” verso *Ogro mora folklórico carente*. Las omisiones de Herrera son más extensas en su novela *Hágase hizo*, cuyas partes han sido omitidas o borradas, y con insólitos personajes: “Los personajes a que tiene acceso el lector son simples comparsas, sacadas de otros libros a lo mejor, y que no interesan mayormente a la trama. Se demoran en conversaciones de poca monta y no están al tanto de lo que pasa. Nadie sospecha nada y menos el público, sin embargo de que la obra se tradujese a más de un idioma extranjero y obtuviera faja de honor.” (BD: 346) La clave de la obra está en posesión de Bustos Domecq, a quien Herrera le ha vendido un cuaderno de apuntes y los manuscritos de la novela “completa”: “Para finiquitar prometemos, en nuestra calidad de albaceas, la publicación *in toto* del manuscrito, con todas sus lagunas y borratinas. El trabajo se hará por suscripción y por pagos adelantados, que comenzarán a correr en cuanto el autor expire.” (*ibid.*)

Otro elemento común a todas las crónicas, además de la estructura que acabo de señalar, es la descripción de emprendimientos artísticos llevado al *extremo*, especialmente por *amplificatio ad absurdum*.¹⁶¹ Así, “El teatro universal” está dedicada al Novísimo Teatro practicado por Bluntschli y sistematizado por “el hoy reputado actor y empresario Maximilien Longuet” (BD: 331). El Novísimo Teatro consiste en una inmensa representación en la que anónimos actores caminan por las calles de una ciudad y hacen cosas comunes que son, en sí, la representación:

La ciudad populosa los tomó por otros tantos transeúntes. Los conspiradores, con disciplina ejemplar, ni siquiera se saludaron ni canjearon un guiño. X anduvo por las calles. Y incursionó en oficinas y tiendas. Z confió una misiva al buzó. Carlota o Carlos adquirió

¹⁶¹ “Contra la creencia en las libertades de la indefinición vanguardista, que Borges había perdido hacia 1924, en las *Crónicas* las vanguardias eran siempre ‘doctrinas’ elaboradas por ‘sumos sacerdotes’ cuyos ‘dogmas’ seguían ‘discípulos’ que nunca se apartaban de las ‘corrientes ortodoxas’. Al mismo tiempo, como las *Crónicas* repetían siempre el mismo esquema, rápidamente enseñaban al lector un método para la fabricación de vanguardias basado en dos operaciones: la reducción y el uso extremo (solo esto, hasta el fin).” (Pastormerlo 2007: 180)

tabaco y fumólo. (...) El lector no ignora el resultado. Longuet había asestado un golpe de muerte al teatro de utilería y de parlamentos; el teatro nuevo había nacido, el más desprevenido, el más ignaro, usted mismo, ya es un autor, la vida es el libreto. (BD: 332)

Otro ejemplo de amplificación desmedida se encuentra en “Una tarde con Ramón Bonavena”, estructurada como una entrevista. Bustos Domecq describe y alaba la novela *Nor-noroeste* de Bonavena, que consiste en una minuciosa descripción de “un sector limitado” de la realidad, el ángulo nor-noroeste de su escritorio de trabajo y los objetos colocados encima. La descripción de un lápiz, por ejemplo, le insume “veintinueve páginas *in octavo* que nada dejan que desear a la más insaciable curiosidad” (BD: 308). Sobre su tarea descriptiva afirma Bonavena: “En teoría, mi libro es infinito, en la práctica reivindico mi derecho al descanso –llámele un alto en el camino– tras evacuar la página 941 del tomo quinto.” (BD: 309)

Otro ejemplo de ampliación magnificada se encuentra en “El ojo selectivo”, la escultura cóncava de Antártido Garay que consiste en “el espacio que se interpone, hasta tocar el cielo, entre las edificaciones del cruce de Solís y Pavón, sin omitir, por cierto, los árboles, los bancos, el arroyuelo y la ciudadanía que transita.” (BD: 343), mientras la crónica “El gremialista” tiene como asunto el proyecto del abogado Baralt, quien se propone confeccionar una lista completa de todos los gremios del mundo. Su particularísima concepción, según Bustos Domecq, *no* se inspira en el *Arte combinatoria* de Lull:

El género humano, me explicó, consta, malgrado las diferencias climáticas y políticas, de un sin fin de sociedades secretas, cuyos afiliados no se conocen, cambiando en todo momento de *status*. Unas duran más que otras, *verbi gratia*, la de los individuos que lucen apellido catalán, la de todos quienes ahora, en el Brasil o en África, aspiran el olor de un jazmín o leen, más aplicados, un boleto de micro. Otras permiten la ramificación en subgéneros que de suyo interesan; *verbi gratia*, los atacados de tos de perro pueden calzar, en este preciso instante, pantuflas o darse, raudos, a la fuga en su bicicleta o transbordar en Temperley. Otra rama la integran los que se mantienen ajenos a esos tres rasgos tan humanos, inclusive la tos. (...) El hecho irrefutable resta que el gremialismo es el primer intento planificado de aglutinar en defensa de la persona todas las afinidades latentes, que hasta ahora como ríos subterráneos han surcado la historia. Estructurado cabalmente y dirigido por experto timón, constituirá la roca que se oponga al torrente de lava de la anarquía. (BD: 329)

La estrategia opuesta se encuentra en la descripción de emprendimientos artísticos llevados al extremo por una *reductio ad absurdum*, por ejemplo en “Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis”. La obra de Loomis, según Bustos Domecq, ya se define en “la lección de don Julio Cejador y Frauca, ‘lo breve, si breve, dos veces breve’.”, e incluye seis textos, publicados entre 1911 y 1931: *Oso, Catre, Boina, Nata, Luna, Tal vez*. Bustos Domecq revela:

En los libros de otros autores, fuerza es admitir una escisión, una grieta entre el contenido y el título. (...) Chez Loomis, en cambio, el título es la obra. El lector advierte maravillado la coincidencia rigurosa de ambos elementos. El texto de Catre, verbi gratia, consiste únicamente en la palabra catre. La fábula, el epíteto, la metáfora, los alegatos sociales, la torre de marfil, la literatura comprometida, el realismo, la originalidad, el remedo servil de los clásicos, la sintaxis misma, han sido plenamente superados. La obra de Loomis, según el cómputo maligno de un crítico, menos versado en literatura que en aritmética, consta de seis palabras: Oso, Catre, Boina, Nata, Luna, Tal vez. Así será, pero detrás de esas palabras que el artífice destilara, ¡cuántas experiencias, cuánto afán, cuánta plenitud! (BD: 321-2)

Por otra parte, en Bustos Domecq el interés por el arte es indistinguible del interés por las ganancias dinerarias, que corresponde menos a los autores que al crítico y su obsesión comercial por las ediciones y suscripciones. El interés omnímodo de Bustos Domecq por todas las “novísimas” manifestaciones del arte es inseparable de su voracidad pecuniaria, ya que además de promocionar sus textos en textos dedicados a otros, Bustos Domecq encuentra ocasión para vivir, literalmente, del arte ajeno. Así, de su investigación sobre Nierenstein Souza obtiene “la miscelánea póstuma *Bric-à-brac*, publicada, hacia 1942 por un grupo de amigos capitaneados por H.B.D” (BD: 347, “En búsqueda del Absoluto”), y en las exposiciones de Antártido Garay, mientras “los transeúntes humildes, casuales si se quiere, abonaban sin chistar los cincuenta”, el crítico hace su “agosto a cero cuarenta y cinco la entrada” (BD: 390-2, “Naturalismo al día”). Su amistad con Vilaseco le depara “Una patética plaquette, que firmó in articulo mortis, bajo nuestra amistosa coerción, momentos antes de que se lo llevara la funeraria, [y que] difundirá su obra en el selecto círculo de bibliófilos que se subscriben a la misma, en mi domicilio particular.” (BD: 398 “Ese polifacético: Vilaseco”)

El *Peri Bathous, or Martinus Scriblerus. His Treatise of The Art of Sinking in Poetry* fue escrito en colaboración por los Scriblerians, particularmente Pope, Swift y Arbuthnot y atribuido al autor ficticio Martinus Scriblerus. Como hemos visto, en su primera edición, formaba parte del tercer tomo de las *Miscellanies* de Swift y Pope, publicadas entre 1727 y 1732, y había sido reivindicado como de la autoría de Martinus Scriblerus en el capítulo vii de las *Memoirs*:

[Martinus's father] judg'd it proper in the first place to instruct him in *Rhetorick*. But herein we shall not need to give the Reader any account of his wonderful progress, since it is already known to the learned world by his Treatise on this subject: I mean the admirable Discourse Περὶ βαθοῦς, which he wrote at this time but conceal'd from his Father, knowing his extreme partiality for the Ancients. It lay by him conceal'd, and perhaps forgot among the great multiplicity of other Writings, till about the year 1727, he sent it us to be printed, with many additional examples drawn from the excellent live Poets of this present age. (*Mem*: 118)

La historia textual del *Peri Bathous* tiene similitudes con la de las *Memoirs*, pues, como estas, a partir de su inclusión definitiva en las *Works* de Pope en 1741, el texto le fue atribuido a este autor, quien, además, ya había incursionado en el tratado retórico en su importante *Essay on Criticism* (1711). Es importante insistir, sin embargo, en que junto con las *Memoirs of Martinus Scriblerus*, el *Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry* es el resultado más importante del Scriblerus Club.

El texto se presenta como un tratado retórico con el que Scriblerus pretende sistematizar la “naturaleza” y “necesidad” del *bathos* de la misma manera que Longino había sistematizado lo sublime en el *Peri Hypsous*, tratado de inmensa repercusión en Europa desde la traducción francesa de Boileau en 1674. Ya hemos visto en el apartado 2.1.3, a propósito de la mención de Borges del *bathos* de un pasaje de Shakespeare, la definición propuesta por Abrams. Añadiré que, como el latín *altus*, el griego *bathos* puede significar igualmente “elevado” o “profundo”, pero la ambigüedad del término, sin embargo, no parece haber formado parte de su campo

semántico en la Antigüedad, como se infiere de la definición del *Dictionnaire Etymologique de la langue grecque. Histoire des mots* de Chantraine:

Βαθυσ, βενθος, etc.: Βαθυσ, -εια, -υ ‘profond’, dit d’un fossé, d’un rivage, d’un gouffre, d’un enclos, d’une forêt, ou de la végétation. Nombreux emplois figurés, notamment avec l’idée de puissance, d’abondance; épithète de λαίλαψ (*Il.* 11,306), d’un κλαρος (Pd.), même comme épithète d’une personne, βαθυς ανηρ (X. OEc. 11,10), enfin en parlant de l’esprit (Hom., Pi., etc.). Dans le grecq hellénistique et d’époque romaine βαθυς indique la solidité du caractère (para opposition aux notions de légèreté, etc., chez Polybe, Cicerón, etc., cf. Zucker, *Phil.* 93,31). Le terme est attesté durant toute l’histoire du grec ancien, d’Homère à la koiné. (Chantraine 1968: 155)

En el caso del inglés, el término no está registrado en el *Dictionary of the English Language* de Johnson, por lo que es posible inferir que *bathos* no estaba difundido aún en 1785, fecha de la sexta edición en dos volúmenes de ese diccionario. El *Merriam Webster Dictionary* señala que el primer uso conocido del término se remonta a 1727 (es decir, al texto de los Scriblerians), e indica la procedencia del griego con el significado literal de “depth”:

bathos: the sudden appearance of a silly idea or event in a book, movie discussion, etc., that is serious in tone.

- 1 a : the sudden appearance of the commonplace in otherwise elevated matter or style
b : *anticlimax*
- 2 : exceptional commonplaceness: *triteness*
- 3 : insincere or overdone pathos: *sentimentalism* ¹⁶²

En la *Encyclopaedia Britannica* se encuentra una definición similar:

bathos, (from Greek *bathys*, ”deep”), unsuccessful, and therefore ludicrous, attempt to portray pathos in art, *i.e.*, to evoke pity, sympathy, or sorrow. The term was first used in this sense by Alexander Pope in his treatise *Peri Bathous; or, The Art of Sinking in Poetry* (1728). Bathos may result from an inappropriately dignified treatment of the commonplace, the use of elevated language and imagery to describe trivial subject matter,

¹⁶² <http://www.merriam-webster.com/dictionary/bathos> . Consulta: 27/08/2014.

or from such an exaggeration of pathos (emotion provoked by genuine suffering) as to become overly sentimental or ridiculous.¹⁶³

La ambigüedad del término, entonces, es moderna y se inicia con el uso de los Scriblerians a finales de la década de 1720. Esta ambigüedad es el punto de partida de la composición del *Peri Bathous*, que desde su título se revela como inversión del texto de Longino, ambigüedad fundante y dependencia “paródica” centrales para entender las características del texto más allá de su “intencionalidad”.¹⁶⁴

Según el uso corriente en los escritos académicos y doctos de la época (satirizado, como hemos visto, por Swift en el *Tale of a Tub* y Pope en el *Index* añadido a *The Dunciad*), el *Peri Bathous* incluye unos *Contents to the Bathos*, ubicados al final del texto en la edición original pero que las ediciones posteriores a 1800 incluyen al inicio como un índice temático. A diferencia de las *Crónicas de Bustos Domecq*, el formato genérico del *Peri Bathous* impone una organización convencional en capítulos organizados en progresión analítica. Así, el tratado incluye 13 capítulos con análisis del *bathos* inferidos a partir de ejemplos, en figuras de pensamiento, figuras retóricas de amplificación, paráfrasis, variación, confusión y reversión, modos de imitación, estilos contemporáneos, preceptivas para confeccionar dedicatorias, panégyricos, sátiras y poemas épicos, y un *Appendix* de tres capítulos con proyectos para el avance del *bathos* y de la escena teatral.

A diferencia de *Crónicas de Bustos Domecq*, el *Peri Bathous* no incluye un prólogo, pero Scriblerus describe en el capítulo I su proyecto y objetivos:

Whereas numberless poets, critics and orators have compiled and digested the art of *ancient poesy*, there hath not arisen among us one person so public-spirited, as to perform the like for the *modern*. Although it is universally known, that our every-way industrious

¹⁶³ <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/55955/bathos> . Consulta: 27/08/2014.

¹⁶⁴ No obstante, puede observarse que el texto de Longino, en algunos de sus énfasis en la espontaneidad y la infabilidad, no era una reivindicación uniforme de la retórica, la poesía y la oratoria clásicas, y que los Scriblerians podían ser conscientes de ese elemento disruptivo. Sobre Longino como “precursor” del Romanticismo véase Abrams 1971 (72-78).

moderns, both in the weight of their *writings*, and in the velocity of their *judgments*, do so infinitely excel the said ancients NEVERTHELESS, too true it is, that while a plain and direct road is paved to their $\upsilon\psi\omicron\varsigma$, or *sublime*; no track has been yet chalked out, to arrive at our $\beta\alpha\theta\omicron\varsigma$, or *profound*. The Latins, as they came between the Greeks and us, make use of the word *Altitude*, which implies equally *height* and *depth*. Wherefore considering with no small grief, how many promising geniuses of this age are wandering (as I may say) in the dark without a guide, I have undertaken this arduous but necessary task, to lead them as it were by the hand, and step by step, the gentle downhill way to the *Bathos*; the bottom, the end, the central point, the *non plus ultra* of true modern poesy! (P: 196)

El objetivo del crítico es “conducir”, *lead*, a los genios prometedores del *bathos*, pero también, poco después, Scriblerus afirma que se propone reunir “the scattered rules of our art into regular institutes, from the example and practice of the deep geniuses of our nation” (P: 196). De la misma manera, los capítulos XIV y XV del *Appendix*, “How to make Dedications, Panegyrics or Satires, and of *the Colours of Honourable and Dishonourable*” y “A Receipt to make an Epic Poem” son preceptivos, *receipts*. Como las *Crónicas de Bustos Domecq* y su “crítica afirmativa”, el *Peri Bathous* intenta contribuir al “advancement of the *Bathos*”, particularmente en el capítulo XIII. Tales indicaciones evidencian la inestabilidad del texto en cuanto a sus propósitos declarados, pues el tratado es a la vez una *compilación* de prácticas ya existentes y una *preceptiva* para reproducir y extender esas prácticas.

Por otra parte, así como el texto se presenta como inversión del *Hypsos* en *Bathos*, también la *unquestionable majority* de escritores del *bathos*, “the extent, fertility and populousness of our lowlands of Parnassus” (P: 196), representan una inversión burlesca de los “few meagre” escritores del “upper Parnassus”, los “Highlanders” (*ibid.*) de la poesía y la literatura. Aunque Scriblerus sostiene que hay límites estrictos entre los habitantes del *Upper* y *Lower Parnassus*, sobre todo porque “they [the writers of the sublime] all entertained that the *rules of the ancients were equally necessary to the moderns*” (P: 197), también reconoce que esos adversarios en ocasiones han descendido y llegado al *bathos* mismo. Además, Scriblerus indica otra conexión entre los escritores del *hypsos* y del *bathos* que recuerda a los parásitos de las *Crónicas de Bustos Domecq* o los *insects* de *Un modelo para la muerte*: los habitantes del

lower Parnasus del *bathos* reciben, para sus elucubraciones y composiciones mediocres, “rubbish, dirt, and stones” (P: 197) que les arrojan los moradores del *upper Parnasus*. Es decir, el *Peri Bathous* está estructurado a la vez por la diferencia entre dos modos de hacer poesía y por conexiones entre esos dos modos en apariencia antagónicos. La convivencia de aquellos dos objetivos o direcciones, descripción y prescripción, y la dependencia “ontológica” de los contrarios poéticos, explican buena parte de las particularidades de este texto, a primera vista carente de toda tensión o determinado por una “intencionalidad” unívoca y unidireccional.

Otra semejanza con las *Crónicas de Bustos Domecq*, aunque con el matiz de la falta de referencialidad explícita en el texto de Borges y Bioy, se encuentra en el capítulo I del *Peri Bathous*, con el énfasis en textos y autores *nacionales* y *contemporáneos*. Los textos incluidos como ejemplos de *bathos* pertenecen a los “every-way-industrious moderns”, los “promising geniuses of this age [and] nation” (P: 196) y, con excepción del listado de autores-animales del capítulo VI, “*Of the several Kinds of Geniuses in the Profound, and the Marks and Characters of each*”, identificados solo con iniciales, las citas restantes explicitan la referencia a autores contemporáneos, pues “It is manifest that *mediocrity* ought to be allowed, yea indulged, to the good subjects of England.” (P: 199)

De la misma manera, ambos textos comparten la insistencia en el carácter lucrativo de la escritura de los autores mencionados o criticados, que en el caso del *Peri Bathous* es una respuesta a *por qué escribir*. Scriblerus afirma:

'Tis a fruitless undertaking to write for men of a nice and foppish *gusto*, whom, after all, it is almost impossible to please; and 'tis still more chimerical to write for *posterity*, of whose taste we cannot make any judgment, and whose applause we can never enjoy. It must be confessed, our wiser authors have a present end, *Et prodesse volunt, & delectare Poetae*. Their true design is *profit* or *gain*; in order to acquire which, 'tis necessary to procure applause, by administering *pleasure* to the reader. From whence it follows demonstrably, that their productions must be suited to *the present taste*; and I cannot but congratulate our age on this peculiar felicity, that though we have made indeed great progress in all other branches of luxury, we are not yet debauched with any *high relish* in poetry, but are in this one taste, less *nice* than our ancestors. If an art is to be estimated by its success, I appeal to experience, whether there have not been, in proportion to their number, as many starving good poets, as bad ones? (P: 198)

Como en las *Crónicas*, las ganancias y el provecho materiales son el principal estímulo para escribir y, para obtenerlas se debe procurar el placer del lector. De aquí que todo debe responder al *present taste*, y, por tanto, que toda escritura esté, en algún sentido, pre-determinada por el gusto de quien pueda comprarla. Así, por ejemplo, en el capítulo XIV, “*How to make Dedications, Panegyrics or Satires, and of the Colours of Honourable and Dishonourable*”, Scriblerus aconseja:

Now of what necessity the foregoing project may prove, will appear from this single consideration, that nothing is of equal consequence to the success of our works, as speed and dispatch. Great pity it is, that solid brains are not, like other solid bodies, constantly endowed with a *velocity* in sinking, proportioned to their *heaviness*: for it is with the *flowers* of the *Bathos* as with those of nature, which if the careful gardener brings not hastily to the market in the *morning*, must unprofitably perish and wither before *night*. And of all our productions none is so short-lived as the *dedication* and *panegyric*, which are often but the *praise of a day*, and become by the next, utterly useless, improper, indecent and false. This is the more to be lamented, inasmuch as they are the very two sorts whereon in a manner depends that gain or profit, which must still be remembered to be the whole end of *our writers and speakers*. (P: 232)

Market, gain, profit, success, speed, dispatch, que definen el vocabulario de los propósitos “estéticos” de la poesía moderna para Scriblerus, son también aspectos centrales de la preocupación de los Scriblerians por el proceso de conversión de la cultura en *commodity*.

Asimismo, el proyecto para el *avancemiento* del *bathos*, de modo similar a la antología de Gomensoro en las *Crónicas de Bustos Domecq*, reduce la literatura a otra *ars combinatoria* de *loci communes*:

I THEREFORE propose that there be contrived with all convenient dispatch, at the public expense, a *Rhetorical Chest of Drawers*, consisting of three storeys, the highest for the *Deliberative*, the middle for the *Demonstrative*, and the lowest for the *Judicial*. These shall be divided into *loci* or *places*, being repositories for matter and argument in the several kinds of oration or writing; and every drawer shall again be subdivided into cells, resembling those of cabinets for rarities. The apartment for *peace* or *war*, and that of the *liberty* of the *press*, may in a very few days be filled with several arguments *perfectly new*; and the *vituperative partition* will as easily be replenished with a most choice collection,

entirely of the growth and manufacture of the present age. Every composer will soon be taught the use of this cabinet, and how to manage all the registers of it, which will be drawn out much in the manner of those of an organ. (*P*: 231-2)¹⁶⁵

Otro punto de confluencia entre ambos textos es que la decadencia general del arte y la literatura se debe, en primer lugar, a la proliferación de actividades artísticas, a una especie de decadencia por exceso, que el *Peri Bathous*, como las *Crónicas de Bustos Domecq*, sistematiza. La *amplificatio* y la *reductio* son las figuras más productivas en la generación del *bathos*, y ambas pertenecen a un *abuso del discurso*:

We cannot too earnestly recommend to our authors the study of the *abuse of speech*. They ought to lay it down as a principle, to say nothing in the usual way, but (if possible) in the direct contrary. Therefore the figures must be so turned, as to manifest that intricate and wonderful *cast of head*, which distinguishes all writers of this genius; or (as I may say) to refer exactly the *mould* in which they were formed, in all its *inequalities*, *cavities*, *obliquities*, odd *crannies*, and *distortions*. (*P*: 214)

Scriblerus se interesa, sobre todo, por la amplificación, que consiste en “making the most of a *thought*” (...) It is the spinning wheel of the *Bathos*, which draws out and spreads it in the finest thread. There are amplifiers who can extend half a dozen thin thoughts over a whole folio; but for which, the tale of many a vast romance, and the substance of many a fair volume might be reduced into the size of a *primer*.” (*P*: 211) Entre las figuras de magnificación y confusión, Scriblerus incluye ejemplos de *bathos* en la catachresis, la metonimia, la sinécdoque, la aposiopesis, la metáfora, la antítesis y la mezcla de figuras. Así, el *bathos* en la sinécdoque consiste en un uso ridículo de la parte por el todo: “You may call a young woman sometimes *pretty-face* and *pig's-eyes*, and sometimes *snotty-nose* and *draggle-to*. Or of *accidents* for *persons*; as a lawyer is called *Splitcause*, a tailor *Prick-louse*, etc. Or of things belonging to a man, for the man himself; as a *Sword-man*, a *Gown-man*, a *Tom-Turd-man*; a *White Staff*, a *Turnkey*, etc.” (*P*: 215)

¹⁶⁵ Véase también el *receipt* combinatorio para elaborar poemas épicos, en el capítulo XV, “A *Receipt to Make an Epic Poem*”.

Entre las figuras de oscurecimiento se cuentan la hipérbole y la perífrasis. Un significativo ejemplo de esta última se encuentra en el capítulo VIII:

Periphrase is another great aid to *prolixity*; being a diffused circumlocutory manner of expressing a known idea, which should be so mysteriously couched, as to give the reader the pleasure of guessing what it is that the author can possibly mean; and a surprise when he finds it. THE poet I last mentioned [Blackmore] is incomparable in this figure: *A waving sea of heads was round me spread, / And still fresh streams the gazing deluge fed.* (*Job*, p. 78.) HERE is a waving sea of heads, which by a fresh stream of heads, grows to be a gazing deluge of heads. You come at last to find it means a *great crowd*. (P: 210)

Entre las de disminución, Scriblerus menciona el anticlímax, lo vulgar, lo infantil, la inanidad o nadería, la expletiva, la macrología o pleonasma y la tautología. Los ejemplos más interesantes de *bathos* son listados en la macrología y el pleonasma, que van generalmente unidos

as a lean rabbit with a fat one; nor is it a wonder, the superfluity of words and vacuity of sense, being just die same thing. I am pleased to see one of our greatest adversaries employ this figure: *The growth of meadows, and the pride of fields; / The food of armies and support of wars. / Refuse of swords, and gleanings of a fight; / Lessen his numbers, and contract his host. / Where'er his friends retire, or foes succeed. / Covered with tempests, and in oceans drowned.* - Camp. (P: 223)

La tautología es para Scriblerus la figura perfecta del *bathos*, y la poesía de Tonson es un ejemplo excelso de ella: “*Break through the billows, and—divide the main. / In smoother numbers, and—in softer verse.* (*Tonson*, Misc. *duod.*, vol. 4, p. 291, fourth edition.) | *Divide—and part—the severed world—in two.* (*OC Ibid.*, vol. 6, p. 121.)” (P: 223)

A primera vista, parecería que, además de la matriz genérica, la diferencia fundamental entre ambos textos se encuentra en el foco temático: el “registro realmente enciclopédico” del arte contemporáneo de las *Crónicas* frente al interés retórico del *Peri Bathous* en la poesía, los tropos poéticos y, en menor grado, el teatro. Sin embargo, si tenemos en cuenta que, como ha señalado Carr Brückmann y en su momento Johnson, del *Art of Sinking in Poetry* resultó *The Dunciad*, podemos ver que los intereses de los pesimistas Scriblerians en el *Peri Bathous* se

extendían más allá de los límites de la poesía moderna. Obsérvese, en particular, que el avance de *Dulness* en *The Dunciad* implica una especie de hundimiento y decadencia general de toda la cultura y no solo de la poesía, y que en el capítulo VI del *Peri Bathous*, “*Of the several Kinds of Geniuses in the Profound, and the Marks and Characters of each*” se plantea, por analogía, un proyecto mucho más amplio de *bathos*, no solo confinado a la poesía y que podemos leer, jocosamente, como precursor de las *Crónicas*:

AN universal genius rises not in an age; but when he rises, armies rise in him! he pours forth five or six epic poems with greater facility, than five or six pages can be produced by an elaborate and servile copier after nature or the ancients. It is affirmed by Quintilian, that the same genius which made Germanicus so great a general, would with equal application have made him an excellent heroic poet. In like manner, reasoning from the affinity there appears between arts and sciences, I doubt not but an active catcher of butterflies, a careful and fanciful pattern-drawer, an industrious collector of shells, a laborious and tuneful bagpiper, or a diligent breeder of tame rabbits, might severally excel in their respective parts of the *Bathos*. (*P*: 205)

La contraposición, central para el *Peri Bathous*, entre una práctica negativa y un modelo positivo parecerían situar al tratado, de alguna manera, en el espacio utópico que los Scriblerians conservaron en algunas de sus obras. La postulación de un modelo positivo, en cambio, no existe en las *Crónicas de Bustos Domecq*, donde no hay ningún contrapeso al rabioso modernismo de los *novísimos*, ni parece que el compendio de *absurdities* sirviera a ninguna crítica “constructiva” posterior.

Una semejanza más fundamental entre ambos textos señala el compartido pesimismo cultural desde el que fueron escritos. El sentido de final y nihilismo de las *Crónicas*, que ya se anunciaba con el melancólico epígrafe de Goldsmith y los campeones del absurdo, y que “*Esse est percipi*” y “*Penumbra y pompa*” tematizan con la ciudad desaparecida y el fin del mundo, no se diferencia de la afirmación inicial de Scriblerus, según la cual “*the taste of the Bathos is implanted by Nature itself in the soul of man. (...) I have observed how fast the general taste is returning to this first simplicity and innocence. (...) The Profound strikes universally, and is*

adapted to every capacity.” (P: 197-8) En ambos casos, a pesar del modelo positivo de los *Highlanders* del Parnaso del *Peri Bathous*, la decadencia y el hundimiento universales parecen fatales, y recuerdan inevitablemente el apocalíptico libro IV de *The Dunciad*. La reducción de Scriblerus de la literatura y el arte a una especie de secreción de fluidos corporales y mecanismos fisiológicos también parece señalar un fundamental pesimismo rayano con el nihilismo:

I draw an argument from what seems to me an undoubted physical maxim, that poetry is a *natural or morbid secretion from the brain*. As I would not suddenly stop a cold in the head, or dry up my neighbour's issue, I would as little hinder him from necessary writing. It may be affirmed with great truth, that there is hardly any human creature past childhood, but at one time or other has had some poetical evacuation, and no question was much the better for it in his health; so true is the saying, *Nascimur poetae*: Therefore is the desire of writing properly termed *Pruritus*, the *titillation of the generative faculty of the brain*; and the person is said to *conceive*; now such as conceive must *bring forth*. I have known a man thoughtful, melancholy, and raving for diverse days, but forthwith grow wonderfully easy, lightsome and cheerful, upon a discharge of the peccant humour, in exceeding purulent metre. Nor can I question, but abundance of untimely deaths are occasioned by want of this laudable vent of unruly passions; yea, perhaps, in poor wretches, (which is very lamentable) for mere want of pen, ink, and paper! (P: 198-9)

Precisamente, el nihilismo del *Peri Bathous* sobre el estado de la literatura y, sobre todo, del lenguaje fue, quizá, la más honda de las dudas de los Scriblerians, impuesta incluso sobre los modelos positivos de la poesía docta:

Perhaps the most considerable paradox in the paradoxical mode [the Scriblerians] found real and congenial is their suspicion of language, of that very medium whose doubleness and tripleness their works constantly employ as they work to engage others, of similar dispositions, in their perceptions of the world and their method of responding as artists to these perceptions. I am thinking not only of Swift's attempts to stop the changing of the language but also of phrases like Pope's about 'wit oblique' in *An Essay on Man* and how this wit breaks the steady light of Nature that obtained in that Golden Age represented in the poem (...) The third voyage in the *Travels*, in the section on the Grand Academy, can be read as a critique only of the useless science that builds houses from the roofs down. And there is, of course, a quite direct comment on the virtues of those who can make another grain of corn grown where only one has grown before. But in general a fear of innovation (and this is hardly a new perception) dominates the group: innovation is most dangerous in the tongue. Their suspicion is not restricted to attacks on the vulgarities of Philips or to the world apparently supported by the Little Senate; it seems to apply to the

insubstantiality of all language, so that the speech of the Houyhnhnms is closer to that primeval world to which Swift, whatever his learning, whatever his wit, finally belonged. (Carr Brückman 1997: 134)

Por otra parte, aunque en ambos casos, como se ha visto, el autor ficticio sirve de anclaje a los textos, uno, Martinus Scriblerus, se mantiene “fuera” (a pesar de incluirse a sí mismo en la “majority” de escritores del *bathos*) mientras Bustos Domecq se involucra constantemente con los autores y obras, e incluso “genera” los hechos artísticos que describe e interpreta en sus crónicas. Esta diferencia, sin embargo, oculta otra semejanza fundamental entre ambos textos, y es que, paradójicamente, es *el crítico* quien confiere estatuto de poesía, arte o literatura a los textos u objetos descritos o comentados.

Así, por un lado, las obras son “creadas” por las clarificaciones y claves elaboradas por los comentaristas Scriblerus y Bustos Domecq, sin las cuales no existirían como tales, o no serían leídas como poesía o literatura o arte en ningún sentido posible, ni siquiera como mediocres reflejos invertidos. En las *Crónicas*, en muchos casos el lector se encuentra con críticas de obras “conceptuales” que no existen más que como un acto de fe, como la historia en “Un enfoque flamante”, y en “Ese polifacético: Vilaseco”, donde la obra existe solo en virtud de la noticia fuera de Bustos (que, además, no ha leído al autor). El *Peri Bathous* codifica, sistematiza y reúne los autores del *bathos* que luego informarán *The Dunciad*, y estos escritores configuran un modelo negativo, son la antítesis de los *highlanders* y lo sublime descrito por Longinus, pero en la dinámica paralógica de los textos colaborativos la crítica que pretende destruir a los autores mediocres termina confiriéndoles algún grado, por leve o distorsionado que sea, de participación en la escala del ser literario. En este sentido, la inclusión de los ejemplos y la mención a los autores del *bathos* les concede un carácter, precisamente, *ejemplar*, que, de alguna manera, los redime de su carácter de sub-literatura: estos autores solo persisten en la tradición porque los Scriblerians en el *Peri Bathous*, o Pope en *The Dunciad*, los han mencionado y preservado. De aquí, por otra parte, el hecho aparentemente paradójico, ya

comentado, de que Scriblerus no se limite a describir el *bathos* sino que se proponga extenderlo y contribuir, con su preceptiva, a la creación de literatura “bathetica”, así como la insistencia de Bustos Domecq en la “crítica positiva” contribuía, oblicuamente, a exaltar a los obsesivos y extravagantes artistas de sus crónicas.

Exégesis, encomio, hermenéutica y propedéutica confluyen, y en esa hibridación se desdibujan parcialmente la mediocridad y ridiculez de los protagonistas de las *Crónicas* y los escritores del *bathos*. Ningún descrédito puede ser tan absoluto que no mencione el objeto del descrédito. Solo el silencio es, en última instancia, aniquilador. Como hemos visto, sin embargo, las obras de los Scriblerians y de Bustos Domecq consisten, si es que en algo, en una proliferación lingüística que amenaza a los textos con la entropía.

Si, como hasta ahora, continuamos renunciando a la postulación de la intención como punto de partida y de llegada de la interpretación, entonces el examen de los textos y la descripción de las confluencias y divergencias que surgen del estudio comparado parecen modestamente apropiados. De alguna manera, con todo, el funcionamiento de estos textos se resiste a la clarificación, como si en definitiva no se los pudiera leer internamente. Acaso deberíamos recurrir a la ontología y preguntarnos qué son estos textos, acaso deberíamos forzar la lectura del prólogo de las *Crónicas* y el primer capítulo del *Peri Bathous*, o incluirlos en una tradición, o reiterar el movimiento crítico de intencionalidad y horizonte de expectativa, o solventar de alguna manera la relación entre los textos y sus intenciones y efectos. Y sin embargo, ¿cuál es la intención de un texto escrito en colaboración, desde siempre escindido, desde siempre invadido e inatribuible? Y en cuanto al efecto, ¿deberíamos identificar lo que se ataca? Sabemos que, como declaran en el prefacio de las *Miscellanies*, los Scriblerians querían defenderse de los ataques de los críticos a sus obras, y para ello los identificaron claramente en sus textos. El aparato crítico de *The Dunciad* abunda en esas identificaciones y las exagera, y se puede leer el *Peri Bathous* como una continuación de la *Querelle* de Antiguos y Modernos. También sabemos, por ejemplo, que Borges y Bioy eran conscientes de que *Crónicas de Bustos*

Domecq podía tomarse como ataque a escritores conocidos. Pero, ¿qué aporta esta información a la comprensión del funcionamiento de estos textos, de su configuración y estructura particulares, de los efectos y hasta de las intenciones que pudieron existir en su escritura, y que la “precedieron”?

En los dos textos queda un residuo de tiempo, ya indicado en el nombre *Crónicas* y la referencialidad asfixiante del *Peri Bathous*, en el que Scriblerus, además, relaciona la proliferación de escritores del *bathos* con “the flourishing state of our trade and the plenty of our manufacture” (*P*: 196), es decir, con la boyante economía inglesa de la década de 1720. Una indicación similar se encuentra en el prólogo a las *Crónicas* (fechado 4 de julio de 1966) y la referencia de Montenegro a la “hora caótica que vivimos”, que adquiere toda su relevancia en relación con referencias similares incluidas en las crónicas “Los ociosos”, “Esse est percipi”, “Los inmortales” y “El gremialismo”.

Los textos mismos parecen indefensos frente a esos remanentes, como si el peso, habrá que decirlo, del mundo incorporado también amenazara con aplastarlos, tanto como la proliferación de sus paratextos acecha desde su interior. Así, el *Peri Bathous* y *Crónicas de Bustos Domecq* recurren a una misma estrategia, velada por la diversidad y fragmentariedad de sus estructuras: el intento por domeñar el caos, clasificándolo, comentándolo, sistematizándolo. Pero esta sistematización, como hemos visto, depende de la inevitable inclusión de los adalides del caos y la mediocridad, y los textos parecen por momentos incapaces de resistir el embate del injerto y el suplemento, que modifican, si no su genética, sí su fenotipo, pues ni siquiera la codificadísima estructura del tratado del siglo XVIII permite la estabilización.

La paradoja del control a través de la fagocitación es que, por un lado, las instancias y dispositivos como los prefacios y notas al pie, que usualmente expanden y estabilizan el control, por el contrario sirven, en estos textos, a su implosión. Asimismo, en la inclusión de lo criticado *se preserva* lo criticado y así, al interior del texto se anula toda exterioridad y distinción, y, por tanto, toda capacidad de discernir, en el texto final, qué pertenece a la crítica y qué no, qué tiene

autoridad y qué no. A menudo, el sentido de un texto literario deviene sintagmático incluso cuando, como es el caso de la sátira, sus materiales puedan ser vindicados como del orden paradigmático de las relaciones *in absentia*.

Progresivamente, el suplemento desdibuja el origen, suplanta o metamorfosea la identidad del texto primario, y elimina la separación y la distancia entre texto incorporador y texto incorporado. Vuelve, entonces, la idea de Borges y de Bioy, según la cual solo la superstición, el miedo, la vanidad, mantienen la preeminencia de las “tales escrituras directas” sobre los textos derivados, vuelve la paradoja de que las cosas se diferencian en lo que se parecen y que dejan de existir cuando la contradicción y la tensión desaparecen y dejan paso a la identidad. El texto paródico es, precisamente, *para-textual*, desplazado lenta pero constantemente por aquello que incorpora. *Crónicas de Bustos Domecq* y el *Art of Sinking in Poetry* se ven confrontados con textos subalternos y paralelos, especies de no literatura por exceso de literatura, pero el intento por controlar esa proliferación mediante la exhibición de los campeones del absurdo y los autores del *bathos*, parece otorgar sustancia, como en toda parodia, a aquello que se execra y, paradójicamente, o según la *paralógica*, duplicar el exceso, aumentándolo.¹⁶⁶

La inclusión del *bathos* y el absurdo en textos cuidadosamente trabajados, la traslación de esa sub-literatura a un espacio de literatura modifica el status de los textos incorporados tanto como el de los incorporadores, como si el ataque a las vanguardias y modernos de alguna manera creara las vanguardias y los modernos y les concediera una segunda entidad doblemente parasitaria, que termina royendo y minando el texto “original”. El resultado es una especie de *paratexto* interminable, una *parodia* incesante, un texto plegado indefinidamente o que existe solo a partir de la tensión con lo incorporado. Esta tensión no se resuelve en una síntesis

¹⁶⁶ Un ejemplo de este proceso se encuentra en las antologías deliberadas de “mala literatura”. Véase, por ejemplo, Lewis & Lee 1948

dialéctica, sino en el movimiento mismo de la incorporación sin fin, en una paralógica que fagocita incluso los marcos de estabilización que tradicionalmente servían de limitadores, como hemos visto que ocurre con los prólogos, prefacios y notas al pie.

Que ese movimiento de incorporación deba una y otra vez ser comentado por los críticos para las sucesivas ediciones de estos textos indica menos un mecanismo propio de la memoria cultural que la reiteración o réplica editorial de la proliferación incorporativa del texto colaborativo. Ya Bustos Domecq señalaba en “Una tarde con Ramón Bonavena”, en una crónica que precisamente se ocupa de una obra literaria a la que su autor niega todo valor estético y que “aspira a lo más humilde y a lo más alto: un lugar en el universo” (BD: 310), que toda estadística, toda labor meramente descriptiva o informativa “presupone la espléndida y acaso insensata esperanza de que en el vasto porvenir, hombres como nosotros, pero más lúcidos, inferirán de los datos que les dejamos alguna conclusión provechosa o alguna generalización admirable.” (BD: 306) El texto en colaboración, implosionado y fagocitador, y que los críticos continuamos escribiendo es, propiamente, un *livre infini*.

En este punto podemos retornar a Williams y añadir que el privilegio, históricamente datable, de la autoría por sobre la colaboración, es parte de los mecanismos de formación de la tradición selectiva y del enfrentamiento entre posiciones residuales, dominantes y emergentes que “traducen”, en el campo cultural y literario, según mediaciones y refracciones diversas, los modos y fuerzas de producción y reproducción de una determinada sociedad. En este sentido, colaboración y autoría individual son dos aspectos interdependientes del proceso social más amplio, y la reducción de ese proceso a uno de sus términos, *el autor*, es una decisión ideológica y una mistificación que solo la naturalización de *la* tradición puede haber permitido.

La hipótesis de la “necesidad” de la colaboración, de su carácter “determinado”, señala, por un lado, el límite de la lectura interna y, por el otro, permitiría postular, a partir de los hallazgos relacionados con la tradición selectiva y la paralógica, que la colaboración entre Borges y Bioy resultó no solo de una decisión “personal” de dos “autores”, sino que, también,

fue el producto no inevitable de una situación específica del campo cultural, social y político de la Argentina a partir de la década de 1940 –tal como el proyecto de los Scriblerians resultó de una situación específica del campo cultural de la Inglaterra del siglo XVIII. La hipótesis de la necesidad permitiría describir las alusiones leves y no insistidas a los textos de Pope y los Scriblerians y la tradición selectiva como parte de espacios de tradición no solo inscritos al interior de la literatura.

La interpretación de esta ampliación es el tema de los capítulos siguientes.

Parte segunda

Estudios de caso. Aperturas.

History attends on Tragedy, Satire on Comedy, as their substitutes in the discharge of their distinct functions: the one in high life, recording the crimes and punishments of the great; the other in low, exposing the vices or follies of the common people. But it may be asked, How came History and Satire to be admitted with impunity to minister comfort to the muses, even in the presence of the Goddess, and in the midst of all her triumphs? A question, says Scriblerus, which we thus resolve: History was brought up in her infancy by Dulness herself; but being afterwards espoused into a noble house, she forgot (as is usual) the humility of her birth, and the cares of her early friends. This occasioned a long estrangement between her and Dulness. At length, in process of time, they met together in a monk's cell, were reconciled, and became better friends than ever. After this they had a second quarrel, but it held not long, and are now again on reasonable terms, and so are like to continue. This accounts for the connivance shown to History on this occasion. But the boldness of Satire springs from a very different cause: for the reader ought to know, that she alone of all the sisters is unconquerable, never to be silenced, when truly inspired and animated (as should seem) from above, for this very purpose, to oppose the kingdom of Dulness to her last breath.

Pope, *The Dunciad*, IV, 39

3. *El (im)pudor de la historia. Voz, cuerpo y escritura en la Argentina peronista*

En la parte primera de este trabajo he intentado leer los textos de Bustos Domecq, visiblemente relegados de la consideración editorial y crítica, según unos pocos, y eclécticos, principios interpretativos, respetando algunas interdicciones e indagando un puñado de hipótesis heurísticas. Se trataba de mantener la tensión constitutiva de las condiciones de enunciación de la *œuvre* en tanto que proyecto textual e ideológico *colaborativo*, a través de una homología interpretativa que preservara esa tensión dialéctica, reiterándola en lecturas internas y contextuales. La “indisciplina” metodológica, la probada flexibilidad de la literatura comparada pareció el marco general más adecuado para ese intento.

En el primer capítulo, la dualidad “metodohomológica” condujo a indagar el problema del Autor como una cuestión generada por la enunciación escindida de la *œuvre*, es decir, por un elemento del *contexto*, y que permanecía como una suerte de remanente localizable en los *textos*. Así, la implosión, en *Un modelo para la muerte*, del sistema de estabilización de la escisión entre lo uno y lo diverso podía entenderse en función de esa dinámica narrativa, pero indicaba también un límite de las lecturas internas y, en la búsqueda de la *unidad* postulada para una *œuvre*, señalaba la necesidad de recurrir a la apertura a otros textos. Esta ampliación, por otra parte, no debía regirse por las direcciones referenciales de los epígrafes o las dedicatorias, ni someter a los textos a categorías genéricas (sátiras, parodias, etc.) o supuestos intencionales.

En el segundo capítulo, el concepto de *selective tradition* de Williams, así como algunas precisiones especulativas sobre la tradición en la obra de Borges, dirigieron la interpretación a la cuestión de la precursión de la *œuvre*. Pero, teniendo en cuenta el énfasis de Williams en las mediaciones y en el elemento de *selección* de las tradiciones disponibles, intenté elaborar una herramienta heurística que, como mecanismo de transición interpretativa, conservara los elementos productivos de las lecturas internas, practicadas en el capítulo 1, y al mismo tiempo sirviera a la apertura de los textos a su tradición selectiva. La extraordinaria alusividad de la

œuvre me sugirió que esa herramienta de transición podía encontrarse menos en las taxonomías y ecuaciones de ciertas prácticas de la interpretación intertextual que en la alusión como procedimiento no intencional, no localizado, actualizado por el lector, notas y características de la alusión que he tomado de nuevas perspectivas en estudios clásicos y de la metáfora de Bioy sobre la “alusión leve y no insistida” como ideal de comunicación literaria con el lector.

La interpretación alusiva permitió señalar que la literatura satírica colaborativa inglesa del siglo XVIII, en particular la obra del Scriblerus Club, constituía la tradición selectiva de la *œuvre*. No obstante, en determinado punto he constatado que la interpretación alusiva no evidenciaba plenamente la *situacionalidad* de los textos de Bustos Domecq, esto es, la tensión de texto alusivo y contexto, y esto me condujo a ampliar la interpretación, recurriendo al comparatismo. La interpretación situacional de la comparación permitió comprender que las similitudes de los textos de Martinus Scriblerus y Bustos Domecq, observables en los textos, no son una condición inherente a esos textos. Por el contrario, los textos de Bustos Domecq y los Scriblerians –todos los textos– son susceptibles de comparación porque existe un marco categorial, lo histórico, que habilita la percepción de la semejanza en la diferencia de los objetos y procesos culturales.¹⁶⁷

Para comprender la relación entre la *œuvre* de Bustos Domecq y “su” tiempo es necesaria otra ampliación, que mantenga la tensión entre texto y contexto, entre lecturas internas y contextuales, ampliación que adquiere, en lo que sigue, las formas de la comparación y del desplazamiento. Esta ampliación contextual corresponde a respuestas, ninguna convincente, todas provisorias, a la pregunta de cómo leer la *œuvre* desde Europa, desde España, en la segunda década del siglo XXI, previamente resignado a la gravitación del *objeto Borges* y sin considerar los textos como reflejos de ese objeto o de la sociedad en la que se los produjo

¹⁶⁷ Las ideas de este apartado sobre el marco categorial de lo histórico son claramente deudoras de Jameson 2002.

–aunque admitiendo la incidencia de ese objeto, de esa sociedad y de otros elementos del contexto.

3.1. Excurso. Momentos de una historia de lecturas

Toda interpretación que involucre a Borges, o lo invoque, debe comenzar por sus textos y por considerar, así sea, inevitablemente, de forma parcial, la constelación textual, las “cadenas de textos” generadas por el *surplus* de energía del *objeto Borges* que han condicionado la recepción de la *œuvre* de Bustos Domecq y, probablemente, la producción y consumo de toda la literatura argentina contemporánea. Ya he indicado mi renuncia a la elaboración de un *status quaestionis* con las apariencias de la exhaustividad, por lo que, en cuanto a la relación entre texto y contexto, acaso el más extenuado de los temas relacionados con la obra de Borges, también me limitaré a comentar los textos que se han ocupado directa o tangencialmente de esa cuestión y que considero más sugerentes, o de los que he partido.

En la historia de la discusión de esa relación se distinguen tres tramos o momentos. Así, aunque, en general, fue luego eclipsada por lecturas filosóficas, universalistas, biográficas o meramente perifrásticas y periodísticas, desde aproximadamente mediados de la década de 1930 hasta mediados de la década de 1950, en la crítica argentina en torno a la obra de Borges prevaleció una perspectiva política, que podemos considerar el primer momento del itinerario. Ese primer momento, además, coincide con la fundación de *Sur*, como revista en 1931 y editorial en 1933, y el inicio de la fructífera publicación de Borges en ambas.¹⁶⁸ La

¹⁶⁸ Las dos antologías imprescindibles para entender este primer momento de la crítica en torno a Borges son Lafforge 1993 y Flo 1978. Véase también Bastos 1974 y Caballero 1999. Sobre la revista *Sur*; véase Bastos 1974, especialmente 125-35 y, fundamentalmente, King 1986. Con respecto a *Sur*, fundada en 1931 y ampliada a editorial en 1933, interesa señalar, por ejemplo, que fue en esa revista donde, en 1935, Amado Alonso publicó el primer estudio estilístico sobre Borges; que en 1942, el número 94 de la revista incluyó el “Desagravio a Borges”, como respuesta a la no concesión a Borges del Premio Nacional de Literatura, y que la revista y sus colaboradores fueron parte fundante del Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, que le fue concedido a Borges en 1944. También, como luego se verá, *Sur* funcionó como plataforma de publicación y

excepcionalidad de Borges y de su obra, su deconstrucción de la tradición y su consciente adopción de las trazas y actuaciones de un *late-comer*, que en un país culturalmente periférico y desde posiciones inusitadas construía una obra canónica, desconcertó, como hemos visto, a Bloom, pero también, en los años anteriores a la consagración mundial de la década de 1960, a sus tempranos lectores argentinos. Aquí solo me limitaré a comentar brevemente algunas de las lecturas posteriores a *Discusión* (1932), un libro que señala un clivaje en la obra de Borges.

Por paradigmática de valoraciones críticas que persistieron en la historia de la recepción temprana de su obra, se puede decir que este primer periodo se inicia con la encuesta que la revista *Megáfono* dedicó a Borges en 1933. Bastos (1974: 114) señala que las respuestas de los autores encuestados tenían en común una suerte de doble exigencia a Borges: que fuera “humano” y, para considerarle “argentino”, que su obra se ocupara de determinados aspectos de la realidad. Este primer momento corresponde, sobre todo, a un rechazo, que Lafforgue llama “Antiborges” y que ejemplifica la respuesta de Anderson Imbert a la encuesta:

¿De veras que Borges les parece tan interesante? Porque yo he leído sus trabajos y no los estimo notables. Los ensayos de Borges son tan raquíuticos en sustancia humana, tan carentes de fuerza y de originalidad, que no puedo comprender que susciten entusiasmo a nadie. Yo los leo y a veces con reconcentrada atención, pero no porque sean de Borges sino porque me atrae el tema. ¡Vaya la gracia! Con la misma fuerza solicitan mi curiosidad los sueltos periodísticos y algunas páginas del diccionario enciclopédico. ¿Cómo no va a parecer interesante el ensayista Borges si nunca se muestra, si siempre anda eliminándose de sus propios escritos o ,cuando más, paseándose por ellos como una sombra? Abro *Inquisiciones* o *El idioma de los argentinos* o *Discusión*, y leo. ¡Pero si esto que estoy leyendo no es más que una síntesis impersonal o un puñado de reflexiones sin vigor o una mera acumulación de datos escamoteados en otros libros o de observaciones anémicas! Dejo a Borges y retorno a mis europeos. Solo me interesan las obras-mensajes, plenas de vida y de problemas, singulares en la pasión o en la inteligencia. Nada de esto ay en Borges. (Anderson Imbert 1999: 27-8)

circulación de numerosos textos de Borges, entre ellos “L’Illusion Comique”, “Los laberintos policiales y Chesterton”, “La Biblioteca Total”, que resultan útiles para entender la evolución de sus posiciones políticas y consideraciones estéticas, así como el modo en que la relación entre ambas incidió en su escritura. Los textos publicados por Borges en *Sur* han sido reunidos en Borges 1999.

Esta y otras de las respuestas a la encuesta de *Megáfono* ilustran cómo, durante los años 30 y 40, la recepción argentina de la obra de Borges, más allá del círculo de *Sur*, era reticente o directamente negativa. Es significativo, entonces, que poco antes de su consagración internacional a principios de los años 60 Borges se convirtiera en un objeto de encendida controversia para la crítica y el campo cultural argentino.¹⁶⁹

Ciertamente, el nuevo interés, a menudo positivo, y el “enjuiciamiento” descrito por Rodríguez Monegal en *El juicio de los parricidas* (1956), no rompieron de inmediato con la tendencia a leer la obra de Borges en función de la “cuestión nacional” y del posicionamiento del autor con respecto a esa cuestión. Sin embargo, a partir de mediados de la década de 1950, tras el que fuera su último libro de ensayos, *Otras inquisiciones*, y paralelamente a su nombramiento como director de la Biblioteca Nacional, los textos de Borges comenzaron a ser interpretados según esquemas o perspectivas menos impresionistas, en un espacio más organizado de posicionamientos, que, por un lado, incluía las tendencias que Lafforgue (1999: 123n) llama “nacionalismo popular” y, por el otro, los trabajos, de corte marxista y existencialista, de autores políticamente vinculados a una izquierda no orgánica. Así fuera de modo más o menos directo, el peronismo, la autodenominada Revolución Libertadora, la profesionalización académica de las disciplinas sociales y la importación de modelos teóricos muy diversos, pero en particular la *littérature engagée* de Sartre, el marxismo, la sociología y el psicoanálisis, constituían el heterogéneo marco de las reflexiones de ambas tendencias.

¹⁶⁹ Bastos, por ejemplo, relaciona este interés con, por un lado, el trabajo de una nueva generación de críticos vinculados a la universidad y, por el otro, con las circunstancias políticas, de las que habría resultado una “oficialidad” de Borges: “El hecho de que la historia sea irreversible no hace ilegítimo conjeturar lo que pudo haber sido el consenso de los intelectuales si el régimen de Perón no hubiera quebrado la continuidad política de nuestro país. (...) En 1942, Borges despierta claras resistencias en las esferas oficiales de la cultura. (...) ¿Hasta cuándo habría durado la reticencia de la crítica de no haber existido el peronismo -que polarizó en la oposición a los intelectuales del centro y de la izquierda- y la Revolución de 1955, que invirtió los signos y transformó a Borges en personaje oficial? De haber permitido las circunstancias que Borges permaneciera más o menos en un limbo político, ¿las nuevas generaciones lo habrían enjuiciado como lo hicieron casi sistemáticamente?” (Bastos 1974: 149-150)

En el nacionalismo popular continuó prevaleciendo el “antiborgismo”, desde una postura más general de ideas políticas vinculadas al peronismo y el nacionalismo de izquierdas: “la postura antioligárquica y antiimperialista, los objetivos de autonomía económica y justicia social, la fe en el pueblo instalado como sujeto privilegiado del cambio, un cierto menosprecio hacia la forma(lidad) legal-institucional” (Lafforgue 1999: 122). Un ejemplo del antiborgismo del nacionalismo popular se encuentra en Jorge Abelardo Ramos y su *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954), o en Juan José Hernández Arregui, *Imperialismo y cultura. La política de la inteligencia argentina* (1957). Ramos, por ejemplo, critica acerbamente a Borges, tanto por su visión del *Martín Fierro* –que describe como “debilidad mental” (1999: 133)– como por su “irrealismo” y “colonialismo” estético contrario al “pueblo argentino”:

Todo el irrealismo militante de Borges es el seudónimo estético que utiliza para insistir en que no pertenece a la literatura argentina, sino a una forma sutil de penetración dialectal de la cultura imperialista europea en nuestro país. Borges es consciente de eso y triunfa ampliamente en su tarea. Su odio irreprimible hacia el pueblo argentino es un ingrediente particular del desprecio imperialista europeo hacia un país que rehúsa perpetuarse como colonia. (Ramos 1999: 129)

[Borges] consagró sus esfuerzos a la literatura fantástica, al género policial, a la divagación seudometafísica o seudofilosófica, atacando de flanco, incidentalmente, al país en que vivía. A partir de 1930 fue voluntaria y decididamente un escritor extranjero. Borges pertenece a esa clase de escritores, tan frecuente en nuestro país, que posee el secreto de todos los procedimientos y combinaciones, pero les falta el soplo elemental de la vida. Han revuelto la marmita de la sabiduría y la sintaxis, pero nada nace de ellos, sino robots, criaturas geométricas o seres mecánicos. (...) No estamos en presencia de una literatura activa sino contemplativa, que no retrata una sociedad viviente sino personajes inmóviles y parlantes, demostrativos de la pericia infecunda de nuestros escritores. (Ramos 1999: 139)

En cambio, la revista *Contorno* (1953-1959) reunió a Noé Jitrik, David e Ismael Viñas, Adolfo Prieto, León Rozitchner y Juan José Sebrelli, autores del llamado revisionismo crítico que, recurriendo al concepto sartreano de *engagement*, consistentemente se ocuparon de la relación entre literatura y sociedad y de los textos literarios como representaciones del compromiso del

escritor con su situación histórica y existencial. Aunque, como señala Sebrelli (1999: 338), la literatura de Borges no interesaba demasiado a los colaboradores de *Contorno*, el autor del primer libro dedicado enteramente a su obra fue un integrante de esta revista, Adolfo Prieto, con *Borges y la nueva generación* (1954).¹⁷⁰

Estas primeras interpretaciones de la obra de Borges no deberían sorprendernos, aunque juzgar las actitudes políticas de un autor en función de su obra, o juzgar su obra en función de sus declaraciones o lealtades políticas, sea un dislate interpretativo que, por extendido, tendemos a olvidar que es absurdo. Sin embargo, ha continuado siendo aplicado asiduamente, y con inequívoca facilidad, a la literatura de Borges, y ya no solo entre los autores del revisionismo crítico o el nacionalismo popular, sino también en interpretaciones de cuño más o menos biográfico, que abundan y reducen la obra a trasunto de su biografía o reflejo de los intereses de esa abstracción que se llamó “patriciado” argentino o avatares de su progresiva ceguera.

Tomemos como ejemplo el antiperonismo de Borges, o la “veneración” por sus mayores. En la versión más extendida, el posicionamiento político de Borges es interpretado como respuesta a un no completamente claro episodio de 1946, cuando, tras haber sido “ascendido” por el gobierno de Perón, Borges renunció a su puesto en la biblioteca municipal Miguel Cané, donde trabajaba desde 1937. La versión privilegiada por los críticos es la del mismo Borges, más o menos establecida en textos y entrevistas, pero con variaciones muy diversas, y por esto significativas:

¹⁷⁰ Como señala Pastormerlo, no obstante, el desinterés de los “contornistas” por la obra de Borges podía relacionarse con la profesionalización de la crítica literaria: “En la modernización y autonomización del discurso crítico atribuidas a *Contorno* (que a la vez puso en cuestión la autonomía de la literatura) no es sin duda un dato menor que la revista presente ya una convergencia de saberes académicos procedentes de la sociología, el psicoanálisis, el marxismo, el existencialismo o la fenomenología que, a diferencia de las idoneidades de la estilística, suponían una incomunicación con los saberes que autorizaban a un escritor crítico como Borges.” (Pastormerlo 2007: 194-5)

Sobre esta transferencia, así como sobre el presunto nuevo puesto (Inspector de aves para Emir Rodríguez monegal, de pollos, gallinas y conejos para Alicia Jurado, de apicultura según funcionarios de la época, de policía municipal en una de las versiones de Borges) y sobre quien (por orden directa de Perón según algunos amigos del escritor, por mecanismos burocráticos o impersonales como se desprende del examen de los documentos oficiales, por una revancha de algún oscuro burócrata como dice María Esther Vázquez), y porque se ordenó (por faltas disciplinarias según constata Rivera, por persecución política según la afirmación más difundida que es, también, la del propio Borges), existen numerosas versiones. (Lafforgue 1999: 49)¹⁷¹

La que ha prevalecido es la versión de Borges, que explica en el *Ensayo autobiográfico* (1999: 78) la represalia administrativa por su posición aliadófila durante la Segunda Guerra Mundial, versión que reiteró, en cierta manera, en “Anotación al 23 de agosto de 1944”,¹⁷² o en la famosa declaración de la manifestación de desagravio que organizó *Sur*:

Mientras yo recibía la noticia [de mi despido] con debido interés, me distrajo un cartel que decoraba la solemne oficina. Era rectangular y lacónico, de formato considerable, y registraba el interesante epigrama *Dele-Dele*. (...) Las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idiotez. Botones que balbucean imperativos, efigies de caudillos, vivas y mueras prefijados, ceremonias unánimes, la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez. Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor. ¿Habré de recordar a lector de Martín Fierro y de *Don Segundo* que el individualismo es una vieja virtud argentina? (Borges 1999: 303-4)

Estas versiones, reiteradas y perfiladas por Borges, y otros datos de su biografía, se convirtieron en un *sensus communis* reiterado y perfilado por críticos y biógrafos en textos que se pretenden claves interpretativas de su obra literaria. Basten como ejemplos los siguientes comentarios de Rodríguez Monegal y la interpretación biográfica de Bloom sobre la concepción de Borges de la literatura de Homero y Shakespeare basándose en la ascendencia “patricia” de su familia:

¹⁷¹ Una investigación muy detallada del incidente se encuentra en Rivera 1999.

¹⁷² Borges, Jorge Luis, “Anotación al 23 de agosto de 1944”, *Sur* 120 (1944): 24-26 (luego incluido en *Otras inquisiciones*).

Borges ante el ascenso de Perón no fue reticente. Sinceramente creía que Perón era nazi. Por su ascendencia británica y por haber seguido en detalle cómo bajo Hitler se transformó la cultura alemana, Borges no sentía amor alguno por el nuevo orden mundial que el Führer había intentado imponer brutalmente en Europa. (...) Veía la situación argentina desde la perspectiva más amplia que era la lucha internacional contra el fascismo. (Rodríguez Monegal 1978: 351)

En su memoria el antiguo odio contra el viejo tirano, un odio heredado de abuelos y bisabuelos, se combinaba casi perfectamente con su odio a Perón. Era fácil ver que para él Perón y Rosas eran uno solo. (Rodríguez Monegal 1978: 387)

A lost military vocation is substituted for by the calling of literature, and yet Borges, as an Argentine gentleman, could never reconcile himself to any agonistic truths about the nature of poetic autonomy and originality. Personality and individuality could be expressed by military leadership and heroism, particularly by his ancestors, several of whom had died in lost causes. Courage was the province of his maternal grandfather, Isidoro de Acevedo Laprida, who had fought in his youth in Argentina's civil wars, lived a long retirement, and died in a phantasmagoria of the visionary defense of his nation (...) There are also Borgesian poems addressed to two other heroic ancestors, one killed by rebels in an earlier civil war, the other the victor of Junin during Argentina's war of independence. In comparison to these family warriors, Homer and Shakespeare are ambiguously portrayed by Borges. (Bloom 1994: 475-6)

Versión degradada del culto romántico del genio, de la Musa que insufla la memoria y del Espíritu que sopla donde quiere, de la teoría sartreana del proyecto, de la duradera magnificación del Autor, de los hombres y héroes de Plutarco, Suetonio, Carlyle, Emerson o Strachey, de las complejidades de la psique que imaginó Freud, todas las manifestaciones del biografismo como interpretación literaria parecen partes de un incomprensible, pero útil, manual diseñado para explicar el funcionamiento de una máquina inextricable, que una y otra vez se utiliza, y en particular con Borges.¹⁷³

Parece fútil demorarse en criticar tales facilidades. Bastaría indicar, sin embargo, que mientras en estas y otras lecturas del antiperonismo de Borges o el fervor patriota por sus antepasados se enfatiza la consabida “promoción” a inspector de aves, la consiguiente renuncia

¹⁷³ Esto, incluso, en fecha tan reciente como 2012, en la obra de Galasso, que a la exigencia de progresismo a Borges une el recurso al biografismo más ingenuo.

a la biblioteca municipal, la posición aliadófila durante la Segunda Guerra Mundial, etc., resulta significativo, y paradójico, cómo las lecturas de esos hechos, reputados, o indudablemente, *políticos*, cimentaron, a través de la inflexión biográfica, la imagen del escritor *apolítico* con la que se cierra un círculo hermenéutico. Y esto incluso de cara a gestos, declaraciones y textos de adhesión a gobiernos militares (tanto el que derrocó a Perón en 1955 y nombró a Borges director de la Biblioteca Nacional como otros más infaustos) tan explícitos y enfáticos que sugerirían que la literatura de Borges, en algún sentido, y a falta de mejor vocablo, debería ser llamada “comprometida”.

Por otra parte, y volviendo al inaugural momento “argentino” de la historia de la recepción y crítica de la obra de Borges, aunque circunscrito, como estuvo, a los grupos intelectuales de Buenos Aires, y a pesar de sus excesos, ese primer momento sirve para recordar que el modo en que Borges fue leído desde aproximadamente 1960, *more universalis*, como un escritor “metafísico”, fuera de la historia, apolítico, no resultó de una fatalidad necesaria de la interpretación. Independientemente de su productividad para generar o estimular lecturas apropiadas, las preguntas y el valor, acaso rudimentarios o embrionarios, del temprano y politizado debate argentino en torno a Borges, se omitieron en el trasvase de su universalización, o solo persistieron, larvados, en la narrativa pseudo-historizante del biografismo. Esto, quizá, sirvió a una mutilación, o precipitó una pérdida, que sería útil tener en cuenta para bosquejar un panorama adecuado de cómo ha sido leída la obra de Borges. Pues esa pérdida y las circunstancias particulares de la introducción de esa obra en el mundo anglosajón pueden contribuir a explicar, en parte, el fuerte perfilamiento de Borges como un escritor “context-free” —que solo ha comenzado a ceder con el auge del actual “Borges histórico”, reseñado admirablemente en la introducción de Dabove al volumen *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Dabove 2008 (9-28)

El segundo momento de la recepción de la obra de Borges se inició con el trasvase internacionalizador de los años 60, a partir de la consagración europea y norteamericana que he mencionado en la *Introducción*. Las representaciones construidas a partir de entonces, las figuras del Borges negador de la realidad, panteísta literario fuera de la historia, no involucrado políticamente o vagamente anarquista, escritor de laberintos y espejos, anunciador del fin de la literatura y del autor, bibliotecario confutador del universo y sus consistencias ilusorias, han sido determinantes para la divulgación de su obra, para las tradiciones interpretativas desde las que se la comenta, para las direcciones de canonicidad por las que fue conducida hasta nuestros días y, por añadidura, ha signado el olvido del “muy argentino”, intraducible, tercer hombre Bustos Domecq.

Estas representaciones también han estimulado la frecuente negación del vínculo entre la obra de Borges y la “realidad”, entiéndase por ella ya la historia, ya la sociedad de su época, tendencia a leer los textos de Borges *sub specie aeternitatis* que, descrita con detalle por Bastos (1974) y Caballero (1999), se inició de forma paralela al revisionismo de *Contorno* y unos pocos años después del libro de Prieto, con *La expresión de la irrealidad en Jorge Luis Borges* (1957), de Ana María Barrenechea, traducido al inglés en 1965. La lectura de Barth (1967) de Borges como maestro de la literatura del agotamiento consolidó la tendencia, que continuaron críticos como Borello, para quien “Borges quita peso ‘real’ a la historia, la sitúa en un horizonte mítico, la niega.” (1991: 180) o Franco: “The Borges fiction is a context-free paradigm which can be reactivated through reading at any time and under any circumstances (...) Borges trivializes historical study, and this devaluation then becomes a necessary step in the freeing of the fictions from all external determinations.” (1981: 62, 69)

Para contrarrestar los excesos y simplificaciones de este segundo momento, naturalmente, no es necesario exaltar o reiterar los previos excesos y simplificaciones de la insistencia en “lo nacional” o el compromiso. Aunque no se pueda no incurrir en alguno de esos reduccionismos, ni determinar absolutamente en qué consiste, todo texto tiene *relación* con “la

realidad”, incluso aquellos no tan evidentemente presionados por las urgencias “históricas” de una enunciación escindida (como en el caso de los textos colaborativos), incluso aquellos cuyo universo referencial parece compendiar el lenguaje y la vasta literatura (como en el caso de los de Borges). Estas clases de textos, siquiera en tanto que textos o enunciados lingüísticos, tienen relación con la realidad pero, más aun, incluyen elementos que parecen reclamar ser leídos con una atención al contexto más detenida, sin entender ese contexto, rudimentariamente, como eventos biográficos (narrativizados, fatalmente) o devenires de clase social (narrativizados, fatalmente).

Si, por otra parte, además de estas prevenciones sobre el contexto, renunciamos (continuamos renunciando) a comprender los discursos sociales (y entre ellos los textos literarios) como resultados de la intencionalidad de los sujetos productores de esos discursos, y si renunciamos a ubicar esos sujetos en categorías genéricas, cuando no platónicas, o a solventar su obra por vía de adscripciones de clase o trayectoria vital, entonces la cualidad *problemática* de la relación entre literatura y política, en este caso entre la obra de Borges y la política, parece insoluble: la aceptación de Borges del cargo que le ofrecieron los militares, o su polémica con Ernesto Sabato,¹⁷⁵ o sus juegos de espejos y correspondencias entre Rosas y Perón, o sus encendidas apreciaciones sobre el peronismo, o sus almuerzos con dictadores, o su aceptación de condecoraciones, o su “arrepentimiento” de los años 80, o su descreimiento de la democracia, o sus empáticos comentarios del desesperado Carlyle, parecen igualmente relevantes –o irrelevantes–, y la relación entre texto y contexto, heurística, metodológica e interpretativamente inasumible.

Pero descartar el intencionalismo o el relato de las peripecias biográficas de un autor no conduce al fin de la interpretación, y las relaciones, problemáticas, entre la literatura y la política son en realidad estímulos para la interpretación, e incluso irresistibles lugares de atracción,

175 Véase Altamirano 2001, especialmente el capítulo “Duelos intelectuales” (39-48)

como demuestran los intereses que dominan el tercer momento, en el que estamos, de la crítica en torno a Borges, cuando en parte se ha “superado” el biografismo o la “cuestión nacional” y no prima el interés por los ideogramas de la obra de Borges, sino por los interrogantes que esa obra impone a las estructuras ideológicas de los sistemas de representación.

En este tercer momento, se puede escoger, entre las disponibles, una parcela de las interpretaciones que algunos autores han propuesto para explicar la relación entre literatura y política en la obra de Borges. Estas nuevas interpretaciones tienen en consideración las variables contextuales, históricas y sociales que incidieron en los textos de Borges, e intentan recuperar para la experiencia de lectura el carácter, a menudo urgente, que en su momento signó la escritura y difusión de esos textos.

Aunque no interesa aquí evaluar *per se* los avances de esta “historización” de Borges, se trata de señalar, y eventualmente adoptar, esos aportes interpretativos que cuestionan, con mayor o menor eficacia o persuasión, la noción del Borges a-político intentando evitar los reduccionismos sin matices, ya el biográfico-nacional, ya el impersonal-universalista, puesto que, preciso es recordarlo, han sido esas imágenes de escritor las que, directa o indirectamente, han eclipsado a Bustos Domecq.

Ya en 1979 Molloy, en la introducción a su fundamental *Las letras de Borges*, aludía a la rigidez mecánica que había adquirido la interpretación de una obra programáticamente inestable: “Un texto que se funda, si cabe emplear el verbo, en lo precario, se ha vuelto monumento. (...) Tanto el cuerpo como el lector se han aprendido a olvidar un ejercicio de reconocimiento que acaso los haría vivir –y leer– de otro modo.” (1999: 13)

Avellaneda, por su parte, en *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea* (1983), interpreta algunos textos de la literatura argentina, entre ellos los de Bustos Domecq, como vehículo ideológico de clases sociales enfrentadas. La aparición del peronismo habría generado una intensa polarización ideológica entre los intelectuales

argentinos, liberales y de izquierda, en un contexto internacional (el de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial) que, a su vez, permitía la analogía entre los hechos políticos locales y el avance de los extremismos de derecha en Europa. Para Avellaneda, en particular, los intelectuales liberales representan “un entronque histórico con la corriente de interpretación de cuño decimonónico que postula para la realidad argentina el uso de la dicotomía sémica civilización/barbarie y adscriptos a un sistema cultural establecido y aceptado extensamente como dador de prestigio.” (1983:10-11)

Aunque, como indica Svampa en su descripción de la dicotomía *peronismo / anti-peronismo* como *actualización* de una constelación simbólica de lo excluyente, el recurso a esa dicotomía no fue patrimonio exclusivo de los intelectuales liberales, Avellaneda considera que la pronta respuesta de los sectores liberales al peronismo fue posible porque existía un caudal ideológico y retórico *previo*:

[L]a réplica literaria (una muestra avanzada, y muchas veces exclusiva, de determinadas respuestas culturales) parece depender de un previo equipamiento tanto ideológico como expresivo. Son los fenómenos históricos de alto voltaje, como el peronismo en la Argentina, los que ponen en movimiento existencias conceptuales y retóricas almacenadas de antemano, que de otro modo permanecen latentes o siguen diferentes cursos de desarrollo posible. (Avellaneda 1983: 10)

Aunque la considero excesiva, especialmente por lo que sugieren las metáforas a que recurre, la hipótesis de Avellaneda sobre la réplica literaria como forma de respuesta colectiva de los sectores liberales ante el avance del peronismo es atendible:

Más que en la clásica, visible relación entre el escritor individual y un estado de tipo autoritario, [las conexiones] hay que buscarlas en las formas sectoriales que tomó la respuesta cultural provocada por este episodio histórico. La literatura que crea un espacio ideológico en esta etapa se enlaza así con un lenguaje de base, con una situación de discurso cultural que es previa o simultánea (muy pocas veces posterior) al producto literario consagrado por una retórica y una tradición específicas. (Avellaneda 1983: 16-17)

Entre quienes proponen interpretar la literatura de Borges desde una perspectiva contextual matizada se cuenta, naturalmente, Sarlo, que en 1995 publicó *Borges. Un escritor en las orillas*, en el que comenta alegóricamente algunos textos como imágenes *oblicuas* de construcción del orden y del poder. Según Sarlo, Borges comprendió desde el principio de su carrera que los valores culturales que otrora habían dado alguna unidad a la sociedad argentina estaban amenazados y que las nuevas relaciones sociales no podían mantener la cohesión de una sociedad fragmentada: “La instauración de un orden fue el objeto del programa modernizador [de la Generación del 80]: orden y hegemonía sobre los poderes hasta ese momento autónomos; orden y liquidación de las insubordinaciones regionales y del indio. Pero ese orden no podía instalarse solo a través de las instituciones formales.” (Sarlo 2007: 137) En la construcción de ese orden, siquiera oblicuamente, podía haber un espacio para la literatura:

Borges se resistió siempre a un uso político de la literatura. Sin embargo, en la trama de algunos relatos se teje, oculta por el esplendor de los mundos imaginarios, una pregunta sobre el orden. Cuentos que, según todas las reglas, pertenecen a la más pura tradición de la literatura fantástica, examinan las condiciones de existencia de una sociedad y presentan, en situación narrativa, organizaciones institucionales fundadas en la opacidad del poder, en la arbitrariedad o en el despotismo. (Sarlo 2007: 131)

Racz, también, cuestionaba, en la introducción a un volumen colectivo, de aportes desiguales, los estereotipos consagrados por la crítica norteamericana, las “hoary certainties of Borges criticism, most prominently, Borges the un-political, un-Argentine author, Borges our emancipator from the real.” (2003: ii), y proponía interpretarlo como un “counter-monument”.

Pero ha sido Balderston el crítico que ha propuesto con mayor ahínco, perspicacia y sofisticación la necesidad de “an imaginative reading of Borges's texts that is attentive to historical and political context” (1990: 333), una lectura que permitiera revelar elementos que complejizaran la, acríticamente asumida, “postulación de la realidad” en Borges. En *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Balderston mostró cómo, en los relatos del argentino, “la realidad está presente con todo su angustioso detalle,

[pues] no el autor, sino los críticos han borrado las referencias históricas y políticas” (1996: 217).

En mi perspectiva, la relación entre literatura e historia en la Argentina de mediados del siglo XX no puede ser entendida en términos bi-direccionales, de “réplica”, o reacción, o como situación de un estado del arte y la cultura en intersección con la sociedad y la política, sino como parte de conflictos y procesos que, aunque del orden de lo social, lo cultural y lo político, exceden, o complejizan inextricablemente, esa relación. La metáfora de Williams de las fuerzas sociales que ejercen *presión* sobre todas las estructuras y procesos de la sociedad debe ser extremada en el caso de la Argentina peronista, donde la literatura y el arte funcionaron menos según los criterios de legitimación y desarrollo de los campos literario y artístico (por otra parte, solo relativamente autónomos), que de acuerdo con una lógica histórica de confrontación que largamente los excede, que presiona los campos específicos hasta sobre-determinarlos, y que alcanza un punto de condensación sémica que puede llegar a equivaler o confundirse con el marco categorial de lo histórico.

Me refiero, claro está, a la representación antinómica de la historia argentina, que adquirió la forma, a partir de mediados de la década de 1940, de la dicotomía *peronismo / anti-peronismo*. Esa oposición organizó tajantemente *todo* el universo de la producción, circulación, consumo y percepción de las representaciones sociales, incluidas las de la literatura, y es por esta misma razón que las interpretaciones de la literatura de la Argentina peronista solo resultarán relativamente coherentes si soslayan el carácter no relativo de esa lógica antinómica —de aquí la “relatividad” de las lecturas universalizantes de la obra de Borges, de aquí la utilidad eventual de la recuperación del debate crítico “argentino” de los años 40 y 50.

Como ha mostrado Svampa en *El dilema argentino. Civilización o barbarie: de Sarmiento al revisionismo* (1994), la dicotomía *peronismo / anti-peronismo* fue la actualización de una representación de la historia argentina concebida en términos excluyentes e imaginada desde tiempos en que no existía el peronismo, y que encontró su metáfora más poderosa, y

probablemente su representación seminal, en el sintagma de Sarmiento en *Facundo* (1845), tan a menudo citado por Borges. Durante los años del peronismo, *civilización y barbarie* permitió (uso la terminología de Svampa) tanto a los sectores conservadores como a los revisionistas de izquierda, a los intelectuales liberales como a los vinculados al peronismo, interpretar los avatares de la historia argentina en términos de *retorno de lo mismo*, de reiteración de invariantes históricas irreductibles, enfrentadas, inconciliables y, en una palabra, eternas. Reformulaciones sucesivas de la hipotética doble esencialidad de lo argentino alimentaron, según Svampa, esa lógica ahistórica, pero históricamente actuante, que alcanzó un punto de no retorno con la llegada del peronismo al poder en 1946.

Aunque en este punto solo puedo formular algunas hipótesis y no añadiré consideraciones sobre el peronismo, que excede largamente la capacidad de especulación que me ha sido dada, en cuanto a la relación entre la *œuvre* de Bustos Domecq y la Argentina peronista, considero que Balderston, con su comprensión “paradigmática” de la alusión histórica en textos de Borges, ha contribuido a iniciar una revisión necesaria de las relaciones entre literatura e historia en la Argentina, y sus aportes pueden ser tenidos en cuenta en una interpretación ampliada de la *œuvre* de Bustos Domecq. De la misma manera, la idea de Svampa sobre la actualización recurrente de una metáfora de lo invariante histórico es atendible, en tanto fue, efectivamente, utilizada por Borges, Bioy y, como veremos, operativizada o refuncionalizada por Bustos Domecq. También, dado mi interés por la obra en colaboración de Borges y Bioy como discurso (o enunciación) escindida, encuentro sugestiva la interpretación semiológica de Verón y Sigal en *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista* (1986).

Podemos ahora considerar en qué medida estas perspectivas pueden servir a una interpretación de la obra en colaboración y a su tensión, fundamental para mi interés, entre texto y contexto.

3.2. Excurso. Para una interpretación melancólica

Si volvemos al segundo momento de la historia de la recepción de la obra de Borges, y si tenemos en cuenta las precisiones anteriores y las perspectivas críticas comentadas, pero seguimos intentando retornar a los textos, podemos observar que otro elemento, este atribuible a Borges, incidió considerablemente en las perspectivas universalistas sobre su obra y en la representación del escritor a-político. Como se ha visto, la literatura de Borges despliega, sobre todo en los textos finales de su producción, imágenes cuasi sagradas y atemporales del escritor, condensadas en la figura del sacerdote que ha estudiado Pastormerlo.

Para construir esa imagen, Borges no solo abjuró de sus tres primeros libros de ensayos, en los que su criollismo nacionalista era inocultable y central. También, en sus intervenciones y declaraciones vinculó el peronismo y el nacionalismo vernáculo con el fascismo y el eterno retorno de lo mismo, y simultáneamente comenzó a abandonar la distinción entre literaturas “clásicas” y “románticas” y las indagaciones de la literatura como “hecho sintáctico” que habían primado en sus textos anteriores a *Otras inquisiciones*. Por el contrario, especialmente en los prólogos y epílogos de los libros posteriores a 1960, y en significativa consonancia con el momento universalizante de las interpretaciones en torno a su obra, Borges reivindicó la autonomía de la literatura como un hecho puramente estético, casi del orden del misterio puro o la inspiración, ajeno a las convicciones políticas y la ideología y hasta a la voluntad de los autores, prólogos y epílogos en los que también insistió en la idea del eterno retorno de lo mismo en la historia argentina. Los siguientes son algunos ejemplos de esas declaraciones y reivindicaciones:

Pater escribió que todas las artes propenden a la condición de la música, acaso porque en ella el fondo es la forma, ya que no podemos referir una melodía como podemos referir las líneas generales de un cuento. La poesía, admitido ese dictamen, sería un arte híbrido: la sujeción de un sistema abstracto de símbolos, el lenguaje, a fines musicales. Los diccionarios tienen la culpa de ese concepto erróneo. Suele olvidarse que son repertorios

artificiosos, muy posteriores a las lenguas que ordenan. La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. (...) La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad. Ajedrez misterioso la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto. (“Prólogo” a *El otro, el mismo*, [1964] OC II, 408)

La poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe. Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos, porque es don del Azar o del Espíritu; solo los errores son nuestros. (“Prólogo” a *Elogio de la sombra* [1969] OC II, 614)

Solo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de las *Mil y una noches*, quieren distraer y conmover y no persuadir. Este propósito no quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil. Mis convicciones en materia política son harto conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos. No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfieran en mi obra literaria, salvo cuando me urgió la exaltación de la Guerra de los Seis Días. El ejercicio de las letras es misterioso; lo que opinamos es efímero y opto por la tesis platónica de la Musa y no por la de Poe, que razonó, o fingió razonar, que la escritura de un poema es una operación de la inteligencia. (“Prólogo” a *El informe de Brodie* [1970] Borges OC II, 701)

[En este libro] la parábola sucede a la confidencia, el verso libre o blanco al soneto. En el principio de los tiempos, tan dócil a la vaga especulación y a las inapelables cosmogonías, no habría habido cosas poéticas o prosaicas. Todo sería un poco mágico. Thor no era el dios del trueno; era el trueno y el dios. (“Prólogo” a *El oro de los tigres* [1972] OC II, 777)

La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos; la doctrina clásica del poema como una operación de la inteligencia fue enunciada por un romántico, Poe, hacia 1846. El hecho es paradójico. Fuera de unos casos aislados de inspiración onírica —el sueño del pastor que refiere Beda, el ilustre sueño de Coleridge—, es evidente que ambas doctrinas tienen su parte de verdad, salvo que corresponden a distintas etapas del proceso. (Por Musa debemos entender lo que los hebreos y Milton llamaron el Espíritu y lo que nuestra triste mitología llama lo Subconsciente.) En lo que me concierne, el proceso es más o menos invariable. Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra. Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de la obra. No quiero que la tuerzan mis opiniones, que, sin duda, son baladíes. El concepto de arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del todo lo que ejecuta. Un escritor, admitió Kipling, puede concebir una fábula, pero no penetrar su moraleja. Debe ser leal a su imaginación, y no a las meras circunstancias efímeras de una supuesta “realidad”. (“Prólogo” a *La rosa profunda* [1975] OC II, 120)

Un hecho cualquiera –una observación, una despedida, un encuentro, uno de esos curiosos arabescos en que se complace el azar— puede suscitar la emoción estética. La suerte del poeta es proyectar esa emoción, que fue íntima, en una fábula o en una cadencia. La materia de que dispone, el lenguaje, es, como afirma Stevenson, absurdamente inadecuada. (...) Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios. Una connotación desdichada, un acento erróneo, un matiz, pueden quebrar el conjuro. De cuantos libros he publicado, el más íntimo es éste. Abunda en referencias librescas; también abundó en ellas Montaigne, inventor de la intimidad. Cabe decir lo mismo de Robert Burton, cuya inagotable *Anatomy of Melancholy* –una de las obras más personales de la literatura— es una suerte de centón que no se concibe sin largos anaqueles. Como ciertas ciudades, como ciertas personas, una parte muy grata de mi destino fueron los libros. ¿Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de mi vida? La verdad es que nunca he salido de ella, como no salió nunca de la suya Alonso Quijano. (“Epílogo” a *Historia de la noche* [1977] *OC II* 313).

Esta profusión, que parece revelar una pulsión de control de la interpretación de los textos y revela una completa inversión de la creencia en el arte deliberado y la impersonalidad clásica de los textos anteriores a 1960, alcanzó su punto máximo con el “Epílogo” pseudo-póstumo, tomado de una apócrifa y futura *Enciclopedia Sudamericana* del año 2074, que Borges incluyó en la edición de sus *Obras completas*, en 1974, y en el que compone una especie de *Biographia Literaria à la Coleridge*:

El renombre de que Borges gozó durante su vida, documentado por un cúmulo de monografías y de polémicas, no deja de asombrarnos ahora. Nos consta que el primer asombrado fue él y que siempre temió que lo declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos. Indagaremos las razones de ese renombre, que hoy nos resulta misterioso. No hay que olvidar, en primer término, que los años de Borges correspondieron a una declinación del país. Era de estirpe militar y sintió la nostalgia del destino épico de sus mayores. Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. (...) Así, a lo largo de los años, contribuyó, sin saberlo y sin sospecharlo, a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas. (...) ¿Sintió Borges alguna vez la discordia íntima de su suerte? Sospechamos que sí. Descreyó del libre albedrío y le complacía repetir esta sentencia de Carlyle: ‘La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben.’ (*OC II*, 838)

Naturalmente, no se trata de elaborar un centón ideológico enfrentando textos de Borges que contradigan o ratifiquen sus declaraciones, pues todo permanecería en las coordenadas de un planeta textual sometido a la gravitación del *objeto Borges*.

Pero sí se puede observar que *en un mismo texto*, que continúa con la tradición de los paratextos posteriores a 1960 y la insistencia en el misterio, la sombra, la magia, el conjuro y la irracionalidad de la poesía, en ese mismo texto, que cito a continuación, se defiende la pasividad del autor al que el azar *le deja* el libro que prologa. Borges reconoce que en el libro se ha permitido caprichos amparados por la “impunidad” de saber que no le juzgarán por el texto sino por “la imagen indefinida pero suficientemente precisa” que se tiene de él, y simultáneamente con la defensa de esas intemporalidades, la mención ambigua del país “recobrado” y la llana declaración sobre el descreimiento en la democracia reclaman o dirigen la atención del lector a las “meras circunstancias efímeras de una supuesta *realidad*”, que Borges, un año antes, irónicamente mencionaba en otro prólogo, el de *La rosa profunda*. Todo, insisto, en un texto firmado apenas 4 meses después del *coup d'état* del 24 de marzo de 1976:

Cada sujeto, por ocasional o tenue que sea, nos impone una estética peculiar. Cada palabra, aunque esté cargada de siglos, inicia una página en blanco y compromete el porvenir. En cuanto a mí... Sé que este libro misceláneo que el azar fue dejándome a lo largo de 1976, en el yermo universitario de East Lansing y en mi recobrado país, no valdrá mucho ni mucho menos que los anteriores volúmenes. Este módico vaticinio, que nada nos cuesta admitir, me depara una suerte de impunidad. Puedo consentirme algunos caprichos ya que no me juzgarán por el texto sino por la imagen indefinida pero suficientemente precisa que se tiene de mí. (...) No en vano fui engendrado en 1899. Mis hábitos regresan a aquel siglo y al anterior y he procurado no olvidar mis remotas y ya desdibujadas humanidades. El prólogo tolera la confidencia (...) Me sé del todo indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística. *Buenos Aires, 27 de julio de 1976* (“Prólogo” a *La moneda de hierro* [1976] *OC* II, 202)¹⁷⁶

¹⁷⁶ La extraordinaria capacidad de Borges reinventarse constantemente como autor, incluso tras su muerte, se evidencia claramente en la nota explicativa a este prólogo, incluida en la edición crítica de sus *Obras completas*: “En su biografía de Borges, James Woodall se refiere a la década de 1970 como “sin duda la más brutal y la más destructora de la historia moderna argentina”; comenta el hecho de que la postura política de Borges irritaba a muchos admiradores y detractores; y observa que luego de la muerte de su madre y de muchos amigos (Norah Lange, Carlos Mastronardi, Manuel Peyrou, entre otros), él ya no veía razón alguna para permanecer en el país (p. 306). Agrega: Especialmente después de 1975, la vida de Borges iba a desarrollarse en el exterior, donde era conocido y amado. En su país, donde cada vez se lo critica más y hasta se lo amenazaba a veces

El sobreentendido histórico de este prólogo y del declarado descreimiento en la democracia, es la dictadura militar más cruenta de la historia argentina, que convive con una vindicación de la literatura como magia o misterio o don del azar. El sobreentendido y esta convivencia, que nadie no creará discordante, de autonomía y “compromiso”, de literatura y realidad, puede ser descrita por el concepto mediador de implicatura contextual, esto es, un sobreentendido histórico que atraviesa los textos en una dinámica de retención explícita y formulación tácita.

Por supuesto, cualquier interpretación de la relación entre literatura e historia, incluso, *pace* Jameson, la más propiamente dialéctica, sin dudas esta mera noción de implicatura contextual, solo puede ser parcial en tanto desarrollada por un sujeto, desde la posición, fatalmente localizada, de su situación histórica y social. Esto puede parecer, y sin dudas lo es, tautológico, o una vindicación, recurrente, pesimista, de las lecturas cerradas, o el aplazamiento de la admisión última de una imposibilidad central. Pero se trata, en efecto, de exaltar la tensión entre texto y contexto que define a la colaboración, y adoptar una postura, ecléctica si es necesario, que respete esa escisión constitutiva, a riesgo, por qué no, de no llegar a ninguna conclusión satisfactoria o a ninguna ampliación.

En tal sentido, insisto, no parece legítimo interpretar la relación entre, digamos, la literatura de Borges, de Bioy o de Bustos Domecq y las circunstancias políticas de su tiempo, de acuerdo con las circunstancias personales o la posición social del autor Borges, del autor Bioy, del tercer hombre Bustos Domecq, aunque hayan jugado un papel importante que, naturalmente, no podemos cuantificar. Tampoco parece legítimo reducir los textos a expresión

físicamente, la vida era en verdad algo que había que tolerar. Buenos Aires no era en modo alguno un lugar divertido. Tener a su lado a una mujer a la que doblaba en edad cuando de otro modo se habría quedado solo en ese ambiente fue una de las bendiciones —quizá la más feliz de todas— de los últimos años de Borges. A diferencia de muchos escritores que viven solos en edad avanzada, Borges ni sería abandonado ni moriría solo.” En 1976, Borges recibe un doctorado honoris causa de la Universidad de Chile, como también la Gran Cruz Bernardo de O’Higgins de manos de Augusto Pinochet. (*OC* II, 247, notas al “Prólogo” de *La moneda de hierro*.)

de una respuesta de clase frente al avance, económico y cultural de otra clase social, ni es legítimo imponer “claves” del intérprete a aquella relación si no es para esclarecerla. El problema es, una vez más, cómo modular la percepción de, en este caso, el elemento histórico en la literatura de Bustos Domecq, percepción que experimentamos, por un lado, por las trazas de la enunciación en el enunciado y, por el otro, porque existe ese marco categorial de lo histórico –que no debe confundirse con un esquema de determinación, aunque esta reducción sea, en el fondo, inevitable. En tal sentido, el intérprete parecería confinado a afirmar que la *œuvre* de Bustos Domecq tiene *alguna* relación con el peronismo, y que se inscribe *de alguna manera* en una lógica cultural de exclusión e inclusión que atraviesa la cultura argentina desde el siglo XIX.

Este confinamiento, sin embargo, puede ser un estímulo. Como los intelectuales occidentales, no sin alguna excepción, han renunciado a quimeras y entelequias hermenéuticas e interpretativas totalizadoras, y como sabemos, o deberíamos recordar, que los procesos culturales no reflejan ni reproducen los procesos sociales, podríamos escoger, o asumir, una posición interpretativa que llamaré *melancólica*. La interpretación melancólica, que es también una forma civilizada de la resignación de los periodos tardíos, impone la menor violencia posible a los textos, aunque el intérprete melancólico no ignora que la interpretación razonada es un ejercicio de violencia categorial. Para ello, no somete a los textos a determinantes ajenos a su sistema o sistemas de coherencia, aunque el intérprete melancólico a menudo reconoce que las líneas de organización del texto que interpreta son muy opuestas a su gusto, a su clase, a su lengua, a su educación, a la posición que le imponen sus niveles de ingreso, a sus preferencias sexuales, a sus hábitos de sueño... El intérprete melancólico se resigna a producir textos críticos cuyo carácter construido evidente intenta hacer más evidente, pero también querría mantener la fidelidad a esa entidad, todavía “misteriosa”, que ha conocido euforias exaltadas y, no pocas veces, alarmantes veneraciones: el texto “en sí”.

No obstante, para el lector melancólico, todo texto es un heredado *pre-texto*, el resultado de una serie de eventos más o menos fortuitos que han asegurado, a veces por un mero azar, casi siempre interesadamente, su supervivencia, pero ese lector no reduce el pre-texto a pretexto de sus previos intereses, y aconseja, o defiende con timidez, que cada cual no tome a los (pre)textos como pretexto de sus agendas, sin dudas respetables. Porque el lector melancólico sabe que los textos son pretextos producidos y en circulación y recibidos en un marco categorial de lo posible que, es precisamente, la historia, intenta, en sus cavilaciones, reconocer la pertinencia de ese marco, sin el cual no percibiría *artefactos* culturales, sino solo mónadas – aunque también conoce que apenas si intuye de qué manera el marco determina o ejerce presión sobre las posiciones relativas de los procesos y artefactos culturales, ni cómo determina o ejerce presión sobre *su* percepción de esos procesos... El lector melancólico, en fin, sabe, acaso demasiado bien, que no sabe, y lo declara, y se dedica a esbozar una propedéutica lectora, en la esperanza de que, en el incierto futuro de la lectura de literatura, hombres y mujeres más válidos, más lúcidos y más esperanzados, leerán, ellos sí, lo que sus imposibilidades no le permiten.

En este desplazamiento de la lectura melancólica, percibir la obra en colaboración de Borges y Bioy es el primer paso; percibirla en relación con otros textos (especialmente, inevitablemente, los de Borges), el segundo; percibirla de acuerdo con las percepciones de otros críticos, el tercero; percibirla en relación con otros discursos en el plano categorial de lo histórico, el siguiente. Ya hemos percibido la existencia de la *œuvre* de Bustos Domecq y he intentado leerla como si su estructura fuera más receptiva a unas decisiones metodológicas e interpretativas particulares y no a otras; hemos percibido, luego, la *œuvre* en su relación con otros textos, los de su tradición selectiva; también hemos visto cómo las percepciones e interpretaciones de este trabajo se daban en relación con las percepciones e interpretaciones de otros críticos, situados en otras posiciones.

Para el cuarto paso interpretativo, para percibir e interpretar la *œuvre* de Bustos Domecq en relación con otros discursos en el marco categorial de lo histórico, sugiero el matiz siguiente.

Aunque no podamos determinar *a priori* el carácter de las relaciones entre texto y contexto, y parezcamos reducidos a aplazar constantemente la interpretación de la relación entre texto y contexto, podemos volver a Williams y recordar que las fuerzas que intervienen en la producción y reproducción de los sistemas sociales ejercen *presiones* sobre todas las estructuras y procesos que conforman esa sociedad. En tal sentido, el contexto, digamos, de la obra de Borges, de Bioy, y de la *œuvre* de Bustos Domecq, debe haber ejercido algún tipo de presión sobre sus textos. Además, puesto que no han sido formuladas las teorías que den razón de la escritura en colaboración, y en tanto la gravitación del *objeto Borges*, en las “cadenas de reescrituras” que genera, relega a Bustos Domecq a los confines olvidados de la curiosidad literaria, entonces una previa mutilación propedéutica y un desplazamiento deliberado respecto de ese objeto, así como, en parte, respecto de esa historia de interpretaciones, pueden habilitar la lectura del tercer hombre, y sentar los prolegómenos para leerla melancólicamente en relación con esa parcela específica del marco categorial de lo histórico, la política, y en relación con esa otra parcela de la parcela, la política argentina.

La forma de esa cualificación, o desplazamiento, consistiría en leer a Bustos Domecq asumiendo que la imbricación de su escritura con la historia y la política argentinas, con las fuerzas de reproducción de esa sociedad presionando sobre su *œuvre*, fue tan o más fundamental que la forzada, reiterada, exhausta consustanciación con “Borges”, como si su *œuvre* pendiera del sobreentendido histórico y de la presión de esas fuerzas que asumen la forma de lo que aquí llamo implicatura contextual. Esta relación es crucial en lo que respecta a la década de 1940 y la segunda mitad del siglo XX. Es más, la presión de la historia argentina y del peronismo es tan acusada que pone en entredicho, por contigüidad, hasta los consensos que aún persisten en torno al Borges apolíneo: en la obra en colaboración no hay imagen oblicua del poder, sino presión, uso e intervención de la realidad que constituye la Argentina peronista –presión, por otra parte, fatal, pero uso e intervención de esa realidad en los que se puede leer el gesto libertario de Bustos Domecq asumiendo como plena elección lo impuesto ineludiblemente.

En este sentido, en lo que sigue intentaré mostrar, indagando las estrategias de relectura de textos fundacionales y de disposición contenedora de sujetos sociales construidas en “La fiesta del monstruo”, cómo, a través de la implicatura contextual, la forma específica que en Bustos Domecq adopta el vínculo entre *literatura y política* distancia a sus textos de los modos aceptados de entender y leer la obra de Borges –y, quizá, sirve también a una historia de las matizaciones de la relación entre literatura y política en la Argentina. El desplazamiento permitirá leer la *œuvre* como una “literatura comprometida”, y, frente al Borges ahistórico y el Borges tan plenamente histórico que se confunde con la historia misma, contribuirá a señalar abiertamente la condición de Bustos Domecq como un dedicado “militante”.

3.3. Artífice de monstruos, o cómo hacer cosas con palabras o silencio

En 1977, “La fiesta del Monstruo” fue incluido en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, el último volumen de la colaboración de Borges y Bioy, y como parte de esa colección de cuentos se lo incluyó, en 1979, en la primera edición de las *Obras completas de Jorge Luis Borges en colaboración*.¹⁷⁷

El cuento, sin embargo, había sido escrito veinte años antes y circuló inicialmente como *samizdat* a través de copias privadas. En la entrada del 3 de enero de 1948 de *Borges*, escribe Bioy: “A la tarde leí a mis padres ‘La fiesta del Monstruo’ (ya lo habían leído). Me parece que no se aburrieron”, y en la nota aclaratoria: “Terminado el 24 de noviembre de 1947” (*Bor*: 33), fecha, esta última, que coincide con la incluida al final del cuento en todas las ediciones. Asimismo, el relato apareció por primera vez en forma impresa el 30 de septiembre de 1955, en Montevideo, en la revista *Marcha*,¹⁷⁸ circunstancia sobre la que observa, típicamente,

¹⁷⁷ Borges, Jorge Luis *et al.*, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires: Emecé, 1979.

¹⁷⁸ H. Bustos Domecq, “La fiesta del monstruo”, *Marcha* 783 (1955): 20-23.

Rodríguez Monegal: “Publicar ‘La fiesta del Monstruo’ habría sido imposible bajo el gobierno de Perón. Incluso la circulación de copias mecanografiadas era ya bastante peligrosa, porque el general había dejado muy en claro que no toleraría ninguna oposición.” (1978: 332)

Pero este desplazamiento geográfico de la publicación, y el abandono de la matriz policial de las colaboraciones previas a 1955, pueden ser leídos de otra manera, en consonancia con la “desaparición” del tercer hombre que resultó de la implosión, en *Un modelo para la muerte* de 1946, del sistema de estabilización de lo uno y lo diverso. La publicación en Uruguay también puede ser interpretada como el trasunto enunciativo de otro desplazamiento, que explicaría por qué los textos posteriores a 1946 inauguraron definitivamente la inflexión satírica: en efecto, “La fiesta del Monstruo”, y “El hijo de su amigo”, también publicado en Uruguay, no son cuentos policiales ni fantásticos.¹⁷⁹ Es posible, entonces, que la desaparición del sistema de organización narrativa centrado en la figura del detective Parodi en tanto que metáfora del principio Autor y mecanismo de estabilización de la escisión enunciativa recondujera la colaboración no solo al abandono del autor ficticio como firmante de los libros, sino también a un nuevo modo narrativo de inflexión satírica, que solo había sido parcialmente explorado en los textos anteriores y que, simbólicamente desplazado, se inició con publicaciones en el extranjero.

Matizados de esa manera, estos desplazamientos y traslaciones pueden ser interpretados también en relación con la irrupción del peronismo, y esto incluso al nivel cronológico, en el que no insisto para multiplicar las apariencias del rigor sino para llamar la atención sobre sus eventuales implicaciones. Así, *24 de noviembre de 1947*, fecha declarada de escritura del cuento; *30 de septiembre de 1955*, publicación en Uruguay; *1977*, inclusión del relato en la última, y miscelánea, colección de cuentos de la *œuvre* de Bustos Domecq, se corresponden con el primer año de Perón en la presidencia, tras asumir el poder constitucional el *4 de junio de 1946*; con

¹⁷⁹ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, “El hijo de su amigo”, *Número 19* (1952): 101-119. Fechado “Pujato, 21 de diciembre de 1950”.

los días inmediatamente posteriores al *16 de septiembre de 1955*, día del derrocamiento de Perón por parte de los militares de la (autodenominada) Revolución Libertadora; y con el primer año de gobierno militar de otra dictadura (autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional”), tras el derrocamiento, el *24 de marzo de 1976*, del tercer gobierno peronista. Volveré sobre estos paralelismos, que conviene tener en cuenta.

Como han señalado y comentado Gamarro (2000), Piglia (2001), Wilson (2007) y Panesi (2008), “La fiesta del Monstruo” es una reescritura de un texto fundacional de la literatura argentina, *El matadero* de Esteban Echeverría. A sus comentarios se puede añadir que ambos textos comparten un “aura” de exilio, en sus equiparables circunstancias de composición y publicación. “La fiesta del Monstruo”, como se ha visto, fue publicado en Montevideo, Uruguay, en la revista *Marcha*, y *El matadero*, aunque publicado en 1871 en la *Revista del Río de la Plata. Periódico mensual de Historia y Literatura de América*, e incluido en el quinto tomo de las *Obras completas de Esteban Echeverría* compiladas por Juan María Gutiérrez, fue escrito entre 1838 y 1840 en Montevideo, donde Echeverría permaneció exiliado, junto a otros unitarios, durante el primer gobierno de Juan Manuel de Rosas, de la facción federal.¹⁸⁰

Los dos textos, además, comparten una común alusión. “La fiesta del Monstruo” se inicia con el epígrafe: “Aquí empieza su aflicción. Hilario Ascasubi. *La refalosa*.” (BD: 392).¹⁸¹ El poema de Ascasubi (también exiliado, como Echeverría, en Montevideo, entre 1831 y 1851) fue escrito en 1843 y se “inspira” en el canto que identificaba a la Mazorca, el grupo parapolicial represivo del gobernador Rosas, cuya principal función era la persecución y asesinato de los opositores unitarios. “La fiesta del monstruo” alude a las violentas escenas del poema de

180 Rosas gobernó la provincia de Buenos Aires (y, por extensión, buena parte del país) entre 1829-1833 y 1835-1853. Pertenecía al llamado grupo federal, mientras que los unitarios nucleaban a gobernadores de otras provincias y especialmente a los intelectuales de la llamada “generación del 37”: Sarmiento, Echeverría y Alberdi.

181 Ascasubi fue uno de los poetas gauchescos más importantes, y en varias ocasiones Borges escribió sobre él. Véase, por ejemplo “La poesía gauchesca”, incluido en *Discusión*, de 1932, o *El Martín Fierro*, de 1953, escrito en colaboración con Margarita Guerrero. Citar el prólogo de Borges

Ascasubi y, sobre todo, la alegría y la diversión que experimenta el personaje mazorquero y asesino de *La refalosa* parecen adelantar la voz del narrador de “La fiesta del Monstruo”. Simultáneamente, Bustos Domecq alude, vía ese epígrafe, a Echeverría, que no solo utiliza a los mazorqueros como personajes de *El matadero* sino que menciona explícitamente el canto de “La resbalosa” de los federales, “poetizado” por Ascasubi: “Un hombre, soldado en apariencia, sentado en una de ellas cantaba al son de la guitarra la resbalosa, tonada de inmensa popularidad entre los federales, cuando la chusma llegando en tropel al corredor de la casilla lanzó a empellones al joven unitario hacia el centro de la sala.” (Echeverría 1874: 237).

La relación entre *El matadero* y *La refalosa* es más extendida y, naturalmente, previa a Bustos Domecq, dada la común circunstancia histórica de los dos textos y, por qué no, de sus autores. Así, el título del poema de Ascasubi se refiere al acto de resbalarse en la sangre de los opositores ejecutados y agonizantes, así como al cuchillo que “resbala” sobre la garganta de la víctima:

¡Qué jarana!,
nos reímos de buena gana
y muy mucho,
de ver que hasta les da chucho;
y entonces lo desatamos
y soltamos;
¡y lo sabemos parar
para verlo REFALAR
en la sangre!
hasta que le da un calambre
y se *cai* a patalear,
y a temblar
muy fiero, hasta que se estira
el salvaje: y, lo que espira,
le sacamos
una *lonja* que apreciamos
el sobarla,
y de *manea* gastarla.
De ahí se le cortan orejas,
barba, patilla y cejas;
y pelao

lo dejamos arrumbao,
para que engorde algún chancho,
o carancho. (Ascasubi 1872: 433-34, vv. 88-111)

La cruenta escena de *La refalosa*, prospectiva en tanto que amenaza, incluye una alusión a la vejación del agonizante (*Hemos visto algunos de estos / que se muerden y hacen gestos, / y visajes / que se pelan los salvajes, / largando tamaña lengua; / y entre nosotros no es mengua / el besarlo, / para medio contentarlo.* vv. 79-87), y coincide detalladamente con la narración de la violación y asesinato del personaje del unitario en los corrales de *El matadero* de Echeverría:

-Abajo los calzones a ese mentecato cajetilla y a nalga pelada denle verga, bien atado sobre la mesa.

(...) En un momento liaron sus piernas en ángulo a los cuatro pies de la mesa volcando su cuerpo boca abajo.

-Primero degollarme que desnudarme, infame, canalla.

Sus fuerzas se habían agotado. Inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven, y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos.

-Reventó de rabia el salvaje unitario -dijo uno.

-Tenía un río de sangre en las venas -articuló otro. (Echeverría 1874: 239-41)

Asimismo, como en el texto de Echeverría, en el que “el juez del matadero, personaje importante, caudillo de los carniceros que ejerce la suma del poder en aquella pequeña república, por delegación del Restaurador”, y así como el Restaurador, “patrón de la cofradía”, preside la “federación rosina” (Echeverría 1874: 222, 241), en *La refalosa* de Ascasubi un jefe sin nombre preside los asesinatos: *Cuando algunos en camisa / se empiezan a revolcar / y a llorar, / que es lo que más nos divierte, / de igual suerte / que al Presidente le agrada / y larga la carcajada / de alegría, / al oír la musiquería / y la broma que le damos / al salvaje que amarramos* (vv. 41-51).

Por otra parte, además del epígrafe y la alusión y referencia compartidas, se pueden indicar otros paralelismos entre el cuento de Bustos Domecq y el relato de Echeverría. Así, por ejemplo, en *El matadero* el unitario se niega a seguir las órdenes del Restaurador y observar los ritos federales:

-Silencio -dijo el juez-, ya estás afeitado a la federala, solo te falta el bigote. Cuidado con olvidarlo. Ahora vamos a cuentas. ¿Por qué no traes divisa?

-Porque no quiero.

-¿No sabes que lo manda el Restaurador? (...) ¿Por qué no llevas luto en el sombrero por la heroína? (...) ¿No sabes que así lo dispuso el Restaurador? (Echeverría 1874: 238-39)

En “La fiesta del Monstruo” leemos: “[Tonelada] le dijo al rusovita que mostrara un cachito más de respeto a la opinión ajena, señor, y saludara a la figura del Monstruo. El otro contestó con el despropósito que él también tenía su opinión.” (BD: 401). La negativa del joven judío a saludar a la figura del Monstruo determina su suerte, y el cuento culmina con su asesinato a manos de los seguidores del Monstruo, entre los que se cuenta el narrador:

El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías, y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arrimé otro viaje con un cascote que le aplasté una oreja y ya perdí la cuenta de los impactos, porque el bombardeo era masivo. Fue desopilante; el jude se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente en su media lengua. Cuando sonaron las campanas de Monserrat se cayó, porque estaba muerto. Nosotros nos desfogamos un rato más, con pedradas que ya no le dolían. Te lo juro, Nelly, pusimos el cadáver hecho una lástima. Luego Morpurgo, para que los muchachos se rieran, me hizo clavar la cortaplumita en lo que hacía las veces de cara. (...) La gran sorpresa del día la vino a detentar Pirosanto, con la ponenda de meterle fuego al rejunta piedras, previa realización en remate de anteojos y vestuario. (BD: 400-01)¹⁸²

¹⁸² De la misma manera, como el “Gordo” narrador de “La fiesta del Monstruo” se “calienta” con el “chorro negro”, el mazorquero de *La refalosa* también se excita a la vista de la sangre: *le atravesamos las venas / del pescuezo. / ¿Y qué se le hace con eso?, larga sangre que es un gusto* (vv. 73-76), y al final del poema, el mismo “mashorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo” se dirige al gaucho unitario Jacinto Cielo, a quien va dirigida la “amenaza”, la forma ficcional que adopta el poema, con similares admoniciones de saludar a la Federación: *Con que ya ves, salvajón; / nadita te ha de pasar / después de hacerte gritar: ¡Viva la Federación!* (vv. 112-115)

Las citas que he incluido podrían multiplicarse, pero bastan para mostrar cómo recurre el cuento de Bustos Domecq a *La refalosa* y *El matadero*, y estas son “triangulaciones” comparativas que sirven para establecer la filiación literaria de “La fiesta del Monstruo”.

No obstante, como se ha visto, la comparación entre textos no es una posibilidad inherente a su textualidad, sino que se puede observar la similitud en la diferencia de los textos comparados porque estos son percibidos en el marco categorial de lo histórico. En este sentido, Bustos Domecq puede *operativizar* las, digamos, relaciones sintagmáticas con los textos a los que alude, en una *situación* fundamentalmente (inevitablemente, y paradigmáticamente) distinta a la de los textos de Ascasubi y Echeverría. Es posible leer en un texto las trazas de otros textos, pero no en virtud de una incorporación exclusivamente textual, que en este trabajo interesa especialmente en su carácter alusivo. El gesto lector de actualización de esa incorporación puede incluir o no la conciencia de esa ilusión, así como puede incluir o no la determinación de no confundir los remanentes de realidad enunciativa de un texto con la “sustancialidad” de esa realidad enunciada, pero el gesto “primario” de la incorporación crea la ilusión de la similitud y hasta la ilusión de identidad entre las situaciones enunciativas, similitud que solo existe en los términos de inclusión en el marco categorial de lo histórico, identidad que solo existe en el terreno ideológico.

Gracias a una operación fundamentalmente alusiva que enfatiza o construye las semejanzas con los textos aludidos, Bustos Domecq puede crear un sistema de *loci* narrativos y un espacio alusivo de correspondencias que confieren a su enunciado textual un “aire de familia” compartido con los de Echeverría y Ascasubi. De la misma manera, en un segundo momento, esta operativización narrativo-alusiva, de superposición de los códigos lingüísticos y narrativos tomados de aquellos textos, permite a Bustos Domecq, o a su texto, instrumentar la ilusión de la identidad histórica de las tres situaciones enunciativas.

No importa que la distinción entre esos dos momentos de superposición, uno narrativo, el otro ideológico, solo sean separables a efectos analíticos, no importa que el eficaz

funcionamiento de esa doble superposición e imposición dependa de la “distraída experiencia” de los lectores, no importa que confundamos narración con realidad, pues en última instancia no percibimos lo social sino a través de un proceso narrativo de simbolización. Lo cierto es que puede aceptarse y a menudo se acepta (como hemos visto, por ejemplo, en la representación antinómica de la historia argentina como eterno retorno de dos invariantes), la solución imaginaria, narrativa, que representa e impone una identidad a elementos que flotan en la radical discontinuidad de la historia –que solo es percibida como *continuum*, insisto, en la percepción de los sujetos permitida por el marco categorial de lo histórico. Este es, podría decirse, el producto de la operación ideológica de la alusión que, si bien, como se ha intentado en este trabajo, puede ser pensada con independencia de la intencionalidad autorial, también funciona como una especie de representación en miniatura de los variados mecanismos de selección y naturalización de la tradición selectiva. De la misma manera que esos mecanismos, la alusión, cuando conduce a leer textos como idénticos, es también una solución imaginaria al problema real de la situacionalidad abismalmente distinta de los textos-mónadas de la cultura y, por añadidura y más importante, en un segundo salto ideológico, es parte de una solución imaginaria cuando genera la ilusión de que, en este caso, Echeverría, Ascasubi y Bustos Domecq son un mismo autor en una misma situación repetida, pues los tres autores ocupan posiciones solo equiparables, o percibidas como equiparables, por la contención del marco categorial de lo histórico y gracias al lenguaje narrativo y las alusiones que son su trasunto significante.

Esta interpretación ideológica del panteísmo alusivo permite ver que la “identidad” de Echeverría, Ascasubi y Bustos Domecq, operativizada por el texto de este último, no es menos ilusoria que la “identidad” generada por un tercer salto ideológico: la idea de que los objetos de su escarnio (el rosismo, los federales, el peronismo, las clases populares, etc.) son los mismos. Pero la ilusión de sustancialidad y continuidad del lenguaje y la deliberada imposición de una continuidad cíclica o de invariantes a eso que llamamos historia y que no es sino una sucesión virtualmente caótica, inconmensurable, de mónadas de eventos inconexos (que, si conforman

una unidad, es fenomenológica, digamos, y debida al marco categorial de lo histórico, y a la percepción de los sujetos), esa ilusión, y solo esa ilusión, mantenida a veces a través de violencias no solo lingüísticas, permite reiterar, mantener, continuar, traducir, y trasvasar la metáfora de la historia argentina como eterno retorno de dos invariantes antagónicas –y, esto, a su vez, permite leer esos textos, sus autores y los blancos de su sátira como idénticos, en un perfecto círculo hermenéutico. Es paradójico, entonces, como también ocurre con el biografismo, que la alusión a textos “políticos” y profundamente “históricos” sirva a la deshistorización y al vaciamiento del tiempo histórico en lecturas e interpretaciones “identificadorias” de esos textos.

La similitud de este procedimiento de Bustos Domecq torna inevitable, e ilumina, la relación con textos de Borges en los que se verifica parecida operativización de correspondencias textuales, que, por añadidura, ha sido más o menos sistematizada, especialmente en sus referencias al eterno retorno, la “historia” de la eternidad y la concepción de la historia de Carlyle. Así, por ejemplo, Borges encontraba en Sarmiento, el casi mitológico opositor de Rosas, y en su *Facundo, o civilización y barbarie*, una guía para comprender la historia de la disyuntiva nacional, y en la oposición entre *Facundo* y el *Martín Fierro* la cifra de esa antinomia:

La historia es una pesadilla de la que quiero despertarme, confirmaría James Joyce. Más numerosos, por supuesto, son los que perciben o declaran que la historia encierra un dibujo, evidente o secreto. Básteme recordar, un poco al azar de la pluma, los nombres del tunecino Abenjaldún, de Vico, de Spengler y de Toynbee. El *Facundo* nos propone una disyuntiva -civilización o barbarie- que es aplicable, según juzgo, al entero proceso de nuestra historia. Para Sarmiento, la barbarie era la llanura de las tribus aborígenes y del gaucho; la civilización, las ciudades. El gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros; la barbarie no solo está en el campo sino en la plebe de las grandes ciudades y el demagogo cumple la función del antiguo caudillo, que era también un demagogo. La disyuntiva no ha cambiado. *Sub specie aeternitatis*, el *Facundo* es aún la mejor historia argentina. (Borges 1998: 212 [“Prólogo” a D.F. Sarmiento, *Facundo*, El Ateneo, Buenos Aires 1974])

Dos tiranías hubo aquí. Durante la primera, unos hombres, desde el pescante de un carro que salía del mercado del Plata, pregonaron durazos blancos y amarillos; un chico levantó

una punta de la lona que los cubría y vio cabezas unitarias con la barba sangrienta. La segunda fue para muchos cárcel y muerte; para todos un malestar, un sabor de oprobio en los actos de cada día, una humillación incesante. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido. (...) También aquí las generaciones han conocido esas vicisitudes comunes y de algún modo eternas que son la materia del arte. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensan que huye. Esto que fue una vez, vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos. (“Martín Fierro”, *El hacedor*, OC II, 289)

Estas relaciones establecidas por Borges permiten, cautelosamente, añadir algunos pares de “equivalencias” a las correspondencias que, como se verá, funcionan en el nuevo sistema ideológico que, partiendo de Echeverría y Ascasubi, Bustos Domecq despliega en “La fiesta del Monstruo”:

Restaurador ⇔ Monstruo

Caudillos ⇔ demagogos modernos

federales ⇔ seguidores del Monstruo

Mazorca ⇔ partidarios del Monstruo

refalosa ⇔ marchita del monstruo

bárbaros de la llanura ⇔ plebe de las ciudades

Fiesta (pervertida) de la Cuaresma / jarana ⇔ Mitin del Monstruo

gauchos e indios ⇔ obreros e inmigrantes

tiranía de Rosas ⇔ tiranía de Perón

Estas equivalencias, mayormente implícitas pero efectivamente funcionales, están en la base de la dialéctica entre cuerpo y voz que atraviesa el texto de Bustos Domecq.

El cuento es referido por un narrador personaje a una mujer “gordeta” (BD: 402), Nelly, que no interviene en el relato y con quien mantiene algún tipo de relación amorosa. Este narrador se designa a sí mismo con diminutivos o expresiones amistosas referidas a animales: “tu Pato Donald”, “tu chanchito”, “tu conejito querido” (BD: 393, 397, 399). El motivo central del relato es el viaje que un grupo de hombres, en ocasión de un mitin político en la Plaza de Mayo durante una “jornada cívica en forma” (BD: 392), emprende desde la periferia de la zona sur de Buenos Aires “rumbo al civismo, a la aglomeración, a la fraternidad, a la fiesta del Monstruo.” (BD: 396)

Los preparativos son organizados por un comité que distribuye armas al grupo de hombres, a quienes posteriormente recoge un camión: “A las trece y veinte llegó el camión que se había adelantado a la hora y cuando los compañeros de cruzada tuvieron el alegrón de verme, que ni me había desayunado con el pan del loro de la señora encargada, todos votaban por dejarme, con el pretexto de que viajaban en un camión carnicero y no en una grúa.” (BD: 394) Retrospectivamente, tras el brutal asesinato que cierra el cuento, el adjetivo “carnicero” aplicado al vehículo que transporta al grupo se resignifica como un espacio en desplazamiento de “carniceros”, que evoca a *El matadero* de Echeverría:

Pero para que el lector pueda percibirlo a un golpe de ojo, preciso es hacer un croquis de la localidad. El matadero de la Convalecencia o del Alto, sito en las quintas al Sud de la ciudad, es una gran playa en forma rectangular, colocada al extremo [*sic*] de dos calles, una de las cuales allí se termina y la otra se prolonga hacia el Este. Esta playa, con declive al Sud está cortada por un zanjón labrado por la corriente de las aguas pluviales, en cuyos bordes laterales se muestran innumerables cuevas de ratones y cuyo cauce recoge [*sic*], en tiempo de lluvia, toda la sangraza seca o reciente del matadero. En la junción del ángulo recto, hacia el Oeste, está lo que llaman la casilla, edificio bajo, de tres piezas de media agua con corredor al frente que da a la calle y palenque para atar caballos, a cuya espalda se notan varios corrales de palo a pique de ñandubay con sus fornidas puertas para encerrar el ganado. Estos corrales son en tiempo de invierno un verdadero lodazal, en el cual los animales apeñuscados se hunden hasta el encuentro y quedan como pegados y casi sin movimiento. (...) La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros, y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. En torno de cada res resalta a un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta. La figura

más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían, caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las arpías de la fábula, y entremezclados con ellas algunos enormes mastines, olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa. (...) Pero a medida que adelantaba, la perspectiva variaba: los grupos se deshacían, venían a formarse tomando diversas actitudes y se desparramaban corriendo como si en medio de ellos cayese alguna bala perdida, o asomase la quijada de algún encolerizado mastín. Esto era que el carnicero en un grupo descuartizaba a golpe de hacha, colgaba en otros los cuartos en los gauchos a su carreta, despellejaba en éste, sacaba el sebo en aquél; de entre la chusma que ojeaba y aguardaba la presa de achura, salía de cuando en cuando una mugrienta mano a dar un tarazón con el cuchillo al sebo o a los cuartos de la res, lo que originaba gritos y explosión de cólera del carnicero y el continuo hervidero de los grupos, dichos y gritería descompasada de los muchachos. (Echeverría 1874: 221-24)

En el relato de Echeverría el matadero es un espacio acotado, limitado geográficamente a un rectángulo delimitado con precisión: ubicado al sur de la ciudad, al extremo de dos calles, a su vez limitado por un zanjón desbordante de aguas de lluvia y restos de las matanzas de ganado. Echeverría indica detalladamente las coordenadas de ese espacio, y la descripción del matadero y de sus ocupantes sigue las reglas de la perspectiva y el acercamiento al detalle, desde la geografía a los cuerpos de la comparsa y los mastines que pululan en ese espacio. El matadero, así, en el texto de Echeverría, es un espacio con fronteras definidas que contienen la violencia que se ejerce *en su interior*. En tal sentido, sigue siendo, aunque nada menos, una *metáfora* del país, con el que no se confunde.

En cambio, en “La fiesta del Monstruo”, aunque la procedencia geográfica de los integrantes del grupo en movimiento esté marcada explícitamente, el camión carnicero de Bustos Domecq, transportándola, desplaza la violencia, ahora móvil, desde el sur al centro de la ciudad.¹⁸³ La violencia ya no está confinada a un sector de la geografía de Buenos Aires, y la ciudad solo queda protegida por “lagunas anegadizas” y “montañas de basura” (BD: 395).

¹⁸³ “Todos éramos argentinos, todos de corta edad, todos del Sur y nos precipitábamos al encuentro de nuestros hermanos gemelos, que en camiones idénticos procedían de Fiorito y de Villa Domínico, de Ciudadela, de Villa Luro, de la Paternal, aunque por Villa Crespo pulula el ruso y yo digo que más vale la pena acusar su domicilio legal en Tolosa Norte.” (BD: 395)

En tal sentido, más que una metáfora, se trata de una *metonimia*, en la que la violencia y la ciudad se continúan. Más aun, la fiesta tiene lugar en el centro mismo de la ciudad, donde se ha instalado la violencia en forma de una fuerza centrípeta, el Monstruo, que convoca esa otra violencia de las orillas, desplazada en un camión carnicero. Por supuesto, el camión carnicero del cuento representa bien la idea de “invasión”, que la comparación con el espacio metafórico limitado del matadero no hace sino enfatizar, pero esa invasión está, precisamente, narrativizada retóricamente a través de la figura del camión, como si se tratara de un tropo de mediación entre metáfora y metonimia. Asimismo, los integrantes del grupo, identificado como “merza”, “merza en franca descomposición”, “merza fresca”, “aglutinado”, “fratellanza”, “aglomeración”, son individualizados con apellidos italianos y apodos vulgares: *Diente de Leche*, *Loiácomo*, *Garfunkel*, *Fideo Zoppi*, *Simón Tabacman*, *Tornillo Sin Fin*, *Rabasco*, *Spátola*, *el vasco Speciale*, *Manolo Morpurgo*, *Pirosanto*, *Rancherita*, *Bonferraro*, *el Nene Tonelada*, *el pibe Saulino*, lo cual puede verse, a su vez, como otros signos de violenta exterioridad, pues, ¿de dónde proceden y a qué remiten esta gente y esos nombres?

En el trayecto, los seguidores del Monstruo cantan, gritan, comen desafortadamente, se entregan a otros menesteres escatológicos, incendian vehículos, roban y provocan desmanes de todo tipo:

Hombro a hombro con los compañeros de brecha, no quise restar mi concurso a la masa coral que despachaba a todo pulmón la marchita del Monstruo. (BD: 394-95)

[B]ramábamos como el pabellón de los osos y nos rechinaban los dientes. (BD: 401)

Por fin, arrancamos, y entonces sí que corrió el aire, que era como tomarse el baño en la de la sopa, y uno almorzaba un sangüiche de chorizo, otro su arrolladito de salame, otro su panetún, otro su media botella de Vascolet y el de más allá la milanesa fría. (BD: 395)

No te digo niente de la olorosa que cantó por lo bajo el tano Potasman. (BD: 397)

Tata Dios nos facilitó una bicicleta olvidada en contra de una quinta de verdura, que a mi ver el ciclista estaba en proceso de recauchutaje, porque no asomo la fosa nasal cuando el propio Garfunkel le calento el asiento con la culata. (BD: 396)

L'ónibus ardía en el horizonte, mismo como el spiedo del Perosio, y el guarda-conductor-propietario lloraba dele que dele ese capital que se le volvía humo negro. (BD: 398)

La “merza fresca” del grupo, por otra parte, es representada como un *cuero*, tal como se infiere de las funciones fisiológicas que se le atribuyen. Así, por ejemplo, se compara al autobús que los transporta en la parte final del viaje con una mujer embarazada: “El bondi –talán, talán– agarró p'al Centro; iba superbo como una madre joven que, sotto la mirada del babo, porta en la panza las modernas generaciones que reclamarán su lugar en las grandes meriendas de la vida... En su seno (...) iba yo.” (BD: 399), y cada vez que un integrante, algún “cagastume”, intenta escapar, se recurre a ilustrativas metáforas escatológicas, con mención de purgas, evacuaciones, deposiciones y consistencias blandas:

No te digo niente de más de un cagastume que se acogía a esas purgas para darse de baja en el confusionismo y repatriarse a casita lo más liviano. (BD: 395)

Todo marchó como un dibujo, pero el nerviosismo cundió entre la merza fresca cuando el trompa, vulgo Garfunkel que le dicen, nos puso blandos al tacto con la imposición de deponer en cada paredón el nombre del Monstruo, para ganar de nuevo el vehículo, a velocidad de purgante, no fuera algún cabreira a cabriarse y a venir calveira pegándonos. (BD: 396)

Asimismo, aunque hay algunos indicios de convicción en el narrador y su grupo, Bustos Domecq los describe como meros productos del clientelismo, la propaganda y la coerción, y la llegada a la ciudad, rodeada por aguas estancadas y montañas de basura, identifica al grupo como una nueva Mazorca al servicio de un nuevo tirano: “¡Lo que es la adhesión! La gallarda columna se infiltraba en las lagunas anegadizas, cuando no en las montañas de basura, que acusan el acceso a la Capital, sin más defección que una tercera parte, *grosso modo*, del

aglutinado inicial.” (BD: 399); “Banderas de Boitano que tremolan, toques de clarín que vigoran, doquiera la masa popular, formidavel.” (BD: 402)

Por último, tras incendiar el autobús, el grupo asesina por lapidación al muchacho judío que se niega a participar de las demostraciones de adhesión. Este episodio, según Avellaneda, “evoca sin duda un hecho histórico anterior sucedido en condiciones diferentes, el asesinato del estudiante Aarón Salúm Feijó, baleado por un grupo de la derechista Alianza Libertadora Nacionalista en la noche del cuatro de octubre de 1945 a causa de haberse negado a vivir el nombre de Perón.” (1983: 80) Se puede señalar, no obstante, que aunque se menciona a principios del cuento que es mejor evitar Villa Crespo porque allí “pulula el ruso [e.g., el judío]” (BD: 395), y esto podía leerse como una alusión denigratoria de los judíos, Bustos Domecq no representa el asesinato del joven como un episodio antisemita, pues el que inicia la agresión es, precisamente, un judío: “Lo pusimos de guardarropas al pibe Saulino, que así no pudo participar en el apedreo. El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías, y la sangre era un chorro negro.” (BD: 401)

También en “La fiesta del Monstruo”, como en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte*, los “modos de hablar” proporcionan el material del escarnio y la caricatura que, como se ha visto, Montenegro, señalaba en su prólogo a *Seis problemas para don Isidro Parodi* como la característica del estilo de Bustos Domecq. Efectivamente, las características más evidentes de esa peculiar república de las letras que es la *œuvre* incluyen la insistencia en problemas literarios y la recurrente puesta en escena del lenguaje a través de los modos de hablar y los personajes literatos. Especie de manual retórico donde todo debe ser dicho hasta los límites de la inteligibilidad, en la *œuvre* de Bustos Domecq la existencia se define como lucha entre literatos empeñados en imponer el análisis y la (des)calificación del discurso personal y ajeno.

El lenguaje y el uso de las voces también proliferan en “La fiesta del Monstruo”, pero, y a diferencia de los textos anteriores, la abundancia casi sin precedentes de los términos que

específicamente describen las características físicas y el comportamiento de los personajes señala un desplazamiento del interés desde los modos de hablar hacia los *sujetos*, y en primer lugar el personaje y narrador, que es definido por una acumulativa serie de rasgos y costumbres vulgares, sobre los que volveré. Incluso más: en el espacio narrativo de la *œuvre*, donde la existencia se dirime como logomaquia y en el que la promiscuidad lingüística es la regla, “La fiesta del Monstruo” constituye un caso doblemente anómalo, que no resultaría llamativo si consideráramos la lengua como un “inmediato” vehículo ideológico o transparente representación de una intención autorial. Pues anunciándose en el habla incesante y atropellada de su protagonista, en el principio y el fin de un viaje crasamente heroico, contra la expectativa que genera la lengua saturada e ininterrumpida del narrador, y cuando el lector espera la revelación y la palabra que convoca y atrae, se impone, sin embargo, un silencio y la ausencia de la voz de un nombre tampoco articulado: el Monstruo permanece anónimo y el silencio ocupa la extensión de un discurso, el suyo, que había motivado el viaje y era, de alguna manera, su fin y su principio. Así, en el centro mismo de la voz y el habla saturada de “La fiesta del Monstruo” hay una perfecta ausencia de voz y de lenguaje

A esto se suman otros hechos, no menos extraños al universo lenguaraz de la *œuvre* de Bustos Domecq, uno especialmente: “La fiesta del Monstruo” no es un relato sobre escritores o lectores, y esto no puede atribuirse solamente a la inflexión satírica de los textos colaborativos posteriores a *Un modelo para la muerte*. De la concentración obsesiva de la *œuvre* con los modos de hablar resulta su poblada demografía de “máquinas de *causeur*” mencionadas en “El hijo de su amigo”, los seres que pululan bajo las formas de autores, exegetas, comentaristas, hermeneutas, escribientes, libretistas, traductores, antologistas, cuentistas, novelistas, periodistas y críticos en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte*, así como las interminables discusiones literarias y las abrumadoras publicaciones que serán la materia de las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967).

Pero casi nadie escribe en “La fiesta del Monstruo”, un texto eminentemente “oral”, que depende, para su particular inteligibilidad, de la saturación de esa voz que cuenta. De hecho, solo hay dos breves escenas de escritura: en una, los integrantes del grupo intercambian la dirección de un reducidor de armas robadas, tomando notas con un “Faber cachuzo” (BD: 392); en la otra, la escritura del personaje narrador es un *grafitto* incomprensible: “Me di el gusto de garabatear en la tapia unas letras frangollo...” (BD: 396). Análogamente, solo hay dos escenas de lectura: en una, el narrador evoca: “Bien me parece tener leído en alguno de esos quioscos fetentes que no hay mal que por bien no venga” (*ibid.*), evocación que no solo es confusa, sino que se da en un “quiosco fetente”, esto es, un baño público. La segunda escena de lectura, o que simboliza la lectura, corresponde, e identifica, precisamente, al joven asesinado, pero la lectura, los libros y las gafas que requiere esa escena son una marca de indefensión que incita a la barbarie: “Era un miserable cuatro ojos, sin la musculatura del deportivo. El pelo era colorado, los libros bajo el brazo y de estudio.” (BD: 400)

Por supuesto, que escritura y lectura no tengan cabida en un texto oral parece lógico, incluso necesario. Menos esperable es que esa oralidad venga, también, *escindida*. Esto no debería sorprender porque, de acuerdo con la hipótesis de este trabajo, el origen dividido de la escritura genera el pliegue y la multiplicación de las instancias narrativas, la temática de algunos cuentos o la presencia de dúos de personajes escritores o colaboradores. Esta escisión fundante también puede verse en “La fiesta del Monstruo”, en la intercesión de los sujetos de las notas al pie como en el centro de esa oralidad escindida, tensa en la convivencia de dos voces, dos tiempos y dos lugares: una *enunciación o tiempo del relato*, que corresponde a los hechos narrados, y una *enunciación o tiempo de la historia*, que corresponde al relato de esos hechos. Las voces de esas dos enunciaciones son, o parecen, en un sentido, idénticas, pues ambas pertenecen al narrador en tanto *sujeto enunciadore* del relato y *personaje* de la historia. Pero en otro sentido son incompatibles y opuestas: una tiene nombre o nombres y es elocuente y profusa, mientras la otra es anónima, aunque la identifiquemos con la primera, y linda con el silencio.

La primera de esas voces corresponde al tiempo del relato, es decir, al momento en que el narrador cuenta la historia a su interlocutora, con su propia linealidad interrumpida, sus anacolutos, digresiones y vocativos. Podríamos decir que esa voz puede ser nombrada, y de muy diversas maneras, precisamente porque está direccionada. La “vocatividad” del tiempo del relato inaugura la existencia del yo enunciador a través de la respuesta implicada: “tu Pato Donald”, “tu chanchito”, “tu conejito querido”, “tu payaso”, etc. En el tiempo del relato, el pato-chanchito-conejito-payaso narra a Nelly, con una particular facundia, excesiva, deleitada en sí misma, los acontecimientos del viaje, sin escatimar los detalles y pormenores de la jornada. Esta voz del relato es, así, una voz nombrada y excesiva.

La segunda voz corresponde al tiempo de la historia y pertenece al narrador en tanto que personaje, pero es una voz anónima, sin nombre, que no se auto-designa y a quien nadie se dirige y no se dirige a nadie. De aquí que esa voz carezca de “existencia” enunciativa, y que, a diferencia de la primera voz, la direccionalidad del habla de la historia está siempre interrumpida. Esa voz *anónima*, sin interlocución, inaugura, en buena lógica, una *anomia*, que se corresponde, por otra parte, con el caos sin ley de la barbarie de la historia. Asimismo, el personaje, en el tiempo de la historia, es *incapaz* de hablar o decir algo o hacerse entender, habla frustrada y *afasia* que se manifiestan en varias escenas. Así, por ejemplo, mientras espera que les entreguen armas para el viaje, y para ocultar sus intenciones, el personaje intenta hablar en clave con uno de sus compañeros, pero no logra hacerse entender:

Mientras formábamos en la cola pugnamos por *decirnos al vesre* que una vez en posesión del arma de fuego nos daríamos traslado a Berazategui, aunque a cada uno lo portara el otro a babucha, y allí, luego de empastarnos el bajo vientre con escarola, en base al producido de las armas, sacaríamos, ante el asombro general del empleado de turno ¡dos boletos de vuelta para Tolosa! Pero fue *como si habláramos en inglés*, porque Diente no pescaba ni un chiquito, ni yo tampoco, y los compañeros de fila *prestaban su servicio de intérprete*, que casi me perforan el tímpano. (BD: 392, mis cursivas)

También, mientras espera que el camión carnicero pase a buscarlo para emprender el viaje, el personaje canta la “marcha”, pero pierde la voz: “Con entusiasmo juvenil entonaba la marcha que es nuestra bandera, pero a las doce menos diez, *vine afónico* y ya no me tiraban con todo los magnates del primer patio.” (BD: 394, mis cursivas), y esa afonía lo asemeja a un animal, a un perro que no puede ladrar: “Yo estaba tan afónico que parecía adornado con el bozal” (*ibid.*). Luego, durante el trayecto, el personaje *recupera* en parte la voz perdida e inmediatamente intenta sumarse al canto grupal, pero de su boca, en la que ha entrado tierra, solo salen ensayos de *berridos* que apenas se articulan en *hipos*, y por esto sus compañeros le escupen:

A la hora y minutos *de tragar tierra medio recuperé esta lengüita* de Campana y, hombro a hombro con los compañeros de brecha, no quise restar mi concurso a la masa coral que despachaba a todo pulmón la marchita del Monstruo, y *ensayé hasta medio berrido que más bien salió francamente un hipo*, que si no abro el paragüita, que dejé en casa, ando en canoa en cada salivazo que usted me confunde con Vito Dumas, el Navegante solitario. (BD: 394-95)

Parte y no parte, expulsado al interior de la masa coral, la participación inarticulada del personaje sin voz en el grupo solo depende de la “ideología”, de un pensamiento común, pero ese ideario compartido no se transmite por palabras que intercambien entre sí los compañeros de viaje, sino que les viene impuesto a través de la cadena nacional de medios y la audición de los mensajes del Monstruo: “No me cansaba de *pensar* que toda esa muchachada moderna y sana *pensaba* en todo como yo, porque hasta el más abúlico *oye las emisiones en cadena*, quieras que no.” (BD: 395, mis cursivas) Esas emisiones *en cadena* también pueden leerse como representación de una multiplicación de voces: la emisión del sonido de una voz que luego se propaga, *encadenándose*, en reiteraciones de voces que la propagan, como ecos que impregnan a los sujetos y les hace, así, pensar que piensan igual en todo.

Afónico, incapaz de articular palabra o de participar, cantando, en la “marcha que es nuestra bandera”, el personaje, espectador afásico de los acontecimientos de la historia que luego, en el tiempo del relato, le contará a Nelly con una elocuencia que se ubica en el extremo

opuesto de su *mutata vox interrupta* en el tiempo de la historia, se limita a *gritar* ensordecedoramente: “Desde el suelo me mandé cada hurra que los vecinos se incrustaban el pulgar en el tímpano.” (BD: 397).

Esta paradoja de dos voces, una muda, la otra elocuente, que parecen idénticas y que no lo son, esta escindida y paradójica *voz no voz* está señalada en el texto, pues en el tiempo del relato, la voz nombrada, la del pato-chanchito-conejito-payaso, se sabe elocuente y llama la atención sobre ese poder de su palabra: “Yo estaba lo más campante, pero la procesión iba por dentro. Vos, que *cada parola que se me cae de los molares, la grabás en los sesos con el formon*, tal vez hagas memoria...” (BD: 399-400, mis cursivas) Pero, en el tiempo de la historia, lo que queda de la voz sin nombre, afónica, es obstruido: “Desde aquí lo aplaudo como un cuadrumano a Tornillo Sin Fin que en buena ley se vino a ganar su medallón de Vero Desopilante, obligándome bajo amenaza de tincazo en los quimbos, a abrir la boca y cerrar los ojos: broma que aprovechó sin un desmayo para enllenarme las entremuelas con la pelusa y los demás producidos de los fundillos.” (BD: 397-98) El ciclo se completa: si de los molares del narrador, en el tiempo del relato, caen palabras que su interlocutora no puede más que grabar en la memoria, en el tiempo de la historia esas muelas y la boca que las contiene son cubiertas por desechos.

La misma contradicción atraviesa la *lengua* del judío asesinado, quien, a punto de morir, “se puso de rodillas y miró al cielo y rezó *como ausente en su media lengua*.” (BD: 401) Paradójicamente, el derrotado, el afrentado, el individuo rodeado por, literalmente, un bestial “nosotros”, que “*bramábamos como el pabellón de los osos y nos rechinaban los dientes*” (*ibid.*), incluso en el fin y en la humillación, “como ausente”, conserva *una lengua presente* –aunque sea una lengua mutilada, una media lengua. En cambio, el personaje, que solo por convención y una una distraída experiencia de lectura identificamos con el narrador pato-chanchito-conejito-payaso (pues, en efecto, el *yo* que dice en el tiempo del relato no es el *yo*, que no dice, *que no puede decir*, del tiempo de la historia), ese personaje no tiene voz, está afónico, o su

boca está obstruida con tierra o rellena de pelusas, y no tiene lengua, o solo la tiene por una especie de préstamo ucrónico: el narrador del tiempo del relato “da”, retrospectivamente, voz al personaje del tiempo de la historia, y solo el lector puede completar esa traslación identificando ambas voces como si fueran una.

La ausencia de literatos, la escasez de lengua en un relato lingüísticamente exuberante, las traslaciones de esa voz duplicada, doblemente enunciada (en un tiempo enmudecida o reducida a bramido, hipo o grito; en el otro tiempo, elocuente, excesiva, irresistible), parecen deliberadamente significativas, en términos de la economía del cuento. Pues el fenómeno de la afonía del personaje, la presencia ausente de esa voz, retorna, tras el asesinato del joven judío de la media lengua, en el abrupto final del cuento, desplazada: “Pronto, gordeta, quedó relegado al olvido ese episodio callejero. Banderas de Boitano que tremolan, toques de clarín que vigoran, doquier la masa popular, formidavel. En la Plaza de Mayo nos arengó la gran descarga eléctrica que se firma doctor Marcelo N. Frogman. Nos puso en forma para lo que vino después: la palabra del Monstruo.” (BD: 402)

En una lectura aislada del cuento, esa breve mención sería irrelevante. Sin embargo, como se ha visto, Frogman es uno de los personajes centrales de *Un modelo para la muerte*, del otro autor ficticio Suárez Lynch, presentado por Bustos Domecq en el prólogo a la *nouvelle* como su aprendiz. La complicada trama de esa novela corta, en la que la inflexión satírica se superpone a las convenciones del policial y en la que la tensión entre lo uno y lo diverso concluye en la disolución del sistema de estabilización de la enunciación escindida y en la consiguiente desaparición del autor ficticio, la ha relegado aún más entre los textos de la *œuvre*. Sin embargo, se trata de un texto fundamental para comprender la evolución de la escritura de Bustos Domecq que decanta en las operaciones de “La fiesta del Monstruo”.

En *Un modelo para la muerte*, Frogman es el factótum de un contubernio nacionalista, la Asociación Aborigenista Argentina, que financia el personaje asesinado en el relato, Tonio Le Fanu, un delincuente que, por añadidura, es uno de “los más pujantes brotes del Fascio”.

(BD: 168), es decir, un representante del fascismo nacionalista italiano. El propósito de la A.A.A. es “tramar la independencia de América” (BD: 154) a través de la imposición definitiva del “chamuyo argentinista”. Para lograrlo, Frogman reúne palabras “auténticamente” criollas, y la fusión del “chamuyo nativo” (BD: 155) y su grotesca figura es en sí misma una descalificación del proyecto nacional-fascista:

El criollo oía cada lindeza que después la anotaba en su libreta de tapa de hule y así lograba enriquecer el vocabulario. Cosecha de esos años que ya pasaron son las palabras autóctonas: *gilastrún, gil a drocuas, gil a cuadros, gil, otario, leproso, amarrete, colibrillo* y *colo*. ¡Qué estrilo cacha la que limpia y pule si me oye! Mire que somos ladinazos los indios: puestos a escarbar el idioma, un sistema, por bueno que fuera, nos quedaba chico; cuando el prójimo se cansaba de amenazarnos, le prometíamos figuritas a un nene de tercer grado, que son el diablo, para que nos enseñara palabras no aptas para menores. Así acopiamos una porción que ya no me acuerdo ni haciendo nono. Otra vuelta nombramos una comisión para que me comisionaran a mí para que oyera en el gramófono un tango y levantara un censo aproximativo con todas las palabras nacionales que se mandaba el mismo. De un saque recogimos: *percanta, amuraste, espinas, en, campaneando, catrera, bulín* y otras que usted las puede consultar, cuando le dé la loca, en la caja de fierro de nuestra sucursal Barrio Parque. (BD: 154)

Frogman no se limita a reunir “lindezas”, “palabras nacionales” que no son más que barbarismos, preposiciones, italianismos y expresiones de lúmpenes y sexo prostibulario, sino que asume “la defensa de nuestro chamuyo nativo desde la columna de un pasquín bimensual [llamado *El Malón*]” (BD: 155), que el mismo Frogman, irónicamente, califica de “exabrupto” destinado a “consagrarse por entero a los intereses de los lavaderos de lana” (*ibid.*) —esto es, los intereses de empresas británicas. Esta defensa de Frogman del idioma nativo en *Un modelo para la muerte* se opone a las “fuerzas de la reacción” (BD: 154), representadas por el hispanizante Mario Bonfanti, también llamado por uno de los personajes, escatológicamente, “Chamuyo al pedo” (BD: 188), y de cuyo barroco estilo de “filólogo calibrado”, de su “espeso rumor de eñes, de elles y de zetas” (BD: 166), basta citar una tirada:

Un puntillo encomiable me espolea: el cesáreo mandato de la honrosidad. No hablo de papo si le digo que para encobijar a terceros de las zafias embestidas de la facecia, no he vacilado en imponer un paréntesis de galvana a mis eruditas fajinas de catedrático. (...) Yo mismo, días ha, quise desmomificar el caletre, desmocar me de telarañas y de antiguallas, jubilar me de cachivache y lanzar la primera de una sarta de chácharas caprichiformes que, bajo un barniz de camelo, dan al traste con la cautela del avisado y le hacen engullir sin bascas la acerba píldora de una saludable doctrina. (BD: 185)

Las absurdas maquinaciones lingüísticas de *Un modelo para la muerte* alcanzan su mayor intensidad cuando Frogman recurre a Le Fanu, “un patriota que terminaba de llegar de Bremen” (BD: 155), en busca de financiamiento para la A.A.A. Este, que “a semejanza de los dioses, protege y estimula la tontería” (BD: 156) decide financiar el proyecto y contrata, absurdamente, al casticista Bonfanti. Frogman y Bonfanti emprenden, así, la defensa del “chamuyo argentino” y de la “fabla de Indias”, recurriendo a “los diccionarios de Granada, Segovia, Garzón y Luis Villamayor” (BD: 156) y a la sintaxis y léxico de la misma “cháchara mortecina” (BD: 157) que se pretende superar –el español castizo y las reglas de su gramática. Así, tras la cooptación de Bonfanti, especialista en “el matete lingüístico” (BD: 156), el proyecto lingüístico de la A.A.A. deviene un contradictorio híbrido nacionalista-indigenista-casticista:

El doctor Le Fanu contrató los servicios del doctor Bonfanti para que nos tapara la boca cada vez que sin darnos cuenta nos mandáramos *una palabra que no está en la gramática*. Esta jugada resultó una manganeta redonda, porque *la oposición quedó al servicio de la causa* que, dijera el doctor Bonfanti en su primer batimento por Radio Huasipungo, “hogaño se manifiesta henchida y pujante, alzaprimando a machamartillo el pendón de la fabla de Indias, y aporreando con fiera tozudez a galiparlistas noveleros y a casticistas añejados en el perimido remedo de Cervantes, de Tirso, de Ortega y de tantos otros maestros de una cháchara mortecina. (BD: 157, mis cursivas)

La unidad de la *œuvre* que he postulado como hipótesis y la implicatura contextual propuesta para ampliar la interpretación confieren sentido a la reaparición de un personaje como Frogman en “La fiesta del Monstruo”, en el papel de *arengador* en un mitin semejante, pues la obsesión de Frogman por la lengua nacional sirve a la ridiculización de las preocupaciones culturales del

gobierno militar surgido tras el golpe de Estado del 4 de junio de 1943, que integraba Perón antes de su presidencia constitucional y al que, por otra parte, Bustos Domecq se refería directamente en el prólogo de la *nouvelle*: “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). Cuando brilló esa fecha, ni el más abúlico pudo sustraerse a la ola de actividad con que el país vibraba al unísono.” (BD: 149)

El peculiar nacionalismo indigenista de *Un modelo para la muerte* sirve a la descalificación del nacionalismo cultural y del revisionismo histórico que también signaron el peronismo, del que Frogman ha devenido portavoz en “La fiesta del Monstruo”. El órgano semi-oficial de difusión de las poco vertebradas directrices culturales del peronismo, definidas sobre todo por oposición al proyecto liberal representado por *Sur* y como continuación de las ideas de los intelectuales de F.O.R.J.A.,¹⁸⁴ fue la revista *Sexto Continente*, en cuyo primer número, casi *à la* Frogman, sus editores declaraban: “Lo que deseamos es una mayor unión espiritual y el conocimiento integral de las otras patrias latinoamericanas. La literatura, y la música, y las artes plásticas, ocuparán en nuestra atención el mismo plano que la industria edilicia, y la algodonera, y la agricultura y la ganadería, ofreciendo de tal suerte un panorama integral de ese inmenso taller de trabajo que es toda la nación.” (cit. en Avellaneda 1983: 18)¹⁸⁵

Asimismo, y como muestra de las divergencias y convergencias socioculturales que estructuran la *œuvre* vía la implicatura contextual, unos pocos meses antes de la escritura de “La fiesta del Monstruo” y en el mismo año de la publicación de *Un modelo para la muerte* y de la elección que consagró presidente a Perón, un purista como Herrero Mayor defendía las

¹⁸⁴ Buena parte del “antiborgismo” provenía de ideas del nacionalismo popular relacionadas con la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (F.O.R.J.A.), cuyo principal integrante fue Arturo Jauretche, y que también tuvo considerable influencia sobre el peronismo y el militarismo de los años 40, véase Lafforgue (1999: 119-125)

¹⁸⁵ Sobre la política cultural nacionalista durante el peronismo, véase Avellaneda 1983 (15-54).

medidas que desde el golpe militar de 1943 se habían tomado para evitar en los medios de comunicación “el uso de modismos que bastardeen el idioma, toda palabra del argot o bajo fondo” (Avellaneda 1983: 19). Paradójicamente, pero de modo similar a la inflexión satírica de la *œuvre*, el purismo lingüístico de Herrero Mayor fue elogiado en una reseña de su libro, *Tradición y unidad del idioma*, en la filoperonista *Sexto Continente* —equivalentes, respectivamente, en la ficción de Bustos Domecq, al purismo de Bonfanti y *El malón* de Frogman.

La fusión de nacionalismo, indigenismo, conservadurismo y casticismo, que parecía una exageración satírica en la *nouvelle*, adquiere sentido por la noción de implicatura contextual, en tanto una parte de esa extravagante amalgama narrativa coincidía en muchos aspectos con el difuso proyecto cultural nacionalista del militarismo, que adquirió carácter programático ya con el peronismo democrático a partir de 1946 y con la reforma de la Constitución en 1949:

La importancia asignada por el régimen [peronista] a estos aspectos se transparenta en su inclusión en el cuerpo legal de la nueva Constitución de 1949, cuyo artículo 37 (IV. De la educación y la cultura, 4) estipulaba que las universidades argentinas, además de impartir conocimientos de tipo universal, debían “profundizar el estudio de la literatura, la historia y el folclore de su zona de influencia cultural”. (...) El nacionalismo adquiere con el peronismo un carácter programático alentado por medidas oficiales de promoción y codificación legal que se ofrece como alternativa al proyecto europeizante y universalista acatado por el sistema cultural dador de prestigio. (Avellaneda 1983: 27-28)

Pero, una vez más, las consideraciones en torno a los modos de hablar no agotan el sobreentendido histórico ni anulan la tensión, fundamental para la colaboración, entre texto y contexto. En otras palabras, las maquinaciones lingüísticas de Frogman, que reaparece en “La fiesta del Monstruo” arengando a las masas, no explican la *operatividad* de este personaje. Más bien, el énfasis de *Un modelo para la muerte* en el habla-voz de Frogman y su proyecto nacionalista de política lingüística, aunque motivado por el ataque al nacionalismo cultural posterior al golpe de 1943 y al ascenso constitucional de Perón en 1946, no debe oscurecer el

hecho de que esas peculiaridades no son pertinentes para la historia de la *nouvelle*, sino, en realidad, una de las razones por las que la trama roza lo ininteligible y por las que implosiona el sistema de estabilización entre lo uno y lo diverso.

Es posible, entonces, que razones no lingüísticas conduzcan a Bustos Domecq a asignar a Frogman la arenga de la Plaza de Mayo. En efecto, si con la casi solitaria excepción de Parodi todos los personajes de la *œuvre* son ridiculizados de un modo u otro, y si, como he sugerido, en “La fiesta del Monstruo” la concentración en los modos de hablar es paralela al interés por los personajes en tanto que *sujetos*, entonces se puede avanzar y ver cómo Frogman es la pieza clave de la instrumentalización de esos sujetos, pues ninguno de los personajes de la *œuvre* de Bustos Domecq es sometido a una degradación semejante.

La intensificación de la inflexión satírica de los textos de —y posteriores a— 1946 es interpretada por Avellaneda como “un desarrollo natural de la cadena textual que los precede” (1983: 77), por lo cual, en *Un modelo para la muerte* y “La fiesta del Monstruo”, estaría funcionando “un código provisto esta vez desde afuera” (*ibid.*) y no desde los textos mismos.

Avellaneda no se detiene en la reaparición de este personaje y privilegia la interpretación de los textos en función de ese “afuera”. La reaparición de Frogman, sin embargo, es una clave interna al sistema de la *œuvre*, pero solo puede ser entendida en función de la tensión entre texto y contexto que define a ese sistema, no, en una inversión de la tesis de Avellaneda, en función del *afuera*. Para comprender el sentido de un relato como “La fiesta del Monstruo” es necesario, pero no suficiente, como hace Avellaneda, referirse al “grado extremo de ideologización y de apoyo referencial” (1983: 78). También se debe recurrir, simultáneamente, a los otros textos de la *œuvre* en los que aparece Frogman para determinar, a su vez, el sentido de las relaciones contextuales vía la noción de implicatura o, en otras palabras, de acuerdo con la relación de tensión entre texto y contexto. Así, “La fiesta del Monstruo” no resulta solamente “un conjuro de lo que hasta poco antes había sido considerado una pesadilla política” (Avellaneda, 1983: 83), sino el producto de una forma discursiva relacional que evoluciona, textual e

ideológicamente, en un contexto histórico no menos dinámico. En este sentido, la instrumentalización y operatividad del personaje de Frogman ejemplifica esa evolución, si se quiere paralela, de discurso y sociedad, en un momento, si también así se lo desea, de intersección entre ambos, relación que la noción de implicatura contextual, de sobreentendido histórico, condensa.

Teniendo en cuenta la tensión constitutiva de los textos en colaboración, tanto más evidente en “La fiesta del Monstruo”, podemos preguntarnos cómo el Frogman de *Un modelo para la muerte* puede servir a la interpretación del cuento y al nuevo interés por los personajes en tanto que *sujetos*. En mi perspectiva, la respuesta está en otra tensión, en otra relación: en el uso de los cuerpos, en el desbalance de los elementos del *contrato* entre voces y cuerpos que, según Ludmer (2000), define buena parte de la literatura argentina desde la poesía gauchesca del siglo XIX.

Si ya he mencionado la cuestión de la lengua y la voz, se puede decir ahora que, en tanto que *sujeto*, la principal característica de Frogman desde su primera aparición en la *nouvelle* no es su voz, sino *su olor*: “Parodi lo miró sin alegría: el intruso era rubio, fofo, pequeño, calvo, pecoso, arrugado, fétido y sonriente” (BD: 153). Todos sus apodos, enfáticamente acumulados, aluden a esa pestilencia y a la bestialidad: “pescadas”, “jazmín”, “oveja”, “zorrino”, “enemigo de Coty”, “gordito fétido”, “tortuga”, “Caño Maestro”, “queso fresco”, “conejo embalsamado”, “El Fondo A La Derecha”, “leche cortada”, “Agua Abombada”, “Aguas Servidas”, “zorro”, “canguro”, “comadreja”, “Marca Chancho”, “cebolla tibetana”, “Pobre Mi Napia Querida”, “Caballeros”, “zorrino patentado”, “hediondo”.

De la misma manera, como se ha visto, en “La fiesta del Monstruo” se ridiculiza al narrador a través del uso de su voz / no voz, pero Bustos Domecq no escatima recursos para detenerse en sus hábitos de limpieza y alimentación que, como los de sus compañeros, y, evidentemente, como los de Frogman, pertenecen al orden de lo rudimentario y animalesco:

Yo, en mi condición de pie plano, y de propenso a que se me ataje el resuello por el pescuezo corto y la panza hipopótama... (BD: 392)

[Y]o pensaba acostarme con las gallinas (...) en la cama jaula, para dar curso, con el Colt como un bulto bajo la almohada, al Gran Sueño del Siglo, y estar en pie al primer cacareo. (BD: 392)

[M]e di una friega con el trapo de la cocina, guardé todos los callordas en el calzado Fray Mocho, me enredé que ni un pulpo entre las mangas y las piernas de la combinación -mameluco-, vestí la corbatita de lana con dibujos animados que vos me regalaste el Día del Colectivero y salí sudando grasa... (BD: 393)

[L]a merza me puso de buen humor con la pregunta si me había anotado para el concurso de la Reina Victoria, una indirecta, vos sabés, a esta panza bombo, que siempre dicen que tendría que ser de vidrio para que yo me divisara, aunque sea un poquito, los basamentos horma 44. (BD: 394)

[P]or los chichones, todos me confundían con la yegua tubiana del panadero. (BD: 397)

[M]e encasqueté una rejilla como sombrero hasta el nasute, y del chaleco se rodó la chirola que yo había rejuntado para no hacer tan triste papel cuando cundiera el carrito de la ricotta. (BD: 400)

La *grasitud* define buena parte de los gestos, movimientos y hábitos del personaje de “La fiesta del Monstruo”: sale de su casa “sudando grasa”, transpira como si tuviera la “nuca de queso Mascarpone” y deja de correr “hecho un queso con camiseta”. Igualmente degradantes y definidos por la *grasitud* son la alimentación y los hábitos higiénicos de Frogman en *Un modelo para la muerte*:

Ahí opté por echar una cana al aire y me entré (...) en la popular parrillada El Requeté, donde en vez de la fuentada de mazamorra con pancito para hacer sopas que reclamé de prepo, taimadamente me rellenaron de guiso de garbanzo [y] me zamparon encima hasta media botella de Hospitalet, que cuando tuve que abonarla seguí viaje más soliviado, porque mi camiseta con mangas ahora lo tiene calentito al patrón. (BD: 174)

Levantaron un censo del contenido [de mis bolsillos]. Primero los sorprendí fácil con la pajita para tomar refresco en las confiterías; después, con el borrador y las correcciones

de una tarjetita postal que iba a remitir a Diente de Leche; después con mi *brevet* de indio, de la A.A.A. (...) después con el merengue seco que llevo para no quedar todo bañado en la crema; después, con unas moneditas de cobre que ya están blandas con el uso; después con un ermitaño-barómetro que se asoma de la garita cuando entran a dolerme los cagliostros. (BD: 179)

No me rete por haberme presentado en el veranillo, que es cuando me pongo más rancio. Si no les doy la mano todos saben que es para no engrudarlos, pero guardando la distancia les pido la bendición, padrinos. (...) Me pongo tan contento que se me cae la boca con la baba (...) Por eso vine patinando hasta aquí en la grasita de los pieses. Vez pasada me dormí comiendo salame... (BD: 183)

Además de su nombre ilustrativo, en la *nouvelle* se lo compara con un perro: Montenegro describe a Frogman y a su séquito como “una curiosa coalición de quenas bolivianas, de alegres campanillas de bicicleta y de negros ladridos” (BD: 163); el mismo Frogman se define como “perro porfiado” y saluda como “un animal amaestrado” (BD: 166, 169), mientras que el asesino del relato, Barreiro, lo tiene como “mascota”. De la misma manera, el personaje de “La fiesta del Monstruo” menciona que respira “como ballenato” (BD: 393), se “enrosca en la cucha” para dormir (*ibid.*), se acuesta entre gallinas en una “cama jaula” (BD: 392), se enreda “que ni un pulpo entre las mangas y piernas de la combinación mameluco” (BD: 393), y también se sueña *mascota* y *perro*: “Reciencito a la hora de la perrera concilié el sueño, que resultó tan cansador como no dormir, aunque soñé primero con una tarde, cuando era pibe, que la finada mi madre me llevó a una quinta. (...) Por suerte salí de esas purretadas y soñé con los modernos temarios que están en el marcador: el Monstruo me había nombrado su mascota y, algo después, su Gran Perro Bonzo.” (BD: 393)

De modo infrecuente para los circunloquios, dilaciones y digresiones de la *œuvre* y sus narradores, “La fiesta del Monstruo” finaliza abruptamente: “[Frogman] nos preparó para lo que vino después: la palabra del Monstruo”, dice el narrador, y espero haber sugerido las connotaciones del paralelismo y las similitudes entre este narrador y Frogman. He señalado, también, que en el centro de la exuberancia lingüística del cuento hay una voz ausente, y que no hay literatos. Aquí, ahora, se puede añadir que, además de su cuerpo, es, precisamente, a

través de su lengua, del exceso de su lenguaje, que la ridiculización del narrador de “La fiesta del Monstruo” alcanza el paroxismo. Y si no hay literatos en el cuento, tampoco hay palabra del Monstruo, que se anuncia y no se dice, que se proclama y se silencia. Ya las “letras frangollo”, ininteligibles, la única escritura del personaje de “La fiesta del Monstruo” eran, precisamente, el *nombre* del Monstruo que se le había ordenado pintar en una pared.

Ahora bien, que Frogman sea el *portavoz* del Monstruo es el punto decisivo, pues, en *Un modelo para la muerte*, como se ha visto, Frogman, hombre-sapo, es representado como un *sujeto-animal*, de la misma manera que se representa al personaje de “La fiesta del Monstruo” como animal. Puesto que prepara para otro lenguaje inminente –que no se presenta–, en tanto la palabra del sujeto-animal Frogman, *portavoz*, está *en el lugar de* esa otra voz silenciada, también esta innominada, y si su palabra prepara para esa otra palabra, que no llega, entonces se puede inferir que la voz de Frogman trae, *(re)porta*, *(re)presenta* la voz, esa otra voz, que no se dice y no se oye, que el lenguaje de Frogman es el lenguaje del Monstruo –el lenguaje peronista. Así, en “La fiesta del Monstruo”, las voces y los modos de hablar interesan a Bustos Domecq de un modo negativo y solo en apariencia: en tanto que ausencia (en el caso del personaje afónico y del Monstruo y su discurso) o como un modo de desplegar un lenguaje que devora a quien lo enuncia. Más aun, el uso de la voz monstruosa sirve a las consecuencias de la identificación, en efecto lingüística, representacional, entre *Frogman* y el *Monstruo* sin palabra, que debería entenderse como identificación entre *representado* y *representante*, entre *lo animal* y *lo no humano*.

Es sencillo advertir los corolarios de esas identificaciones, de las que se sigue que un hombre fétido como Frogman, comparado a un baño y a un desagüe cloacal (“Caño Maestro”, “El Fondo A La Derecha”, “Agua Abombada”, “Aguas Servidas”, “Caballeros”), utilice el lenguaje para dirigirse a personas que, como el animalesco narrador personaje, el pato-chanchito-conejito-payaso de “La fiesta del Monstruo”, solo leen en baños hediondos y duermen en “agua abombada” (BD: 392). Porque en determinadas posiciones de respuesta

cultural al peronismo, de las que este cuento participa, se asume que los peronistas no leen por definición, o que la lectura, en ellos, es una baja función anexa de la fisiología y la excrecencia: “Bien me parece tener leído en alguno de esos quioscos fetentes que no hay mal que por bien no venga” (BD: 396). Para estas lucubraciones, un peronista, si habla, solo puede servirse de hipos, berridos, bramidos, o de sonidos que apenas si corresponden a una lengua articulada, de aquí que el límite entre uso e invención de su voz sea difuso en Bustos Domecq: “No fuera algún cabreira a cabriarse y a venir calveira pegándonos” (BD: 396); “Más bien parecía que el propio Zoppi o su mama le hubiera munido el upite de un petardo Fu-Man-Chú” (*ibid.*). El peronista, como los héroes de Bustos Domecq, no conoce la higiene, ni la camaradería, sino, solamente, el hacinamiento, la promiscuidad, el aglutinamiento, la “fratellanza”, y antes que su voz, antes o después del lenguaje o, digamos, en un lenguaje que está fuera del lenguaje o lo niega y lo destruye, en el espacio donde habitan y se desplazan los *cuerpos* de la horda, la manada, la “merza fresca” o el “crostaje”, al peronista lo identifican los extremos obscenos del “pescuezo corto” y los “basamentos horma 44” (BD: 394), la “panza hipopótama”, “la panza bombo” (BD: 394) o la delgadez como “ranura de máquina de monedita” (BD: 392).

Para decirlo de otra manera: “La fiesta del Monstruo” no podía ser un cuento de literatos, y solo superficialmente es una sátira de los modos de hablar o una reescritura de otros textos, aunque sea innegable la *inflexión* satírica que lo atraviesa. Estos son solo una parte de los mecanismos que sirven a una operativización sin precedentes de la voz y el cuerpo del enemigo político. El cuento, en este sentido, es otra ruptura de la alianza descrita por Ludmer, pues en “La fiesta del Monstruo” el contrato entre el uso de las voces y el uso de los cuerpos se dobla, y se rompe, por este último extremo. Al romper el contrato y conservar de esa tensión solo uno de los términos, el cuento termina delimitando, como en *El matadero* pero según una disposición semiológica e histórica más poderosa, una geografía y un espacio orgánicos donde el uso del cuerpo se define por una doble operación de emplazamiento zoológico y determinación y fatalidad fisiológicas: “La fiesta del Monstruo” es, así, “el espacio ideal del

uso de los cuerpos, el paraíso de los usos de los cuerpos” (Ludmer, 2000: 151). De esta manera, el “afuera” histórico a que se refería Avellaneda no provee un nuevo código lingüístico que pueda usarse, sino que a través del sobreentendido histórico y la implicatura contextual, ese afuera suministra un conjunto de seres que hablan y son, sobre todo, un stock de *cuerpos*. Así, del matadero de Echeverría, en el que regía una economía clásica del valor de la carne y de los cuerpos, valor regido por una ley de oferta y demanda, de suplemento y escasez, se ha pasado, en “La fiesta del Monstruo”, a una abundancia de lo *no demandado*.

En la post-economía de Bustos Domecq, el cuerpo peronista agota todo su valor en el uso y no equivale a nada más que a sí mismo, agotado en una especie de abundancia invaluable o infinitamente devaluada. La economía bárbara que regula su existencia es, más que primitiva, no acumulativa, no del orden del intercambio, pues el valor del cuerpo peronista se disipa en el uso y, en tal sentido, su objetividad es puramente inmanente, como la de los animales o las rocas. Privado del valor de cambio, no puede entrar, jamás, en el circuito y la circulación de las relaciones económicas y sociales: el cuerpo peronista es un producto excedente que no puede colocarse en ningún mercado ni participar de las transacciones sociales.

Otra forma de decirlo es que el cuerpo peronista solo puede existir como oferta, y siempre, periódicamente, en *exceso*. En este sentido, no vale *nada*, o su valor de pura oferta tiende al cero, pues la demanda no puede invertir al cuerpo peronista, que no es un objeto de deseo. Se sabe, claro está, que los sistemas con excedentes de productos sin demanda, en los que esta no puede estimularse ni crearse, solo pueden *tender* al equilibrio del valor, y esto a través de la destrucción del excedente. Pero, en una historia de invariantes antagónicas, o en una post-economía en la que la crisis del exceso es el estado natural, el cuerpo peronista vuelve a re-producirse, cíclicamente. Para preservar el sistema, entonces, o la tendencia al imposible equilibrio que lo define, el excedente de esa oferta, de esos extraños objetos cuyo valor se agota en el uso, debe, una y otra vez, ser periódicamente destruido.

Esta economía monstruosa, puede, aún, ser entendida de otra manera. En el otro modo de intercambio que llamamos civilización y en el que las categorías económicas de la equivalencia, la transacción, el intercambio y el valor adquieren o son sublimadas en otras nomenclaturas, a menudo etimológicas, *persona* indica la redención de la *physis* y equivale a *representación* de un cuerpo. En términos de civilización, el peronista de Bustos Domecq no ha abandonado aún —o ha involucionado a— el nivel de la horda y el estado bestial: es un cuerpo tautológico, que hace las veces de cuerpo. Como no persona, como tautología de carne y redundancia material, y a pesar de la abundancia aparente de su voz afásica (que, como hemos visto, está carcomida desde el interior, obliterada en su inarticulación), el cuerpo peronista es elemental: deglute, excreta, se reproduce, se extiende en aglutinamientos indiferenciados, despoja, mata, brama, desgarrar, exhala vahos. Instintivo, banal, puramente físico y de la tierra, igual a otros cuerpos agotados por y en el uso, se funde con ellos en el estático cuerpo-masamerza del aglutinamiento y de la “fratellanza” demagógica.

Sería impropio, por respetar con escrúpulo una interdicción heurística, negar la lectura según la cual *Monstruo* vale por *Perón*. Más interesante, sin embargo, es continuar la semiosis, recordar que Bustos Domecq operativiza las alusiones a Echeverría y Ascasubi para construir unos personajes provistos de una voz simultáneamente poderosa, carcomida, exuberante y trunca, y para diseñar una geografía de contención de cuerpos regidos por leyes de una economía de la producción pura, in-intercambiables, puramente utilizables. En esa semiosis, Bustos Domecq interpola otro eslabón a la cadena de correspondencias y un matiz al contrato de los usos, un intersticio, un pliegue que es también un tajo y una rajadura más de la Argentina desgarrada, donde *Monstruo* vale por *Perón* tanto como el portavoz *Frogman* vale por *Perón*. El silenciamiento de ese nombre, permitido por la polivalencia semántica del término “monstruo”, es un recurso ya empleado por Echeverría y su Restaurador sin nombre, por Ascasubi y su Presidente sin nombre, un procedimiento que recuerda los procesos de magnificación paradójica del sentido analizados por Borges en “De alguien a nadie” e inserta

la figura de Perón en la tónica de los dictadores de la literatura latinoamericana. Pero mientras generales y coroneles de esa literatura a veces no tienen quién les escriba, el Monstruo de Bustos Domecq (cuya voz no está y, por tanto, no puede usarse) encuentra su portavoz discursivo, su representante identitario en esa entidad multiforme que es el animal-baño-indio-perro-cloaca Frogman –el cuerpo que sí puede usarse, el cuerpo del grado cero de la economía, el cuerpo ideal del puro valor de uso. Para decirlo de otra manera: se usa un cuerpo, el de Frogman, para anunciar una voz –la del Monstruo / Perón– que no puede usarse, porque ese cuerpo y esa voz no están –o están, en la medida en que esa voz se transmite “en cadena” a todos y cada uno.

En la economía del cuerpo peronista, ya lo hemos visto, no hay posibilidad de equilibrar el valor: solo existe el exceso de la oferta sin deseo, y el equilibrio, vía destrucción de los excedentes, solo puede, como corresponde a una historia cíclica, recomenzar periódicamente. Pero otra posibilidad, aún, fue imaginada por hombres desesperados. Para acabar con la potencia inmovilizante de un tabú hay que negar el tabú, bien suplantándolo por una nueva interdicción, bien señalando que el objeto que genera la reacción defensiva del tabú no existe o es solo una ilusión. Si la divinidad crea nombrando, entonces lo que no se nombra, *ese Monstruo, esa mujer*, no es, o es solo una ilusión, cómica más bien. En “L’illusion comique”, aparecido en *Sur* en noviembre de 1955, dos meses después del derrocamiento de Perón, y en el relato breve sugestivamente titulado “El simulacro”, incluido en la sección “Prosas” de la revista *La Biblioteca* y luego en *El hacedor*, de 1960,¹⁸⁶ Borges resumía la historia del peronismo en todos los términos posibles de la desaparición, como *ilusión, simulacro, figuración, irrealidad, mitología, sueño, simulación, farsa y ficción*:

Curioso fue el manejo político de los procedimientos del drama o del melodrama. El 17 de octubre de 1945 se simuló que un coronel había sido arrestado y secuestrado y que el pueblo de Buenos Aires lo rescataba. En un decurso de diez años las representaciones arreciaron abundantemente; con el tiempo fue creciendo el desdén por los prosaicos

¹⁸⁶ Borges, Jorge Luis, “L’Illusion Comique”, *Sur* 237 (1955): 9-10; “El simulacro”, *La Biblioteca* 9/1 (1957): 116-118.

escrúpulos del realismo. (...) Todos (salvo, tal vez, el orador) sabían o sentían que se trataba de una ficción escénica. (...) Las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades. (Borges 1999: 55-56)

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología. (“El simulacro”, en *El hacedor* [1960] OC II, 281)

La excepcionalidad del peronismo puede ser, así, definida en la *œuvre* del tercer hombre Bustos Domecq por su carácter monstruoso, *inarticulado*, y puramente corporal y físico, mientras en Borges esa monstruosidad inconceptuable conduce a la irrealidad, la ilusión, la mitología o la ontología disminuida de los reflejos de los sueños. En todo caso, un cuento donde el uso de la voz del otro importa menos que el uso de su cuerpo es uno de los límites del contrato descrito por Ludmer.

Escribir “La fiesta del Monstruo” en noviembre de 1947 –durante el primer año de Perón en el poder–, publicarlo en Uruguay en septiembre de 1955 –dos semanas después del derrocamiento de Perón–, incluirlo en el volumen de 1977 –en el primer año de otra dictadura que había acabado con el tercer gobierno peronista–, ¿a qué puede corresponder, sino a los modos de producción y circulación de una particular forma de *littérature engagée*?

En el nuevo espacio de los cuerpos que, instrumentalizando el cuerpo Frogman, parcela Bustos Domecq en “La fiesta del Monstruo”, los modos de hablar y la voz no ocupan la centralidad de sus otros textos, pues si la voz y el habla fueran plenas, esto es, articuladas, entendidas y respondidas por otras voces, inaugurarían el intercambio y la comunidad. Pero la potencia fronteriza de esas voces inarticuladas o deliberadamente socavadas y truncadas, en esa otra orilla que también podía ser otro centro poderoso, esas voces sirven a un uso inédito, por

el que el lenguaje retorna en un espasmo y un silencio ominosos que ocupan la extensión discursiva de la literatura y la sociedad argentinas. Paradójico, el lenguaje retorna en la mutilación de una voz que, ahora sí, finalmente, puede ser inventada y usada para cualquier cosa porque, *inaudita e inaudible, indecible e interdicta*, penetra limpiamente en el espacio de lo imaginario.

En tal sentido, en el espacio de lo imaginario, las posibilidades interpretativas se multiplican, y nada impide leer el silenciamiento final del cuento como invocación del decreto 4161 del 5 de marzo de 1956, “Prohíbese el uso de elementos y nombres que lesionaban la democracia argentina”, expedido por el gobierno militar de la llamada Revolución Libertadora y que prohibió que Perón, Eva y sus *representantes* fueran *nombrados o repetidos* sus discursos:

Art. 1º Queda prohibida en todo el territorio de la Nación:

a) La utilización, con fines de afirmación ideológica Peronista, efectuada públicamente, o propaganda Peronista, por cualquier persona, ya se trate de individuos aislados o grupos de individuos, asociaciones, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrina, artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales, pertenecientes o empleados por los individuos representativos u organismos del Peronismo. Se considerará especialmente violatoria a esta disposición la utilización de la fotografía, retrato o escultura de los funcionarios Peronistas o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre propio del presidente depuesto, el de sus parientes, las expresiones “peronismo”, “peronista”, “justicialismo”, “Justicialista”, “tercera posición”, la abreviatura PP, las fechas exaltadas por el régimen depuesto, las composiciones musicales “Marcha de los Muchachos Peronistas” y “Evita Capitana” o fragmentos de las mismas, y los discursos del presidente depuesto o su esposa, o fragmentos de los mismos. (Decreto: 1956, 1)

La lectura de esta disposición de la dictadura específica y orienta nuestra lectura de Bustos Domecq, permite, como Kafka a Borges, leer “La fiesta del Monstruo como un texto *precursor* del decreto. Según el magisterio de Menard, nada impide recurrir a un anacronismo deliberado y pensar, uno junto a otra, este silencio dictatorial y esa palabra inminente, inarticulada, que en

“La fiesta del Monstruo” no llega, en el momento y el espacio en que lo que podría llamarse silencios performativos colaboran diversamente en la representación de la ausencia de un cuerpo monstruoso y en la escenificación imposible de su voz. Este anacronismo deliberado, según creo y *pace* Borges, aunque perteneciente al espacio de lo imaginario, no anula la historia: por el contrario, percibimos la *post-precursión* gracias al marco categorial de lo histórico.

Si, publicado en una revista uruguaya en 1955, “La fiesta del Monstruo” converge de alguna manera con los empeños militares que por decreto cometieron el silencio retórico del relato al año siguiente, el deshumanizado peronista de Bustos Domecq, publicado en letras de molde hacia 1977, desbordante de sobreentendidos históricos, participa del espíritu de una época y de la estructura de sentimientos de una Argentina en la que otra dictadura compilaba otra jerga zoológica e imponía que *El silencio es salud*. En tanto, mientras otro cuerpo peronista erraba por el mundo y vivía desde el 26 de julio de 1952 en el imaginario que textos y acciones habían creado, no es imposible que, a través de la *inarticulación*, la *œuvre* de Bustos Domecq sirviera a una *desarticulación* —esta definitiva y total.¹⁸⁷

Por un momento, o por dos momentos propiamente dialécticos, esos dos textos disímiles y monádicos cuya semejanza percibimos, no obstante, en el marco categorial de lo histórico, esos textos se invocan y duplican, se implican y requieren, y en esa conjunción podemos finalmente asir el presente inasible de la escritura en colaboración, en el que la historia y la literatura escriben conjuntamente un solo relato, cuando una presión intolerable desgarrar la tensión entre ambas y da lugar a una síntesis, que quizá deberíamos calificar de atroz.

187 Muchos años después, en el *Ensayo autobiográfico*, insistirá Borges con el silencio: “En 1946 un presidente de cuyo nombre no quiero acordarme llegó al poder.” (1999: 78, mis cursivas)

4. Crítica de la razón vanguardista. Los modos liberales y la disolución del arte como condición de su continuidad

En cuanto a las *Crónicas de Bustos Domecq*, creo que son mejores que todo lo que he publicado bajo mi nombre y casi tan buenas como cualquiera de las cosas que Bioy ha escrito por su cuenta.

Borges, *Un ensayo autobiográfico*, 80-81

Pensar el humor de las *Crónicas* equivale a pensar en qué sentido las vanguardias representaban para Borges una zona excesiva de la literatura.

Pastormerlo, *Borges crítico*, 182

En 1967, *Crónicas de Bustos Domecq*, significó el retorno al formato libro en la obra colaborativa de Borges y Bioy, con cuyos nombres fue publicado, y acabó con el silencio de más de dos décadas que resultó de la disolución, en *Un modelo para la muerte*, del sistema que estabilizaba la enunciación escindida de la *œuvre*.

El libro reúne 21 textos breves dedicados a obras, fenómenos y manifestaciones más o menos artísticas, según entendamos esta categoría, y que, del modo muy general que autorizan determinados significantes, y a efectos meramente escriturales, puede ser llamado, con Lafon y Peeters (2006: 251), “arte contemporáneo”. Bird (2007: 72) prefiere el término “causeries” y Cheever (1982: 57) los llama “essays”, y aunque las denominaciones no interesan mayormente, para textos que oscilan entre el ensayo, la reseña, la biografía literaria, el manifiesto y, en algunos casos, el cuento, “crónicas” resulta una denominación adecuada al carácter diverso del libro que los contiene (y, con su nota etimológica, acertada para al elemento de *temporalidad* que, como luego se verá, es fundamental).

También incluye un prólogo del omnímodo Montenegro, quien recomienda que si alguien anhelase conocer en profundidad “la novelística, la lírica, la temática, la arquitectura, la escultura, el teatro y los más diversos medios audiovisuales, que signan el día de hoy, tendrá mal de su grado que apechugar con este vademécum indispensable” y este “registro realmente enciclopédico, donde toda nota moderna halla su vibración” (BD: 301) A pesar de su verborrea, la enumeración de Montenegro es interesante porque indica que *Crónicas de Bustos Domecq* es un libro, por decir lo menos, *diverso*, para el que el adjetivo *enciclopédico* y la denominación de *vademécum* (que el Diccionario de la Real Academia define como “Libro de poco volumen y de fácil manejo para consulta inmediata de nociones o informaciones fundamentales”) parecen adecuados. También es significativa la mención de la “nota moderna” y el “día de hoy”, que, junto con subsiguientes menciones a “la hora caótica que vivimos”, “el orden presente” o “la pauta del minuto” (BD: 301-2), que parecen redundancias de un cronotopo retórico del registro del personaje cuya otra parte sería “lo autóctono”, adelantan, de hecho, una disposición de funcionamiento del texto que aquí llamo *intervención*.

Por otra parte, una innovación mayor que se introduce con respecto a las colaboraciones anteriores es que no se trata de relatos, con excepción de “Esse est percipi” y “Los inmortales”. Los textos sí conservan, en parte, la inflexión satírica, que se inició en 1946 con *Dos fantasías memorables* y *Un modelo para la muerte* y alcanzó su plenitud en 1947 con “La fiesta del Monstruo”. La inflexión satírica de *Crónicas de Bustos Domecq*, a su vez, corresponde a la *satire on learning*, de la que el apartado 2.2 incluye algunas precisiones. Esta consideración “genérica”, que he intentado evitar, no corresponde a un apriorismo y puede ser atisbada desde el comienzo del libro, con la lectura de los paratextos.

4.1. Restauración y crisis de la tradición selectiva, o un epígrafe del siglo XVIII entre los vanguardistas de los años 60

Como dijo Lumbeira, fagocitemos bien la tradición, antes de tirarla a los chanchos.

Borges y Bioy, “Un pincel nuestro: Tafas”, *Crónicas de Bustos Domecq* (BD: 350)

Como se ha visto en el apartado 2.3.2, la mayoría de los textos de la *œuvre* incluyen dedicatorias o epígrafes, que juegan un papel importante en los textos escritos en colaboración por Borges y Bioy. *Crónicas de Bustos Domecq* incluye dos epígrafes y una dedicatoria, para comentar los cuales resultará útil recuperar las posibilidades interpretativas de la noción ampliada de alusión.

La dedicatoria: “*A esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier*” (BD: 299) es interpretada por Helft y Pauls como indicación de que “el blanco de Borges y Bioy no son los ‘experimentalismos’ de la vanguardia, sino más bien la desconcertante fertilidad de una época que prefiere darlos por olvidados.” (2000: 153) Previsiblemente, Rozas (1995: 92-3) la considera una referencia satírica, de acuerdo con una declaración de Borges en una entrevista. Sin embargo, los artistas, obras o escritores de *Crónicas de Bustos Domecq* pertenecen a un periodo que va desde 1880 hasta 1960, fechas que no se corresponderían, estrictamente, con las vanguardias históricas o el *High Modernism* con que suele identificarse a las obras de Picasso, Joyce o Le Corbusier.

Si desestimamos la solución intencional de Rozas, la connotación equívoca de la dedicatoria es más evidente y suscita interrogantes: ¿se trata de una vindicación de autores cuya obra fue pervertida por los excesos de los epígonos? ¿Habrían, con el tiempo, hacia fines de la década del 60, devenido “clásicos” los experimentos de esos “grandes olvidados”? Aquí adelantaré que la relación entre la dedicatoria y *Crónicas de Bustos Domecq* debe buscarse, por

un lado, en dirección al epígrafe de Goldsmith que comento a continuación, y, por el otro, menos como una referencia directa a Picasso, Joyce o Le Corbusier que como una alusión del texto al panorama general del arte y, probablemente, la cultura occidental de posguerra, es decir, con el hecho de que estamos ante *crónicas*, cuya inscripción en el contexto es a la vez acentuada y torsionada.

En cuanto al primer epígrafe: “*Every absurdity has now a champion*. Oliver Goldsmith, 1764” (BD: 299), la interpretación alusiva y comparativa del capítulo 2 permitió señalar, con alguna fiabilidad, la importancia que el siglo XVIII inglés adquirió como espacio de la tradición selectiva de la *œuvre*. Esa tradición funciona, también aquí, como marco general de mi lectura y provee algunos indicios para comentar el epígrafe de Goldsmith (1730-1774), famoso autor de *The Vicar of Wakefield* y *protegé*, amigo y colaborador de, no sorprendentemente, Samuel Johnson. La cita está tomada de *The Traveller, Or A Prospect of Society*, un poema de extensión media, publicado en 1764 a instancias de, otra vez previsiblemente, Johnson, y que, a través de sofisticadas concesiones retóricas, introducía la crítica del patriotismo y de las virtudes nacionales en un poema de descripciones paisajísticas e impresiones de un periplo europeo.

El “absurdo” generalizado mencionado en la cita, tomada de la *Dedication* del *The Traveller*, y la burla de las virtudes nacionales en el poema, se avienen sin duda con el problema del nacionalismo que atraviesa *Crónicas Bustos Domecq* –y, como se ha visto, la *œuvre* en general. Asimismo, el tipo ideal de artista que interesa a Bustos Domecq en las crónicas se recluta entre “campeones” de un absurdo programáticamente magnificado: la escultura cóncava de Antártico Garay, para quien no importa la escultura sino el vacío que la circunda (“El ojo selectivo”), escritores de la potencialidad pura, que no escriben su obra para evitar borrarla (“Lo que falta no daña”), arquitectos que diseñan edificios puramente artísticos donde nadie puede vivir, los *inhabitables* (“Ecllosiona un arte”), críticos convencidos de que la descripción perfecta del poema debe coincidir palabra por palabra con el poema (“Naturalismo al día”), o escritores

del plagio y la descripción absolutos (“Homenaje a César Paladión”, “Una tarde con Ramón Bonavena”).

Los absurdos a que se refiere Goldsmith están restringidos casi exclusivamente a la poesía, e incluyen las experimentaciones métricas, el verso blanco, la oda pindárica o el abuso de la aliteración. Pero en las escrituras fundadas en la alusividad, la relación entre epígrafe y texto trasciende los aspectos temáticos, referenciales y directos. En este punto, ya no parece exagerado afirmar, reiterándome, que los epígrafes de la *œuvre*, al remitir de modo sistemático a contextos específicos, aunque oblicuamente y a través de los mecanismos tangenciales y doctos de la alusión, construyen y refuerzan la tradición selectiva, estableciendo un marco estético e interpretativo y esbozando un programa y filiaciones para el modo de escritura colaborativo.¹⁸⁸

No es solo, como afirma Genette, que los elementos paratextuales “procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux” (1982: 9). Antes bien, sin recurrir a las alusiones que han servido a la postulación del espacio de la tradición selectiva, el supuesto comentario que proveen los paratextos solo puede ser, para la interpretación, una indicación parcial. Sin dudas, el concepto de tradición selectiva, más amplio que el de “comentario”, no puede agotar, ni efectivamente agota, la interpretación, pero sí provee un marco de expectativas de lectura más productivo que el de comentario “oficial u oficioso”.

Gracias a este marco, la recurrencia a Goldsmith, amigo y colaborador de Johnson, puede leerse como *predecible* o, exagerando los términos, significativa a priori, y esto no solo, insisto, como adelanto del contenido de las *Crónicas de Bustos Domecq*. Pues en el marco de esa tradición selectiva, los nombres, obras, grupos, posicionamientos, reputaciones, de Pope, Swift, Goldsmith o Johnson, son ejemplares, especies de, si se me permite el término, *traditemas*, que han devenido puntos focales de la organización narrativa de los textos de Bustos Domecq. Los

¹⁸⁸ Sobre los epígrafes de Borges, véase Lhioui 2007.

traditemas son ejes del trazado de una obra que, en el espacio de inscripción en la tradición selectiva, funcionan como una estructura de significados previos para los textos que se añaden a la *œuvre* –y que el lector ya puede, según progresa la lectura, actualizar como indicio de una filiación deliberada o, lo que es más interesante y verificable, efectivamente funcional.

Ahora bien, el recurso a un escritor satírico del siglo XVIII para iniciar una aparente ridiculización del arte contemporáneo suscita una serie de problemas. Por el momento, interesa enfatizar aquí que las hipótesis desarrolladas en los capítulos previos son igualmente aplicables, pues, en efecto, la tradición selectiva constituye un marco para el texto alusivo, en este caso *Crónicas de Bustos Domecq*, y que puede ser actualizado por el gesto de reconocimiento del lector. No obstante, esos elementos son percibidos por el lector no tanto *qua* mecanismos textuales sino en virtud del marco categorial de lo histórico. Ciertamente, la alusión y la tradición selectiva, cuando llevan a leer un texto como idéntico a los textos a los que alude, cuando contribuyen a generar la ilusión de un panteísmo autorial ahistórico, son soluciones imaginarias a la condición fatalmente monádica de los artefactos culturales. Pero eso no significa que la alusión, en este caso el epígrafe y la *Dedication* de la que está tomado, y la tradición selectiva en que se inserta esa dedicatoria y el *The Traveller* de Goldsmith, no sirvan a una operatividad y una funcionalidad específicas en el texto que las incorpora.

En este sentido, se puede señalar, por un lado, que Goldsmith trabajó de modo muy cercano a los postulados de los Scriblerians y su obra, en parte, junto con la de Sterne y Fielding, puede leerse como una continuación del Scriblerus Club, o de algunos de sus aspectos. Por otro lado, la *Dedication* no funciona solo como dedicatoria de Goldsmith a su hermano, o no principalmente, sino también como una fustigación de los excesos en literatura que parece retomar la acerba crítica de Pope y los Scriberians a los ejércitos de necios de *The Dunciad*, la incesante proliferación de juicios críticos ridiculizada por Swift en el *Tale of a Tub*, o la sofisticada burla contra los maestros del *bathos* del colaborativo *Art of Sinking in Poetry*. La cita extendida del epígrafe es reveladora a este respecto:

Of all kinds of ambition, what from the refinement of the times, from different systems of criticism, and from the divisions of party, that which pursues poetical fame, is the wildest. (...) Yet, however this art [of Poetry] may be neglected by the powerful, it is still in greater danger from the mistaken efforts of the learned to improve it. What criticisms have we not heard of late in favour of blank verse, and Pindaric odes, choruses, anapests and iambics, alliterative care, and happy negligence! Every absurdity has now a champion to defend it, and as he is generally much in the wrong, so he has always much to say; for error is ever talkative.

But there is an enemy to this art still more dangerous, I mean party. Party entirely distorts the judgment, and destroys the taste. When the mind is once infected with this disease, it can only find pleasure in what contributes to increase the distemper. Like the tiger, that seldom desists from pursuing man, after having once preyed upon human flesh, the reader, who has once gratified his appetite with calumny, makes ever after, the most agreeable feast upon murdered reputation. Such readers generally admire some half-witted thing, who wants to be thought a bold man, having lost the character of a wise one. Him they dignify with the name of poet: his tawdry lampoons are called satires; his turbulence is said to be force, and his phrenzy fire.

What reception a Poem may find, which has neither abuse, party, nor blank verse to support it, I cannot tell, nor am I solicitous to know. My aims are right. Without espousing the cause of any party, I have attempted to moderate the rage of all. I have endeavoured to shew, that there may be equal happiness, in states that are differently governed from our own; that every state has a particular principle of happiness, and that this principle in each may be carried to a mischievous excess. (Goldsmith 1887: 48)

Los elementos que interesan para tener un marco de referencia en la interpretación de *Crónicas de Bustos Domecq* están aquí. Por un lado, Goldsmith fustiga la profesionalización de la crítica y los distintos *systems* de esa crítica. También, la implicación de los poetas en política, los poetas cegados por los afanes de repercusión, la especie de autonomía negativa que otorga a los poetas el ser ignorado por los poderosos, y el peligro que representan los *mistaken efforts of the learned to improve it*, son elementos, todos, presentes en la esfera pública inglesa en vías de consolidación en el último tercio del siglo XVIII. Además, el contexto más amplio del epígrafe usado por Borges y Bioy también incluye el problema de la proliferación, pues no solo resulta que los campeones lo son del absurdo, sino que además el error es farragoso, *talkative*.

Hasta aquí, se podría decir que la *Dedication* de Goldsmith coloca al poema en la tradición de la *satire on learning* y funciona como una especie de declaración o programa estético. El problema es que *The Traveller, or A Prospect of Society* no se ocupa de esas

cuestiones de la *satire on learning*. Más extraño aún, pero significativo como indicio de por qué es funcional a *Crónicas de Bustos Domecq*, la dedicatoria de Goldsmith se detiene en el tema de la adscripción ideológica y política, o *party*, que distorsiona el juicio y destruye el gusto. Esta mención, levemente discordante, permite esbozar la siguiente lectura: para Goldsmith, los *mistaken efforts of the learned* son aceptables, o tolerables, porque esos excesos se dan *al interior* de la literatura, mientras que el *party* y la ideología política son ajenos a las reglas del funcionamiento de la literatura, y por este carácter ajeno, destruyen el juicio y el gusto estéticos, que son los criterios que importan. La ideología, además, afecta a los lectores, que aprenden a apreciar la destrucción de las reputaciones –que, como ya hemos visto con relación a Pope, en el siglo XVIII era una de las representaciones que adquiriría la posición relativa ocupada por los autores en el campo literario y en el mercado naciente. Así, si una instancia exterior como la ideología interviene en la poesía, todo se trastoca y las cosas son percibidas y nombradas por lo que no son: “Such readers generally admire some half-witted thing, who wants to be thought a bold man, having lost the character of a wise one. Him they dignify with the name of poet: his tawdry lampoons are called satires; his turbulence is said to be force, and his phrenzy fire.” (Goldsmith 1887: 48)

Frente a tal estado de cosas, es interesante ver cómo, diríamos que anticipando los dilemas analizados por Bourdieu, Goldsmith intenta colocarse en una posición imposible. Pues, por un lado, pretende ocupar un centro que pertenece a la literatura y es ajeno a las disputas del campo literario –pero las disputas son el fundamento de la lógica de funcionamiento de la literatura moderna y determinan la posición según la cual los sujetos productores de literatura existen como tal. Por otro lado, Goldsmith se presenta en la *Dedication* como *ajeno* a las disputas externas de la ideología, al afirmar que “Withouth espousing the cause of any party, I have attempted to moderate the rage of all” (1887: 48) –pero escoge como tema de su texto, sin

embargo, un tema eminentemente político: las clases de gobierno de los países europeos, que, como luego se ve en el texto, funciona como sátira a través de la concesión retórica.¹⁸⁹

Esta doble imposibilidad de Goldsmith, como ajeno a las disputas literarias y ajeno a las cuestiones ideológicas o políticas, tan precursora de otras imposibilidades y desesperaciones que no dejarían de asediar a los artistas e intelectuales modernos, este imposible doble posicionamiento explica lo que parecía contradictorio en la *Dedication*, que se ocupa más de cuestiones propias de la literatura o la política que de “entregar” el poema al dedicatario. Así, la dedicatoria a Henry Goldsmith funciona como excusa para la diatriba contra los excesos de la *happy negligence*, las *absurdities* y la intrusión del *party* en literatura, pero también para vindicar, en la figura del hermano, una figura o representación deseable de autor. En primer lugar, el hermano del poeta se ha retirado a una vida austera: “a man who, despising fame and fortune, has retired early to happiness and obscurity, with an income of forty pounds a year.” (Goldsmith 1887: 48), mención que no parece tener relación con la diatriba contra la ambición de los excesos en la poesía y la intromisión de la ideología que sigue a continuación. En realidad, la mención de la elección del hermano del poeta tiene sentido en tanto el poema puede leerse como un *mea culpa* del poeta errante frente a lo que en un principio parecía incomprensible: la actitud de retiro, la soledad de su hermano. El poeta encomia esa actitud, que solo comprende después del periplo relatado en el poema: “I now perceive, my dear brother, the wisdom of you humblest choice. You have entered upon a sacred office, where the harvest is great and the labourers are but few; while you have left the field of ambition, where the labourers are many, and the harvest not worth carrying away.” (*ibid.*) Esta admisión, en el doble tiempo del prefacio, que es lógicamente posterior a aquello a lo que antecede, sobreviene tras la crítica de los pueblos europeos que el poeta recorre, es el fruto de la progresiva desilusión

¹⁸⁹ Si nos tomamos el tiempo de leer el poema en su totalidad, veremos que se trata de un ensamblado retórico de concesión y ataque, encabezados por un aparente encomio de cada país seguido por una crítica que comienza, invariablemente, por un *But...* En efecto, Italia, Suiza, Holanda, Francia e Inglaterra son naciones que tienen virtudes que el poeta alaba. Pero en todas ellas priman sus defectos, que cierran la tirada dedicada a cada una.

frente a los defectos que superan a las virtudes en esos países y que constituye el tema del poema. Todo ello conduce a una vindicación de la vida retirada, del individualismo y del descreimiento en los asuntos mundanos y de gobierno que representa el, ahora ejemplar, eremitismo del hermano del poeta. Así, *The Traveller, or a Prospect of Society* puede leerse, a la luz de esta extraña dedicatoria, no solo como una impugnación del nacionalismo o los caracteres nacionales, sino como una vindicación melancólica del individuo apartado de la sociedad y de las tareas de gobierno, dedicado exclusivamente a los oficios clericales o poéticos.

De esta manera, las connotaciones alusivas de la *œuvre* establecen un espacio de posibilidades interpretativas y excluyen otras, no importa si intencionadas o no. La *Dedication* del *The Traveller*, y el poema en su totalidad, no es solo un ataque (en apariencia, inmotivado) contra los excesos de la crítica y los poetas, sino también una apología del individualismo casi eremita del poeta y una crítica de los gobiernos y la política, en los que Goldsmith aconseja no involucrarse. Esos elementos, como veremos, están presentes en *Crónicas de Bustos Domecq*, y la funcionalidad del epígrafe, la carga de la inclusión de una cita de la complejidad de la de Goldsmith, se torna evidente gracias a la interpretación alusiva del espacio de connotaciones de la tradición selectiva.¹⁹⁰

Volvamos al prólogo. Montenegro, una vez más, parece escapar al control del “autor”, que, recordemos, ya no es Bustos Domecq sino Borges y Bioy, y así afirma que *Crónicas de Bustos Domecq* es consecuencia de *su* incursión en la narrativa: “Ha bastado el rumor de que un ateniense, un porteño -cuyo aclamado nombre el buen gusto me veda revelar- consolidara

¹⁹⁰ Sobre el segundo epígrafe, “Every dream is a prophesy: every jest is an earnest in the womb of time”, observa Cheever: “This quotation is attributed, not to Shaw, who wrote the lines, but rather to the character who speaks them, Father Keegan, in Shaw’s Play John Bull’s Other Island. The use of this particular quotation, and the silent implication that a fictional character may be more ‘real’ than the writer who created him, set a proper tone and atmosphere for the book’s contents. Borges and his friend obviously had a great deal of sheer fun in concocting these outrageous essays, but the implication of his description of the book, as well as that of the epigraph by “Father Keegan”, is obviously that there is a serious side to the extravagant foolery. This is true in particular of the ‘essay’ in *Chronicles* entitled ‘On Universal Theater’ in which a famous character from one of Shaw’s plays serves as the central figure. In this essay we are given a further account of the life and activities of Shaw’s ‘chocolate soldier’, George-Adolphe Blutschli, after the final curtain in *Arms and the Man*.” (1980: 56-7)

ya el anteproyecto de una novela que se intitulará, si no cambio de idea, *Los Montenegro*, para que nuestro popular 'Bicho Feo', que otrora ensayó el género narrativo, se corriese, ni lerdo ni perezoso, a la crítica.” (BD: 301) Al mismo tiempo, Montenegro afirma: “En la hora caótica que vivimos, la crítica negativa es a todas luces carente de vigencia; tratase con preponderancia de afirmar, allende nuestro gusto, o disgusto, los valores nacionales, autóctonos, que marcan, siquiera de manera fugaz, la pauta del minuto.” (*ibid.*)

Dos elementos, por tanto, caracterizarían el trabajo de Bustos Domecq: la crítica positiva y dedicada a producciones nacionales, “autóctonas” que, siquiera por el momento, están en boga. Evidentemente, percibimos que el personaje Montenegro se refiere a unas cuestiones *similares* a las señaladas por Goldsmith, pero esa “hora caótica” debe entenderse, de la misma manera que en otros textos de la *œuvre*, no solo, como he intentado previamente, en relación con el fragmento más amplio del epígrafe (la mención de la ideología o *party* y la vindicación del apoliticismo y eremitismo del poeta), sino en una parcela más específica del contexto cultural de *Crónicas de Bustos Domecq*.

Así, Montenegro menciona a continuación la crónica sobre el gremialismo y escribe: “[Bustos Domecq] se demora, juguete de las sirenas de ese abogado [Baralt, el inventor del gremialismo], en meras utopías combinatorias y negligente el auténtico gremialismo, que es robusto pilar del orden presente y del porvenir más seguro.” (BD: 302). Esta afirmación sobre orden y seguridad, que convive, en una misma página, con la previa referencia a “la hora caótica que vivimos”, es solo una contradicción irónica, pues con la autodenominada Revolución Argentina, otra dictadura, esta del general Onganía, iniciada el 28 de junio de 1966 (esto es, una semana antes de la fecha incluida en el prólogo, 4 de julio de 1966), parecía consolidarse un estado autoritario *sine fine*, y un lector argentino de fines de la década de 1960 no podía más que evocar el problema candente de los sindicatos, principal –y conflictivo– baluarte semi-oficial del peronismo proscrito y de la autoridad de Perón en el exilio, y que, intervenidos desde

1955 por los sucesivos gobiernos militares y jaqueados por enfrentamientos internos y escisiones, estaban lejos de ser “robusto pilar del orden presente y del porvenir más seguro”.

Por otra parte, que hay en esa mención al “orden presente” del prólogo una implicatura contextual, un sobreentendido histórico, parece indicarlo claramente la siguiente cita de la crónica sobre el gremialismo: “[El gremialismo,] estructurado cabalmente y dirigido por experto timón, constituirá la roca que se oponga al torrente de lava de la anarquía.” (BD: 329) Anarquía, hora caótica, orden presente: sin dudas, estamos frente a una nueva serie de cuestiones, señaladas más explícitamente que en los textos anteriores, como si las fronteras de la escritura cedieran a la presión del contexto, el mismo que se entrevé en otra inusitada enumeración, en la crónica “Los ociosos”:

La era atómica, la cortina que cae sobre el colonialismo, la pugna de intereses encontrados, la ponenda comunista, la suba del costo de la vida y la retractación de medios de pago, el llamado a la concordia del Papa, el debilitamiento progresivo de nuestro signo monetario, la práctica del trabajo a desgano, la proliferación de supermercados, la extensión de cheques sin fondos, la conquista del espacio, el despoblamiento del agro y el auge correlativo de las Villas Miserias, componen todo un panorama inquietante, que da que pensar.” (BD: 363)¹⁹¹

En el prólogo de Montenegro, además, se pueden leer alusiones al arte y la cultura argentinos y la agitación vanguardista de la década de 1960, cuyo único elemento común era la fusión de *experimentalismo* y *proyección mundial*, sobre todo en los grupos relacionados con el Instituto Di Tella, y *experimentalismo* y *politización* en el caso de los grupos relacionados con el gremio de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA), cuya expresión más conocida fue la exposición *Tucumán arde*. En tal caso, la referencia a “los valores nacionales”

¹⁹¹ La implicatura contextual, por otra parte, también parece funcionar, plegándose intradiegeticamente, si se quiere, en la estrecha relación de esas referencias al presente y el futuro con el discurso del mismo Montenegro en *Un modelo para la muerte*: “Señores, posterguemos siquiera por esta noche los inamovibles interrogantes y las perjudiciales obsesiones de la hora actual, y empapemos los labios en la burbuja. Por lo demás, conviene no cargar las tintas. El panorama contemporáneo, examinado por la lupa crítica, es innegablemente brumoso, pero no deja de acusar al observador avezado algún oasis atendible...” (BD: 181-2). Falta determinar, sin embargo, cuáles eran “las perjudiciales obsesiones de la hora actual” en el texto de 1967.

y la producción autóctona resultaría igualmente irónica, pues lo que marca la pauta en la escena artística es el internacionalismo o la propuesta de una escena cultural latinoamericanista, no los ademanes patrioterros de los incorregibles nacionalistas de la *œuvre*.¹⁹²

A pesar de (o precisamente por) estas ambigüedades, que *Crónicas de Bustos Domecq* se posiciona, según el sobreentendido histórico, en un momento crucial de la historia argentina, recurra desde el comienzo a los mismos personajes y sus retóricas, irónicamente clasifique y recomiende los experimentos artísticos, insista en los escenarios argentinos y los valores nacionales autóctonos al tiempo que los repudia –*in advance*, oblicuamente y por elevación– con el epígrafe de Goldsmith, y, sobre todo, que retome cuestiones problemáticas de los textos anteriores y asuma plenamente la tensión constitutiva de texto y contexto, no es poca guía para adentrarse en su extraño, pero nítido, laberinto.

En lo que sigue, y según este posicionamiento, me interesa indagar qué implica la incursión de Bustos Domecq en la crítica, que parece poder leerse como la construcción de una nueva forma de instancia narrativa mediadora tras la implosión del sistema de estabilización entre lo uno y lo diverso. En el apartado 2.3.3 hemos visto el funcionamiento de la figura de Bustos Domecq como dilucidador de las intenciones, propósitos o claves de las crípticas obras a las que dedica sus crónicas. Se trata ahora de interpretar esa función mediadora ya no como parte de la estructura tripartita de las crónicas, sino en relación con los conceptos de implicatura contextual e intervención.

También me interesa explorar cómo el libro, que comparte estrategias y “estilo” con otros textos, se perfila al mismo tiempo con unas características muy particulares y, en cierto sentido, sin precedentes en la *œuvre*, características que parecerían meramente “satíricas” si no se tuviera en cuenta la tensión entre texto y contexto. En efecto, la nueva situación a la que

¹⁹² Sin embargo, como se verá, el problema del nacionalismo durante el post-peronismo dejaba de tener los nítidos excesos, fácilmente ridiculizables, de los años 40, que habían servido a “La fiesta del Monstruo” y *Un modelo para la muerte* y, por momentos, la vanguardia argentina pudo coincidir con una especie de “nacionalismo internacionalizador”.

responde *Crónicas de Bustos Domecq*, aunque podía ser interpretada con el bagaje crítico “acumulado” y la retórica “previa”, en realidad obliga a inventar una nueva posición ante la *terra incognita* de la política, la sociedad, la cultura, el arte y la literatura de los años 60.¹⁹³ Precisamente, es en el marco de la relación entre texto y contexto que debe interpretarse *Crónicas de Bustos Domecq*, pues en efecto no hay, *pace* Avellaneda, un código que sirva como respuesta de clase social. Por el contrario, lo que hay es una relación de tensión entre los mecanismos funcionales intradieгéticos y la evolución vertiginosa de la Argentina peronista.

Aquí solo interesan algunos elementos de esa tensión: qué *representaciones del arte* se construye en *Crónicas de Bustos Domecq*, y cómo se conciben la *creación, recepción y crítica* de las obras artísticas y literarias.

4.2. Excurso. La *selective tradition* y su tensión con los conceptos de *intended intention*, *sátira* y *parodia* al interior de campos culturales relativamente autónomos.

La *saturación* característica del lenguaje de la *œuvre* es, acaso paradójicamente, central para la inteligibilidad de los textos que ese mismo carácter saturado amenaza. Así, por ejemplo, una de las funciones de ese lenguaje saturado consiste en *establecer los hechos de la historia*; otra, *retratar a los personajes*, y ambas, a pesar de la división esquemática, suelen confundirse y solaparse. En ocasiones, una se impone hasta bloquear la que debería contenerla, lo cual no deja de ser problemático en la medida en que los hechos de la historia son establecidos *a través* de las versiones y perspectivas múltiples de los personajes. De aquí la reiterada dificultad para establecer qué pertenece al nivel de la historia y qué al nivel de la caracterización discursiva de

¹⁹³ En este sentido no deja de ser significativo que Avellaneda, en su capítulo dedicado a la colaboración de Borges y Bioy, no se ocupe de las peculiares *Crónicas de Bustos Domecq*. La hipótesis, que adelantaré, es que este libro no puede comprenderse desde el marco interpretativo de Avellaneda, que entiende la obra en colaboración como parte de la respuesta de los sectores liberales ante el avance del peronismo a través del recurso a un repertorio discursivo y retórico previo.

los personajes, de aquí el caso límite, rayano con lo incomprensible, de la trama de *Un modelo para la muerte*.

Aquí interesa retomar un aspecto al que ya me he referido. Con excepción de Parodi, todos los personajes de la *œuvre* comparten una tendencia desmesurada a la conversación y la escritura que, por otra parte, como también se ha visto, es uno de los puntos de confluencia con los personajes del Scriblerus Club y la “clave ausente” para comprender las funciones de la voz y el cuerpo en un texto como “La fiesta del Monstruo”. La *œuvre* de Bustos Domecq está sobrepoblada por infatigables, probados *causeurs*, devenidos escritores y hombres de letras, literatos y parásitos de la imprenta, traductores y artistas, críticos y profesores, “publicadores” y editores. A nivel narrativo, como hemos visto en los apartados 2.3.1 y 2.3.2, ese mundo de *scriblers* se manifiesta en las cadenas de intervenciones discursivas de los sucesivos narradores y de las *interpositae personae* de los paratextos. Este universo asfixiante de cenáculo se anuncia en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, alcanza un primer paroxismo en *Un modelo para la muerte*, y llega a la sistematización con los obsesivos artistas de *Crónicas de Bustos Domecq*.

El retorno de personajes literatos y la recurrencia en los textos de problemas y discusiones literarios pueden leerse como marcas visibles de la reiterada *mise en abyme* de los textos de Bustos Domecq. Entre estos destaca, naturalmente, Gervasio Montenegro, el recurrente prologuista de la *œuvre*, antiguo actor devenido “miembro de número de la Academia argentina de Letras”, “doctor” a pesar de su evidente quehacer de proxeneta, novelista en ciernes con un “anteproyecto consolidado” de la novela histórica *Los Montenegro*, además de peculiar periodista: “Compilaba por aquel entonces una a modo de *Historia Panorámica del Periodismo Nacional*, obra llena de mérito en la que se afanaba su secretaria.” (BD: 360) Montenegro, un *dandy* fascinado por su *physique du rôle* y la polémica pueril, se auto-califica de aguafuertista de narrativa clásica, participa activamente en los pequeños grupos que frecuenta Bustos Domecq y dicta en la Universidad de Verano cursos sobre la revolución de la moda descrita en “Vestuario I” de *Crónicas de Bustos Domecq*.

Además de Montenegro, estos personajes librescos abundan en “El dios de los toros”, de *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Como ya hemos visto en el apartado 2.1.3, uno de los personajes es el “futurista” Carlos Anglada, infatigable escritor cuya bibliografía “alarmante” estudia y compendia su acólito José Formento, también escritor y traductor:

[Parodi no conocía] los sonetos de *Las pagodas seniles* (1912), ni las odas panteístas de *Yo soy los otros* (1921) ni las mayúsculas de *Veo y meo* (1928), ni la novela nativista *El carnet de un gaucho* (1931), ni uno solo de los *Himnos para millonarios* (quinientos ejemplares numerados y la edición popular de la imprenta de los Expedicionarios de Don Bosco, 1934), ni el *Antifonario de los panes y los peces* (1935), ni por escandaloso que parezca, los doctos colofones de la Editorial Probeta (*Carillas del Buzo, impresas bajo los cuidados del Minotauro*, 1939). (BD: 48)

Como si esta prolífica serie de libros y escritores no fuera suficiente, la amante de Formento, acólito de Anglada, Mariana Ruiz Villalba, viuda de Muñagorri (posteriormente, a su vez, mujer de Anglada), escribe sonetos y “cultiva el ensayo en prosa. Ya ha escrito: *Un día de lluvia, Mi perro Bob, El primer día de primavera, La batalla de Chacabuco, Por qué me gusta Picasso, Por qué me gusta el jardín.*” (BD: 50) El extremo de esta compulsión por la escritura y la publicación es, precisamente, Formento, una suerte de doble del maestro, como se ve por sus obras: “*Pis-cuna* (1929), *Apuntaciones de un acopiador de aves y huevos* (1932), *Odas para gerentes* (1934) y *Domingo en el cielo* (1936).” (BD: 49). Su obra cumbre es la traducción popular de *La soirée avec M. Teste*, que titula *La serata con don Cacumen*, y llega a asesinar al estanciero Muñagorri para poder imprimir otro libro insignificante sucesivamente rechazado por las editoriales. De la misma manera, como se ha visto en detalle en los apartados 1.5 y 3.3, *Un modelo para la muerte* es también ejemplar en esta multiplicación de personajes dedicados compulsivamente a escribir y hablar. En la *nouvelle*, la obsesión lingüística de los personajes y la multiplicación de las instancias narrativas, causas de dispersión de la trama y de la dificultad para comprender el relato, en parte condujeron a la implosión del sistema de estabilización de la enunciación escindida de la obra en colaboración.

En Bustos Domecq, los “modos de hablar” son, también, modos de escribir, y ambos registros diseñan un universo cuyas criaturas viven para y por la proliferación lingüística. De aquí que la nota común a todos ellos es el análisis y la calificación del discurso personal y del discurso ajeno. La unidad de la *œuvre* encuentra en estos textos sobre “literatura” uno de sus elementos cohesivos más constantes y eficaces. A la vez indicador temático y metatextual, esta estratificación es trasunto del origen dividido de la escritura y también apunta, asimismo, a la cuestión de las instancias legítimas que validan una escritura, no solo como elemento específico de la *œuvre* que ya encontramos en sus dos textos “críticos” iniciales (los prólogos de Montenegro y Bustos Domecq), sino como característica del campo artístico contemporáneo. La concentración de la *œuvre* en el lenguaje se entiende, en parte, en relación con esta tendencia autorreflexiva, que Hutcheon describe de la siguiente manera: “Art forms have increasingly appeared to distrust external criticism to the extent that they have sought to incorporate critical commentary within their own structures in a kind of self-legitimizing short-circuit of the normal critical dialogue.” (Hutcheon 1991: 1)

Sin embargo, si he insistido, quizás excesivamente, en los procesos de autorreferencialidad de los textos de Bustos Domecq, así como en los del Scriblerus Club, ha sido para instalar la idea de que ese plegarse de los textos sobre sí mismos requiere, aún, una interpretación que trascienda la lectura interna. En este sentido, puede observarse que la figura del autor ficticio, el funcionamiento particular de los paratextos y la incorporación inevitable de la otredad denostada, forman parte de la autofagocitación a que conduce la paralogía de estos textos, y que parecería anular la posibilidad de relacionarlos con sus contextos, posibilidad que he explorado, no obstante, en el capítulo precedente vía el recurso a la implicatura contextual. Pero esta potencia saturante del lenguaje, esta paralogía, además, se vincula con un uso del lenguaje en cierta medida monstruoso, y que, probablemente a mi pesar, depende de las cuestiones de la sátira, la parodia, la intención y los referentes.

En efecto, en el origen de buena parte de las confusiones sobre la *œuvre* hay una cuestión terminológica irresuelta o sobreentendida, que suele relacionarse con la genericidad de sus textos. En este trabajo, respetando una interdicción heurística, he preferido leer esos textos y comentar algunas de sus características más o menos regulares antes que usarlos como ilustración de una taxonomía genérica. Otros autores, por supuesto, han escogido el enfoque genérico, lo cual no es sorprendente ni criticable en sí, pues *sátira* y *parodia* parecen nociones elementales para la interpretación de los textos colaborativos. Sin embargo, aunque indudablemente sugestivos, se debería considerar qué consensos básicos existen en torno a “parodia” y “sátira”, no para establecer una (otra) definición, sino para tornar propicios para la lectura a esos consensos, si los hubiere.

¿Se trata de géneros? ¿Son procedimientos? ¿Se amalgaman? ¿Se contienen? ¿Hay una “esencia” de la parodia o una consistencia transhistórica en la sátira? ¿Son “intencionadas”? ¿Una perspectiva textualista es adecuada para textos reputados satíricos, para textos reputados paródicos? No multiplico estas preguntas por interés retórico sino para sugerir, por un lado, que antes que consensos hay supuestos y, por el otro, cómo algunas perspectivas críticas dependen de esos supuestos que confieren la estabilidad, acaso ilusoria, o la apariencia de sistematización común a las denominaciones genéricas y taxonomías. La mera revisión, sin pretensión alguna de exhaustividad, de algunos *loci classici* de los que proceden buena parte de los supuestos en torno a la sátira y la parodia, pone en cuestión la posibilidad de usar esos términos sin otra consideración que la autolegitimación que define al supuesto.

Un pasaje de la *Institutio oratoria* de Quintiliano (X, 1, 9) suele citarse como evidencia del origen latino de la sátira. Quintiliano, tras enumerar los principales poetas griegos y los tipos de poesía, procede a hacer lo mismo con los romanos, y afirma: *Satura quidem tota nostra est, in qua primus insignem laudem adeptus Lucilius quosdam ita deditos sibi adhuc habet amatores ut eum non eiusdem modo operis auctoribus sed omnibus poetis praeferre non dubitent*. Sin embargo, aunque Quintiliano manejaba el término y la tradición de la *satura* con

un conocimiento que solo podemos aventurar, los avatares etimológicos de *satura/sátira* no son unívocos.

El *Oxford Latin Dictionary* indica la incierta etimología del término latino, que podría corresponder no al latín sino al etrusco, y define una serie de acepciones para el adjetivo *satur*, *satura*, relacionado etimológicamente con *satis*: “1. Well-fed, replete (in the case of human beings often implying excess) 2. (Of places) Rich in stock or produce (...) 3. Saturated (w. a liquid); (of dyes) rich, full. (...) 4. (Of topics) Rich in interest.” (1968: 1694), y a partir del valor de “exceso” del adjetivo, y especialmente en relación con las acepciones tercera y cuarta, se define el sustantivo *satura* o *satira* como “1. A dish of mixed ingredients. (...) 3. An early form of stage medley [and] a literary composition consisting of miscellany of prose and verse on various topics. (...) 4. A poem directed at prevalent vices or follies, satire, also satirical verse or satirical style.” (*ibid.*) Estas últimas acepciones han prevalecido en la designación genérica de la sátira como una miscelánea formal y temática con un propósito de escarnio.

En el *Dictionnaire etymologique de la langue latine* de Ernout-Meillet, también se deriva el adjetivo *satur*, *-ra*, *-rum* del adverbio *satis* y se señala la indeterminación del origen de la palabra:

*A satis se rattache satur, -ra, -rum: rassasié (surtout de nourriture). Ancien, usuel. (...) Satur est sans doute pour satu-ro-s, derivé à l'aide du suffixe -ro- d'un thème en -u- *satu-. Un féminin satura (scil. lanx), puis satira (époq. Impér.), substantivé a désigné une macédoine de fruits, de légumes, un mets composite (...) et par dérivation en littérature une pièce de genres mélangés (cf. notre mot “farce”), pour s'appliquer spécialement ensuite à la satire d'Horace ou de Juvénal. C'est du moins l'explication des anciens qui a chance d'être une étymologie populaire; sur une origine étrusque du mot v. F.Muller, *Zur Gesch.d.römischen Satire*, Philol.78 (1923), 230sq. L'expression *per saturam* s'applique à une loie de caractère composite; sur le sens et l'emploi de l'expression, v. Hammarström, *Eranos* 15 (1927), 37 et suiv. (Ernout-Meillet 1951: 1051-2)*

En su *Dictionary*, Johnson (1785: II, *ad loc.*) señala:

SATIRE. *n.f.* [*satira*, anciently *satira*, Lat. not from *satyrus*, a satyr; *satire*, Fr.] A poem in which wickedness or folly is censured. Proper *satire* is distinguished, by the generality of the reflections, from a lampoon which is aimed against a particular person; but they are too frequently confounded: it has *on* before the subject.

*He dares to sing they praises in a clime
Where vice triumphs, and virtue is a crime;
Where ev'n to draw the picture of thy mind,
Is satyr on the most of human kind.* Dryden.

*My verse is satire, Dorset lend your ear,
And patronize a muse you cannot fear.* Young.

En el *Merriam-Webster Dictionary* se define *satire* de la siguiente manera:

A way of using humor to show that someone or something is foolish, weak, bad, etc.
Humor that shows the weaknesses or bad qualities of a person, government, society, etc.
A book, movie, etc., that uses satire

1. : a literary work holding up human vices and follies to ridicule or scorn
2. : trenchant wit, irony, or sarcasm used to expose and discredit vice or folly (...)

Origin: Middle French or Latin; Middle French, from Latin *satira*, *satira*, perhaps from (*lanx*) *satira* dish of mixed ingredients, from feminine of *satur* well-fed; akin to Latin *satis* enough. First Known Use: 1501.¹⁹⁴

En cuanto a la parodia, el término también tiene raíces clásicas, incluso más que otros conceptos de la terminología moderna. Como señala Rose, “Of all the terms still used to describe comic quotation, imitation, or transformation, parody alone is named in the classical literature and poetics of the Greeks, and has gained some importance in the Western tradition from this fact.” (1993: 6) A pesar de esta prosapia, como otro famoso compuesto de *ôdê*, “τραγῳδία”, la etimología de parodia también ha generado extensas discusiones. Revisemos en primer lugar el significado etimológico de “parodia” en castellano e inglés.

¹⁹⁴ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/satire> . Consultado: 02/08/2014.

En castellano, en su *Diccionario crítico-etimológico* Corominas se refiere a “parodia” en su artículo sobre “oda”, y define el étimo compuesto griego como “imitación burlesca de una obra literaria, derivado de *paradein*, ‘cantar junto a algo o según algo’.” (1974: IV, 263) En inglés, Johnson (1785: II, *ad loc.*) incluye *parody* en su *Dictionary*, en las formas sustantiva y verbal:

PA´RODY. *n.f.* [*parodie*, Fr. *παρωδία*]. A kind of writing, in which the words of an author or his thoughts are taken, and by a flight change adapted to some new purpose. ‘*The imitations of the ancients are added together with some of the parodies and allusions to the most excellent of the moderns.*’ Pope’s *Dunciad*.

TO PA´RODY. *v.a.* [*parodier*, French; from *parody*]. To copy by way of parody. ‘*I have translated, or rather parodied, a poem of Horace, in which I introduce you advising me.*’ Pope.

Mientras en el *Merriam-Webster Dictionary* se define “parody” como “a piece of writing, music, etc., that imitates the style of someone or something else in an amusing way; a bad or unfair example of something”, y se señala que proviene del “Latin *parodia*, from Greek *parōidia*, from *para-* + *aidein*, to sing”.¹⁹⁵

Las derivaciones etimológicas del griego *παρωδία* son complejas, pero el sentido negativo o burlesco *no* está presente en el original griego. Por el contrario, es notable que el campo semántico del original *αειδω* se extienda a prácticamente todos los términos que en la Antigüedad clásica griega referían a lo que hoy llamaríamos “literatura”: *comedia*, *tragedia*, *épodo*, *aedo*, *rápsoda* e incluso *poeta*. Así, Chantraine señala que *αειδω* significa

“chanter”, employé avec comme complément le thème que l’on chante, ou le personnage que l’on célèbre (composés avec *ep-*, *up-*, etc.) Formes nominales: nom d’agent *aoidos*, “chanteur, aède”, mais la forme contractée *hōdos* est assez rare en attique. Le mot figure dans des composés dont quelques-uns sont fort importants: *epōdos* “magique”, etc; *thespiōdos*, *melōdos*, *aulōdos*, *hymnōdos*, *kitharōdos*; et surtout *tragōdos*, *kômōdos*, terme comique créé comme équivalent de *komōdos* sur le modèle de *tragōdos*; enfin, *rapsōdos*.

¹⁹⁵ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/parody>. Consultado: 02/08/2014.

(...) Nom d'action, *aidê*, "canto" (Hom., poètes) par contraction, attique *ôdê* (tragiques, etc.). (1984: I, 21-2)

Chantraine no menciona *παρωδία* entre los compuestos de *αειδω*, pero sí que "Les termes de la famille de *aidô* signifiant "chanter" en général, s'emploient pour un choeur, pour un chanteur, un récitant, aussi pour un poète lyrique ou épique." (1984: I, 22) El compuesto del que se origina el actual "parodia" se forma con el agregado a la raíz de la forma *παρα-*, que además de sus valores como preposición de genitivo y acusativo, funciona como preverbio en compuestos con el sentido "auprés de", "le long de", "violer, faire de travers" y "dépasser" (Chantraine 1984: II, 856).

Esto indica, entonces, que *parodia* sería un canto o composición poética definido por su posición *junto a* otro canto, *atravesado por* o *que atraviesa* otro canto, y también un canto que *sobrepasa* a otro: en ningún caso existe en el original griego el sentido negativo de burla implícito en la mayoría de las definiciones actuales de parodia. En todo caso, *παρωδία*, en griego, es un término neutro o relacional, que indica una contigüidad entre dos cantos.¹⁹⁶ En este mismo sentido de término descriptivo de una composición poética, *parodia* es mencionado por Aristóteles en su breve referencia a Hegemón de Thasos como el primer autor de parodias (*Poética*, II, 1448a), pero Aristóteles no desarrolla el término ni se han conservado las obras atribuidas a Hegemón.

Sin extender estas consideraciones, me interesa señalar que estas breves notas sirven para establecer un punto de partida, en parte negativo, sobre los supuestos en torno a las definiciones de *parodia* y *sátira*. Desde un punto de vista etimológico, *parodia* no refiere a composiciones poéticas con un propósito a priori de escarnio o vituperación. Más aun: tiene que ver, necesariamente y en primer lugar, con una (otra) composición poética, o, lo que es lo mismo,

196 Sobre los sentidos históricos del término véase el clásico artículo de Householder 1944.

es básicamente metaficcional y remite a (consiste en) otras obras y textos. Como hemos visto, solo Corominas añade la nota “imitación burlesca” en la definición del término.

Genette, por otra parte, dedica una serie de capítulos de su teoría de la intertextualidad a la parodia. Constata, también, la confusión que genera el término, al que considera “le lieu d’une confusion peut-être inévitable, et qui apparemment en date pas d’hier.” (1982: 17) Tras hacer algunas conjeturas sobre el sentido posible que pueden tener la mención de Aristóteles al término, sostiene que se puede inferir la existencia de diferentes tipos de parodia:

Or ces trois formes de “parodie” -celles que suggère le terme de parôdia et celle qu’induisent les textes conservés par la tradition- sont tout à fait distinctes et malaisément réductibles. Elles ont en commun une certaine raillerie de l’épopée (...) obtenue par une dissociation de sa lettre -le texte, le style- et de son esprit: le contenu héroïque. Mais l’une résulte de l’application d’un texte noble, modifié ou non, à un autre sujet, généralement vulgaire; l’autre, de la transposition d’un texte noble dans un style vulgaire; la troisième, de l’application d’un style noble, celui de l’épopée en général (...) à un sujet vulgaire ou non héroïque. (Genette 1982: 19)

Para sortear la confusión que resulta de reunir esos tres tipos bajo el término único de *parodia*, Genette propone “(re)baptiser *parodie* le détournement de texte à transformation minimale (...) *travestissement* la transformation stylistique à fonction dégradante (...) *charge* (et non plus, comme ci-devant, *parodie*) le pastiche satirique (...) et simplement *pastiche* l’imitation d’un style dépourvue de fonction satirique.” (1982: 33-34)¹⁹⁷

Ahora bien, el funcionamiento y las peculiaridades de la obra en colaboración de Borges y Bioy me han llevado a asumir como un *datum* la pertinencia de la tensión entre texto y contexto, entre realidad extratextual y realidad textual. En este sentido, y con relación a la sátira

¹⁹⁷ Las definiciones de Genette, naturalmente, son casi exclusivamente textualistas: “L’objet de la poétique (...) n’est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l’affaire de la critique), mais l’architexte, ou si l’on préfère l’architextualité du texte (...) la littérarité de la littérature” (1982: 7), y en una nota que aclara el carácter “trascendente” de la *metatextualidad*, afirma: “J’aurais peut-être dû préciser que la transtextualité n’est qu’une transcendance parmi d’autres; du moins se distingue-t-elle de cette autre transcendance qui unit le text à la réalité extratextuelle, et qui en m’intéresse pas (directement) pour l’instant -mais je sais que ça existe: il m’arrive de sortir de ma bibliothèque (je n’ai pas de bibliothèque).” (1982: 10, nota 1, mis cursivas)

y la parodia con la que se suele definir e interpretar esa obra, encuentro más productiva, aunque con matices que detallaré, la perspectiva de Linda Hutcheon en su *A Theory of Parody* (1985), que propone para el estudio de la parodia una revisión formal sumada a una perspectiva pragmática, y dentro de esta última la reconstrucción analítica de la intención del autor-artista así como la interpretación de los efectos de su obra.

Hutcheon añade a la teoría intertextual de Genette la consideración de elementos extratextuales, al tiempo que tiene suficientemente en cuenta la inestabilidad histórica de la parodia, someramente señalada en mi recensión etimológica, como para no calificarla de *género*, sino de *representación*. La definición de parodia de Hutcheon resulta, así, suficientemente amplia: “[An] alleged representation, usually comic, of a literary text or other artistic object –i.e. a representation of a “modelled reality,” which is itself already a particular representation of an original “reality”. The parodic representations expose the model’s conventional and lay bare its devices through the coexistence of the two codes in the same message.” (1985: 49)

A diferencia de la parodia, desde sus no menos inciertos orígenes etimológicos e históricos, la sátira, según Hutcheon, remite a tipos humanos, a vicios sociales y costumbres. Su propósito parece ser la ridiculización, de lo que puede inferirse que desde sus eventuales orígenes romanos la sátira, de alguna manera, remite a la “realidad”. Hutcheon la define como “critical representation, always comic and often caricatural, of “non modelled reality”, i.e. of the real objects (their reality may be mythical or hypothetical) which the receiver reconstructs as the referents of the message. The satirized original “reality” may include mores, attitudes, types, social structures, prejudices, and the like.” (1985: 54)

Como Hutcheon misma señala, ni la parodia ni la sátira se realizan como compartimentos estancos, como puede sugerir el esquematismo de las definiciones. Aun así, pensar la obra en colaboración como una mezcla genérica de parodia y sátira no llevaría más lejos que continuar leyéndola con prescindencia de las taxonomías genéricas. Baste mencionar que la *œuvre* recurre

a estas matrices de representación, a estos conjuntos más o menos estables de convenciones que son la parodia y la sátira, que se distinguen por su relación con algún tipo de exterioridad, ya textual, ya de una “non modelled reality”.

La *ultimate unknowability* de las intenciones autoriales al momento de codificar las alusiones de un texto también es un *datum* que Hutcheon reconoce en la sátira y la parodia, pero propone (1985: 45) el concepto de una *intended intention*, o intención implicada. La *intended intention* pertenece a la *énonciation*, un evento único atado al tiempo y, como tal, puede ser inferida o postulada solo a partir del *énoncé* y las trazas que en este quedan. Hutcheon insiste en que el *énoncé* es un producto comunicativo, con unas funciones y efectos concretos, y esa interpretación pragmática implica asumir que los textos funcionan de cierta manera en determinados contextos. Por otra parte, la sugerencia de Hutcheon sobre la intención reconstruida del autor no supone la pretensión de establecer qué se propuso hacer ese autor, sino interpretar la intención como una función del texto-enunciado, no como el elemento fundante de la obra y de la interpretación.

Aunque solo puede ser especulativa, y no ignoro la provisionalidad de las notas de este excursus, considero que es posible, partiendo de Hutcheon pero matizando sus definiciones, esbozar un modelo de parodia y sátira que prescindiera de la genericidad y no recurra a las intenciones de los autores, precisamente porque ambas matrices de representación dependen del papel del lector en la actualización de las alusiones a las “realidades” que definen, por relación de proximidad o contigüidad, a la sátira y la parodia. Esto no estaría reñido con mi propuesta no genérica, y permitiría entender lo que entiendo como *inflexiones* paródicas y satíricas de la obra en colaboración de modo más integral que según la taxonomía textualista de Genette.

Si se añade a la alusión algunas de las consideraciones pragmáticas de Hutcheon (que, por otra parte, no se diferencian esencialmente del concepto de *selective tradition* o *marco categorial de lo histórico*), se podría entender la obra en colaboración, en cuanto a sus efectos,

no desde sus *intenciones*, sino hacia sus *intervenciones* en eso que genéricamente he llamado la Argentina peronista, entre las décadas de 1940 a 1970. La concepción de los textos de *Crónicas de Bustos Domecq* como inflexionados satíricamente y permeados por sobreentendidos históricos admite la funcionalidad de una *intended intention* (que no se identifica con la eventual y en última instancia irrecuperable intención autorial) y con unos efectos específicos (idealmente, la “comunicación feliz” de la metáfora de Bioy, la *intervención* en mi perspectiva). La noción de *inflexión satírica* o *paródica* es otra forma de mencionar la repetición en la diferencia que caracteriza a toda representación, y más aun a los textos colaborativos pródigos en esa multiplicación de paratextos e instancias enunciativas que he dado en llamar paralógica.

La paralógica, a la que me he referido en el apartado 2.3.2, sin embargo, parece ser solo un producto intradieгético, y este capítulo pretendía, y aún pretende, como el anterior, una lectura de apertura al contexto, a ese otro elemento de la tensión que define a la colaboración. Hemos visto, sin embargo, que la parodia y la sátira se definen por una exterioridad, por una situacionalidad respecto de lo contiguo en la parodia o lo “referido” en la sátira. Asimismo, hemos tenido una primera lectura de esa proximidad en la comparación de la *œuvre* de Bustos Domecq y los textos de los Scriblerians, que permitió entender que la literatura colaborativa del siglo XVIII inglés constituía la tradición selectiva de los textos colaborativos de Borges y Bioy. Esa comparación no solo era posible en términos de los textos, y no solo evidenciaba los mecanismos e imposibilidades de la paralogía, sino que se percibía la semejanza de esos textos en virtud del marco categorial de lo histórico. Tal comparación se puede ampliar aquí y preguntarnos por los paralelismos *contextuales* similares entre los dos proyectos colaborativos, preguntarnos si esos proyectos colaborativos, paralógicos desde un punto de vista textual, fueron, también, *proyectos de intervención* en el contexto, resultados de la “presión” que las estructuras sociales respectivas ejercían sobre ellos.

En efecto, en Inglaterra, en la primera mitad del siglo XVIII, esto es, en las coordenadas espaciales y temporales de la tradición selectiva de la *œuvre*, se consolidó lo que Habermas denomina la esfera pública moderna, y que incluía una serie de elementos que conviene tener en cuenta como “similares” a los elementos de la situación en que fue escrito, circuló y fue leído *Crónicas de Bustos Domecq*, esto es, la Argentina peronista, y en particular el campo cultural argentino de la década de 1960. Por supuesto, esta comparación contextual solo puede ser tenida en cuenta como posible en el marco categorial de lo histórico, que permite percibir las semejanzas entre *situaciones* que, de otra manera, y si allí no estuviera la tradición selectiva y *los textos*, resultarían radicalmente distintas e inconmensurables.

La existencia de segunda tradición selectiva, “contextual”, homóloga, es una hipótesis que merece explorarse en trabajos futuros. Aquí me limitaré a señalar algunos de los elementos del campo cultural inglés de mediados del siglo XVIII que deberían ser tenidos en cuenta en la percepción “homológica” del campo cultural argentino de la década de 1960 (estudiado en el último apartado del presente capítulo):

- Los cambios en el modo de producción, circulación y recepción de la literatura, fundamentalmente debidos a la generalización del uso de la imprenta, el abaratamiento de los costos de impresión, y una ampliación sin precedentes del público lector.
- La autonomización progresiva de un campo cultural, hasta entonces supeditado a la lógica del campo político o religioso, cuya lógica de consagración, valor y prestigio comienza a establecerse de modo inverso a las lógicas de oferta, demanda y valor del campo económico. Este proceso, por otra parte, no está reñido con la “comodificación” de los productos culturales y literarios, pues esto solo indica un momento de transición hacia la autonomización plena que se alcanzará en el siglo XIX, con el desarrollo del circuito de institucionalización del arte y la literatura y la “legitimación” de la “utilidad

inútil” del arte consagrada por el Romanticismo. La lógica autónoma que comienza a desarrollarse a principios del siglo XVIII incluye elementos “inasimilables”, al que solo una instancia jurídica exterior podrá poner coto: el plagio, la publicación pirata y el libelo. Estos elementos, por supuesto, se vinculan con las “modernísimas” cuestiones de la originalidad y la derivación, la relación entre el/lo original y la copia, en un momento, el pre-Romanticismo, en el que el sistema tradicional de los géneros comenzaba a estallar y, como hemos visto en Abrams, la teoría mimético-pragmática de la literatura cedía terreno a la teoría expresivista. Con perspicacia señala Kerby-Miller: “Because custom kept many authors from putting their true names on works and loose copyright practices enabled less reputable authors and publishers to pirate identities as well as texts, the public during the reign of Queen Anne was very often in the dark as to the true authorship of even popular pieces. Coffeehouse gossips were, or course, always ready to ‘name the pen’ as well as to identify the victims of a libel or satire but they were not infrequently duped by deliberately planted rumors.” (*Mem.*: 29-30, n84)

- La incipiente profesionalización del escritor, y en particular la figura fundamental de Alexander Pope.
- La sanción del *Statute of Anne*, en 1709, la primera ley de copyright moderna que estableció una regulación legislada de las actividades de publicación y circulación de los textos literarios, un elemento crucial tanto para la autonomización del campo cultural como para la necesaria profesionalización del autor individual.
- Paralela a la profesionalización del escritor, ejemplarmente estudiado en la obra de Woodmansee, Szondi y Rose, por la cual la autoría nace como *una atribución de propiedad individual*, se produce la, en apariencia paradójica, multiplicación de las colaboraciones literarias, que ya hemos visto en autores eminentes como Pope y Swift. El auge de la colaboración, que convive con el surgimiento del autor profesional, no es, por otra parte, ajeno a la proliferación de publicaciones de todo tipo de escrituras

anónimas, en las que debe verse la coexistencia, estudiada por Williams, entre formaciones residuales, emergentes y hegemónicas (entre las primeras, la persistente, y aunque marginal, no menos poderosa, “cultura de Grub Street” y los *hack-writers*).¹⁹⁸

- La multiplicación de los clubs literarios, que en consonancia con el estado de transición de la autonomización del campo cultural servían tanto como foro de discusión que como espacio de producción literaria colaborativa (el ejemplo más claro, y el más famoso, es el Literary Club de Johnson, Goldsmith, Joshua Reynolds y Edmund Burke).
- El cierre de la *Querelle* entre Antiguos y Modernos como un paso necesario para la constitución definitiva de una modernidad literaria plena, ya en los temas, ya en las posiciones, ya en los modos de publicación. Dos momentos simbólicos de cierre de esta *Querelle* se pueden señalar: en primer lugar, el *Battle of the Books* (1704) de Swift y la ambigua reivindicación de Longino y la suficiente importancia que habían adquirido los modernos como para ser objetos de un ataque tan minuciosamente extendido como el *Peri Bathous* (1727); en segundo lugar, el nihilismo de la *translatio stultitiae* de *The Dunciad*, en el que los antiguos ya no cumplen ninguna función positiva frente a la proliferación incesante de los *dunces* y el avance de la estupidez en el mundo moderno.
- Paralelas, o como resultado del momento de transición en la conformación de la autonomía del campo cultural, la creciente inflexión auto-referencial de la literatura, la apropiación, “sublimación” o trasunto de los elementos pertenecientes a otras esferas y campos, especialmente el social y el político, ya constituidos, y a los que se podía recurrir en función del elemento compartido por todos los campos: el lenguaje. De aquí la recurrencia a, por un lado, la sátira y, por el otro, en un gesto típico de auto-referencialidad que consolida la autonomía en construcción, la parodia, esto es, la utilización de la literatura como material de la literatura.

¹⁹⁸ Cfr. Rose 1993.

- A este elemento se suma, aunque de un modo complejo en el que a la vez intervienen los autores, los profesores y los periodistas, el surgimiento de lo que podríamos llamar una proto-crítica profesional, que contribuye a la delimitación y uso de una tradición crecientemente *objetivada*. Esta tradición, por un lado, se corresponde con la representación de una época literaria y de unos autores que resume la denominación “literatura augústea” para el siglo XVIII, y que incluía, entre los antiguos, a Homero, Virgilio y Horacio y, entre los modernos, a los autores de un incipiente canon nacional, en el que Johnson tuvo un papel fundamental con su labor como crítico y su *Lives of the English Poets*: Shakespeare, en primer lugar, pero también Milton, Pope y Swift.

En el espacio cultural del siglo XVIII, en el que la idea del autor individual y profesional no existía o solo estaba en formación, en el que la conformación del mercado de bienes culturales a menudo se confundía con la circulación de las reputaciones (y, no sin contradicciones o ambigüedades, fundaba, precisamente, la *autoría*, ya por extensión del mercado, ya por la atribución de propiedad de la que, según Foucault, habría nacido la función autor), en ese espacio que, insisto, es el de la tradición selectiva de la *œuvre* de Bustos Domecq, la colaboración y la anonimia eran, por así decir, hechos naturales, legitimados por una larga tradición de siglos de imperancia de una concepción, la mimético-pragmática, en la que el criterio de interpretación de los textos, y su valor, dependía de la *mimesis* y no del *poietés* individual.

La seudonimia, claro está, fue un elemento intermedio en este proceso, que al mismo tiempo que reflejaba la inestabilidad o incompletud del “autor”, funcionaba como “escudo” frente a las represalias, todavía muy probables, del poder político. Asimismo, la seudonimia era parte del enfrentamiento cultural en una esfera pública de discurso, en la que la inserción en el nuevo mercado dependía de la reputación del autor individual y de la construcción de una determinada figura de autor.

En la primera mitad del siglo XVIII, la autonomía de la literatura era parcial y se solapaba con elementos de orden monetario, legal, jurídico y político, y en virtud de esa parcialidad, de esa hibridez e incompletud debe entenderse la literatura del periodo. Más aun, se puede decir, cometiendo acaso el anacronismo que critico al recurrir a una terminología muy posterior, que entre 1700 y 1750, el campo cultural británico era solo relativamente autónomo, y en este sentido, con todas las diferencias evidentes, en el marco categorial de lo histórico resulta análogo al campo cultural argentino de la segunda década del siglo XX.

Teniendo en cuenta estas precisiones, y sobre todo la importancia de la colaboración durante el período, volvamos a elementos descritos en el apartado 3.1.3. Como se ha visto, en su biografía de Pope, Johnson abundaba en la negación de la ingente labor colaborativa de Pope, específicamente en “su” traducción de la *Odisea*. A primera vista, parece lógico que Johnson omitiera estos datos, si tenemos en cuenta que, a pesar de las transformaciones sucesivas del proyecto de *Lives of the English Poets*, se puede decir que se proponía construir un canon de literatura nacional partiendo de la vida de los autores como criterio de interpretación de las obras que estaba proponiendo para ese canon.

Pero esta primera impresión es inadecuada, en tanto hemos visto, precisamente en la biografía de Pope, que el interés de Johnson por los poetas biografiados era muy amplio e incluía, menos que el “genio” personal o las viscositudes psicológicas o biográficas, las condiciones materiales de ejecución de las obras de esos poetas, y en esto se puede ver una concepción que podemos clasificar, si así lo deseamos, de “clásica”, pero nunca de “romántica” o interesada en las emanaciones inspiradas de los poetas biografiados.

No obstante, continúa siendo desconcertante la omisión o el desinterés de Johnson por las numerosas, prolongadas, enérgicamente emprendidas, actividades colaborativas de Pope. He sugerido que tal omisión y desinterés podían deberse a que, en las colaboraciones, no puede saberse con exactitud qué corresponde al trabajo de cada colaborador. Podemos descartar totalmente aquí esa hipótesis poco convincente. Pero la perplejidad continúa, y la omisión de

la noticia sobre las colaboraciones de Pope, ya de por sí importante, es menos categórica que los juicios de Johnson sobre esas obras, así como la inusitadamente negativa, y por momentos despectiva, biografía que dedicó al colaborador más importante de Pope, nada menos que Swift. Más aun, la visión negativa de Johnson sobre la literatura colaborativa alcanza su momento más álgido cuando se refiere al Scriblerus Club:

The *Memoirs of Scriblerus*, published about this time, extend only to the first book of a work, projected in concert by Pope, Swift, and Arbuthnot, who used to meet in the time of Queen Anne, and denominated themselves the *Scriblerus Club*. Their purpose was to censure the abuses of learning by a fictitious Life of an infatuated scholar. They were dispersed; the design was never completed; and Warburton laments its miscarriage, as an event very disastrous to polite letters.

If the whole may be estimated by this specimen, which seems to be the production of Arbuthnot, with a few touches perhaps by Pope, the want of more will not be much lamented; for the follies which the writer ridicules are so little practised, that they are not known; nor can the satire be understood but by the learned: he raises phantoms of absurdity, and then drives them away. He cures diseases that were never felt.

For this reason this joint production of three great writers has never obtained any notice from mankind; it has been little read, or when read has been forgotten, as no man could be wiser, better, or merrier, by remembering it.

The design cannot boast of much originality; for, besides its general resemblance to Don Quixote, there will be found in it particular imitations of the History of Mr. Oufle.

Swift carried so much of it into Ireland as supplied him with hints for his *Travels*; and with those the world might have been contented, though the rest had been suppressed. (LP: 400)

Johnson, si lo he leído bien, nunca ha juzgado el todo por la parte, y esta mención breve y despectiva del proyecto del Scriblerus Club es tanto más significativa si consideramos la serie de obras que resultaron de esa operación de escritura, entre ellas, el *Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry*, *Gulliver's Travels* o *The Dunciad*, a los que Johnson, como se ha visto, dedicó extensos y casi hiperbólicos elogios. Más desconcertante aún, si consideramos que Johnson mismo fue el fundador de The Literary Club, si, como todo parece indicar, también

colaboró con Goldsmith en *The Traveller* y contribuyó a la redacción o, al menos, el plan general de la *Life of Johnson* de Boswell.¹⁹⁹

¿Por qué un crítico como Johnson, tan atento al desarrollo y evolución de los textos, a los cuidados que Pope se tomaba para diseñar y controlar su obra, ignora la importancia que este asignaba al proyecto del Scriblerus Club? Recordemos, insisto, que Johnson había señalado que la más original de las performances de Pope, *The Dunciad* se había originado en *The Art of Sinking in Poetry*, atribuido al autor ficticio Martinus Scriblerus y escrito en colaboración por los Scriblerians. Las *Notas a The Dunciad*, que en la interpretación de Johnson desencadenaron el éxito general del poema, también fueron atribuidas a Martinus Scriblerus y escritas en colaboración por los Scriblerians. Es casi desconcertante que Johnson no señale las obvias referencias a *The Dunciad* y el *Art of Sinking in Poetry* que se encuentran en el “specimen” denostado, las *Memoirs of Martinus Scriblerus*, ni la similitud obvia entre el plan del Scriblerus Club y la versión final de *The Dunciad*.

Lo cierto es que la colaboración y las publicaciones anónimas fueron una constante en Pope, en Swift, en el mismo Johnson, en Goldsmith y en muchos otros autores del siglo XVIII. Tantos autores colaboraron, y tan difundida fue la colaboración por esos años, que se podría decir que fue una necesidad sistémica del campo cultural inglés del siglo XVIII. Asimismo, la crítica biográfica de Johnson incluía lo que podríamos llamar una indagación del hecho literario total, y Johnson no estaba interesado en los autores *per se*, ni en su interioridad, ni consideraba las obras como expresión de la personalidad de esos autores. A pesar de que Bloom llega a “romantizar” a Johnson, cuando afirma: “Dr. Samuel Johnson, a sturdier man and with more classical loyalties, nevertheless created a complex critical matrix in which the notions of indolence, solitude, originality, imitation, and invention are most strangely mixed” (1994: 27-

¹⁹⁹ Kerby-Miller atribuye este “sweeping and ill-considered” (*Mem*: 66) juicio de Johnson a los errores y distorsiones de la edición de Warburton de las *Memoirs* del Scriblerus Club.

8), la de Johnson es una perspectiva holística, “clásica” y “moderna” pero no “romántica”, algo que Borges parece haber entendido con toda claridad:

[Borges] Me habla de un comentario de Valéry sobre que no es necesario conocer la personalidad de Homero para apreciar *la beauté marine de l'Odysée*. (...) Concluye: ‘Y al fin y al cabo, sostener que la biografía de los autores no es necesaria para apreciar las obras es lo que siempre se creyó; toda la antigüedad opinó así; solo en el siglo XIX apareció la extraña teoría de que la obra vale como expresión de la personalidad. No creo que Johnson creyera eso, ni que hubiera pensado eso.’ (Bioy Casares 2006: 266-7, entrada del 28 de abril de 1957)²⁰⁰

Indudablemente, por otra parte, la visión negativa de Johnson sobre la colaboración de los Scriblerians no puede atribuirse a un supuesto carácter arbitrario de su crítica del gusto. Sin embargo, las colaboraciones son sistemática y significativamente ignoradas por el mismísimo “creador” y canonizador de la literatura nacional inglesa, paradigma de las literaturas modernas en tantos aspectos.

El hecho desconcertante de la negación de Johnson de la colaboración puede interpretarse, precisamente, en virtud de esa situación de transición, de esa “relativa” autonomía del campo cultural de la Inglaterra del siglo XVIII. El modo de escritura colaborativo parece resultar del “requerimiento” de un proceso histórico y cultural, específico de una sociedad, y que configura unas condiciones de posibilidad de la literatura como crítica de, o reflexión sobre, la institución literaria y crítica de, o reflexión sobre, otras esferas autónomas de la sociedad, como la política y la económica. De estas críticas resulta que las matrices de representación de la sátira y la parodia sean usualmente relevantes y populares en esos momentos.

²⁰⁰ Sobre la casi explícita consideración de Bloom sobre Johnson como un “crítico romántico” inconscientemente interesado en la literatura como producto de la subjetividad, es decir, la literatura romántica que estaba gestándose a fines del siglo XVIII, véase la siguiente cita: “Whenever the rugged Johnsonian sensibility finds fresh matter in literature, it is a safe assumption that Johnsonian repression is also involved in such finding. But, as Johnson is so universal a reader, he illustrates a tendency in many other readers, which is to be found most decisively by the notions we evade in our own minds. (...) Johnson seems to have so compounded the burden of originality and the problem of style, that he could denounce style he judged vicious, and mean by the denunciation that no fresh matter was offered. So, despite seeming our opposite, when we neglect content and search for individuality of tone in a new poet, Johnson is very much our ancestor.” (Bloom 1994: 150)

Esta hipótesis podría servir para “predecir” el surgimiento o la desaparición de las actividades de colaboración, de acuerdo al estado del campo social y de las posiciones relativas ocupadas por los sujetos y las instituciones en ese campo. Se podría, así, leer la historia de la literatura occidental como retorno de un inconsciente literario, la escritura colaborativa, en los periodos en que se dan determinadas condiciones textuales, culturales, sociales, mercantiles, de público o políticas. Inversamente, la historia de la literatura occidental podría entenderse, entonces, como un proceso en el que la norma es la colaboración, y la autoría la excepción experimental que se vuelve posible solo cuando determinadas condiciones objetivas se producen.

Ese estado de condiciones objetivas, como se ha visto someramente en este excursus a partir de una indagación de los supuestos constitutivos de los conceptos de sátira y parodia, se dio en Inglaterra durante el siglo XVIII, e incluía la existencia de la primera ley de copyright de la historia occidental, el funcionamiento incipiente de un mercado de bienes culturales en el contexto sin precedentes de la expansión imperial y económica de Inglaterra, la profesionalización del escritor y del crítico literario, la ampliación del público lector, la conformación de la esfera pública, el establecimiento y suspensión de la censura o el descubrimiento de formas y técnicas de objetivación de los productos culturales como la imprenta, el folletín y las ediciones por suscripción. La descripción de Kerby-Miller sobre el contexto del pesimismo de los Scriblerians y la naturaleza tan particular de su *satire on learning* es, a este respecto, iluminadora:

The reign of Queen Anne and that of her successors constituted a period of transition from the great ferment of the seventeenth century to the relative stability which characterized the age of Johnson. During the first quarter of the the eighteenth century there was a great settling down and sorting out of values. A new outlook was developipong and the intellectual world had to be reorganized in accordance with it. The great developments brought about by the intellectual, political, and social revolutions of the preceding half century had to be absorbed; the useless part of the old had to be discarded, the false and dangerous part of the new had to be curbed. How great the task was can be seen by reminding ourselves of some of the developments within the lifetimes of the Scriblerians.

The three eldest members of the group were born less than a decade after the Restoration and began their careers in London in the last years of the 1680's. During the years when their intellectual characters and outlook were being formed there took place a great political revolution which ultimately altered men's concept of government, the church began to change its character as an increasing proportion of its bishoprics were filled with Lord Churchmen, new developments in finance and trade began to alter economic thinking, and such progress was made in scholarship and science that a new era is dated from that time. In general retrospect all these changes seem to have taken place with astonishing rapidity and clarity. But the people of the time, deeply engaged in current problems, had not the power to see the wide significance of what was happening. (*Mem*: 32)

Este estado particular, aún “incompleto”, del campo cultural de Inglaterra en el siglo XVIII sirve para entender la visión negativa de Johnson sobre la escritura en colaboración. En efecto, cuando aún no está asegurado el lugar del individuo como autor en un mundo de individuos y emprendedores, es, digamos, un acto reflejo de los agentes del campo en formación el intento de evitar o censurar la conformación de “sociedades anónimas” de escritura como las que proliferaban desde principios del siglo XVIII en la esfera de la economía.

Por otra parte, volviendo a la *œuvre*, el hecho de que Borges sea estudiado fundamentalmente como *autor*, que su extensísima colaboración con Bioy Casares sea negligida, que esta colaboración recurra sistemáticamente a paralogías de representación paródica o a textos inflexionados satíricamente, sugieren que la *œuvre* de Bustos Domecq también en este respecto puede ser percibida, en el marco categorial de lo histórico, en relación con su tradición selectiva y teniendo en cuenta ciertas similitudes en las diferencias irreductiblemente históricas de las situaciones a que me refiero. En este caso, podría entenderse la negación de la *œuvre* de Bustos Domecq explorando, o transpolando con todos los matices necesarios y con la atención a todas las mediaciones que puedan determinarse, la hipótesis que explica por qué Johnson también percibió negativamente las colaboraciones literarias.

Si la literatura moderna como institución comienza con la celebración y encumbramiento del autor y, en virtud de la gravitación, querida o no, del modelo del campo económico sobre la constitución del campo autónomo de la cultura, la literatura moderna nace con las acaso

necesarias negación y ocultamiento de su Otro reprimido, la colaboración, entonces, tal vez, la inversión de aquellos arrebatos fundantes, ya por un cambio fundamental en el campo social que contiene todos los demás campos, ya al interior de la literatura, precipiten el fin de esa Literatura de Autor y la desaparición de ese privilegio.

Esta esperanza, sin embargo, pero en buena lógica, no será completada en las *Crónicas de Bustos Domecq*, como no lo fue, ni podía serlo, en el siglo XVIII, que engendró el Romanticismo.

4.3 La autonomía en la encrucijada: experimentalismo y política

Los libros que ordenan biografías individuales o escuelas artísticas generalmente responden a la implícita voluntad de presentar los hechos como si estos respondiesen a un orden natural, pautado por una lógica evolutiva que hace de las obras de arte piezas explicativas de un relato mayor: la “evolución” del arte argentino la “historia” del arte moderno. Esta versión acumulativa de procesos leídos en función de la idea de “progreso”, deja de lado otros rastros relevantes que permiten entender hasta qué punto los proyectos se reescribieron rompiendo, reiteradas veces, la supuesta intransigencia y pureza que anunciaban sus programas.

Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 13

Only the history of the victors has no depth, as though it unfolded without any connection to the complexity of the living world from which art criticism and the museums have uprooted it.

Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, 7

En el decurso de este trabajo, hemos visto, y he insistido, en que la tensión entre texto y contexto de la *œuvre* de Bustos Domecq es un aspecto de la escisión enunciativa en que se funda esa *œuvre*.

En el capítulo anterior, por ejemplo, se ha visto cómo esa tensión estaba inflexionada por un sobreentendido histórico, la Argentina peronista, y que la relación de incorporación o dominio de ese sobreentendido se daba a partir del uso de una voz y la cartografía de un espacio corporal. La determinación del código oral de “La fiesta del Monstruo” como producto de la unidad de la *œuvre* venía dada por el recurso a la comparación intradiegética, que permitía, precisamente, no el salto injustificado, sino la efectiva conexión extradiegética —es decir, la tensión entre texto y contexto, homológicamente interpretada.

El conflicto con la voz peronista no era un elemento peculiar de la *œuvre* de Bustos Domecq o de la obra de Borges, sino que corresponde a estrategias de contención o representación compartidas, paradójicamente, por sectores de la Argentina peronista que ideológicamente estaban en las antípodas. En buena parte de la intelectualidad argentina, con la excepción del temprano revisionismo de *Contorno*, esa estrategia de cooptación o captación de una voz de poder, la voz peronista, digamos, recurrió, por un lado, a la negación o distorsión, acaso inevitable, de la voz exiliada de Perón, sucesivamente multiplicada o devaluada por sus intermediarios sucesivos y, por el otro, al intento de apropiarse de ese sujeto político disponible que eran las masas peronistas, en sí mismas un enigma.

Asimismo, he insistido en el silencio de dos décadas iniciado con la disolución del sistema de estabilización entre lo uno y lo diverso en *Un modelo para la muerte*, de 1946, y la consiguiente desaparición del autor ficticio, desaparición compensada, sin embargo, por un remanente del sistema: el recurso a la tradición selectiva y el descubrimiento de la inflexión satírica. En efecto, el epígrafe de Goldsmith en *Crónicas de Bustos Domecq* volvía a colocar la obra en colaboración de Borges y Bioy en el espacio de la literatura colaborativa del siglo XVIII inglés, reiteradamente desdeñada por Johnson. El contexto más amplio de la cita de Goldsmith revelaba una *intended intention* (que podemos considerar, retrospectivamente, como ya actuante en los textos previos), y el epígrafe procuraba no solo un comentario sino, por así decir, un esquema de “traditemas”, fácilmente perceptible si se tenía en cuenta el espacio de la

tradición selectiva, reconstruido, a través de la alusión y la comparación, en los capítulos precedentes.

Sin embargo, *Crónicas de Bustos Domecq* presenta toda una serie de nuevas anomalías que cuestionan la eficacia o, más bien, la pertinencia del recurso a la tradición selectiva vía Goldsmith. En efecto, ya no estamos frente a un texto *de* Bustos Domecq, ya no estamos frente a relatos policiales, sino ante el primer texto colaborativo en formato libro publicado tras la implosión del sistema previo y publicado con el nombre de los autores. Aunque posterior a esa “segunda fundación” de la *œuvre* a partir de la inflexión satírica de “La fiesta del Monstruo” o “El hijo de su amigo”, *Crónicas de Bustos Domecq* no es un texto completamente inflexionado por la sátira, ni dispone de parcelas de tradición, los textos de un Echeverría o un Ascasubi, digamos, que puedan procurar un *entourage* para las “novedades” que ocupan el libro. En este sentido, las connotaciones y superposiciones alusivas disponibles a través de la cita de Goldsmith pueden interpretarse como de utilidad limitada.

Por otra parte, frente a otra acriticamente aceptada suposición, *Crónicas de Bustos Domecq* no es un libro que ataque las vanguardias, y ni siquiera, como sostiene Pastormerlo, al vanguardismo en cuanto ideología literaria, pues las crónicas están dedicadas a fenómenos que no podemos considerar exclusivamente artísticos o propios de las vanguardias artísticas. ¿Debería uno atreverse a decir que *Crónicas de Bustos Domecq* es, en efecto, algo nuevo, una *intervención* que se produce en el contexto político, social y cultural de la Argentina peronista posterior a 1955, pero que depende sobre todo de la relación con fenómenos de los convulsivos y experimentales años 60?

En mi hipótesis, la ampliación para entender *Crónicas de Bustos Domecq* como intervención y las respuestas que Borges y Bioy instrumentan en el libro, debe incluir la interpretación de algunas tendencias y fenómenos socioculturales de la segunda posguerra en Occidente, particularmente en Estados Unidos y Latinoamérica, y específicamente en la Argentina.

4.4. Sobre trasvases y fundaciones del arte occidental y argentino en la segunda posguerra

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial no solo se comenzó a instaurar un nuevo orden geopolítico, sino que, en el campo del arte, y específicamente en lo relativo a el *artista*, la *obra* y el *receptor*, se produjo en el mundo occidental un trasvase fundamental, que puede leerse como un cambio de paradigma y que, en términos espaciales, reprodujo la “decadencia” de la Europa devastada y la pujanza de Estados Unidos como nueva potencia global.

Desde una perspectiva de historia social del arte, aquel trasvase y estas transformaciones en el arte han sido estudiadas ejemplarmente por Serge Guilbaut en *How New York Stole the Idea of Modern Art*, cuyo punto de partida es una sencilla constatación: “After the Second World War, the art world witnessed the birth and development of an American avant-garde, which in the space of a few years succeeded in shifting the cultural center of the West from Paris to New York.” (1983: 1) La expresión artística paradigmática del nuevo centro cultural de la posguerra fue el expresionismo abstracto, pero esta supremacía no fue resultado exclusivo del valor estético, sino también debida a la resonancia ideológica del movimiento. Así, de acuerdo con Guilbaut, una expresión artística que en apariencia rechazaba toda referencialidad fue paradójicamente el vehículo más adecuado, en términos de funcionalidad ideológica, para el nuevo poder político y económico de los Estados Unidos durante la segunda posguerra y la Guerra Fría.

El expresionismo abstracto, además, resultó adecuado no solo para los sectores dominantes del *new liberalism*, sino también para la izquierda norteamericana, crecientemente alejada del marxismo con el que, hasta comienzos de la década de 1940, había estado en estrecha relación. Tal vínculo, recuerda Guilbaut, se inició en 1935, cuando en el congreso de la Komintern se propuso la creación del Frente Popular como estrategia de oposición al fascismo. Basado en la colaboración de clases y una alianza internacional de intelectuales, el Frente Popular significaba

la rehabilitación, por parte de la dirigencia comunista, de la noción “burguesa” de *cultura*, amenazada por el fascismo.

El resquebrajamiento del Frente Popular se produjo muy pronto, por las diferencias entre trostkistas y stalinistas y las noticias de los juicios de Moscú y el pacto ruso-alemán de 1939. En los Estados Unidos en particular, la relación entre arte y sociedad debió repensarse desde un punto de vista distinto al del realismo y la literatura proletaria y, en esa redefinición, la abstracción pictórica comenzó a ser pensada como alternativa, redefinición y alternativa en la que jugaron un papel importante *Marxist Quarterly*, *Partisan Review* y el manifiesto de André Breton, Diego Rivera y Trotsky, publicado en 1938 en esta última revista, “Towards a Free Revolutionary Art”.

Asimismo, los artículos de Clement Greenberg, especialmente “Avant-Garde and Kitsch”, continuaron con esta línea de crítica al Frente Popular y las posiciones del “arte social”. Greenberg coincidía con Trotsky en que las causas de la crisis de la cultura occidental se encontraban en la crisis del capitalismo y la declinación de la clase dominante, pero no defendía la alianza de arte y vanguardia política revolucionaria. Para Greenberg, la mayor amenaza contra la cultura eran el academicismo o el preciosismo, esenciales en el kitsch como resultado de la cultura de masas. En este sentido, “Avant-Garde and Kitsch” representó una cesura, pues a pesar de su inmenso pesimismo cultural, Greenberg dejaba entrever una nueva opción a los artistas, así fuera al precio de abandonar toda pretensión política, y en esto un abismo lo separaba de Trotsky.

Entre 1941 y 1943, en el abandono de Estados Unidos de su política aislacionista, dos elementos aparentemente contradictorios, nacionalismo e internacionalismo, predominaron: “Nationalism, in the guise of patriotism, had to be promoted in order to create an ideologically unified public prepared to wage a world war (...) At the same time, the nation had to be prepared mentally to assume the leadership role that America would be called upon to play after the war in all areas.” (Guilbaut 1983: 59) En la nueva mirada internacionalista, New York parecía ser

el único lugar suficientemente cosmopolita para remplazar a París, pero la cultura estadounidense aún no disponía de una pintura vanguardista que ofrecer. Lo esencial, sin embargo, era encontrar algo *nuevo*, que además coincidiera con la nueva atmósfera ideológica de despolitización e internacionalismo.

En abril de 1944, *Harper's Bazaar* publicó un artículo de James Johnson Sweeney, "Five American Painters", en el que se discutía la obra de Jackson Pollock y se incluía una reproducción de su cuadro *She-Wolf*, que sería comprado un mes después por el MoMA y se convertiría en el símbolo de la pintura vanguardista que se estaba buscando. El expresionismo abstracto de Pollock, su insistencia en la universalidad de la experiencia individual, junto con el primitivismo y mitologización de Gottlieb y Rothko, servía perfectamente a la "representación" del mundo de la posguerra desde la perspectiva del individuo alienado que expresaba el nuevo sentido de la experiencia humana de cara a la posibilidad del aniquilamiento total. Además, la pintura expresionista abstracta era modernista, pero le concedía un lugar central al sujeto; anti-aislacionista pero "nacional"; anti-realista pero expresiva; antiacadémica pero también antipopulista.

Por supuesto, Pollock, Rothko, Gottlieb o Newman, no rechazaban la historia, ni la idea de algún tipo de acción o reacción a la situación social. Utilizando el automatismo, el mito y el biomorfismo surrealista, estos pintores lograron mantener intacta, en su autorrepresentación, un aspecto de su experiencia política de los años 30, la idea de que el artista puede comunicarse con las masas, aunque fuera a través de un estilo universal, no ya uno basado en pertenencias de clase. Pero el gradual abandono de la representación, por un lado, y de las afiliaciones políticas con la izquierda, por el otro, culminó, no obstante, en el desarrollo de un arte que llegó a representar los valores dominantes. En efecto, el *new liberalism*, que surgió tras las elecciones presidenciales de 1948 en las que resultó vencedor Truman, a diferencia de la derecha conservadora y de la izquierda comunista, permitía y toleraba la disidencia vanguardista, y otorgaba a tal disidencia una importancia capital.

Entre 1947 y 1948 se sentaron definitivamente las bases de la nueva vanguardia con los escritos y pinturas de Newman, Rothko, Gottlieb y Pollock, y su decisión de abandonar la pintura representacional, así como a través de un complejo entramado de esfuerzos de algunos críticos, especialmente Greenberg y Rosenberg, museos (particularmente el MoMA), fundaciones y galerías privadas (como Art of This Century, de Peggy Guggenheim), la expansión del mercado del arte y los programas y agencias gubernamentales de fomento del arte. Según Guilbaut, el propósito del gobierno y de las revistas populares como *Life* consistía en “democratizar el arte” mediante el estímulo del consumo masivo de obras de arte. Así, se crearía un mercado privado de arte en el que también, de una u otra manera, participaría el expresionismo abstracto, que diera al público una representación de los Estados Unidos como como defensor de la cultura y garante de la paz mundial en la Era Atómica.

En este contexto, los artistas del expresionismo abstracto que intentaban permanecer aislados a través de un énfasis en su individualidad, pudieron ser “cooptados” por el *new liberalism*, para el que el individualismo del artista resultaba un excelente contrapeso al autoritarismo soviético: “The depoliticization of the avant-garde was necessary before it could be put to political use, confronting the avant-garde with an inescapable dilemma.” (Guilbaut 1983: 143) La respuesta de la vanguardia a este dilema de éxito artístico y cooptación política no fue el retorno a la filiación política de los años 30 sino, hacia comienzos de los años 50, el recurso a la abstracción total. En estos años, Pollock, de Kooning y Rothko comenzaron a trabajar en pinturas en las que no se puede reconocer forma alguna pero en las que aún se intenta expresar un “tema”, la ansiedad. Pero esta estrategia fue ineficaz, en tanto que precisamente en este periodo la vanguardia se estableció definitivamente como *el* arte contemporáneo norteamericano por antonomasia. Así, el nuevo relato de la evolución del arte norteamericano pudo ser completado:

American art was described as the logical culmination of a long-standing and inexorable tendency toward abstraction. Once American culture was raised to the status of an international model, the significance of what was specifically American had to change: what had been characteristically American now became representative of 'Western culture' as a whole. (...) In this respect, postwar American culture was placed on the same footing as American economic and military strength: in other words, it was made responsible for the survival of democratic liberties in the 'free' world." (Guilbaut 1983: 177-8)

No se trata de estar de acuerdo con Guilbaut en todo su análisis, sino de apreciar cómo, en la segunda posguerra, y en paralelo al nuevo papel hegemónico mundial de los Estados Unidos, las funciones del arte occidental cambiaron drásticamente y llegaron a incluir la justificación ideológica, el nacionalismo internacionalista, la plena circulación del arte como *commodity* y su cooptación como parte de un enfrentamiento ideológico mundial.

Aquí interesa este contexto general pues esa transformación no dejó de tener repercusiones en América Latina, donde la noción de *desarrollo*, en tanto que representación ideológica que asignaba a las mejoras sociales y culturales tanta importancia como a la economía, signó la política exterior estadounidense. Así, la idea de modernización como resultado de la transferencia de valores e instituciones norteamericanos se consideró la solución a los problemas del subdesarrollo y una forma de evitar la expansión del comunismo internacional.

En la configuración del aparato destinado a difundir la nueva supremacía estadounidense e imponer las políticas desarrollistas, un papel importante fue asignado a la cultura en general y las imágenes artísticas en particular. En el caso de los países de América Latina, la estrategia fue asumida por un conjunto de instituciones y proyectos que a menudo incurrieron en una superposición de funciones, pero entre las cuales sobresalía *The Inter-American Foundation for the Arts* y la llamada *Alliance for Progress*, auspiciada por el presidente Kennedy desde 1961 y que estableció un programa de asistencia al desarrollo social, cultural y económico de Latinoamérica, como respuesta, sobre todo, al acercamiento político entre la Unión Soviética y Cuba. Ese mismo año, se creó el puesto de Assistant Secretary of

State for Educational and Cultural Affairs, que implementaría programas de intercambio de jóvenes, y se aprobó la nueva legislación Fullbright-Hays, que autorizaba la utilización de fondos gubernamentales para invitar a los Estados Unidos a personalidades destacadas de la cultura, la ciencia y el deporte, así como para financiar traducciones y ediciones de libros.

Aunque está de acuerdo con las propuestas de Guilbaut y considera que también en Latinoamérica el arte fue un “arma” de la Guerra Fría, Giunta matiza que la implementación del desarrollismo no fue un proceso unidireccional, pues en las políticas de intercambio también participaron de manera activa las instituciones latinoamericanas. En el caso de la Argentina, en particular, se desarrolló un circuito modernizador de instituciones y grupos de vanguardia que intentó participar e influir en la recepción de las políticas norteamericanas.

La Argentina presenta, en el contexto latinoamericano, algunas particularidades, sobre todo en cuanto a la *fusión y radicalización* de los rasgos comunes al resto de los países, y que se pueden observar claramente durante la segunda mitad de la década de 1960.²⁰¹ Asimismo, más que en la inmediata posguerra, el circuito modernizador en la Argentina comenzó a organizarse en 1955, tras la caída del peronismo, y se extendió hasta 1968. En este periodo, *vanguardia, internacionalismo, política*, funcionaron como “artefactos verbales de alta disponibilidad” (Giunta 2008: 23) que sirvieron a múltiples propósitos, a menudo coincidentes pero también superpuestos o en contradicción. La continua reformulación de esos conceptos, especialmente el de internacionalismo, posibilitó la convergencia entre *instituciones y prácticas artísticas*:

De un modo esquemático podríamos anticipar que, en 1956, internacionalizarse significaba, ante todo, romper con el aislamiento; en 1958 implicaba sumarse a un frente internacional de artistas; en 1960 era elevar el arte argentino a un plano de calidad que le permitiera disputar con los centros internacionales; en 1962, traer artistas de Europa y Estados Unidos a competir con los argentinos; en 1964, llevar el “nuevo arte argentino” al exterior; en 1965, mostrar el éxito “en el mundo” de los artistas argentinos ante el público local y, finalmente, desde 1966, trastornando sus anteriores valoraciones

²⁰¹ Sobre la cultura política de los intelectuales argentinos del periodo véase Terán 2013 y Verón & Sigal 2003.

positivas, internacionalismo fue, cada vez más, sinónimo de “imperialismo” y “dependencia”. (Giunta 2008: 24)

Entre 1955 y 1968, el proyecto internacionalizador transformó por completo el campo artístico argentino, en gran medida coincidiendo con los objetivos de las políticas culturales norteamericanas para América Latina. Los cambios, impulsados en un principio por el Estado de la autodenominada Revolución Libertadora, y luego desde ámbitos privados, incluían la creación de instituciones públicas y privadas, la “importación” de exposiciones internacionales de arte contemporáneo, los envíos de artistas becarios al exterior, particularmente a Europa, la organización de premios con jurados internacionales y exposiciones de arte argentino contemporáneo, y la “exportación” de exhibiciones de artistas argentinos.

Esta especie de aceleración del tiempo histórico en el terreno del arte y las políticas culturales que se dio a partir de 1956 solo fue posible porque, durante el “oscurecido período del peronismo” (Giunta 2008: 38), a través de un continuo arbitraje del gusto artístico, las élites argentinas habían diseñado un programa modernizador para el futuro post-peronismo. Ciertamente, como por otra parte ya se ha visto en el capítulo 4, “la política cultural del peronismo dependió más de los intereses de coyunturales gestores que un programa predeterminado” (Giunta 2008: 53), y por fuera de esa política errática operó un sistema de pertenencias y exclusiones, tanto en el ámbito de la plástica como en el de la literatura, en el que ocuparon un lugar de particular importancia *Sur* y la labor de Jorge Romero Brest en la revista *Ver y Estimar* entre 1948 y 1955. Este sistema “previo” explica, en parte, la celeridad de las decisiones tomadas en el campo artístico en relación con la creación de instituciones que promovieran la vanguardia, tras la caída de Perón en 1955. Asimismo, el peronismo, en el discurso de las artes visuales, fue asociado predominantemente con las ideas de tiranía, falta de libertad, aislamiento internacional, nulos valores estéticos, demagogia y populismo. Ese discurso también estaba fundado en un consenso general sobre cuál era el programa a seguir:

establecer las condiciones necesarias para la promoción artística, la libertad de los creadores, la apertura internacional y la modernización de las técnicas y lenguajes.

El acuerdo general en el campo artístico explica que los nuevos gestores culturales e instituciones contaran con un inédito apoyo pero, al mismo tiempo, que la vanguardia pudiera emerger gracias a esta situación de “concordia” y promoción, también generó una paradoja que afectó su carácter mismo de “vanguardia”, en el sentido oposicional clásico de Bürger. En palabras de Giunta,

Este cambio en los criterios de legitimación permitió el desplazamiento de la construcción de vanguardia como anticipo de una transformación radical (no solo del arte, sino también del hombre y de la sociedad) hacia la idea de vanguardia como moda, como proceso sustitutivo de dinámica que radicaba, simplemente, en la novedad, y que fue, a su vez un engranaje central en el mecanismo de reemplazos que caracterizó el arte de los 60. Este desplazamiento también fue posible porque algunos sectores artísticos definieron su propuesta sobre un grado de negociación con el justo medio y con las opciones que ofrecían nuevos gestores e instituciones. La polémica sobre los nuevos criterios de selección, que tomó dimensión pública, puso de manifiesto que el final del peronismo, a pesar del tono positivo del discurso, no había implicado necesariamente la reubicación de los desplazados. (Giunta 2008: 72-3)

La paradoja llevaría, con el tiempo, a tensiones de difícil solución. Pero no, sin dudas, en 1960, cuando el entramado institucional que la Revolución Libertadora había ido desarrollando en los años precedentes adquirió plena forma, y la actividad del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno marcó el año con exposiciones que resumían el desarrollo artístico nacional en el contexto de la escena internacional.

Al mismo tiempo, no obstante, comenzó a producirse una primera mutación del concepto de internacionalización, pues la exposición organizada por Rafael Squirru en ocasión de la inauguración del Museo de Arte Moderno fue pensada desde un internacionalismo entendido como *misión nacional*, como muestra de una “nación en marcha” y cuyo sentido era exaltar el surgimiento de un arte contemporáneo *nacional*. Algo similar ocurrió con la Exposición del Sesquicentenario de la revolución de mayo de 1810:

Abarcando el periodo comprendido entre 1810 y 1960, la muestra presentaba un inventario de imágenes del arte argentino ordenado en bloques temporales cuyo análisis estaba a cargo de un crítico o especialista diferente. Acorde con el carácter de celebración nacional de la exposición, el arte argentino se presentaba como un festejo de los resultados alcanzados. El rasgo más destacable de este inmenso acopio de imágenes fue la preocupación de los organizadores por buscar que la exposición estimulara la conciencia pública acerca de la importancia de los logros culturales obtenidos. Para esto, crearon un sistema de “exposiciones rodantes” que, a bordo de camiones, recorrieron durante varios meses todas las provincias del interior del país. (Giunta 2008: 118)

Así, a partir de 1960 el concepto de *internacionalismo* pasó a designar un proyecto ligado a la esfera estatal y articulado desde instituciones del Estado en un sentido de, digamos, nacionalismo internacionalizador, lo cual lleva a plantear la pregunta de cómo fue posible que un término como *internacionalismo* pasara a designar lo que podría entenderse como una forma de nacionalismo de pretensiones de inserción internacional.

Las fundaciones e instituciones privadas se sumaron a los emprendimientos estatales en la conformación definitiva del circuito modernizador, con la actividad de fundaciones y empresas privadas, especialmente las fundaciones auspiciadas y financiadas por las empresas Siam Di Tella e Industrias Kaiser. En 1958, Guido Di Tella se incorporó a la dirección de la empresa familiar y organizó la Fundación Torcuato Di Tella, según la idea de que era posible trasladar a la cultura los objetivos del desarrollismo económico. En la concepción de Di Tella, si se creaban las condiciones materiales adecuadas y necesarias, la calidad de la producción cultural podría elevarse, y según este supuesto, la Fundación Di Tella trazó un proyecto cultural que, en un primer momento, se centró en la actualización de la colección privada de la familia y, luego, en el desarrollo de un entramado de centros.²⁰²

En la conformación del circuito modernizador, además, Romero Brest tuvo un papel central. Desde 1956, como director del Museo Nacional de Bellas Artes y como asesor de Di Tella, ocupó un lugar que le permitiría instrumentar el programa de modernización artística que

²⁰² Sobre el Instituto Di Tella, véase King 1981 y Romero Brest 1992.

había delineado en su trabajo como crítico durante los años del peronismo. El proyecto de Romero Brest coincidía, por un lado, con las aspiraciones de un sector restringido de la burguesía dispuesta a apoyar el arte moderno, cuyo principal exponente era Guido Di Tella y, por el otro, con el primer momento de la vanguardia artística internacionalizadora, interesada casi exclusivamente en los lenguajes formales y no en programas políticos. Esta amalgama hizo posible, precisamente, en ese momento de modernización cultural y económica y de dictadura política, una alianza entre instituciones y vanguardia en la que Romero Brest fue parte fundamental.

El otro emprendimiento privado importante fue el de las industrias Kaiser, de la provincia de Córdoba, que organizaron las Bienales Americanas de Arte (1962, 1964, 1966). Aunque coincidían en muchos aspectos en el marco del proyecto internacionalista, las dos fundaciones definían sus proyectos, estrategias e intereses en un sentido muy diferente, que puede medirse, simbólicamente, por el tipo de imágenes y los artistas que intentaban consagrar o promover. Así, mientras el Di Tella buscaba incentivar creaciones absolutamente nuevas y “al confrontar a los artistas argentinos con lo más destacado del arte internacional, se ubicaba en la línea de un internacionalismo de rasgos nacionalistas.” (Giunta 2008: 204), la Bienal de Industrias Kaiser tendía a consagrar obras más tradicionales y se concentraba en un modelo de internacionalismo americanista.

La más importante de las Bienales fue la de 1964, y sus características evidencian el modelo particular de arte y de programa modernizador de la fundación Kaiser:

[La Bienal] reunía la obra de artistas de 10 países de América del Sur, y las actividades programadas comprendían exposiciones de arte europeo y norteamericano, una muestra de grabados, un festival internacional de coros, un Congreso interamericano de decanos de arquitectura, exposiciones de arte precolombino y popular, jornadas de teatro, conciertos, conferencias y hasta un homenaje a Miguel Angel en el cuarto centenario de su muerte, un amplio programa al que siguieron sumándose actividades que, como actos paralelos, llegaron comprender también artistas y críticos de los Estados Unidos. (...) La Bienal Americana buscaba desplazar las energías, mezclar lo alto y lo bajo, lo popular y lo elitista, en una síntesis compleja y prácticamente inabarcable. La idea era desplegar, como en una

vidriera, la riqueza cultural de América; presentarse no solo desde los objetos museificables, sino también desde aquellas otras formas de cultura que consumía la mayor parte de los habitantes del continente. El objeto propagandístico de tan complejo entramado de expresiones no parece orientarse, exclusivamente, según una perspectiva internacional: es el momento en que las selecciones enviadas a otros países solo incluyeron las pinturas, es claro que el impacto que pretendía lograrse con este espectáculo estaba dirigido los espacios en los que la empresa insertaba su vida productiva: la ciudad de Córdoba y Argentina. (Giunta 2008: 212)

La fusión, que en la primera mitad de la década de 1960, parecía exitosa, entre emprendimientos estatales y privados, colocaba a los artistas, como he mencionado, ante una agudización de la paradoja fundante: la de encontrar formas nuevas, *vanguardistas*, que fueran aceptadas y reconocidas por esas instituciones.

En la búsqueda de formas nuevas que a su vez debían ser aceptadas institucionalmente, y ante las opciones de que disponían, esto es, apertura a la escena internacional y libertad para establecer y desarrollar sus programas, los artistas comenzaron a importar y traducir los desarrollos artísticos internacionales de la posguerra. Al mismo tiempo, exploraban las posibilidades de las propuestas del informalismo y el trabajo con “materiales” y *collages*, a menudo en colaboración, como en el caso del grupo de Felipe Noé y Jorge de la Vega. Este último aspecto es central para la argumentación de Giunta:

La exploración de materiales no tradicionales, que permitió que ingresaran en el espacio del arte elementos de la realidad más inmediata, fue fundamental en el proceso de traducción y subversiones respecto de aquellos originales que se miraban en las revistas. Sucesivos deslizamientos dieron lugar a transgresiones paulatinas de la poética de la que se partía. Al mismo tiempo, y vinculado al ciclo de investigación compulsiva que distintos discursos (los de la modernización, las del progreso, la actualización) promovían, se generó un espacio de debate e intensos intercambios entre los artistas -que empezaron a funcionar con un equipo-, y que dio lugar a préstamos en los que los hallazgos de uno pasaban incorporarse como materiales y soluciones de otro. (Giunta 2008: 94)

Pero precisamente esta conquista de la *autonomía*, siempre en tensión con la necesidad de la aceptación institucional de esa misma experimentación, provocó, con el recurso a los materiales, una apertura a la *heteronomía*, que fue particularmente visible con la exposición de

las “Cosas” de Rubén Santantonín, la exposición *Arte destructivo* y las “obras totales” como *La menesunda* y *Tucumán Arde*. De esta manera, la experimentación con los materiales y el uso de elementos de la “baja” cultura permitió que se introdujera en el ámbito autónomo de la vanguardia el conflictivo clima político del país, que distaba de ser armónico. En 1966, tras los gobiernos constitucionales pero “tutelados” de Illia y Frondizi, se inició, como hemos visto, una nueva dictadura, autodenominada “Revolución Argentina” y encabezada por el general Onganía, que emprendió una política represiva en todos los sectores de la cultura, rompiendo, por ejemplo, la autonomía de las universidades, especialmente la de Buenos Aires, apresando y persiguiendo a profesores y alumnos, en la llamada *noche de los bastones largos*, así como clausurando teatros y exposiciones artísticas.

La integración de materiales y elementos heterónomos, así como la politización de las propuestas, terminaría por conducir al estallido de la convivencia entre vanguardia e instituciones, a la desintegración misma de la vanguardia y al abandono del arte por parte de muchos de los artistas que formaban sus grupos:

La vanguardia artística se renovaba partir de la introducción de elementos de la cultura popular. La sintaxis de los objetos, la sorpresa, lo disparatado, la monstruosidad eran rasgos característicos. La diferencia es que ahora estos elementos ya no serían incorporados al sistema sino que se sacudirían todos sus fundamentos hasta hacerlos desaparecer. Este quiebre del paradigma modernista va a permitir que una de las líneas de experimentación de los 60 desplace las reflexiones sobre el lenguaje a las reflexiones sobre la realidad, llevando el sistema a un límite en que era imposible plantear un sentido evolutivo en los términos en que hasta entonces se había hecho. El paso siguiente, la próxima fisura, que también se cumplirá en esta década, es aquella que supone el total enfrentamiento con el sistema, entendido ya no como la normativa del lenguaje, sino como un circuito de instituciones legitimadoras del arte. En este momento, la pregunta que enfáticamente se hizo el arte, y que llegó proponerse como el único fundamento de su existencia, fue cuál era su función. (Giunta 2008: 142)

Por otra parte, y precisamente a través de la agudización de la paradoja de una autonomía institucionalizada de la vanguardia, la idea de internacionalizar el arte argentino perdió su poder aglutinante:

Por razones que iban desde el reconocimiento de su imposibilidad hasta su total impugnación, toda la adhesión que había despertado comienzo de los 60 cobró la forma de una gran acusación o de la más decidida prescindencia. En 1964, las relaciones entre los Estados Unidos y América Latina iniciaron una nueva etapa. En la reunión consultiva de ministros extranjeros sostenida en Washington, en julio de 1964, fueron suspendidas, por quince votos contra cuatro, las relaciones comerciales de los gobiernos americanos con Cuba. Al mismo tiempo, a mediados de 1964, la mayor parte de las tropas soviéticas abandonaban la isla y se acordaba con los Estados Unidos el reconocimiento del bloqueo. Desde entonces, para ese país, el frente abierto en Vietnam fue más importante que el de Cuba. Ante la nueva coyuntura internacional, las urgentes necesidades que habían impulsado la Alianza para el Progreso disminuyeron, paulatinamente, en coherencia e intensidad. El enfático e insistente discurso que afirmaba la definitiva abolición de los “centros” en un continente en el que todas las capitales dialogaban en igualdad de condiciones (...) revelaba, poco a poco, su estructura ficcional. (Giunta 2008: 227)

El sorpresivo premio otorgado a Julio Le Parc en la Bienal de Venecia de 1966 señaló el éxito de la estrategia internacionalizadora. La exposición de Le Parc en el Instituto Di Tella, en 1967, año de la publicación de *Crónicas de Bustos Domecq*, logró la mayor afluencia de público en la historia del Instituto, y con esta exhibición se coronaba, por así decir, el reconocimiento internacional que el arte argentino había logrado en esa década.

Sin embargo, al mismo tiempo que se alcanzaba el éxito, las paradojas que estaban en la base del proyecto modernizador se tornaron insostenibles: el reconocimiento internacional convivía con una creciente politización de la vanguardia, la libertad autónoma de los artistas entraba en conflicto con la política represiva del nuevo gobierno dictatorial y la misma autonomía de la vanguardia permitía el ingreso de la heteronomía que terminaría por desbaratarla.

Este, aunque sucintamente resumido y descrito, es el estado del campo cultural en que se inscribe la intervención de Borges y Bioy con *Crónicas de Bustos Domecq*, y en relación con el cual se lo puede interpretar. Como espero mostrar en los próximos apartados, esta nueva ampliación permitirá mostrar la *absoluta politización y total militancia* de Bustos Domecq y la participación de *Crónicas de Bustos Domecq* en una estructura del sentimiento de la Argentina -de la misma manera que, aunque en otro sentido, participaba con “La fiesta del Monstruo”.

4.5. *Crónicas de Bustos Domecq* como intervención. El artista, la obra, los críticos y la crítica

He conceiv'd, that somewhat of a like [combinatory] Talent, of *assembling parallel sounds*, either *syllables*, or *words*, might conduce to the Emendation and Correction of *Ancient Authors*, if applied to their Works, with the same *diligence* and the same *liberthy*. He resolv'd to try first upon Virgil, Horace, and Terece; concluding, that if the *most correct* Authors could be so served with any reputation to the Critick, the amendment and alteration of *all the rest* wou'd easily follow; whereby a new, a vast, nay boundless Field of Glory would be open'd to the true and *absolute Critick*.

Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus, 129

The critic eye, that microscope of wit...

Pope, *The Dunciad*, IV, 233

Teniendo en cuenta las precisiones anteriores y las parcelas del contexto que he descrito, podemos examinar y describir los términos y formas de la “nueva” respuesta instrumentada en la obra en colaboración a esos nuevos actores y nuevas voces. El marco general de la crítica de Borges y Bioy de ese “arte contemporáneo” que parece haberlos interpelado poderosamente, comienza por una *tematización* de los elementos fundamentales de la institución arte que en los años 60 se están cuestionando y, sobre todo, re-definiendo según criterios y posicionamientos que Borges y Bioy, evidentemente, no compartían: el artista, su trayectoria y “trascendencia”, la obra, el crítico.

En primer lugar, la mayor parte de los artistas de *Crónicas* son provincianos y el medio artístico en el que se mueven es localista. Así, Bonavena vive en Ezpeleta, una pequeña población bonaerense (“Una tarde con Ramón Bonavena”); Nierenstein Souza ha iniciado su obra en Fray Bentos, un pueblo; Antártico Garay es “un joven provinciano, todo moderación y

prudencia, que no llegó una sola vez a las vías del hecho” (BD: 334); Bradford emprende su “revolución” de la vestimenta en Necochea (“Vestuario I”), y un historiador de la provincia del Chaco formula la tesis de la historia pura (“Un enfoque flamante“)

La formación de estos artistas coincide plenamente con ese origen escasamente cosmopolita o internacional. El pintor Tafas aprende lo esencial de su “estética” de “Un portavoz procedente de la provincia de Córdoba, [quien] le había inculcado que, para innovar en un arte, hay que demostrar a las claras que uno, como quien dice, lo domina y puede cumplir con las reglas como cualquier maestrillo.” (BD: 325); el crítico Lambkin Formento “colaboró, sin cosechar laureles, ni abrojos, en las páginas traseras de los *Anales de Buenos Aires*.” (BD: 351), el “dramaturgo” Longuet obtiene “la difícil beca Shortbread para estudiar ajedrez en Bolivia” (BD: 331, “El teatro universal”), mientras la cultura de Nierenstein Souza es “cuantiosa”, pues “El yiddish familiar le había franqueado las puertas de la literatura teutónica; el presbítero Planes le comunicó sin lágrimas el latín; el francés lo mamó con la cultura, y el inglés fue una herencia de su tío, regente del saladero Young, de Mercedes. Adivinaba el holandés y sospechaba la lingua franca de la frontera.” (BD: 346)²⁰³ De esta manera, *Crónicas de Bustos Domecq* ridiculiza el localismo pretendidamente internacional de la vanguardia argentina y la incongruencia entre ese localismo y gestos artísticos que más bien correspondían a otros centros mundiales, no, sin dudas, a Buenos Aires o las provincias argentinas.

Pero en realidad, antes que los artistas de que se ocupa en los textos, es el provinciano Bustos Domecq el protagonista por antonomasia de las crónicas, el “modesto amigo de las musas” que, a la par que trabaja en la sección literaria de *Última hora*, “entre siesta y siesta

²⁰³ Esta reductio ad absurdum del localismo de los artistas de las Crónicas es interpretada adecuadamente por Pastormerlo: “Se sabe: si un ready-made es arte, lo es por efecto de la firma de un artista consagrado, de su exposición en instituciones legítimas o de su reconocimiento por parte de sujetos a su vez reconocidos. También las Crónicas de Bustos Domecq lo sabían. Pero las *Crónicas* (y en esto residió el segundo desajuste) obstinadamente ubicaron el mingitorio ejemplar de Marcel Duchamp en contextos desprovistos de todo prestigio: cuando el lugar de la exposición es un pequeño local de Ezpeleta, la firma pertenece a Ramón Bonavena, el acto de consagración depende de profesores adjuntos y la crítica está a cargo de Bustos Domecq, un mingitorio sigue siendo un mingitorio.” (2007: 184)

despacha, densos de polvo y tedio provinciano, sus meritorios cronicones” (BD: 302) desde su “Weimar litoral”. Ha iniciado su carrera en “la Chicago argentina” (Rosario) pero ignora que en Uruguay se habla el español, su bibliografía es extensa, aunque risible, y se lo llama “doctor”, pero apenas tiene “interesantes estudios primarios” (BD: 13). Acumulando enfáticamente sobre su crítico estrella las taras y deficiencias, *Crónicas de Bustos Domecq* perfecciona los matices de la inflexión satírica sobre la figura del intelectual y del crítico que ya se perfilaba en textos anteriores de la *œuvre*. Su conocimiento, según afirma, siempre es de primera mano, aunque excluya la lectura o se aboque al aplicado desconocimiento de las obras mismas. Así, Bustos Domecq no inicia su estudio del gremialismo por la lectura de Baralt, sino por un resumen que le proporciona un allegado; leer los siete volúmenes de Vilaseco “carece por supuesto de importancia para una seria valoración” (BD: 347, “Ese polifacético: Vilaseco”), no obstante lo cual escribe un extenso prólogo para la *editio princeps* de esa magna obra ignorada; como elogio de Antártico Garay publica “en la *Revue de l’Amérique Latine* mi notita encomiástica, emboscado, eso sí, bajo el pseudónimo de *Escorzo*” (BD: 344). De la misma manera, si en ocasiones Bustos Domecq recurre a bibliografía secundaria, esta es, sin excepción, intrascendente o arbitraria, por ejemplo el “tratado” *La línea Paladión-Pound-Eliot* de Farrel du Bosc, en “Homenaje a César Paladión” o el “*codex primus et ultimus* que combina refranes (...) dibujitos de color subido, ensayos de rúbrica, versos de un idealismo al cien por cien, una selección incompleta de números de teléfono y, *not least*, la más autorizada explicación de ciertos vocablos” de “*Gradus ad Parnasum*” (BD: 336). Por otra parte, Bustos Domecq tampoco reconoce las distancias de los criterios ideales para una crítica objetiva, sino que se deleita en el hacinamiento y la promiscuidad discursivos y sociales, por así decirlo, y el amiguismo, apuntes de procedencia dudosa, los avatares de su personalidad y las relaciones sociales que se

ha granjeado, le proporcionan la materia de sus crónicas y la sustancia pseudo-intelectual de sus elucubraciones.²⁰⁴

No es necesario insistir en que este profesionalismo *sui generis* no es la excepción, sino la regla, que impera entre los críticos de *Crónicas de Bustos Domecq* y de la *œuvre*. Bustos Domecq es el ejemplo acabado de una práctica muy extendida: la obra de Nierenstein Souza “ha merecido el elogio de más de un profesor adjunto de la Universidad de Columbia” (BD: 311), la plagiaria obra de Paladión “ha sido objeto de tantas monografías críticas y tesis doctorales que resulta casi superfluo un nuevo resumen” (BD: 304), y puede calibrarse qué revolución será la de Bradford si la comentan Montenegro o Anglada, “el campeón de los derechos de autor y del arte por el arte” con talento “para rastrear las más remunerativas facetas de la modernidad” (BD: 334), y cuyo principal proyecto es la edición de “las novísimas promociones de poetas mudos, a quienes dota del megáfono de la Editorial Probeta, que ya cuenta con menos de cien suscriptores y algunas *plaquettes* en preparación.” (BD: 55)

Sobre esta característica de *Crónicas de Bustos Domecq* observa Pastormerlo:

Las obras eran insignificantes, pero sus artistas poseían siempre una ‘clave’ que las transformaba y las justificaba. Las ‘claves’ transformaban: llevaban lo simple y lo común a los extremos de la complejidad y la rareza. Y justificaban: los artistas legitimaban su no hacer nada artístico con teorías vanguardistas. Las ‘teorías’, las ‘claves’, los ‘principios’, los ‘manifiestos’, las ‘tesis’ y las ‘doctrinas’, en las *Crónicas*, lo eran todo. (...) Los procedimientos a los que se reducían sus vanguardias (la cita, la elipsis) habían sido seleccionados con la visible finalidad de transformar el ocio en obra. Llevar a término esta transformación quedaba en manos de la paciencia de la crítica. En las *Crónicas* proliferaban los ‘tratados’, las ‘monografías’, las ‘tesis doctorales’ y las ‘sesudas investigaciones’. Reducido al mínimo el trabajo de producción material a cargo del artista, el trabajo de producción simbólica cumplido por los críticos se exhibía, por contraste, como puro exceso. (2007: 184)

En realidad, más que los artistas, quien posee la clave que transforma y justifica las obras es Bustos Domecq. En efecto, el crítico *media* entre la obra del autor o artista y la *obra* como entidad “final”. Las claves son dilucidadas por el crítico con un trabajo de producción simbólica

²⁰⁴ Véase, por ejemplo, “Un pincel nuestro: Tafas”, “Naturalismo al día” o “El ojo selectivo”.

que, glosándolas, *crea* la “obra”, mientras la obra “original” carece por completo de relevancia una vez ha comenzado el circuito del comentario. Esta extraña transferencia creativa conduce a la existencia de lo original en virtud de lo secundario, la obra a través de su comentario. En este sentido, se puede decir que, efectivamente, todas las obras de *Crónicas de Bustos Domecq* son *inconnu, manqué*, y solo el trabajo de mediación puede instituir su ontologicidad.

La falta de seriedad del crítico y la insignificancia, o completa secundariedad, del artista, y las correlativas secundariedades de la obra y el autor frente al comentario y el crítico, ya fueron comentadas en el apartado 2.3.2, en el que se ha visto que funcionaba una especie de *fiat* para la proliferación del comentario por encima o más allá de los autores. Pero, tras *Crónicas de Bustos Domecq*, la secundariedad de la obra y la primacía del comentario y del mediador o crítico devienen la regla. Así, por ejemplo, estas inversiones retornan en “Las formas de la gloria”, incluido en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*: para defender una tesis errónea sobre un escritor menor, y así concluir su doctorado en Harvard, Tulio Savastano no vacila en falsear los hechos *contra la declaración explícita del autor*, al que entrevista; por el contrario, la mala fe, el error deliberado y el ahínco en la falsedad son la fortaleza, y aún la esencia, de la crítica frente la obra, mero estímulo: “La famosa cadena de malentendidos había resultado, en realidad, la gran confirmación. La imagen que proyecta el escritor vale más que su obra, que es una miserable basura, como todo lo humano.” (BD: 432)²⁰⁵ En “Los inmortales”, incluido en *Crónicas de Bustos Domecq*, se reseña una novela que resulta ser la versión previa de los hechos fantásticos ocurridos a Bustos Domecq, narrador-personaje esta vez. El texto incluye una cita en inglés: “And see, no longer blinded by our eyes. Rupert Brooke.” (BD: 365) sobre la que escribe el crítico: “El epígrafe que antepongo a este sesudo trabajo lo copié de la obrita en cuestión, y le pedí al doctor Montenegro que me lo pusiera en castilla con resultante negativa.

²⁰⁵ Sobre esta función sustitutiva de la crítica en *Crónicas de Bustos Domecq*, señala Bird: “[W]hat is most important is decidedly not the artistic work in question –it is the audience’s certainty of his own indispensable nature.” (2007: 81)

Para que el desprevenido lector se haga su composición de lugar, me abocaré a un resumen comprimido del relato...” (BD: 366) Si Bustos Domecq no comprende la pertinencia del epígrafe o la lengua en que está escrito, es sencillo poner en cuestión la fiabilidad de su “desinteresado compendio de la fantasía de un muerto” (*ibid.*), la reseña de la novela apócrifa que funciona como ejemplo o duplicación de la vivencia que relata.

A todas estas cuestionables maneras de entender la crítica, a esta ocupación creciente de los espacios discursivos por parte del comentario y los comentaristas, de los textos críticos y de las mediaciones, Bustos Domecq suma un interés que nada tiene de estético o académico, pero que ilustra las condiciones de posibilidad de esos desplazamientos y relegaciones. En efecto, la gran mayoría de los artistas sobre los que escribe están, invariablemente, *muertos o a punto de morir*, y así como la desaparición de la obra es condición para que el crítico la “cree”, para que existan el crítico y la crítica es necesario que el artista muera. “Dijérase que a cierta altura de la vida uno no acierta a darse vuelta sin que a nuestras espaldas alguien caiga redondo” (BD: 319), escribe Bustos Domecq en “Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis”.

El ejemplo más acabado de Bustos Domecq como cronista, crítico, editor, comerciante de arte y propiciador de la muerte se encuentra en la crónica simbólicamente titulada “Lo que falta no daña”, consagrada a los textos de Tulio Herrera, en los que, por carecer de las partes intermedias, resultan ilegibles. El crítico posee un cuaderno de “claves” para entender la obra de Herrera, que dará “a la imprenta no bien sucumba el vigoroso poeta, tronchado en plena juventud y salud” (BD: 345). La muerte del autor es necesaria para que exista la exégesis autorizada y la edición crítica:

Herrera, que nos ha vendido [el borrador de la novela], cuatro volúmenes manuscritos, nos ha prohibido por el momento la publicación de los mismos, por lo que esperamos la hora de su muerte, para darlos al viejo impresor Rañó. El asunto va para largo, porque la contextura atlética del autor, que es uno de esos que cuando respiran a fondo nos dejan sin oxígeno, no fomenta la idea de un pronto fin que satisfaga la sana curiosidad del mercado. Consultado nuestro asesor jurídico, nos apresuramos a anticipar un resumen de *Hágase hizo* y de su evolución morfológica. (BD: 345)

Para finiquitar prometemos, en nuestra calidad de albaceas, la publicación *in toto* del manuscrito, con todas sus lagunas y borrratinas. El trabajo se hará por suscripción y por pagos adelantados, que comenzarán a correr en cuanto el autor expire. Queda abierta asimismo la suscripción para un busto en la fosa común de la Chacarita, obra del escultor Zanoni, que constará, aplicando a la escultura los módulos del llorado polígrafo, de una oreja, un mentón y un par de zapatos. (BD: 346)

De esta manera, la concepción de la crítica como actividad meramente subalterna y parasitaria, que, con matices, está presente en la discusión en torno al autor que he comentado en el capítulo 1, se perfila con toda la nitidez que permite la inflexión satírica de *Crónicas de Bustos Domecq*. Bustos Domecq ejemplifica y encarna un ejercicio de la derivación incesante, del comentario mezquino y la invención deshonestas, de la crítica entendida como una exégesis interminable y proliferante de obras anodinas, tan interesada y mercenaria como mortal. Este discurso ya no secunda a las obras, ya ni siquiera existe en función de lo que comenta. Por el contrario, lo “original” y la “obra” existen solamente a partir de ese discurso crítico segundo, que regla y determina las condiciones del valor artístico y el juicio estéticos. La mediación, lo para-artístico, lo para-textual, han alcanzado el punto en que la paralógica se convierte en lógica y domina toda la producción, circulación y recepción de los artefactos culturales.

Ahora bien, esta proliferación discursiva que amenaza con ocuparlo todo, en otro sentido, puede entenderse positivamente. Pues entre los motivos que unifican la extensa *œuvre* de Borges y Bioy se cuentan, lo hemos visto en detalle, las cuestiones de lenguaje y sus derivaciones artísticas. En la *œuvre*, la existencia se define como *logomaquia*, como batalla lingüística por la imposición de la perspectiva y el estilo de cada personaje sobre los otros, y su centro obscuro y sobreexpuesto es el lenguaje. Por combinación y adición, por multiplicación y aumento exponencial, por reiteración de la reiteración, el lenguaje de la *œuvre* ocupa, o intenta ocupar, todos los espacios de lo articulable, y, en su paralógica, contiene en sí mismo una versión y su opuesta, y por encima, o en derredor, una crítica o interpretación de ambas, y por encima, o en la base, de versiones y críticas de estas versiones, consideraciones sobre el carácter

de *versión* de todo texto. En cierto sentido, la *œuvre* de Bustos Domecq parece concebida en el universo de Tlön, donde “son distintos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto.” (OC I, 838) Ese carácter proliferante y desarticulador, paradójicamente, y quizá sea tiempo de decirlo, unifica la *œuvre* y le da su unidad.

Ciertamente, por otro lado, *Crónicas de Bustos Domecq* está dedicado en parte a los excesos de las letras, pero un rasgo que distingue al libro es la amplitud de sus consideraciones, que abarcan por igual a pintores, vestuaristas, escritores, cocineros, arquitectos, poetas, escultores y críticos. En este sentido, se podría añadir el matiz de que *Crónicas de Bustos Domecq* apunta menos a los *grupos* vanguardistas que al artista fanáticamente moderno, huérfano de tradición y pródigo en epígonos amnésicos. Más aun, las crónicas son variaciones sobre autores y artistas, pero estos, y sus obras, funcionan como punto de partida para la existencia y el trabajo de Bustos Domecq en tanto partícipe de una categoría más amplia y, si es posible, más difusa, que la de artista: la del *intelectual*. Comprender este desplazamiento respecto de los textos anteriores de la *œuvre* equivale a interpretar cabalmente la respuesta, es decir, la *intervención* del libro no solo a la pregunta por la tradición sino también a la reestructuración del campo cultural argentino tras la caída del peronismo en 1955, cuando el *artista* se convierte en *intelectual*, es decir, cuando decide comprometer sus prácticas con la realidad política.²⁰⁶

Como se ha visto en el apartado anterior, en los doce años que median entre la “Revolución Libertadora” y la publicación de *Crónicas de Bustos Domecq*, el arte argentino se

²⁰⁶ Bird, por su parte, retomando a Angel Rama, considera que “Borges and Bioy Casares intend particularly in the 1967 work to parody the figure of the self-interested and self-preserving *letrado* as a banal figure who enables mediocrity and balderdash to thrive.” (2007: 71)

había orientado a la superación de lo que era percibido como el aislamiento cultural provocado por las políticas del peronismo. Ese propósito de renovación se traducía en un proyecto internacionalizador, que proponía colocar el arte nacional en un nivel comparable al de los grandes centros mundiales y convertir a Buenos Aires en una capital artística a imagen de New York. Pero el arte mundial de posguerra había tomado otras direcciones y ya no funcionaba, o no podía funcionar solamente, según las reglas y criterios de los campos artísticos autónomos, como bien se ha visto en el comentario de Guilbaut sobre la relación entre expresionismo abstracto y *new liberalism*. En la Argentina, en particular, la relación entre alta y baja cultura se había desplazado irrevocablemente con la irrupción del peronismo en 1946, y a pesar de los aspectos que la vanguardia había conservado del Alto Modernismo, en los años 60 prevalecían el *kitsch* y el *pop* como elementos de renovación, junto con la adopción de elementos “extraños” al campo artístico, que tanto se veía en el uso de materiales hasta entonces no considerados artísticos como en el esfuerzo de los críticos por generar un marco discursivo que permitiera interpretar el nuevo arte como en la creciente politización de los artistas.²⁰⁷ Estos desplazamientos no podían dejar de afectar la estructura y las posiciones del campo cultural, pues, como afirma Bourdieu,

Definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido en el campo. En efecto, el incremento del volumen de la población de los productores es una de las vías principales a través de las cuales los cambios externos afectan a las relaciones de fuerza en el seno del campo: los grandes trastornos nacen de la irrupción del recién llegado que, por el mero hecho de su número y su calidad social, importan novedades en materia de productos o de técnicas de producción y tienden a imponer (...) un modo nuevo de valoración de los productos. (1995: 334)²⁰⁸

En este sentido, el experimentalismo alentado por instituciones públicas y privadas –que en un primer momento había implicado la conquista de la autonomía artística– condujo en última

²⁰⁷ Sobre los intentos de generar nuevos marcos interpretativos, véase Romero Brest 1966, 1969.

²⁰⁸ Sobre los campos culturales “relativamente autónomos” de América latina, véase Altamirano & Sarlo 1993.

instancia a una fusión con elementos *ajenos* al terreno artístico, política y cuestiones sociales sobre todo, y, por lo tanto, en una desvirtuación de esa autonomía, al interior de la cual los elementos heterónomos no podían ser posicionados según los criterios estéticos que rigen el campo artístico. De esta manera, si el experimentalismo implicaba superar la diferenciación tradicional entre materiales artísticos y no artísticos, nada impedía que la reflexión del artista sobre el arte fuese desplazada por la reflexión sobre la realidad, ni que se “superasen” los límites entre arte y política, ni que la noción de *artista* mudara en la del *intelectual*, definido por su compromiso y su deseo de modificar la realidad a través de su arte. Nada impedía, tampoco, que la percepción de una obra y el comentario de esa obra sustituyesen a la obra.

Esta situación, por otra parte, no era solo un resultado de la iniciativa tomada desde la autonomía de las posiciones de los artistas, sino que tenía que ver tanto con la paradoja de la vanguardia argentina y su institucionalización fundante como con la tensión entre campo cultural y contexto nacional e internacional:

A mediados de los 60, la realidad internacional y nacional ofrecían datos suficientes para desconfiar de todas [las] seguridades [de la modernización cultural]. En 1965 las promesas de la Alianza para el Progreso se habían derrumbado: la invasión norteamericana a Bahía cochinos (1961) y a Santo Domingo (1965) eran ellos que mostraba la imposibilidad de un diálogo sin conflictos como el que propiciaba dicha Alianza. Junto a esto, los golpes de Estado en Brasil (1964) y, un poco después, en la Argentina (1966), demostraban que la era de las democracias modernizadoras en Latinoamérica estaba llegando a su fin. En 1964 Thomas Mann, secretario adjunto de asuntos latinoamericanos de los Estados Unidos, anunciaba una rectificación de la política norteamericana hacia América Latina: más importante que establecer la democracia representativa en la región, era contar con aliados seguros. Los ejércitos fueron vistos como instrumentos políticos e, incluso, modernizadores, y las fuerzas militares como una herramienta más eficaz en la contención del avance comunista del continente. Las revelaciones que publicó el *New York Times* entre 1964 y 1967, denunciando los métodos de espionaje cultural implementados por el Estado norteamericano, que financiaba fundaciones e investigaciones en América Latina por medio de la CIA, actuaron como un detonante más (...) Desde entonces la denuncia y la sospecha se extendieron sobre la vida pública de los intelectuales. (Giunta 2008: 262-3)

Como ha señalado Bürger, la indistinción entre productores y receptores, la superación de los espacios institucionales de circulación de las obras y la búsqueda de la unificación del arte y la praxis vital, definen el fenómeno de las vanguardias históricas *qua* vanguardias. Pero, a diferencia de los movimientos europeos, en la vanguardia argentina de los años 60 *obra y arte revolucionario* llegaron a formar parte inseparables de un mismo proyecto, el de la *obra total*, del que puede ser un indicio suficiente la declaración de la muestra *Tucumán arde*, del crucial año de 1968:

La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, poniéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario. El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual del artista como individuo dentro del contexto político y social. El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, sociales, políticos; como la integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos, y como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social: es decir, un *arte total*. (cit. en Giunta 2008: 261)²⁰⁹

El peronismo había anticipado el revulsivo social que se afianzó en la década del 60, y que, en el terreno del arte y la cultura, se consolidó en un nuevo estado del campo artístico que ya no podía ser pensado en términos de tradición, composición, lenguaje, equilibrio, influencia o desviación, pues ahora también podía considerarse como artísticas a obras que dependían de la incorporación de materiales ajenos al campo artístico.²¹⁰ Es en este contexto que *Crónicas de Bustos Domecq* adquiere sentido como intervención en una *terra incognita*, como toma de posición, o movimiento tendiente a ocupar una posición, o recuperarla, en un espacio cultural

²⁰⁹ Véase especialmente Longoni & Mestman 2008.

²¹⁰ De la misma manera, la literatura del post-peronismo también comenzaba a ser atravesada por la heteronomía que las artes plásticas habían propiciado, con narradores como Manuel Puig y el recurso a la radio, el cine o las revistas populares como formas alternativas de organización narrativa, toda una serie de emergentes culturales entre los que Avellaneda enumera “la adopción de formas originadas en una cultura popular cuyos rasgos eran desconocidos previamente; la propuesta de adecuación a lo latinoamericano y el consiguiente replanteo del acatamiento a lo europeo; el uso de un lenguaje no prestigioso en el discurso literario.” (1983: 11)

donde circulaban y se posicionaban nuevos agentes, como los artistas del Di Tella o la CGTA, y esto a partir de una posición imposible de prescindencia respecto de los enfrentamientos que distanciaban o los intereses que convocaban a esos agentes.

Que *Crónicas de Bustos Domecq* no es ajeno a ese panorama cultural de radicalización, experimentación y fusión de arte y política, también parece probarlo que buena parte de los intelectuales ridiculizados en sus páginas comparten, *ad nauseam*, un propósito común: Tulio Herrera se propone “la creación de un lenguaje poético, integrado por términos que no tienen exacta equivalencia en las lenguas comunes” (BD: 337, “Gradus ad Parnasum”); Nierenstein Souza “no ignoraba que los años acabarían por escribirlo todo” y su propósito es “lograr una literatura absoluta”, “una obra capital” (BD: 314); Loomis alcanza “su *opus máximo*” (BD: 322); la crítica de Lambkin Formento coincide punto por punto con la del texto original; como “las posibilidades de una poesía que fuera exclusivamente poética”, y la disputa por una “pintura pictórica”, el cocinero Moulonguet “impetra parejamente, con sus argumentos de peso, por lo que él denomina sin ambages *cocina culinaria*” (BD: 325, “Un arte abstracto”); Baralt no se arredra y “no dejará de suministrar una lista completa” (BD: 329) de sus gremios infinitos; un panadero iluminado, Longuet, dirige un *theatrum mundi*, donde “el más desprevenido, el más ignaro, usted mismo, ya es un autor, la vida es el libreto” (BD: 332); los *inhabitables* son “densas y refrescantes ráfagas de arte, que no doblegan su cerviz al menor utilitarismo: nadie penetra en ellos, nadie se alonga, nadie queda sentado en cuclillas, nadie se incrusta en las concavidades, nadie saluda con la mano desde el impracticable balcón, nadie se defenestra. *Là tout n’est qu’ordre et beauté.*” (BD: 333); la obra escultórica de Antártico Garay

consiste en el espacio que se interpone, hasta tocar el cielo, entre las edificaciones del cruce de Solís y Pavón, sin omitir, por cierto, los árboles, los bancos, el arroyuelo y la ciudadanía que transita (...) Ahora sueña con una exposición, la número cuatro, que abarcaría todo el perímetro de Núñez. Mañana ¿quién sabe? Su obra rectora y argentina anexará lo que hay de atmósfera entre las pirámides y la esfinge. (BD: 343)

Esta reiterada obsesión por concebir una obra que compendie poesía, novela o pintura, esta ahincada obcecación por construir esa obra de tal modo que abarque el mundo y el universo, no pueden ser explicadas como una simple ridiculización del absurdo apuntado en el epígrafe de Goldsmith. En realidad, solo puede ser explicada por el vínculo con un sobreentendido histórico, y en este sentido, las obsesiones de los artistas de *Crónicas de Bustos Domecq* no corresponden sino a esa misma búsqueda de *la obra total* de los artistas de los años 60. Así, *Crónicas de Bustos Domecq* se inscribe en las posiciones específicas de ese campo, y por ese solo gesto, deviene un libro absolutamente politizado e inevitablemente militante.

Por supuesto, que tales proyectos sean concebidos por ridículos artistas de provincia, panaderos, plagiarios y estafadores, contribuye a descalificar esos proyectos –y por elevación sirve al ataque contra los sueños de totalidad de la vanguardia. Como Santantonín, que afirmaba “No pretendo unir pintura con escultura. Trato de colocarme lejos de esas dos disciplinas en cuanto pueden ser método, sistema, medio. Creo que hago cosas.” (cit. en Giunta 2008: 137), el Paladión de *Crónicas de Bustos Domecq* podía reivindicar una obra carente de valor estético, que “Ocupa, por decirlo así, un plano propio, aspira a lo más humilde y a lo más alto, un lugar en el universo” (BD: 310). Si el *theatrum* de Longuet abarcaba el mundo, no menos ambiciosa era *La menesunda* de Santantonín y Marta Minujín, expuesta en el Instituto Di Tella en 1965:

En una obra como ésta, la positividad del término como compromiso no afectaba nada más allá de la creación misma, pero no así hasta el extremo. Para Santantonín, esta propuesta era la radicalización y la culminación de todas sus búsquedas, una experiencia completa, una obra total. En este recorrido el espectador tendría que sortear distintos obstáculos: atravesar un pasillo de luces de neón, ver por primera vez su propia imagen en un aparato de televisión, caminar sobre superficies importantes, agacharse, sentimiento, frío, calor, luces cegadora, olores a pintura, a humo, dentista, a entrar en un espacio que lo comprimido y le diera la sensación de asfixia, ingresar en una heladera, pasar por un cuarto en el que sería una pareja en la cama, entran en un túnel de moscas “encarceladas” contra las paredes por un mosquitero, introducirse en un gran teléfono donde tendría que encontrar un número que le permitiera hallar la salida, penetrar en el interior de una inmensa cabeza femenina con artículos de perfumería y cosméticos baratos y, finalmente, encontrarse la salida con una proyección que registraría todo el proceso de realización del circuito. La noción abría un campo infinito para el artista, ya que la experiencia no tenía límite alguno; era, por definición el espacio por el que el arte se expandía. (Giunta 2008: 163-4)

Los empeños de la vanguardia por consumir la obra total representaban el triunfo de la concepción autonómica del arte, pero, al mismo tiempo, la extensión absoluta de la autonomía implicaba la indistinción de espacios y materiales, de artista y espectador, de escritor y lector. En una palabra, equivalía a la dilución de lo específicamente artístico en una suerte de pan-esteticismo, una especie de no identidad a partir de una identidad absoluta. Un arte completamente autónomo, legitimado solo por *sus* términos de experimentación, novedad e incorporación, terminaba fusionándose con otros espacios y otras prácticas, como se confunden mapa y territorio en los *Viajes de varones prudentes* que inspiran a Lambkin Formento en “Naturalismo al día” de *Crónicas de Bustos Domecq*.

Como se ha visto, por otra parte, el internacionalismo vanguardista del circuito modernizador argentino durante el post-peronismo estaba lejos de ser un programa monolítico, y por momentos admitió las paradojas de un *nacionalismo internacionalista*, por lo que, en este punto, y si consideramos que el espacio de intervención de *Crónicas de Bustos Domecq* es el campo cultural argentino de los años 60, Borges y Bioy no inventaron la fusión de nacionalismo y vanguardia, una situación común, aunque paradójica, en ese campo.²¹¹ Más bien, *Crónicas de Bustos Domecq* retorna, inadvertida o fatalmente, a las imposibilidades y aporías del siglo XVIII que he descrito para el caso de Goldsmith, y alcanza uno de los límites de las posibilidades creativas de la *œuvre* –aunque también una considerable eficacia de intervención

²¹¹ Por otra parte, en los textos anteriores, al menos explícitamente desde *Un modelo para la muerte*, la cuestión del nacionalismo, o de la tradición “nacional”, constituyó uno de los elementos recurrentes de la *œuvre*. En este sentido, cabría recordar un dato a menudo omitido, pero no menor: “El escritor argentino y la tradición”, de Borges, se publicó por primera vez en 1955, en *Sur* 232 (1955): 1-8, y fue añadido a las reediciones de *Discusión* a partir de entonces. Este dato permite, por un lado, leer ese texto como una respuesta, precisamente, a la insistencia en el nacionalismo y lo autóctono que definió, entre 1943 y 1955, los difusos y erráticos proyectos culturales del militarismo y el peronismo. Permite leer, también, el ensayo de Borges en paralelo con el establecimiento de la tradición selectiva en la *œuvre* colaborativa, en la intersección de sus propuestas, y así *Crónicas de Bustos Domecq* continúa en 1967 ensayando las mismas respuestas, *mutatis mutandis*, a la cuestión de la tradición que “El escritor argentino y la tradición” había iniciado en 1955, fechas, por otra parte, que coinciden casi exactamente con el arco temporal que Giunta establece para el proyecto del circuito modernizador y la vanguardia argentinas: 1955-1968.

efectiva, tal vez a pesar de la limitación misma de su tradición selectiva y a partir de su apertura, acaso no deseada, a la historia y el arte contemporáneos.²¹²

En el momento de la publicación de *Crónicas de Bustos Domecq*, cuando tanto en la Argentina como en Europa y Estados Unidos, la tradición literaria y artística era cuestionada y reformulada drásticamente, el abandono del recurso del autor ficticio, la temática y sistematicidad de un libro en el que se abandona la matriz policial y solo se utiliza la inflexión satírica de un modo más “laxo”, parecen indicar una atención deliberadamente minuciosa al contexto histórico y social más inmediato, que casi excede la funcionalidad del sobreentendido histórico en textos anteriores. La gravitación de la tradición selectiva de la sátira del siglo XVIII continuó siendo un elemento funcional, pero abrió, también, una instancia de tensión, en tanto se puede preguntar si las posiciones, las estrategias y movimientos propios de esa tradición selectiva, incorporados textualmente, eran, aún, aplicables, o funcionales, para la efectividad de *Crónicas de Bustos Domecq* en tanto que intervención en el campo cultural argentino de los convulsionados años 60. En otras palabras, la superposición de textos pertenecientes a situaciones radicalmente otras, mónadas históricas que solo percibimos como similares en el campo categorial de lo histórico, esa superposición permitida por las alusiones o el uso de algún elemento de la tradición selectiva, y las otras soluciones imaginarias por las que percibimos como iguales esas situaciones, esos autores y los objetos de su crítica, *no funcionan aquí*, aunque sea tentador identificar los campeones del absurdo de Goldsmith con los exagerados artistas de las *Crónicas de Bustos Domecq*.

²¹² Pastormerlo señala que “contra el internacionalismo vanguardista, las *Crónicas* reunieron vanguardismo y nacionalismo cultural. Para Bustos Domecq, la fórmula ideal era la fusión de lo nacional y lo nuevo. (...) Nacionalismo y vanguardismo eran respuestas a una misma pregunta: ¿qué debe hacer un escritor con la tradición?” (2007: 181-2) A nivel temático o estilístico, el criollismo nacionalista aparecía con la auto-parodia del primer Borges, tal como se preguntan Lafon & Peeters: “Bioy et Borges s’acharnent avec jubilation contre la moindre apparence de modernité artistique ou littéraire: saine dénonciation de la fausse modernité et de ses pièges, ou ironique retour critique sur leur propre passé?” (2006: 252), o como señala Parodi: “El lenguaje de Daneri, el de Gervasio Montenegro, son extrapolaciones jocosas de la forma de escribir del joven Borges.” (1998: 121) Véase también Olea Franco 1993.

En efecto, el carácter de intervención de *Crónicas de Bustos Domecq* es de un orden diferente al implementado en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Un modelo para la muerte* o “La fiesta del Monstruo”. Borges y Bioy, sin abandonar los recursos y posicionamientos de la tradición selectiva de la *œuvre* intentan preservar o mantener las posiciones discursivas e ideológicas que habían tomado de esa tradición selectiva, pero esbozan en *Crónicas de Bustos Domecq* una respuesta a una situación que tiene todos los visos de, vale decirlo, *lo radicalmente nuevo*, lo inasumible o impensable. Esa respuesta, insisto, no desdeña la inflexión satírica de los textos posteriores a 1946, pero en *Crónicas de Bustos Domecq* se verifica un nuevo desplazamiento y un nuevo intento de comprensión de fenómenos sociales y culturales que, evidentemente, no podían enjuiciarse o ridiculizarse con las mismas estrategias usadas en *Un modelo para la muerte* o “La fiesta del Monstruo”.

Por supuesto, en el compendio de la *satire on learning* del Scriblerus Club, Borges y Bioy podían encontrar un texto como el *Peri Bathous*, tan próximo a *Crónicas de Bustos Domecq* que permite la comparación, ensayada en el apartado 2.3.3. La tradición selectiva, también, incluía elementos utilizables para implementar la respuesta a la situación de los años 60. Sin embargo, la novedad de la situación del campo cultural argentino de la década de 1960 extremaba la tensión del problema de utilizar los dispositivos y posicionamientos de una situación como la del siglo XVIII inglés. Ciertamente, y así lo he sugerido, las situaciones eran homólogas, y como tal se las puede percibir en el marco categorial de lo histórico. Pero, en otro sentido, el recurso a la tradición selectiva, que ya había sido puesto en cuestión en “La fiesta del Monstruo”, parece ahora ser llevado al límite de su utilización, precisamente en virtud de la diferencia en la semejanza: nada vuelve sino como repetición y diferencia, aunque sí percibamos las continuidades entre fenómenos y artefactos monádicos.

Para la nueva situación, por otra parte, tampoco podía recurrirse a ninguna parcela de tradición “local” disponible de la utilidad que habían probado tener *El matadero* o *La refalosa* para “La fiesta del Monstruo”. Además, así sea por “intrusión” o por la “competencia” de estas

nuevas voces que, en la situación política y cultural posterior a la caída del peronismo, se hacían escuchar y tenían una visibilidad tan céntrica como la calle Florida de Buenos Aires, estas nuevas voces y estas nuevas visibilidades no podían ser ubicadas en una cartografía meramente denigratoria, ni en un espacio de cuerpos o una economía de la redundancia y la animalidad como en “La fiesta del Monstruo”. Tampoco bastaba con trasladar los excesos de los campeones del absurdo a un momento en que la urgencia palpitante era la de la década, casi el año, en que fueron publicadas las *Crónicas de Bustos Domecq*. Ni parecía, tampoco, útil la tradición crítica del *High Modernism*, como adelanta la nostálgica dedicatoria del libro a los grandes “olvidados” de ese movimiento.

Desde estas imposibilidades, en su ataque a todo el “novísimo” arte, y al ridiculizar a obsesivos totalizadores, *Crónicas de Bustos Domecq* puso en cuestión, mediante una inflexión satírica, la institución arte tal como se perfilaba en la década del 60, especialmente los nuevos agentes de esa institución, los intelectuales, comentaristas, mediadores y gestores culturales. Ese cuestionamiento recurrió al procedimiento discursivo paralógico de la utilización de la misma retórica de la crítica y comentario de arte, la paráfrasis y el comentario que se intentaba atacar. Los modos e instancias de producción y circulación de esa crítica (universidades, editoriales, críticos especializados y de revista, fundaciones privadas, cenáculos, los artistas mismos), concebida, sin excepción, como parasitaria y secundaria, también fueron atacados.

Sin embargo, la paralógica de esta intervención implicaba recurrir al mismo tipo de comentario proliferante que se pretendía atacar, al mismo tipo de autores obsesionados con la obra total que se quería descalificar, al mismo tipo de mediador que con su trabajo aniquila la “obra” precisamente para que, en la nueva situación, la obra sea. Malgrado Borges y Bioy, y en algún sentido reiterando las imposibilidades de Goldsmith, el discurso paralógico que escogieron exigía la incorporación de lo criticado, la perpetuación de lo ridiculizado y la aquiescencia a participar, fatalmente, en los dilemas del compromiso, el valor y los conflictos de los campos artístico y político.

Esta tematización y esta crítica, como en los Scriblerians, no ofrecía un modelo positivo alternativo, y la *œuvre* de Bustos Domecq puede verse, efectivamente, como una literatura del agotamiento, que explica por qué los últimos textos de *Crónicas de Bustos Domecq* no son crónicas sino relatos esencialmente nihilistas. De la lectura de las crónicas solo se puede inferir, y esto por inducción negativa, la reivindicación de una autonomía limitada de la obra literaria y una concepción del arte similar, en algunos puntos, a la del modernismo clásico. En un momento en que esa autonomía acotada se veía desbordada o invadida por el experimentalismo politizado de los años 60, *Crónicas de Bustos Domecq* impugna a las nuevas generaciones de artistas, descalifica el proyecto vanguardista y defiende una forma de vinculación con la política que pasa por su negación. Pero, inevitablemente, esa impugnación, descalificación y defensa son tomas de posición, efectuadas a través de un discurso paralógico que, así fuera por sí mismo, hace de la negación del acto de tomar posición otra imposibilidad –y, en definitiva, *otra* toma de posición.

La *excentricidad* del arte de los años 60, ya no su crisis sino lo que era percibido como una ruptura total, parecía revertir el proceso fundamental de la modernidad: la diferenciación progresiva de los ámbitos y funciones de la vida social. *Crónicas de Bustos Domecq* anuncia un futuro, o constata, ya, un presente, en el que el status de una obra, una pintura, un texto dependería de elementos ajenos a lo artístico y de decisiones institucionales fundadas en reglas y criterios que no podían controlarse ni respondían a la lógica del arte y la literatura. En ese futuro, o presente, el juicio estético sería tan irrelevante o, mejor dicho, tan relativo como cualquier otro juicio. En tal sentido, *Crónicas de Bustos Domecq* puede leerse como un relato de la regresión de la cultura y el arte a un estadio pre-moderno, como el anuncio de la inminente desaparición de la literatura y del arte por una paradójica extensión de la literatura y del arte hasta abarcarlo todo.

Si Goldsmith condenó en 1764 la desaparición del gusto, la experimentación negligente y la intrusión de la ideología, Borges y Bioy atisbaron en 1967 que la crítica de arte, la enseñanza

de literatura en la universidad, los concursos, la cultura de masas, el experimentalismo y el *engagement* de los artistas, eran los signos de una degradación que equivalía (volver) a juzgar la obra artística en función de la ética, la religión, la moral, la política o, más probablemente, en función de cualquier cosa. De aquí que los “meritorios cronicones” de Bustos Domecq compendien una “antontología” caricaturesca de las condiciones de posibilidad del arte contemporáneo.

La evolución descontrolada del campo artístico en cuyo centro, laboriosamente, Borges y Bioy habían instalado un proyecto, determinados géneros y una idea particular de la literatura, implicaba desplazamientos, y quizá *Crónicas de Bustos Domecq*, donde enumeraron “una por una las operaciones por las que el arte contemporáneo *se sale* del arte, tropieza con su propia imposibilidad y se inscribe, para decirlo con palabras de Quain, en la historia del arte.” (Helft y Pauls 2000: 155), es el único libro que Borges y Bioy pudieron escribir frente a un arte y una literatura que pretendían estar *más allá* del arte y de la literatura.

Sin embargo, este deseo de trascendencia, por llamarlo de alguna manera, dependía de la inmanencia parasitaria de la paralógica, atravesada y dislocada por la heterogeneidad. También, así, *Crónicas de Bustos Domecq* pretendió ser una obra total que superara todos los condicionamientos y requerimientos del campo, una obra en la que todo se fusionara y al mismo tiempo pudiera equidistar por igual de los conflictos del campo artístico y de la política, un deseo, en definitiva, como el de Goldsmith, desesperado e imposible.

5. Notas para una teoría de la colaboración

No dejo de darme cuenta de hasta qué punto me fui comprometiendo, poco a poco, con el problema plástico (audio-plástico). En esto tuvo mucho que ver Marta [Minujín]: fue ella quien me insufló ese “objeto ansioso” que tiene encima y ese gusto definitivo por la “historia ansiosa”, es decir, por la evolución de un proceso donde cada etapa devora a la inmediatamente anterior. La gente comienza aquí a asociarme con los happenings: pero, en verdad, yo ya me los he devorado. Tal vez tanto en Marta, como en usted, y también en mí, hay mucho de pedantería, a “la gran manera”, y de un sordo temor a la muerte. Pero por mi parte debo decir, al menos, que he conocido el reverso fascinante de esas pedanterías y de esa muerte: el gusto por las “cosas”. A veces sospecho que los happenings no han muerto. Pero, en fin, ¿cómo conciliar esa sospecha con la sospecha inversa, la que milita en la “historia ansiosa”? Un infierno.

Carta de Masotta a Romero Brest, cit. en Giunta *Vanguardia, internacionalismo y política*, 187

Las lecturas incluidas en este trabajo han resultado de la conjunción de una hipótesis y una posición de interpretación requerida por la primera. Según esta hipótesis, la obra en colaboración de Borges y Bioy Casares, *qua* colaboración, comienza con una *escisión* enunciativa, se funda en una definitoria *separación* inaugural. Si Lafon y Peeters aludían metafóricamente a esa división como la alquimia por la cual dos devienen uno, mi punto de partida ha sido que esa transmutación eventual es, en el mejor de los casos, diferida, y siempre está deviniendo en las formas diversas que adquiere la tensión constitutiva y que existe en virtud de esa misma irresolución.

Tal tensión, continuaba la hipótesis, no solo funda la colaboración, sino que sus efectos y consecuencias atraviesan todos los niveles de articulación de los textos, de donde, en segundo lugar, resultaba un principio de lectura de la *œuvre* de Bustos Domecq según una *homologación* entre esa división fundante y las interpretaciones críticas. En este sentido, el principio señalaba que, en la estructura del trabajo y la progresión de las interpretaciones, se debía respetar y duplicar la escisión enunciativa de la *œuvre*, desarrollando lecturas que dieran cuenta de la

relación de tensión entre autonomía y heteronomía, entre perspectivas internas y externas, texto y contexto, teoría e historia, no para resolver la tensión en una síntesis superadora, según la “clásica” interacción dialéctica, sino para, insistiendo en ella, explorar la irreductibilidad de los términos de esa tensión fundante a otra cosa que no sea su *relación*, e indagar qué resultados podía originar esta relación entre pares diferenciales. La “indisciplina” de la literatura comparada, su rigurosa ductilidad, el recurso a la teoría y la hipótesis de que en literatura comparada solo existen términos relacionales, así como las generosas perspectivas de Williams y Jameson, sirvieron de marco general para tales decisiones de lectura, que espero no habrán resultado improductivas.

En este sentido, en los capítulos de este trabajo reproduzco, o intento reproducir, por un lado, el progreso de mi crítica práctica de los textos, y, por el otro, desarrollo marcos interpretativos provisionales o propongo posibilidades heurísticas para algunas de las cuestiones generadas por la escisión fundante de la *œuvre* en sus distintos niveles. De aquí que, en parte, cada capítulo suponga una ampliación “pedida” por la evolución de la interpretación y puede leerse con independencia de los otros, pero también, en parte, que todos los capítulos compartan un elemento unificador, esto es, precisa y paradójicamente, aquella escisión, manifestada en cada uno de manera particular. La unidad de la *œuvre* de Bustos Domecq depende, así, no de los términos señalados por Steiner, sino de la división y la diferencia de un concierto relacional.

El lector más o menos familiarizado con el discurso académico advertirá sin dificultad que estas prevenciones conducen, o intensifican, las ingenuidades de este trabajo, la lenta progresión de sus visos explicativos, los *racconti* dubitativos, la profusión de las citas y la escrupulosa detención en los textos. Tales rasgos, deberá creérseme, fueron deliberados intentos de reproducir, estilística y lingüísticamente, las precauciones, interdicciones y homologías del principio de lectura, y así evitar que el discurso contribuyera a la proliferación exegética, atropellada y dicharachera, que a menudo cunde en la crítica en torno a Borges o en la que se

ocupa de los textos vinculados a su nombre en cualquier sentido. De esta manera, mis lecturas surgieron, verbigracia, según avanzaba la lectura y la relectura, no como resultado de la imposición de un *master code* interpretativo previo, no como violenta adaptación de los textos a suposiciones antepuestas, con la inevitable excepción, claro está, de los hábitos y las *inherited interpretive traditions* que forman parte de la personal historia de lecturas de cada uno, quien escribe en este caso.

En el apartado 3.2., *Para una interpretación melancólica*, mencioné las premisas, muy básicas, de una lectura expectante de la *œuvre* de Bustos Domecq. Quizá resultará, ahora, del todo evidente que se trataba de otra manera de señalar mi descreimiento en el positivismo interpretativo, la exagerada confianza y los lustres de prestigio que suele agenciarse la crítica cuando se ocupa de textos que resultan del comercio, directo o indirecto, con el extraordinario *objeto Borges*. La interpretación melancólica, ingenua, propone unas lecturas que parten de un respeto básico, que no idólatra, por los textos, y al tiempo que no se pretende superior a otras lecturas intenta, en la medida de lo posible, no someter esos textos, o los discursos sociales objeto de la interpretación, a los designios, intereses, limitaciones, mezquindades, posiciones y ambiciones de cada lector situado, quien escribe en este caso. Así descrita, la ingenuidad melancólica del trabajo es una forma de tornar visible no solo la actitud expectante e indagadora frente a unos textos, los de la *œuvre*, notoriamente relegados de la atención crítica y hasta editorial, no solo es un ensayo de *lectura* de esos textos, sino también un intento por tornar evidentes los meandros y desviaciones que esos textos imponían a la lectura, las vacilaciones de quien se sospecha en terrenos inexplorados, el escrúpulo, si se quiere ético, de quien se niega a contribuir a aquella proliferación.

Como se ha visto, el abandono de la lectura de la *œuvre* de Bustos Domecq, y de los textos colaborativos en general, responde a muchas razones, la más general de las cuales es la deliberada omisión y obliteración de ese modo de escritura en el momento mismo de constitución de la literatura moderna, fenómeno que epitomiza, de modo pionero, la ahincada

negación de Samuel Johnson de las colaboraciones del Scriblerus Club comentada en el capítulo 2. La instauración de la institución literaria moderna comenzó con la negación y la ocultación de un modo de producción escritural fundado en la colaboración, la polémica y el plagio, prácticas que se correspondían con un estado del campo cultural previo a la consolidación de la esfera pública moderna y que no resultaban disonantes para una concepción mimética de la literatura.

Esa obliteración fundacional parece haber sido necesaria para establecer lo que Lafon y Peeters llaman “ideologie de l’ego” (2006: 8), para el comienzo de la concepción expresivista del arte y la literatura descrita por Abrams y para el inicio de la desaparición del sistema clásico de los géneros, todo lo cual ha tenido consecuencias que aún no hemos calibrado en toda su medida. Sin dudas, la heterodoxia enunciativa es uno de los subterfugios que a medias justifica, a medias recomienda, el olvido de la *œuvre* de Bustos Domecq como el de la literatura colaborativa, pues el autor individual y el yo artístico son centrales, aún, para la institución literaria tal como la conocemos. En esa institución, una escritura originada en el desdoblamiento y la escisión no puede sino desafiar hábitos pertinaces y la arraigada concepción, que sin embargo no se remonta más allá de fines del siglo XVIII, de la literatura como producto de un individuo.

En el caso específico de la *œuvre* de Bustos Domecq, cuando ha sido leída, muy a menudo ha sido interpretada como apéndice, derivación o divertimento, tanto por causa de ese mismo olvido general de la literatura colaborativa como por, en su caso, las representaciones del autor Borges. El respeto distanciado que su escritura impone, esa especie de *tópica*, de “dispensario de aforismos” (Helft y Pauls 2000: 14) en que se ha convertido su obra, su figura de *autor* por antonomasia, a medias estrella mediática, a medias vate consagrado, su, en definitiva, *comodificación*, contribuyen al incremento de la omnipresencia y magnitud del *objeto Borges* y a la extensión de los efectos de su gravitación, efectos que sin dudas han alcanzado a la *œuvre* de Bustos Domecq. Así, como se ha visto una y otra vez en este trabajo,

parte considerable de las lecturas de la obra de Borges reinciden, y así las refuerzan, en la teleología y la aceptación de la existencia suficiente, *per se*, de esa obra, como si estuviera investida de los prestigios y misterios de lo fatal. Este relato destinal, la iconografía reverencial que lo ilustra y lo difunde, la aceptación acrítica de su “naturalidad”, equivalen, en definitiva, a no leer a Borges, y funcionan a condición de olvidar que Borges pudo no ser “Borges”. Lo cierto, no obstante, es que ese mito de autonomía y suficiencia sí funciona y, como señala Pastormerlo, “Borges aún estaría entre nosotros demasiado presente, y solo la inversión desesperada de una paradoja nos permitiría releerlo de una manera novedosa.” (2007: 15) o, en palabras de Rosa: “La herencia textual borgiana es una marca indeleble, como una marca de fábrica y todavía no nos ha permitido esa traslación, esa transferencia, en el sentido mercantil pero también psicoanalítico del término, propia de los linajes textuales: asentarse sobre la marca para borrarla, convertir la propiedad textual privada, privadísima, en bienes mostrencos.” (1990: 149)

En esta impasse, una manera de conjurar esa magnificación, que tanto recuerda a las desapariciones de “De alguien a nadie”, es pensar a Borges como un escritor contingente, y a partir de allí, volver a leerlo en la imposible medida de la melancolía y la ingenuidad, como si su obra acabara de ser exhumada, o como si se hubiera alcanzado un momento de la historia de interpretaciones y lecturas en el que cómo salir de Borges, según la propuesta de Ludmer, importa tanto como leer textos caídos bajo la poderosa, aplastante gravitación del *objeto Borges*. La inversión de la paradoja sugerida por Pastormerlo sería, en mi lectura, la siguiente: que deberíamos leer a Bustos Domecq para llegar a volver a leer a Borges y, así, convertir su obra en parte de una herencia textual no inmovilizante. Imaginar que Honorio Bustos Domecq, el tercer hombre que surgió de una ilustre colaboración literaria, fue un argentino de genio, que concibió y ejecutó una obra extensa y singular y se escudó diversamente tras los heterónimos, “Bioy Casares”, “Benito Suárez Lynch”, “Borges”, resultaría, así, una posibilidad pensable y quizá no improductiva.

Precisamente porque, como otras colaboraciones, se funda en una escisión enunciativa y con una obliteración que, por fuerza, la llevan a un funcionamiento particular, la *œuvre* de Bustos Domecq responde a una lógica y presenta unas características virtualmente ausentes de la obra de Borges y de Bioy, para comprender las cuales no basta con transpolar los modos aceptados de leer las obras individuales de los colaboradores. Esta especie de “ajenidad” parcial de la *œuvre* la hacen particularmente apta para la apropiación y el traspaso textual que menciona Rosa. De esa lógica de la *œuvre*, de esos elementos que permitirían leer a Bustos Domecq tanto como a Borges o Bioy, en este trabajo he llamado la atención sobre el Principio Autor, la tradición selectiva, la implicatura contextual o sobreentendido histórico y la intervención, en lecturas que, insistiré, representan solo intentos provisorios por establecer algunas precisiones, que otros lectores, más avezados y futuros, han de continuar, matizar o desestimar sin miramientos.

Como se ha visto en el capítulo 1, el autor, la intencionalidad, el crítico y la crítica, son cuestiones presentes en el discurso crítico contemporáneo y fueron elementos fundamentales en el desarrollo de la obra en colaboración tanto como en la obra individual de Borges. Los textos comentados y reseñados mostraron una serie de tendencias compartidas y divergencias concurrentes, a tal punto que se puede afirmar con cierta seguridad que esas cuatro cuestiones condensan una discusión encubierta, más importante: la del status de la literatura y los cauces institucionales de su transmisión y canonización. Esta discusión, más amplia o trascendente, explica por qué las perspectivas comentadas, desde los inaugurales ensayos de Eliot y Wimsatt y Beardsley, estuvieron marcadas por la deliberada polémica y el ataque, por la airada susceptibilidad y las posiciones defensivas. También explica por qué esas posiciones, *mutatis mutandis*, continúan atravesando el discurso crítico contemporáneo, pues aquel status y esos cauces siguen siendo debatidos o se encuentran, como es habitual, en crisis.

En tal sentido, y de manera esperable en un trabajo sobre escritura colaborativa, resultaría pertinente preguntarse por qué estas cuestiones, especialmente la del autor, han

devenido piedra de toque para los modos en que concebimos y leemos la literatura. En parte, he indicado mi interpretación en el apartado 2.1.1. *De la mimesis a la expresividad*. Aquí añadiré que, como ejemplarmente ilustra el caso de Johnson, el fin de la literatura sin autor y el comienzo de nuestra Literatura de Autor es tan reciente que su naturalización comporta un formidable trabajo de imposición ideológica y testimonia claramente el éxito de la concepción romántica del arte y la literatura, y la neutralización del potencial creativo e ideológico de la colaboración como un modo alternativo de escritura y de comprensión del hecho estético. Si acaso como un contrafáctico o una expresión de *wishful thinking*, la literatura en colaboración permite imaginar modelos de producción literaria y cultural que prescinden, en parte, del Principio Autor como eje de organización del sentido y criterio de interpretación de las obras. Un campo cultural en el que no todo estuviera tamizado por el Principio Autor no solo desplazaría nuestra percepción de los productos literarios, sino que equivaldría a reescribir la completa historia de la literatura moderna.

Borges, será necesario reiterarlo, exploró estas posibilidades vertiginosas, no solo en la extensa escritura de textos colaborativos, sino también en su obra individual, construyendo, por ejemplo, el mito de una conciencia literaria universal e impersonal en “El inmortal”, fundando en el panteísmo literario idealista el mundo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o esbozando, en “La nadería de la personalidad” o, dispersamente, en los ensayos de *Otras inquisiciones*, un proyecto estético hostil al psicologismo y al yo legados por el Romanticismo del siglo XIX. Pero tan potente es el Principio Autor, tan arduo resulta distinguirlo de la literatura, que condujo a Borges a reinstaurar, también en *Otras inquisiciones*, al Autor en la figura mítica de Heráclito, precisamente para “salvar” la Literatura. Ese mismo Principio, según creo, condujo a Borges, en los textos posteriores a 1960, a adoptar con fervor una suerte de credo romántico extraño a aquel proyecto iniciático de ascendencia “clásica” y a insistir denodadamente en la inspiración y los dones místéricos de la literatura.

También Eliot, otro adalid de la literatura sin autor, preconizó en sus ensayos la

subsunción de la personalidad del poeta en las vastedades de la tradición impersonal. Pero, como ha mostrado Badenhausen, si en sus ingentes trabajos colaborativos, en su “almost pathological dependence on collaborators”, Eliot se aventuró a un intento de desplazar y atenuar la potencia de la autoridad del autor, no lo hizo al extremo de permitir su desaparición efectiva, pues en gran medida sus obras en colaboración sirvieron a Eliot para mantener una posición de *autoridad*, como “a *conductor* controlling a highly talented orchestra made up of fellow artists with a variety of different skills and a combustible set of neuroses, professional biases, and complicated personal attachments.” (Badenhausen 2004: 7)

Por otro lado, en el capítulo 1 también se vio que estas honrosas disputas con el Principio Autor comparten espacio con los intencionalistas. Frente a la eventual desaparición de la literatura que, acaso, avizoraron, o de cara a la multiplicación de literaturas nacionales y minoritarias, o contra la expansión de perspectivas críticas en las que el gusto y el criterio estéticos parecían, también, desaparecer, Hirsch, Bloom, y en gran medida Irwin, encontraron la causa de todos esos males en la desaparición del autor individual y optaron, sin dudar, por recuperar el mito fundacional de un “author’s meaning”, de Shakespeare o del *urauthor*, formas casi teológicas destinadas a reinstaurar el orden de un *fiat* genésico. La voz autorizada, única, del Autor podía conjurar la dispersión del sentido en la Babel de interpretaciones proliferantes o detener la desarticulación de todos los canones y la multiplicación de la literatura en miríadas de acontecimientos textuales definidos en función de criterios ni estéticos ni literarios. El intencionalismo puede verse, así, como un integral acto de fe.

Pero este acto es, sin lugar a dudas, la solución imaginaria a problemas de órdenes muy distintos, solución que interesa aquí menos que las pulsiones que la suscitan. Como todo proceso cultural que es producido, circula y es recibido en circunstancias históricas específicas, la literatura puede, eventualmente, desaparecer. Esa desaparición potencial, de producirse, no será el resultado de la erosión del Principio Autor, o del abandono del criterio estético, o de la erosión del sistema tradicional de los géneros o, incluso, de la desaparición del soporte libro,

sino, aventuremos, un resultado, entre otros, de la evolución general de los discursos sociales y de cambios en las estructuras históricas de los campos en los que esos discursos circulan y en los que se posicionan los sujetos que los producen y consumen. La complejidad de ese sistema de campos y constelaciones discursivas torna poco más que irrisorio el intento por encontrar un Principio de unificación del sentido en virtud del cual se pueda organizar, en nuestro caso, la serie heterogénea de fenómenos textuales que solo por convención y hábito continuamos llamando, singularmente, *literatura*.

Por el contrario, la rica, dispersa, prolífica historia de la crítica y la teoría literarias de, digamos, los últimos cien años, muestra que es posible estudiar la literatura, y producir un discurso sobre la literatura (y otros discursos) atendiendo a parcelas que no sean exclusivamente autoriales. La literatura comparada, en su diversidad y eclecticismo, es modélica en este sentido, pues señala que debería propiciarse el recurso a estrategias, conceptos, perspectivas y recursos de disciplinas muy diversas para dar lugar a interpretaciones “nuevas”, así sea a riesgo de abandonar la pretensión de que existe algo como *la* literatura y *un* discurso adecuado para estudiarla y comentarla.

Por otra parte, si la lectura alegórica de la escisión de las obras colaborativas indica, según se ha visto en el capítulo 1, que las consecuencias del Principio Autor son, de alguna manera, ineluctables, esa productiva evidencia también marcaba el límite de las lecturas internas y, según la homología con la escisión enunciativa de la *œuvre*, inducía la pregunta sobre la posibilidad de desplazar la atención al otro elemento de la tensión, apertura implícita en el principio de interpretación dialéctica entre lecturas internas y contextuales. En mi lectura, ese desplazamiento desde la lectura intradieгética estaba provisionalmente autorizado en tanto inflexionado en dirección a conceptos mediadores que permitieran mantener la relación entre los dos elementos de la tensión. Retomando la fructífera obra de Williams, el concepto de *tradición selectiva* sirvió para, partiendo de los textos, abrir la *œuvre* a su contexto de precursión.

Precisamente por la necesidad de mantener la interpretación en el nivel relacional, y por

el énfasis de Williams en el elemento de *selección* y de *mediación*, fue necesario elaborar herramientas conceptuales que, respetando las asumidas interdicciones y tensiones, sirvieran para cartografiar el espacio de mediaciones que define la tradición selectiva en la que se inscribe la *œuvre*. La teoría intertextual, con su excesivo textualismo, su confianza en la declaración explícita de las filiaciones y la desorbitada, y no siempre declarada, confianza en la taxonomía y el intencionalismo, pareció inadecuada para dar cuenta de una obra docta como la de Borges y Bioy. Así, la cualificación de la noción de alusión, a través del recurso a perspectivas en estudios clásicos, probó ser útil tanto por las posibilidades interpretativas que habilitó como porque, de modo significativo, los estudios alusivos comenzaron a ser abandonados en el preciso momento en que se impuso, a fines del siglo XVIII, la concepción expresivista de la literatura por sobre la mimética –esto es, en el momento de obliteración de la colaboración como modo de escritura.

La perspectiva post-estructuralista de Hinds y el estudio de la recepción en Thomas, que parecían inconciliables, proveyeron, cada uno, notas importantes para conceptualizar el tipo de alusión que informa la obra en colaboración y que es definida, en la metáfora de Bioy, como feliz, leve y no insistida. En mi perspectiva, la alusión puede entenderse como no exclusivamente localizada, como un mecanismo no referencial de condensación de significado, en gran medida indeterminada pero por ello mismo útil para indicar productivas relaciones, y ciertamente no intencional a todos los efectos de la lectura.

El señalamiento de alguna de las alusiones de la *œuvre* permitió acceder a la ampliación interpretativa que el límite de las lecturas internas del capítulo 1 había mostrado como necesaria, y permitió avizorar que la tradición selectiva, no declarada, sugerida y efectivamente presente, de la *œuvre* de Bustos Domecq, estaba constituida por la literatura colaborativa del siglo XVIII inglés, en particular la obra del Scriblerus Club de Pope, Swift, Arbuthnot, Gay y Parnell.

Por supuesto, en una lectura propiamente relacional, dialéctica, no se trataba de limitarse a señalar cómo Borges y Bioy tomaron elementos de esa tradición de la *satire on learning* y los

emplearon en su propia obra en colaboración. En realidad, se trataba de entender qué implica utilizar los recursos de la tradición selectiva, qué filiaciones y posiciones implícitas indica la adscripción a esa tradición, qué incompatibilidades o desavenencias se producen a partir de esa incorporación. Al mismo tiempo, también se trataba de plantear, si no de resolverla, otras cuestiones interpretativas: si esa adscripción era legítima, y en qué medida la alusión no era una forma críptica de mantenerse en el textualismo y, peor aún, en el nivel local del sintagma, la dedicatoria o la palabra individual. En otras palabras, se trataba de dilucidar si era productiva la alusión para propiciar la ampliación al elemento contextual, si era posible y legítima la apertura a través del recurso a la tradición selectiva.

En este punto, la *comparación* pareció ser una solución interpretativa lógica, pues, en efecto, la alusión, ampliada, conduce a la comparación entre *textos*. Sin embargo, para no fundarse en un círculo hermenéutico, para respetar la tensión entre texto y contexto definida por la escisión de la *œuvre*, la legitimidad epistémica de la comparación solo podía estar dada por un aspecto *no textual* de los textos –aunque este aspecto, paradójica e inevitablemente, fuera solo perceptible en los textos o, si así se quiere, a través de ellos. La legitimidad de la comparación, la evidencia de que a la vez es no forzada y “necesaria”, resulta del hecho de que dos textos, digamos, son comparables no tanto por sus *semejanzas* como por el hecho de que percibimos esas semejanzas en la *diferencia* monádica que define el particular modo de existencia de todos los productos de la cultura inscritos en el marco categorial de lo histórico. Por muy evidente, suele olvidarse que la comparabilidad no resulta de cualidades textuales intrínsecas, sino de un acto de percepción de la semejanza en la diferencia, continuidad o contigüidad generada por el marco categorial de lo histórico y que es, así, “imaginaria” en cierto sentido, pero no menos efectivamente actuante por ello. En efecto, la comparación es, en sí misma, una operación histórica, porque al tomar dos textos pertenecientes a zonas enunciativas no idénticas (inevitablemente no idénticas, monádicas) se asume y se indica la diferencia y la no identidad de esos textos. Esa diferencia (o, lo que es lo mismo, esa semejanza) es,

fenomenológicamente, textual, pero también es, sin dudas, un elemento de *historicidad*, pues el acto de comparar resulta de la percepción y la asunción de que existe el espacio categorial de lo histórico que hace posible la comparación. En otras palabras, dos textos son comparables porque son distintos, no porque son semejantes, y diferencia y semejanza se perciben en los textos, pero a través de ellos lo que habilita la comparación es la historicidad de los textos.

Ahora bien, en ese marco categorial no solo existen textos comparables, *Crónicas de Bustos Domecq* y *Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry*, digamos, sino, además, otros discursos y formaciones sociales, igualmente monádicos pero, también, homologables, pensables, por percibidos, como semejantes en la diferencia irreductible que define a los eventos, sujetos, discursos y hechos históricos. En tal sentido, entonces, parece existir, siempre, una especie de doble tradición selectiva, una textual, la otra contextual, y cuya diferencia es más bien del grado de la perceptibilidad. Esto puede permitir pensar en otra suerte de “corolario” categorial: que la selección de la tradición no es una cuestión intencional sino una “determinación” de la presión del contexto –y, en tal sentido, predecible–, como si existieran procesos históricos que presionaran sobre las estructuras discursivas y generaran resultados, discursos, o artefactos culturales, que, por diferentes, pueden ser percibidos como semejantes, comparables. La proliferación, la paralógica, la sátira, la multiplicación de las instancias narrativas y la dilución de las jerarquías entre textos y paratextos son algunas de las opciones requeridas tanto por la escisión constitutiva de la colaboración como por la presión del contexto, tanto en el caso de la obra en colaboración de Borges y Bioy como en el de la literatura colaborativa inglesa pre-romántica.

No obstante, en una lectura efectivamente dialéctica no era necesario eludir la relacionalidad de la colaboración y pasar del extremo del intencionalismo al del determinismo histórico, y así se podía, también a través de la comparación, porque es textual y también histórica, consentir un espacio para el *sujeto* sin reinstaurar sus privilegios teológicos, y admitir la presencia, funcionalmente actuante, de una *intended intention*, en la terminología de

Hutcheon, a través de la constatación de unos efectos y repercusiones, tanto textuales como contextuales –“intención” que puede leerse, naturalmente, en relación con los efectos del *implied author* de Booth, pero también con el concepto de *subject position* de Eagleton. Esta admisión no requiere la postulación *a priori* de unas intenciones externas a la obra literaria, provenientes de un “autor”, pero permite preservar la posibilidad histórica de un sujeto actuante inferida a través de todos los efectos textuales generados por “su” obra.

El intencionalismo, sobre todo en la versión extrema de Hirsch, no puede dar cuenta de un texto *escrito en colaboración*, más aun, no puede dar cuenta de ningún texto sino como reiteración ritual del mito autorial. Más productivo resulta pensar *todo texto como si fuera escrito en colaboración*, o anónimo, y solo en un segundo momento, según el proceso que estoy resumiendo, reinscribir las posiciones subjetivas que el texto autoriza. En este sentido, una obra literaria

is a piece of language which has been detached from any specific “living” relationship and thus subject to the “reinscriptions” and reinterpretations of many different readers. The work itself cannot “foresee” its own future history of interpretations, cannot control and delimit these readers as we can do, or try to do, in face-to-face conversations. Its “anonymity” is part of its very structure, not just an unfortunate accident which befalls it; and in this sense to be an “author” –the “origin” of one’s own meaning, with “authority” over them– is a myth. (Eagleton 2008: 104)

A la “intención” de una obra literaria, así, se llega tras un largo camino que puede prescindir, en el comienzo y en el final, de la *intención* del autor histórico. En ese camino se puede preservar la idea, o la sensación, de que existe una “intención”, cuyo trasunto o manifestación es el conjunto de efectos textuales de una obra, logrados a través de sus opciones, funciones y recursos retórico-pragmáticos. Así, para incluir en la interpretación los conceptos, aparentemente inevitables, de *autor* e *intención*, en el nuevo espacio ampliado de la alusión, la tradición selectiva y el marco categorial de lo histórico, se puede, con Eagleton, Hutcheon, Booth, Jameson y, por qué no Foucault, asumir que “autor” e “intención” son funciones o constructos del texto que no se identifican con las intenciones y actitudes, irrecuperables a todo

efecto, del autor “real”, pero que tienen incidencias efectivas en los procesos narrativos, generadas desde posiciones de sujeto rastreables, o inferibles, en la obra:

A literary work can be seen as constructing what have been called “subject positions”. In reading, we build up a sense of what kind of effects this language is trying to achieve (“intention”), what sorts of rhetoric it considers appropriate to use, what assumptions govern the kinds of poetic tactics it employs, what attitudes towards reality these imply. *None of this need be identical with the intentions, attitudes and assumptions of the actual historical author at the time of writing (...)* We may know nothing about the author, *or the work may have had several authors (...)* or to be an acceptable author at all in a certain society may mean writing from a certain “position”. Understanding these textual effects, assumptions, tactics and orientations is just to understand the “intention” of the work. (Eagleton 2008: 104, mis cursivas)

Establecidos estos elementos y construido un marco interpretativo en el que se recuperaba la posibilidad de la voluntad histórica del sujeto actuante en la construcción de un texto, marco en el que se verificaba la utilidad de la alusión y de la comparación como mecanismos interpretativos que mantenían y elucidaban la relación dialéctica entre sujeto y objeto, texto y contexto, autonomía y heteronomía, uno podía preguntarse de qué otra manera esos contextos en los que funcionaba y circulaba la *œuvre* incidían en ella, en una especie de retorno desde el elemento “externo” de la tensión al elemento textual. En la segunda parte de este trabajo, intenté mostrar la funcionalidad de esa segunda forma de incorporación de la enunciación en el enunciado que es el sobreentendido histórico o implicatura contextual, y señalar de qué manera ese sobreentendido respondía, o trastocaba, la *intended intention* de los textos –o cómo dependía, en otro sentido, de las posiciones de sujeto de la *œuvre* de Bustos Domecq.

En los capítulos 3 y 4, sin recurrir a las declaraciones explícitas de los autores y a través de un análisis de los textos de la *œuvre*, he intentado sugerir la funcionalidad y los efectos de una “intención” política y estética. Recurriendo libremente a las perspectivas de Balderston, Avellaneda, Svampa, Verón y Sigal, y Sarlo, he considerado que la *œuvre* de Bustos Domecq se relaciona con una forma de contención y uso del peronismo, y que instrumenta o sirve a la lógica cultural de exclusión de la consideración mítica de la historia argentina como eterno retorno de antinomias esenciales. Así, en el capítulo 3, he intentado mostrar que,

simultáneamente, la *posición del sujeto Bustos Domecq* es una función textual, y que los efectos de un texto como “La fiesta del Monstruo” “reflejan” o replican esa *intended intention* militante, que no se confunde con las intenciones “reales” de los colaboradores: el uso y desarticulación de la voz peronista, el parcelamiento zoológico del cuerpo político del adversario y la denostación de las clases populares. Sin duda, en la *œuvre* de Bustos Domecq “La satire sociale touche toutes les classes, des plus basses aux plus hautes.” (Lafon & Peeters 2006: 248), y, por ejemplo, el clero y las clases acomodadas son ridiculizados por su venalidad, su promiscuidad sexual y muchos otros elementos. Pero la degradación de los personajes “populares” es extrema y conduce inevitablemente a su animalización y deshumanización.

En este sentido, la homología metodológica de la tensión fundante de la colaboración permitió mostrar claramente, en este caso en la tensión entre *voz* y *no-voz*, entre *persona* y *cuerpo*, que un texto nunca es completamente autónomo, y que, en el caso de la *œuvre*, precisamente la implicatura contextual habilitaba el ingreso de la heteronomía. El vínculo entre la *œuvre* de Bustos Domecq y la Argentina peronista no conduce, naturalmente, a interpretarla en términos reductivos, como respuesta a las urgencias de la circunstancia histórica. Pero sí permite afirmar que, contra la opinión explícita y reiterada de los colaboradores, frente a su apoliticismo supuesto, las representaciones de la inflexión satírica y paródica, la filiación con textos y autores argentinos explícitamente politizados como Echeverría o Ascasubi, el uso reiterado, aunque crecientemente conflictivo, de la tradición selectiva, la caracterización degradante de determinados personajes, un silencio central y anómalo, y la delimitación de una geografía del cuerpo y de una economía del equilibrio por eliminación del exceso, son elementos innegablemente políticos, en los que se despliega todo un proyecto de escritura y de *intervención*.

Publicar un cuento como “La fiesta del Monstruo” a pocos días del derrocamiento de Perón, en 1955, y reeditarlo en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* en 1977, un año después de que el tercer gobierno peronista hubiera sido derrocado, en el punto álgido del terrorismo de

estado y la persecución, tortura y muerte de las organizaciones peronistas clandestinas, tiene un sentido pleno intervención y como afirmación militante y empeñada de que el peronismo es una monstruosidad. Que en las obras individuales de los colaboradores no se encuentren los elementos peculiares de Bustos Domecq o las trazas complejas del proyecto de escritura e intervención, no se debe solo al hecho de que Bustos Domecq *no es* Borges *ni es* Bioy Casares. El sobreentendido histórico que, vía la inflexión satírica, atraviesa los textos a partir de 1946, funciona de la manera que he descrito precisamente por la enunciación escindida de la *œuvre*: “Supposer que chaque collaborateur apporte au texte commun sa propre thématique, ses propres clichés, relève d’une vision assez primaire, en tout cas bien positiviste de l’écriture en collaboration, en serait-ce que parce qu’elle fait l’économie de toutes les possibles figures de l’échange ou de l’hommage. (...) Collaborer n’est pas seulement apporter un matériau, un travail, c’est aussi faciliter un dispositif, favoriser une disposition.” (Lafon & Peeters 2007: 253)

Con la publicación, en 1967, de *Crónicas de Bustos Domecq*, el proyecto colaborativo adoptó plenamente las formas de la *intervención*, a través un complejo entramado que he intentado describir en el capítulo 4. Esa intervención peculiar comenzaba con el uso de la tradición selectiva, a través del epígrafe del *The Traveller*, de Goldsmith, que, en su contexto más general, podía verse como un intento desesperado de trascendencia de las condiciones de posibilidad de un texto. La *Dedication*, de la que Borges y Bioy tomaron el epígrafe, analizada en sus contradicciones, mostraba que podía leerse el texto de Goldsmith como una impugnación del nacionalismo y una apología desilusionada del individualismo y de la actitud prescindente del poeta, y que estos elementos estaban presentes en *Crónicas de Bustos Domecq*. Pero precisamente la utilización de un epígrafe de un texto del siglo XVIII ya en sí mismo tensionado, colocaba al libro en un límite del uso de la tradición selectiva, al generar la pregunta de si era posible continuar utilizando los recursos de esa tradición para intervenir en una situación como la del campo cultural argentino de los años 60, con todos los visos de lo radicalmente nuevo.

Por otra parte, correspondientemente, la incursión de Bustos Domecq en la crítica podía

leerse como una nueva forma narrativa mediadora tras la disolución del previo esquema de estabilización, un nuevo intento de establecer un sistema de contención de la dinámica de tensión interna de la *œuvre* que al mismo tiempo sirviera al proyecto de intervención. En este sentido, en *Crónicas de Bustos Domecq* se construyeron, desde determinadas posiciones de sujeto y a partir de la inflexión satírica, una serie de representaciones del arte, y en particular la creación, recepción y crítica de las obras artísticas. Esas representaciones dependían de la tematización de los elementos que, precisamente, se estaban cuestionando en los años 60 en el campo cultural argentino y, más ampliamente, occidental: el artista, la obra, el crítico y la crítica.

Con esa tematización, y ubicando a Bustos Domecq en la categoría de *intelectual*, Borges y Bioy dedicaron las crónicas a obras que existían en virtud del comentario y en función de lo secundario, gracias a las mediaciones de las instituciones, los críticos y comentaristas, y en las que primaba una búsqueda de totalidad que conducía a la desaparición del arte y la literatura por una extensión desmedida de la autonomía artística. En este sentido, *Crónicas de Bustos Domecq* puede interpretarse como una serie de variaciones sobre la inminente regresión de la literatura y el arte a un momento pre-moderno, de pura heterogeneidad e inespecificidad, a partir de la paradójica extensión de la autonomía y las categorías del arte y la literatura a todos los aspectos de la vida social.

Sin embargo, *Crónicas de Bustos Domecq* no se limitó a la tematización de los elementos del campo cultural de los años 60. Por el contrario, al recurrir a la paralogía, esto es, a un discurso que incluye los elementos secundarios que intenta impugnar, el libro se constituyó en intervención. Al utilizar, así fuere en clave burlesca, la retórica de la crítica y comentario de arte y el comentario que se pretendía atacar, lo criticado y lo ridiculizado fue, de una manera peculiar, perpetuado, y así, una vez más, se incurrió en la participación en los dilemas del compromiso, el valor y los conflictos de los campos artístico y político. Por supuesto, esa intervención se produjo desde una “intención” de prescindencia, que reproducía, precisamente, las imposibilidades de Goldsmith, esto es, la imposibilidad de no participar en la

lógica confrontativa y polémica de los campos literario y político de los que procedían los sobreentendidos y las implicaturas contextuales que informaban todas las crónicas. En ese panorama de radicalización, experimentación y fusión de arte y política, la inflexión satírica, la paralógica y la implicatura contextual convirtieron a *Crónicas de Bustos Domecq*, de hecho, en una intervención, y a sus autores en sujetos que ocupaban determinadas posiciones en ese campo.

Por otra parte, ciertamente, para autores como Borges y Bioy, que sistemáticamente se han definido como escritores de obras imaginativas, la colaboración como proyecto de escritura e intervención permitió escribir desde posiciones que, por muchas razones, les estaban vedadas en sus obras individuales. Criticar la instancia autorial desde una posición de autor, enjuiciar las obras totales desde un afán de *obra* tan claro como el que se observa en las auto-representaciones y cuidados editoriales de Borges, burlarse de las obras auto-legitimadas de la vanguardia de los años 60 en obras individuales como las de ambos (obviamente auto-canonizadas y auto-legitimadas), habría sido poco más que imposible sin la colaboración. Pero precisamente porque la colaboración permitía disposiciones narrativas, funciones de intervención y posiciones de sujeto que no son idénticas a las disposiciones, funciones y posiciones de las obras individuales, no puede leerse la *œuvre* transpolando los modos aceptados de leer e interpretar a Borges y Bioy como autores individuales.

En las lecturas de este trabajo, entonces, he intentado mantener una interpretación de la relación entre todos estos elementos diferenciales, fundados en la escisión enunciativa básica de la *œuvre*. Vista en su generalidad, esta interpretación muestra que la confluencia de texto y contexto, autonomía y heteronomía, sujeto y objeto, es una particularidad de la literatura en colaboración, en la que se intersectan las evoluciones del campo cultural y de las formas de producción de ese campo. Tal intersección ha sido señalada para la literatura colaborativa satírica del siglo XVIII inglés y para la *œuvre* de Bustos Domecq, pero podría encontrarse en muchos otros casos, como los estudiados por Lafon y Peeters o Stillinger.

Tanto desde un punto de vista sociológico como de teoría de la literatura, la colaboración puede interpretarse como un efecto de y una respuesta a la transformación de los campos culturales generada por la presión de otros campos sociales. En este sentido, es la respuesta al desplazamiento de las posiciones al interior del campo literario y al desplazamiento de la posición relativa de ese campo en relación con la posición de los otros campos sociales. Así, por ejemplo, se puede señalar que en determinados estadios del campo literario, la profesionalización e institucionalización creciente de las prácticas de producción y circulación de literatura convierten al autor en productor y a los artefactos culturales en productos. Esta *objetivación* del proceso cultural conduce a una abstracción de los textos literarios, que pasan a ser percibidos como objetos independientes de una voluntad individual, lo cual alienta la experimentación y los desplazamientos, y entre ellos, particularmente, la colaboración, que, en este sentido, es una necesidad estructural de los campos.

Como síntoma y respuesta a un cambio en la perpetua producción y reproducción de la sociedad, la colaboración es eminentemente dialéctica, y su carácter escindido evidencia la *pluralidad* potencial y efectiva de posiciones de producción de la cultura, la existencia de *otro* modo de producción, instaurando así la crítica de la institución literaria centrada en el Principio Autor. Como el Otro de la literatura, como su negación dialéctica, la colaboración, singularmente, es la *regla*, o, lo que es lo mismo en otras palabras, la excepción que hace posible la existencia “positiva” de la regla del Principio Autor y la Unidad en la literatura moderna. Es precisamente este carácter desmitificador de la colaboración lo que explica que sea rechazada o negada por la ideología del ego y la institución literaria fundada en ella. Pero, negación de la negación, ese rechazo de la colaboración es parte de esa institución y necesario para el cambio y la renovación del campo literario.

Estas características de la colaboración, que solo he explorado brevemente en este trabajo, en particular en los excursos, podrían servir como prolegómenos de una teoría y una historia de la literatura en relación con la evolución de otros campos sociales. El fin del sujeto

anunciado y pregonado por el post-estructuralismo, y necesario, en su escisión, para la colaboración *qua* colaboración, sería un elemento del marco posible de comprensión de esa teoría eventual y de esa nueva historia, en las que ya no importaría el sujeto autor o sus trasuntos, ni las interpretaciones que giran en torno suyo. Estas disciplinas serían próximas al proyecto de Foucault en *Qu'importe qui parle?* y servirían a la predictibilidad de la evolución de los discursos en el campo social y, eventualmente, a la predictibilidad de la evolución y desplazamiento de esos campos.

Al respecto, he sugerido que la colaboración se da en determinadas condiciones, correlativas y homológicas, y que, por su carácter escindido, por las tensiones que la informan, exige o favorece determinadas opciones, habilita o permite determinadas posiciones de sujeto, incorpora o utiliza determinadas parcelas del marco categorial de lo histórico. Una hipótesis que merecería explorarse es si, a partir de la predictibilidad del cambio indicada por el surgimiento periódico de la colaboración, podrían predecirse cambios o desplazamientos homólogos o correlativos en los otros campos, hipótesis que recuerda al proyecto de la semiología, pero cuyo punto de partida sería la constatación de la aparición (o reaparición) de escrituras en colaboración, o su ausencia, que indicarían un comienzo del agotamiento del Principio Autor o su vigencia. Se trataría, claro está, de un proyecto multidisciplinario en el que la literatura comparada sería central, y en el que, insistiendo en las escisiones, manteniendo y acentuado las tensiones, la comparabilidad de los textos, o los discursos, sería una afirmación de su historicidad, de sus semejanzas en la diferencia. La alusión, la tradición selectiva, el sobreentendido histórico, el principio autor, los sistemas de unificación de las escisiones y las disoluciones de esos sistemas, la intervención, las posiciones de sujeto, los dispositivos y matrices de representación utilizados, la paralógica y la inflexión satírica, serían elementos a tener en cuenta.

Por otra parte, la colaboración es, también, un discurso monstruoso, pues su escisión fundante extrema la condición dividida de todo discurso. También, como negación de la norma,

es una literatura de la ansiedad, cuyas marcas más visibles son la reiteración neurótica de aquello que se teme y la tematización de su escisión fundante en representaciones monstruosas, como la *Double Mistress* de los Scriblerians o el Monstruo de Bustos Domecq. La perduración, la división, la identidad, la multiplicación, la proliferación, la diferencia, la confusión y superposición, el lugar de lo divisible y del individuo, los extremos y la nada son preocupaciones que una y otra vez aparecen en estos textos. Así, esa neurosis de la repetición que es la paralógica es una de las formas que adquiere el intento por conjurar la escisión fundante, en virtud de la cual la colaboración, no obstante, existe.

En este sentido, la colaboración lleva al paroxismo la conciencia desgraciada del carácter representacional del mundo, la eleática distancia que nos separa de un momento de presencia real. Esta es también expresión de la ansiedad: se sabe que se deriva pero no de qué, y los delicados reflejos que pudo haber dejado el origen ausente se han desvanecido y no hay viraje, vuelta, solo *deriva*. En la colaboración, la plenitud y la unidad es el recuerdo que desencadena una respuesta neurótica, que solo mira al pasado y, repitiéndolo, es incapaz de proyectarse hacia el futuro. La alusión, es, así, estrictamente, la marca de la vuelta neurótica al pasado y un no-juego, *a-ludus*.

De aquí que la libertad de la colaboración pueda, y a menudo acabe, en un autoconfinamiento, como hemos visto que ocurría con las obras de los Scriblerians y como también ocurre en la *œuvre* de Bustos Domecq, como si la Literatura de Autor instituyera la norma que inaugura lo social, mientras la literatura de la colaboración siempre linda, como las divididas provincias de la psique, con las pulsiones de la anarquía, la entropía, la desaparición y la muerte. Paralógica y tanatología serían, así, otros dos nombres para la escritura en colaboración: como neurosis de la repetición y la proliferación, la colaboración parece desembocar en la esquizofrenia nihilista, expresando la imposibilidad de vivir fuera de la ley del ego, y como si en su desaparición final diera paso a la reinstauración del Principio Autor, del Yo, de la ley, de la producción, la circulación y el intercambio.

Esta desintegración de la colaboración, la imposibilidad de la *translatio studii*, se puede observar claramente tanto en la *œuvre* como en los textos del Scriblerus Club, y de un modo que la comparación puede hacer más revelador aún. Como se ha visto en el capítulo 2, en los textos de los Scriblerians se percibe un rechazo de la sociedad y la cultura de su tiempo, percibidas como decadentes y corruptas en contraposición con un mundo pretérito ideal. Esta visión negativa puede verse en el exilio de Martinus al final de las *Memoirs of Martinus Scriblerus* y la incapacidad para vivir entre los hombres de Lemuel Gulliver, en la historia de demenciales digresiones del *Tale of a Tub* o el apocalíptico progreso de la estupidez a través del bostezo metafísico que reinstaura el caos primigenio e invade el mundo en el último libro de *The Dunciad*:

The progress of this yawn is judicious, natural, and worthy to be noted. First it seizeth the churches and chapels; then catcheth the schools, where, though the boys be unwilling to sleep, the masters are not. Next Westminster Hall, much more hard indeed to subdue, and not totally put to silence even by the Goddess. Then the Convocation, which though extremely desirous to speak, yet cannot: even the House of Commons, justly called the sense of the nation, is *lost* (that is to say *suspended*) during the yawn (far be it from our author to suggest it could be lost any longer!) but it spreadeth at large over all the rest of the kingdom, to such a degree, that Palinurus himself (though as incapable of sleeping as Jupiter) yet noddeth for a moment: the effect of which, though ever so momentary, could not but cause some relaxation, for the time, in all public affairs. (P: 550, n607)

En última instancia, a pesar de los sueños pastorales y la esperanza de la *translatio studii* y una nueva “literatura augústea”, en los Scriblerians solo prevaleció la ira. En una carta a Swift del 15 de octubre de 1725 Pope escribió:

I have often imagined to myself, that if ever All of use met again, after so many Varieties and Changes, after so much of the Old world, and of the Old man in each of us, had been alter'd... we should meet like the Righteous in the Millenium, quite in peace, divested of all our former passions, smiling at all our own designs, and content to enjoy the Kingdome of the Just in Tranquillity. But I find you would rather be employ'd as an Avenging Angel of Wrath, to break your Vial of Indignation over the heads of the wretched pityfull creatures of this World; nay would make them *Eat your Book*, which you have made as bitter a pill for them as possible.' (Swift, *Corr.* 3.107-8)

Esta desolación de los Scriblerians es comparable al nihilismo de la *œuvre*. En *Crónicas de*

Bustos Domecq, Borges y Bioy incluyeron textos que, en este sentido, interesa comentar en estas notas finales. Así, en “Un enfoque flamante”, un historiador, Zevasco, propone la tesis de la historia pura, que sirve al nacionalismo, el revanchismo y la reconstrucción constante de versiones del pasado según los intereses de cada cual: “La historia es un acto de fe. No importan los archivos, los testimonios, la arqueología, la estadística, la hermenéutica, los hechos mismos; a la historia incumbe la historia, libre de toda trepidación y de todo escrúpulo; guarde el numismático sus monedas y el papelista sus papiros. La historia es inyección de energía, es aliento vivificante.” (BD: 358)

En “Esse est percipi”, Bustos Domecq entrevista a Tulio Savastano, personaje de otros cuentos de la *œuvre*, con el que mantiene una conversación en la que le es revelado cómo, en todo el mundo, se desarrolla una inmensa operación orquestada para mantener la ilusión de que existe algo como *la realidad*:

–No hay *score* ni cuadros ni partidos. Los estadios ya son demoliciones que se caen a pedazos. Hoy todo pasa en la televisión y en la radio. Hoy todo pasa en la televisión y en la radio. La falsa excitación de los locutores, ¿nunca lo llevó a maliciar que todo es patraña? El último partido de fútbol se jugó en esta capital el día 24 de junio del 37. Desde aquel preciso momento, el fútbol, al igual que la vasta gama de los deportes, es un género dramático, a cargo de un solo hombre en una cabina o de actores con camiseta ante el *cameraman*.

–Señor, ¿quién inventó la cosa? –atiné a preguntar.

–Nadie lo sabe. Tanto valdría pesquisar a quién se le ocurrieron las inauguraciones de escuelas y las visitas fastuosas de testas coronadas. Son cosas que no existen fuera de los estudios de grabación y de las redacciones. Convéznase Domecq, la publicidad masiva es la contramarca de los tiempos modernos.

–¿Y la conquista del espacio? –gemí.

–Es un programa foráneo, una coproducción yanqui-soviética. Un laudable adelanto, no lo neguemos, del espectáculo cientifista.

–Presidente, usted me mete miedo –mascullé, sin respetar la vía jerárquica–. ¿Entonces en el mundo no pasa nada?

–Muy poco –contestó con su flema inglesa–. Lo que yo no capto es su miedo. El género humano está en su casa, repantigado, atento a la pantalla o al locutor, cuando no a la prensa amarilla. ¿Qué más quiere, Domecq? Es la marcha gigante de los siglos, el ritmo del progreso que se impone.

–¿Y si se rompe la ilusión? –dije con un hilo de voz.

–Qué se va a romper –me tranquilizó. (BD: 361-2)

En “Vestuario II” leemos: “El cuerpo, en suma, es una máquina: la mano no menos que la Remington, las nalgas que la silla de madera o eléctrica, el patinador que el patín. Por eso no

tiene pizca de sentido el prurito de huir del maquinismo: el hombre es un primer esbozo de lo que complementan, por fin, los lentes y la silla de ruedas.” (BD: 356), y en “Los inmortales”, el *homo sapiens*, “el antropeide apenas desbastado de Darwin” (BD: 367) llega a la perfección nihilista de la prescindencia para persistir en la eternidad como pura conciencia:

La muerte corporal proviene siempre de la falla de un órgano, llámele usted riñón, pulmón, corazón o lo que más quiera. Remplazados los componentes del organismo, corruptibles de suyo, por otras tantas piezas inoxidables, no hay razón alguna para que el alma, para usted mismo, Bustos Domecq, no resulte Inmortal. Nada de argucias filosóficas; el cuerpo se recauchuta de vez en cuando, se calafatea y la conciencia que habita en él no caduca. La cirugía aporta la inmortalidad al género humano. Lo fundamental ha sido logrado; la mente persiste y persistirá sin temor de un cese. Cada Inmortal está reconfortado por la certidumbre, que nuestra empresa le garante, de ser un testigo para *in aeterno*. El cerebro, irrigado noche y día por un sistema de corrientes magnéticas, es el último baluarte animal en el que todavía conviven rulemanes y células. Lo demás es fórmica, acero, material plástico. La respiración, la alimentación, la generación, la movilidad, ¡la excreción misma!, ya son etapas superadas. El Inmortal es inmobiliario. (BD: 367-8)

En “Penumbra y pompa”, incluido en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, ocurre algo semejante a los sucesos de “Esse est percipi”. Tras cometer una estafa e intentar vanamente repetirla mediante envíos postales que ninguna oficina de Correos admite, Bustos Domecq, desconcertado, se encuentra con Isidro Parodi, que, ahora en libertad, ejerce otra vez su antiguo oficio de peluquero, y le explica el estado de la realidad y del mundo, apariencias puras: “Todo es pura bambolla. Nadie hace nada, pero hay que reconocer que se respetan las apariencias. ¿Se fijó en los biógrafos? La gente sigue concurriendo, pero ya no dan vistas. ¿Se fijó que no hay fecha sin que una repartición no deje el trabajo? En las boleterías no hay boletos. Los buzones no tienen boca. La madre María no hace milagros. Hoy por hoy, el único servicio que funciona es el de las góndolas en las cloacas. (BD: 426)

Así, en los textos finales de la obra en colaboración se perfila un mundo de puras apariencias, estático, donde en el presente nada ocurre o todo se abandona y el pasado ha desaparecido en versiones constantemente reconstruidas según el deseo de cada pueblo o de cada individuo. En ese mundo alucinado y crepuscular, la realidad persiste exclusivamente en las pantallas y en la creencia y percepción de las personas, que solo se mueven por las ruinas

de ciudades donde ya nada funciona o todo está siendo abandonado, y donde el hombre, finalmente, solo pervive en una pura conciencia o alucinación, inútil, inmóvil, inalterable y caduco. En este mundo final, en este desvanecimiento crepuscular aceptado y refrendado, que en tantos aspectos recuerda los versos finales de *The Dunciad*, concluye la obra en colaboración.

Ya en 1925 Borges escribió en el prólogo de *Inquisiciones*: “Yo no sé si hay literatura, pero yo sé que el barajar esa disciplina posible es una urgencia de mi ser” (Borges 2004: 8), y en “La supersticiosa ética del lector” incluido en *Discusión* y publicado por primera vez en 1932, leemos esta oscura frase: “Releo estas negaciones y pienso: Ignoro si la música sabe desesperar de la música y el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.” (OC I, 383)

La obra en colaboración de Borges y Bioy culmina, así, en una laberíntica reflexión sobre la muerte, una especie de tanatología o ensayo sobre las formas del fin, que una y otra vez inquiera y propicia su disolución, como si la única posibilidad de ser pendiera de la desaparición.

6. Apéndice

*Memorias de la vida, obras y descubrimientos extraordinarios de Martinus Scriblerus*²¹³

Introducción al lector

En los años del reinado de Ana (que a pesar de los felices tiempos que siguieron ningún inglés ha olvidado), posiblemente, oh gentil lector, habéis visto a cierta venerable persona frecuentando el exterior del palacio de Saint James, un hombre que, por la gravedad de su postura y aspecto a menudo era tomado por un decadente caballero español. Alto de estatura, el rostro alargado, de tez olivácea, las cejas negras y regulares, los ojos demacrados, aunque penetrantes, la nariz más bien aguileña, la barba descuidada y veteada de gris, todo contribuía a cubrir su semblante con una melancolía solemne. Pitágoras no fue más callado, ni Pirro más inmóvil, ni más austero Zenón. Su peluca era negra y suave como el plumaje de un cuervo, y recta le caía como la cabellera de un dios que se alza de entre las aguas de un río. Tan completamente cubría la capa toda su persona, que no podría yo asegurar si llevaba, o no, vestimenta alguna, cuanto menos ropa interior. Pero a la zaga su espada le seguía una yarda completa, y su manera de llevarla era tan firme que parecía salida de su propia cadera. Tan completamente distinta a cualquier cosa de este mundo era todo en su figura, que no había hombre que naturalmente se dirigiese a él sin bendecirle primero. Aquellos que nunca vieron un jesuita le tomaban por uno, y otros le creían un alto sacerdote de los judíos.

Esta maltrecha apariencia ocultaba, sin embargo, una mente de ciencia repleta, ardiente con el fervor por beneficiar a sus congéneres, llena de un orgullo honesto, consciente, a medias

²¹³ El texto utilizado para la traducción corresponde al incluido en Swift 1814.

mezclado con el desprecio por hacer nada que fuese indigno de un filósofo. Así, pues, su espíritu no le permitía aceptar las caridades que su cuerpo parecía necesitar tanto.

Esta persona moraba en una pequeña habitación en lo alto de cuatro pares de escaleras, en una posada donde pagaba regularmente bebidas y comidas, de las que solía abstenerse. Se negaba a hablar con nadie, a excepción de la Reina o su Primer Ministro, a quienes, parece, intentó solicitar alguna cosa. Pero como sus asuntos e intenciones reales eran completamente desconocidos para todo el mundo, se volvió odioso para el Ministro de la Reina, quien ya por celos, ya por envidia, sin consideración por las leyes del reino, como a persona peligrosa le cogió y expulsó.

Un día que este caballero caminaba por el jardín de Saint James, se deslizó de entre las faldas de su capa un manuscrito, que mi criado recogió y me trajo. Estaba escrito en lengua latina y contenía muchos secretos profundísimos, escritos con inusual razonamiento y estilo. En el primer folio se leía estas palabras, *Codicillus, seu Liber Memoriales, Martini Scribleri*. Este libro era de una tan maravillosa cualidad que en aquel momento concebí un deseo increíble por conocer al autor, pues comprendí claramente que sería algún gran filósofo oculto. Y en muchas ocasiones intenté hablarle, tantas como él me evitó esmeradamente. Con el tiempo, tuve la oportunidad de conocerle, en ocasión de encontrarle en los salones de baile del palacio de Saint James. Me dirigí a él en latín, la lengua del manuscrito que había caído en mis manos, y encomiando con grandes palabras a su docto autor, me presenté. Entonces él me llevó aparte, atentamente escudriñóme y, abriendo la cubierta de pergamino, habló (para gran sorpresa mía) en inglés:

“Gentil desconocido, quien fuere que seáis, os abrazo como a mi mejor amigo. Pues o me engañan las estrellas y mi arte, o el prefijado tiempo de manifestar al mundo a Martinus Scriblerus ha llegado. Vos sois la persona escogida por el Destino para ello. Veis en mí un cuerpo agotado por los trabajos del espíritu. Aunque no ha sido mi enemiga, muy remisa se me

ha mostrado la dama Naturaleza. Noches de vigilia, días ansiosos, alimentos frugales, trabajos sin término, he aquí el destino del que por sus laberintos y meandros la corteja.

“Respiré mi primer hálito vital en esta isla, tierra fértil en filósofos, pero mi complexión y mi cuerpo se han deteriorado y resecaado tras visitar tierras (así el Poeta) *alio sub sole calentes*. He vivido siempre bajo muchas máscaras, he usado nombres desconocidos, y todo para protegerme de la envidia y la malevolencia que reserva la humanidad a los poseedores del *arcanum magnum*. Pero ahora debo por fuerza refugiarme en la Corte británica y evitar la venganza de un español cruel, que me ha perseguido a través de todo el globo de la tierra. Estando hace unos cuatro años en la ciudad de Madrid, en mi búsqueda de la ciencia natural, supe de una señora que llevaba marcado, en el interior de su muslo izquierdo, un granado que, en la estación debida, florecía y, por así decir, maduraba. Inmediatamente, la insaciable curiosidad de ver este fenómeno maravilloso me poseyó. Sentía crecer el ardor de mi pasión a medida que la estación avanzaba, y para el mes de julio ya no pude contenerme. Soborné a la *dueña* de esta señora, fui admitido a su cuarto de baño, la vi sin ropas, la maravilla se hizo visible. Muy pronto, el esposo descubrió el asunto y, habiendo encontrado algunas cartas que yo había escrito a la dueña y que contenían expresiones de equívoco significado, me creyó culpable del crimen, el más ajeno a la pureza de mis pensamientos. Sin demora abandoné Madrid, consejo de unos amigos. He sido perseguido, acosado, atacado a través de muchas naciones, y apenas si ahora me considero a salvo entre los muros sagrados de este palacio. He tenido la buena fortuna de ver todos los grandes fenómenos naturales, con excepción de un terremoto, que en Nápoles durante tres años esperé en vano. Y ahora, impaciente, a bordo de alguna nave británica (a cuya bandera ningún español se atrevería a acercarse siquiera), espero arribar a salvo a Jamaica. A vos, mi amigo, a quien el Destino ha escogido como mi historiador, os dejo estos comentarios y otras obras mías. No más, sed fiel e imparcial.”

Muy pronto cumplió con su promesa y dejéme los comentarios, que clarificó luego en muchos coloquios, hasta que nos fue arrebatado (como ya he relatado) por la envidia del Ministro de la Reina.

Para eterna aflicción mía, así fui privado de su conversación, aunque durante algunos años Martinus continuó enviándome cartas y me comunicó algunos de los proyectos que concebía para beneficio de la humanidad. Me envió algunos de sus escritos, y me encomendó recuperar otros, dispersos por el mundo y que otros hombres usurpaban como propios. La última vez que oí de él fue en ocasión de sus *Precisiones* sobre *La dunciada*. Desde entonces han pasado varios años, y tengo razones para creer que este hombre excelente o bien está muerto o bien su vehemente sed de conocimiento le ha llevado a una remota, acaso no descubierta región del mundo. En todo caso, considero una deuda inaplazable revelar lo que sé de este prodigio de ciencia, y comunicar a la humanidad la historia de su vida y sus muchos méritos. En esto, me atrevo a prometer al lector que, cada vez que un capítulo comience a resultarle huero, el estilo cambiará inmediatamente en el siguiente.

Capítulo I

Del linaje y familia de Scriblerus,

cómo fue engendrado, qué cuidados se tomaron antes de que naciera,

y qué prodigios concurrieron en su nacimiento

En la ciudad alemana de Münster vivía un grave y docto caballero, de profesión anticuario. Ninguna cosa de entre todas sus invaluable curiosidades tenía en más estima que un trozo del verdadero pergamino de Pérgamo. La reliquia pendía en un extremo de su salón, y en ella, curiosamente trazada, estaba la prosapia antigua de los Scribleri, todas sus alianzas y relaciones, entre las que distinguían Alberto Magno, Paracelso Bombasto y los famosos Escalígeros, en

época antigua príncipes de Verona. La relación se extendía desde los tiempos de Plinio el Viejo hasta los días de Cornelius Scriblerus, tal era el nombre de este venerable personaje, cuya gloria mayor era que, por la singular virtud de las mujeres de su familia, su linaje se conservaba impoluto.

Su esposa era una dama de belleza singular, con quien se había casado no solo por esa razón, sino porque era hija, a no dudarlo, del gran Scriverius—o de Gaspar Barthius. En cierta ocasión, el mencionado Gaspar visitó a Scriverius en Haarlem, llevando consigo a una dama conocida suya, hábil en la lengua griega, de quien el docto Scriverius se enamoró tan grandemente que decidió embriagar a su amigo y familiarizarse con su querida. No ignoro las afirmaciones de Columesius, según el cual el docto Barthius no fue engañado completamente, que comprendió qué había ocurrido y, tras su regreso, vengativo, ahogó en el Rin a la desafortunada mujer. Pero la señora Scriblerus (el objeto de esta aventura) fue una prueba viviente de la falsedad de esta versión. Cierta información, además, indujo al doctor Cornelius a contraer matrimonio, información según la cual la mencionada dama, la madre de su esposa, estaba relacionada por parte de padre con Cardan, y con Aldrovandus por el de la madre. Más aún, en universidades alemanas habían sido sus ancestros profesores de física, astrología, química, generación tras generación.

Por casi diez años nuestro doctor había vivido en confortable unión con esta hermosa mujer. Y sin embargo, aunque sin ninguna dolencia natural, aunque observando constante y frecuentemente el deber principal de la vida conyugal, la sobria y ordenada pareja era infeliz. Pues el cielo no les había bendecido con descendencia alguna. Este era el dolor máximo del buen hombre, tanto más por las precauciones y métodos exactos que había utilizado para procurarse una bendición semejante. Así, nunca mantenía relaciones con su esposa sin observar las reglas prescritas por los Antiguos para la procreación de niños de genio. Cornelius diseñaba u dieta según la prescripción de Galeno, y casi durante todo el primer año se había limitado, y

junto con él a su esposa, a la leche de cabra y la miel.²¹⁴ Desafortunadamente, le ocurrió a esta señora, apenas a cuatro meses de dar a luz, tener antojo de cierto elemento en apariencia prejudicial para el entendimiento del niño. Su esposo consideró adecuado negarle esto, afirmando que antes era preferible no tener niños que ser padres de un tonto. Su esposa sufrió un aborto. Pero, como solo se trataba de un feto femenino, Cornelius se consoló pensando que si el embarazo hubiera llegado a buen término no habría satisfecho sus deseos: su corazón estaba completamente dedicado al docto sexo. No obstante, no desdeñó atesorar el embrión entre las curiosidades de su familia.

Tras descubrir que las prescripciones de Galeno no servían para determinar el sexo, Cornelius se dirigió a Aristóteles, y comenzó a abstenerse del contacto conyugal siempre que el viento soplabla en dirección sur,²¹⁵ pues ese autor afirma que la densidad y humedad de los vientos sureños ocasiona la procreación de mujeres, no de hombres. Y Cornelius redoblaba sus esfuerzos cada vez que el viento soplabla del oeste, un viento que el gran Filósofo ha encomiado como Engrosador de la Tierra, Hálito de los Campos Elíseos y otros elogios gloriosos. Pues nuestro docto hombre era claramente de la opinión de que las *semina* de donde resultan los animales son *animalcula* ya formados, contenidos en el aire.²¹⁶

Bajo este régimen, su esposa, para dicha inexpresable de Cornelius, se embarazó por segunda vez y, lo cual contribuyó no poco a su felicidad, tras la muerte de un tío suyo, un judío rico que residía en Londres, se convirtió en el poseedor de unas valiosas propiedades. Fue necesario que Cornelius viajase a Inglaterra, y ni siquiera el cuidado de su posteridad le persuadió de dejar a su esposa en Alemania. Durante el viaje, dos cuestiones le ocuparon constantemente: por un lado, cómo emplear sus grandes riquezas, por el otro, cómo educar a su hijo. Ya había tomado la determinación de dedicar varias sumas anuales para la recuperación

²¹⁴ B. Galen Lib. de Civbis boni et mali succi, cap. 3.

²¹⁵ Arist. Sect. 14. Prob. 5.

²¹⁶ Religion of Nature, Sect. 5. Parag. 15.

de manuscritos, la acuñación de monedas, la compra de momias, y por todos esos curiosos descubrimientos esperaba convertirse (como solía decir) en un segundo Peireskius. Y aunque había borroneado todos los esquemas posibles para el progreso de un hijo varón, estaba bien preparado para lo peor, y antes de que se cumplieran los nueve meses compuso dos tratados educativos, un *Espejo de hijas* y un *Monitor de hijos*.

Esto es todo lo que podemos encontrar relacionado con Martinus durante el tiempo que estuvo en el vientre de su madre, además de que era entretenido con acordes musicales una vez cada veinticuatro horas, de acuerdo con la costumbre de los Magi, y que, en una jornada particular, el primero de abril, día del nacimiento del gran *Basilius Valentinus*, le sintieron saltar y patear extraordinariamente.

La verdad sobre todo esto y todos los hechos precedentes está probada por ser tomado literalmente de las *Memorias*. Pero debo ser completamente veraz y admitir que el relato no es tan preciso en cuanto a la fecha y lugar exactos del nacimiento de Martinus. En cuanto a la primera, Martinus tenía la debilidad, común a todos los ancianos, de ocultar su edad; en cuanto al segundo, solo recuerdo haberle oído decir que vio la luz por primera vez en la parroquia de Saint Giles. Sin embargo, la fortuna ha favorecido nuestra diligencia en este punto. Pues un día, mientras pasaba por los Seven Dials, oí por casualidad a dos hombres discutir sobre el lugar de nacimiento de un gran astrólogo, y cada uno sostenía que el hecho había tenido lugar en su propia calle. Las circunstancias temporales y la descripción de la persona me hicieron pensar que podía tratarse de ese genio universal cuya vida estoy escribiendo. Regresé a mi casa, y tras considerar detenidamente sus varios argumentos, igualmente atendibles, apliqué mi curiosidad con la conclusión natural de que había nacido Martinus en algún punto común a las siete calles, en el lugar donde actualmente se erige la columna. Y he comprobado con placer infinito que mi conjetura era cierta, tras la lectura del siguiente fragmento del testamento del señor Neal:

Mando a los ejecutores de mi voluntad grabar la siguiente inscripción en la columna que he erigido, en el centro de las siete calles: LOC. NAT. INCLUT. PHILOS. MAR. SCR.

Pero los ejecutores del testamento no se atrevieron a hacerlo y la orden del señor Neal nunca se cumplió.

Tampoco faltaron los prodigios en el alumbramiento de este gran hombre. Él mismo me ha contado que, la noche vísperas de su nacimiento, la señora Scriblerus soñó que le traían a su lecho un cuerno de tinta del que brotaban, como de una fuente, regueros de tinta. Su marido interpretó este sueño como significando que el vástago sería un escritor muy prolífico. De la misma manera, un manzano silvestre, seco hasta entonces, repentinamente apareció repleto de manzanas.²¹⁷ El viejo caballero consideró este signo una profecía de la agudeza de ingenio de su hijo. Un gran enjambre de avispas se posó alrededor de su cuna sin dañarle, pero causó muchos problemas en las estancias contiguas.²¹⁸ Esto fue considerado un presagio cierto de los efectos de su sátira. Se vio un muladar cubrirse de setas durante una noche. Algunos lo interpretaron como una promesa de que el niño tendría una imaginación fértil, pero que sus obras no perdurarían. De otra opinión fue el padre.

Pero lo más maravilloso fue un monstruoso gallo silvestre, que entonces se introdujo en la habitación a través del tragaluz. Tenía un cuerpo grande, dos pequeñas alas desproporcionadas, una cola prodigiosa, pero carecía de cabeza. Como su color era blanco, Cornelius lo tomó por un cisne, y concluyó que su hijo sería un poeta. Pero, examinándolo más detenidamente, percibió que el plumaje estaba veteado de manchas negras con forma de letras, y vio que era una cometa de papel cuyos hilos había cortado el viento impetuoso. Su espalda estaba cubierta por el Arte Militar, su vientre estaba lleno de Física, sus alas eran las alas de

²¹⁷ El laurel de Virgilio, Donato.

²¹⁸ Platón, Lucano, etc.

Quarles y Wither, su cola voluminosa se ramificaba en muchas ramas de la Ciencia, en las que el médico encontró un nudo de Lógica, uno de Metafísica, uno de Casuística, uno de Teología Especulativa y uno de Leyes, junto con una lámpara de Jacob Behmen.

Según su familia, tan pronto como nació, Martinus profirió la voz de nueve animales distintos. Mugió como un becerro, baló como una oveja, parloteó como una urraca, gruñó como un cerdo, relinchó como un potro, grajeó como un cuervo, maulló como un gato, graznó como un ganso, y rebuznó como un asno. Y a la mañana siguiente le encontraron jugando en su lecho con dos búhos que habían bajado por la chimenea. Su padre se regocijó grandemente con todos estos signos, anunciadores de la variedad de su elocuencia y la extensión de su saber. Pero este último de los búhos le agradó particularmente, pues en mucho se asemejaba a lo que ocurrió en ocasión del nacimiento de Homero.²¹⁹

Capítulo II

El discurso de Cornelius sobre su hijo, al nacer este

En cuanto se escuchó el llanto del recién nacido el viejo caballero se precipitó al interior de la habitación, y arrebatándolo en sus brazos, examinó cuidadosamente cada miembro. Le agradó infinitamente encontrar que el niño tenía las verrugas de Cicerón, la tortícolis de Alejandro, calambres en las piernas como Mario, y una más corta que la otra como Agesilaus. El buen Cornelius tuvo la esperanza de que llegaría a tartamudear como Demóstenes, y así igual de elocuente, y de que en su debido tiempo el hijo llegaría a tener tantos otros defectos de hombres famosos. Sostuvo el niño en alto durante tanto tiempo que la partera, agotada tanta paciencia, se lo quitó para vestirle.

²¹⁹ Vid. Eustath. In Odyss. 1.12. ex Alex. Paphio, et Leo Allat. de patr. Hom. pag. 45.

“¡Vestirle!”, dijo Cornelius, “Lejos de mí someterle a tan perniciosa costumbre. ¿No es un hombre mi hijo? ¿Y no es el hombre el amo del universo? Así pues, ¿colocas a este soberano grilletos en manos y pies en cuanto por vez primera llega a sus dominios? ¿A esto llamáis un hombre nacido libre? Si no tenéis a su libertad natural en consideración alguna, tened al menos en algo a sus facultades naturales. ¡Observad cómo despliega los dedos de sus pies, cómo los mueve con agilidad como si fuesen los de sus manos! Un poder que en el breve espacio de un año puede ser totalmente atrofiado por ese gigantesco aprisionamiento de zapatos y calcetines. Las orejas, que otros animales dirigen con ventaja hacia los objetos sonoros, por la negligencia de alguna maldita nodriza podrían yacer para siempre chatos e inmóviles. No así los antiguos, ellos podían moverlas a voluntad, y por ello a menudo se les describe *arrectis auribus*.

“¡Qué demonio!”, dijo la partera, “Haríais que vuestro hijo moviese las orejas como un mandril?”

“Sí, insensata”, dijo él, “¿Por qué debería carecer de la perfección de un mandril, o cualquier otro animal?”

La señora Scriblerus, que yacía inquieta mientras su esposo prolongaba el discurso, por fin dijo: “Mi querido, hemos discutido este asunto antes incluso de que mi embarazo llegase al mes. No tenemos más que un niño, y no puedo permitirme exponerlo a experimentos. Haré que mi muchacho sea alimentado como los demás hombres, en casa, y siempre bajo mis ojos.”

Los visitantes a un tiempo gritaron “Ay, ay”, pero Cornelius replicó de esta manera: “¡Qué, alimentarlo en casa! ¿He padecido todos estos trabajos para que esta criatura tenga la vida sin gloria de una col, alimentarse de los jugos nutricios del lugar donde fue plantado? ¡No, el globo terráqueo es pequeño para que él lo desande! Si así fuera permitido, él recorrería la extensión completa del sistema solar. Que otros mortales escudriñen los mapas y se crean las leyendas de viajeros mentirosos. El hijo de Cornelius hará de sus propias piernas su compás, y con ellas medirá los continentes, las islas, los cabos, las bahías, los estrechos, los istmos. Él mismo medirá la altura de las montañas más elevadas, desde el pico de Derby al pico de Tenerife.

Una vez haya visitado la cima del Taurus, el Imaus, el Cáucaso, y el famoso Ararat, donde primero atracó el arca de Noé, podrá tener una vista de los nevados Rhiphaeans. Ni le consentiré olvidar Athos y Olimpo, famosos por las ficciones poéticas. Las montañas que vomitan fuego merecerán una atención más particular. Por lo tanto, le haré observar con gran cuidado el Vesubio, el Etna, las montañas ardientes de Java, pero sobre todo Hecla, la mayor rareza de las regiones norteñas. Luego, podría igualmente contemplar los prodigios de la cueva mefítica. Una vez haya buceado en las entrañas de la tierra, y examinado los trabajos de la naturaleza subterránea, y se haya instruido completamente en la naturaleza de los volcanes, terremotos, truenos, tempestades y huracanes, espero que bendecirá al mundo con un detalle más exacto de los desiertos tártaros y arábigos, que aún no conocemos completamente. Luego, haré que atraviese los siete golfos, mida las corrientes de los famosos quince estrechos, y busque las fuentes de agua fresca que yacen en el fondo del océano.”

Antes estas últimas palabras la señora Scriblerus comenzó a temblar. La descripción de esta terrible escena provocó una violenta impresión en una mujer de su condición, y por un momento sufrió un ataque de histeria, lo que habría sido peligroso si la fuerza unida de las mujeres no hubiera arrojado a Cornelius fuera de la habitación.

Capítulo III

Que describe lo que ocurrió al hijo del doctor y a su escudo el día de su bautizo

Llegado el día del bautizo, la casa se pobló de locuaces caballeros, y sus conversaciones frívolas se avenían mal con la gravedad del Dr. Cornelius. Así, este se dedicó a pasar el día de una manera más acorde a su carácter, esto es, no sin algún discurso provechoso, no sin la observancia estricta de alguna costumbre antigua.

Recordó haber leído en Teócrito que Hércules tuvo un escudo por cuna y, puesto que poseía una antigua rodela que ponderaba como reliquia inestimable, decidió tender al niño encima de aquella. La trajo entonces a su estudio, para mostrarla a ciertos hombres doctos, conocidos suyos. Cornelius, que tenía el objeto en tanta consideración, había compilado una disertación sobre el escudo probando, por sus muchas características, y particularmente por el color de la herrumbre, su cronología exacta. Con la lectura de este tratado y una comida moderada se propuso entretener a sus invitados. Otro propósito, también, le ocupaba: contar con ayuda para determinar la natividad de su hijo.

Así, entonces, extrajo la rodela de su caja (donde la mantenía constantemente guardada, no fuera a contraer rastro alguno de herrumbre moderna), y la entregó a su doncella, ordenándole que, llegados los invitados, colocase encima cuidadosamente al niño, cubierto con un manto de raso azul.

Los invitados demoraron en sentarse, y se enzarzaron en una acalorada discusión sobre el *triclinium* y las posibilidades del *decubitus* de los Antiguos, que Cornelius interrumpió:

“En este día, mis amigos, me propongo presentaros a mi hijo. Un vástago no completamente indigno de examen, descendiente, como es, de un linaje de virtuosos. Que los fisionomistas examinen sus rasgos, que el quirografista escudriñe la palma de su mano, pero sobre todo consultemos los cálculos de su natividad. Para ello, pues no es vulgar el niño, no os lo presentaré de un modo vulgar. Su cuna será mi antiguo escudo, tan famoso en las universidades de Europa. Vosotros todos sabéis cómo adquirí esta pieza de antigüedad invaluable a expensas de la platería de nuestra familia (precio, con todo, inadecuado), con qué felicidad la llevé a mi casa, de qué triunfal manera la traje aquí, para pena inexpresable de Alemania toda. ¡Reliquia siempre feliz, pero que rompió el corazón del gran Melchior Insiptidus!”

Aquí, al ver a la doncella entrar con el niño, interrumpió su discurso. Le cogió en sus brazos y prosiguió:

“Contemplad, pues, a mi hijo, pero contemplad antes el escudo. Contemplad esta herrumbre – o más bien, permitidme decir, este precioso *aerugo* –, contemplad el barniz bello del tiempo, esta venerable lozanía de tantas épocas...”

Pronunciaba Cornelius estas palabras, lentamente apartaba el manto que cubría el escudo, poco a poco, pero empalidecían sus mejillas, temblaba su mano, fallaba su compostura, al fin un temblor le dominó al completo, niño y escudo por el suelo rodaron, y apenas tuvo Cornelius fuerzas para gritar: “¡Oh, Dios! ¡Mi escudo, mi escudo!” Pues la doncella (preocupada en extremo por la reputación de su propia limpieza y el honor de su joven amo) había fregado el escudo tanto como su cara.

Cornelius se dejó caer en una silla, perplejos los invitados permanecieron de pie, rompió el niño a llorar, entró la doncella corriendo, cogióle en brazos, huyó a las habitaciones de su ama, y le contó lo ocurrido. En las estancias inferiores todos los murmullos al instante desaparecieron, mientras Cornelius continuaba en trance. Al fin le despertaron el Agua de Hungría, el amonio y el confuso ruido de voces agudas, y al abrir los ojos vio el escudo en manos de la doncella.

“¡Ay, mujer, mujer!”, gritó, y violentamente arrancóselo de las manos. “¿A vuestra ignorancia debe esta reliquia su ruina? ¿Dónde, dónde está la bella corteza que cubriérale por siglos? ¿Dónde las trazas del tiempo, y esas marcas de dedos como de los Antiguos mismos? ¿Dónde todas esas oscuridades hermosas, la causa de discusiones deliciosas en las que duda y curiosidad se mezclaban? ¿Dónde, la causa de las especulaciones eternas de los doctos? ¡Todo desaparecido al tacto grosero de una mujer ignorante! La curiosa prominencia del vientre de ese relieve, en la que algunos, tomándola por la *cuspis* de una espada, veían un soldado romano; que otros, creyéndolas *insignia virilia* tomaban por uno de los *dii termini*. ¡Mirad! Tan desvergonzadamente la ha limpiado... ¡No es más que un clavo! ¡Ay, mi escudo, mi escudo! Bien podría, con Horacio, decir: *non bene relictæ parmula.*”

Los invitados, indiferentes a semejante desconsuelo, se preguntaban si el niño estaba a salvo, y gritaban: “Vamos, hala, todo está bien, ¿acaso ha hecho la mujer otra cosa que cumplir con su deber? ¡Qué moza más pulcra, os lo garantizo! ¡Cuánto revuelo hace este hombre, y por una palangana que ni un barbero de pueblo se atrevería a mostrar!” “¡Una *palangana!*”, gritó otro, “Ni siquiera eso, no es más que un candelabro viejo, roto, miserable.”

Los doctos caballeros, que no habían emitido palabra, observando de cerca el escudo declararon su conformidad con esta última opinión, y animaron a Cornelius, asegurándole que apenas era un candelabro y nada más. Pero esto, antes que confortarle, desencadenó sobre el doctor un ataque de pasión tan violento que, gimiendo y sin habla, hubo de ser llevado a su cuarto. Donde, agotado como estaba, se durmió.

Capítulo IV

De la lactancia y nutrición del gran Scriblerus en su infancia, y de los primeros rudimentos de su aprendizaje

Tan pronto como despertó, Cornelius se incorporó y, observando a la señora Scriblerus, habló de la siguiente manera:

“Sabiamente dijo Homero que dos barriles hay en la bodega de Júpiter, uno de bienes, otro de males, que el dios nunca concede por separado, antes, constantemente, los entremezcla. Así a un tiempo el Cielo me bendijo con el nacimiento de un hijo y me afligió con la limpieza de mi escudo. Pero no nos quejemos de mercedes tales, que tanto vienen como se van. Antes, roguemos que la pátina de antigüedad que el Cielo se ha deleitado en quitar de mi escudo sea concedida a mi hijo, y que nada de lo que, según es mi propósito, se agencie en su educación, sea destruido por ningún pulido moderno.”

No pudiendo ya tolerar tener el escudo frente a sí, ordenó que para siempre fuera quitado de su vista. No mucho después fue comprado por el doctor Woodward, quien, con la asistencia del señor Kemp, lo cubrió con una nueva pátina e inscripciones, y lo exhibió para gran satisfacción de los doctos.

Cornelius comenzó entonces a organizar la lactancia de su hijo. Raramente pasaba un día sin que hubiera disputas entre él y la madre o la nodriza con respecto a la naturaleza de los alimentos. La pobre mujer nunca comía pues él le negaba todos los platos, que juzgaba perjudiciales para la leche. Un día ella tenía un profundo apetito de un bistec y, en cuanto alargó su mano para servirse uno, el viejo caballero se la apartó y habló de esta manera:

“Si hubieseis leído a los Antiguos, oh nodriza, preferiríais el bienestar del pequeño que nutrís antes que complaceros en un apetito irregular y voraz. La carne, es verdad, puede robustecer los miembros de mi hijo, pero embotará y enturbiará su inteligencia.”

Mientras así hablaba la nodriza le miraba con ira, y no quitaba ojo del bistec.

“La pasión”, continuó el doctor, todavía sosteniendo el plato, “inunda la mente de violentas fermentaciones. Es una especie de fiebre del alma o, como Horacio lo expresa, una breve locura. Considerad, mujer, que con la leche que bebe mi hijo puede sorber muchas pasiones ingobernables y arruinar su temperamento de filósofo. Amamantado por una loba Rómulo se volvió de disposición fiera y salvaje; sólo si yo quisiera alimentar un emperador otomano, o el fundador de una dinastía militar, podría consentiros este apetito carnívoro.”

“¿Qué?”, interrumpió la nodriza, “¿Un bistec que arruina el entendimiento? Esa sí que es buena. ¿Cómo podría nuestro pastor predicar sobre el bistec y el pudin, si uno creyera eso? No me cuente de sus antiguos, ¿o acaso por poco no ha matado a la pobre criatura con un plato de caldo negro de todos los demonios?”

“Caldo negro lacedemonio, diríais”, replicó Cornelius, “pero no puedo atribuir el constipado del niño a esa dieta, pues la recomienda el divino Licurgo. No, nodriza, el día

anterior vos debéis ciertamente haber comido algo de mala digestión, y esa fue la causa real del trastorno del niño. Considerad, mujer, los diferentes temperamentos de las diferentes naciones. ¿Qué otra cosa que la carne hace flemáticos y melancólicos a los ingleses? ¿Qué convierte en tan coléricos y encendidos a los galeses sino el queso y los puerros? La frivolidad de los franceses viene de sus sopas, ranas y setas. No permitiría que mi hijo comiese como un italiano, so pena de que, como un italiano, acabara celoso y vengativo. La dieta caliente y sólida de España podría ser más beneficiosa, pues quizá le dotaría de una profunda gravedad, pero junto con esa comida sorbería el vicio intolerable del orgullo. Por tanto, nodriza, en una palabra, mantengo incólumne mi decisión de negaros no solo la carne, sino también cualquier otra cosa que se coma en esas naciones.”

Durante este discurso la nodriza hacía mohines, y jugaba con el cuchillo sobre el plato sin tocar bocado durante toda la cena. Observando esto, el viejo caballero ordenó que, para evitar todo riesgo de sorber humores dañinos, el niño no fuera amamantado ese día y se lo alimentara con mantequilla y miel, de acuerdo con la prescripción que había leído en Eustaquio con referencia a Homero.

Capítulo V

Una disertación sobre juegos y juguetes

Siguen a continuación las instrucciones de Cornelius Scriblerus respecto a los juegos y juguetes adecuados para su hijo Martín.

“Los juegos fueron inventados por los lidios como un remedio contra el hambre. Sófocles dice que Palamedes inventó los dados para servir a sus huéspedes en lugar de la cena. Por lo tanto, la naturaleza sabiamente nos muestra que los niños son los más aficionados a los juegos, puesto que son ellos quienes tienen los apetitos más punzantes. Por la misma causa, y

también por la incorrupta y desprejuiciada elementalidad de sus mentes, es adecuado que los juegos de niños se hayan preservado más enteramente que cualquier otra costumbre de la Antigüedad. En esta materia, recomendaré a cualquiera concernido con la educación de mi hijo que no se desvíe en lo más mínimo de la simple y primigenia Antigüedad.

“Hablemos en primer lugar del primero de los juegos, el silbato. Estoy seguro que corresponde a la antigua *fistula* y, en concordancia, se compone de *septem paribus disjuncta cicutis*.

“Calurosamente desearía que se hiciese una diligente investigación acerca del verdadero *crepitaculum* o sonajero de los Antiguos, pues este impedía que los niños rompiesen las piezas de cerámica, según la opinión de Arquitas Tarentino. Los pocillos de porcelana de nuestros días no son en absoluto más adecuados para los sonajeros modernos, lo cual es prueba evidentiísima de la superioridad del *crepitaculum* antiguo.

“Por el momento no permitiría a Martín dar golpes con ramas de árbol, hasta que me informe mejor si el *trochus* que Catón recomendaba realmente corresponde a nuestro juego actual, o más bien al aro que los niños empujan con un palo. *Cara o cruz*, o el arrojar piedrecillas sobre el agua, son menos antiguos que el dar palmas, si bien Macrobio y san Agustín mencionan el primero y Minucio Félix describe el juego de las piedrecillas. Pero Aristóteles, Platón y Aristófanes mencionan el dar palmas.

“El juego que los italianos llaman *cinque* y los franceses *mourre* es extremadamente antiguo. Ya era jugado por Himen y Cupido en las bodas de Psique, y los latinos lo llamaban *digitis micare*.

“Julio Pólux describe el *omilla* o *Arroja el penique*, aunque para algunos nuestro *Arroja el penique* está más próximo al *aphetinda* de los Antiguos. Pólux también menciona el *basilinda* o *Soy el rey*, y el *myinda*.

“Pero el *chytindra* que el mismo autor describe ciertamente no es nuestro *Adivina quién*, porque en aquel juego se pellizcaba y no, como en el nuestro, se daban golpecillos. No obstante, buenos autores afirman que el *rathapygismus* es, incluso, más cercano al *Adivina quién*. Mi hijo Martin puede jugar a ambos indiferentemente, pues son igualmente antiguos.

“Construir casitas y cabalgar sobre palos ha sido común entre niños de todas las épocas, *aedificarse casas, equitare in arundine longa*. Sin embargo dudo mucho que el cabalgar sobre palos no haya comenzado a usarse después de la época de los Centauros.

“Existe un juego que evidencia la gravedad de la educación antigua, llamado *acinetinda*, y que consistía en ver qué niño podía mantenerse inmóvil durante más tiempo. Hemos sufrido que este juego desapareciera por completo, y, si se me permite suponerlo, ciertamente los franceses fueron los primeros en perderlo.

“Permitiré a mi hijo jugar al *apodidiascinda*, que no puede ser otro que nuestro *Gatito en el rincón*.

“En su libro noveno Julio Pólux menciona el *melolouthe* o cometa, pero dudo que la cometa de la Antigüedad fuese la misma que la nuestra. Y aunque la *ortygokopia* o riña de codornices es la más conocida, los Antiguos indudablemente tenían combates de gallos, como resulta evidente en alguna gemas y relieves antiguos.

“En una palabra, que mi hijo Martin se entretenga con cualquier juego verdaderamente antiguo, excepción hecha de uno, que fue inventado por un pueblo tracio, y que consistía en colgar de una cuerda a un compañero y darle un cuchillo para que pudiese cortarla y así liberarse. Si él fallaba, tenía que sufrir el juego hasta la muerte, y esto les parecía una broma. Estoy completamente en contra de esta práctica, como bárbara y cruel que es.

“No puedo concluir sin hacer mención a la belleza de los nombres griegos, cuyas etimologías nos informan de la naturaleza de los juegos tanto como, infinitamente, superan nuestros bárbaros nombres.”

A pesar de los requerimientos precedentes del Dr. Cornelius, este condescendió a permitir al niño el uso de unos pocos juguetes modernos, en la medida en que, infundiendo una temprana noción de las ciencias, resultaran de algún beneficio para su mente. Por ejemplo, el doctor encontró que las canicas podían enseñarle percusión y las leyes del movimiento; el cascanueces, el uso de la palanca; el sube y baja, el equilibrio; los corchos, el enroscado a presión; la peonza, el *axis* y la *periotrochia*; las pajareras, las funciones de la polea.

Otros juegos le fueron permitidos al niño, para mejorar la virtud y moralidad de su tierna alma. Solo mencionaremos uno de los más útiles e instructivos, *Coge la cereza*, que al mismo tiempo enseña dos virtudes nobles: la constancia para mantenerse firme en la consecución de un fin, y la paciencia para tolerar la decepción.

Además de todo esto, Cornelius le enseñó, como divertimento, una manera exótica y secreta de hurtar cosas, de acuerdo con las costumbres de los lacedemonios, en la que Martin demostró tal habilidad que llegó a practicarla hasta el día de su muerte.

Capítulo VI

Sobre la gimnasia y en qué prácticas fue educado Martin.

De lo concerniente a la música, y qué clase de hombre era su tío

Cornelius no era menos cuidadoso en la observación de las reglas de la más pura Antigüedad en cuanto a los ejercicios físicos de su hijo. A Martin se le desnudaba, se le cubría de polvos y aceites, pero no se le permitía bañarse regularmente, lo cual provocaba las quejas de la lavandera por las sábanas sucias. Cuando jugaba al aro, se le permitía utilizar pantalones cortos y calcetas, pues los *discoboli* (como Cornelius bien sabía) solo llevaban desnuda la mitad del cuerpo. La madre a menudo defendía los deportes modernos y las costumbres habituales, pero

Cornelius constantemente replicaba: “Que la madre se ocupe de la hija, que la educación de un hijo haga las delicias del padre.”

Fue por esta época cuando Cornelius supo, para suma alegría suya, que el antiguo *harpastus*, el juego de lanzamiento de pelota practicado por los romanos, aún se practicaba en Cornwall. Puesto que era muy consciente de que el moderno fútbol imitaba de modo muy imperfecto aquel ejercicio, consideró necesario enviar a Martin a las tierras del oeste para que fuese iniciado en aquel arte de la gimnasia verdaderamente antiguo y viril. El desdichado muchacho tuvo la poca fortuna de volver con una pierna rota, y Cornelius, considerándolo un contratiempo menor, prometió a su esposa que él le curaría instantáneamente. Abrió por la mitad un trozo de caña, colocó encima su cuchillo y, disponiendo las dos partes sobre el miembro herido, pronunció estas palabras: “*Daries, daries, astataries, dissunapiter; huat, hanat, huat, ista, pista fista, domi abo, domnaustra.*”²²⁰ Pero al descubrir, con no poco asombro, que sus palabras no surtían efecto, tras cinco días condescendió a que un cirujano moderno curara la pierna de Martin.

La señora Scriblerus, para evitar a su hijo futuros ejercicios tan peligrosos como este, propuso encomendarlo a un maestro de danzas que le enseñase el minué y el rigodón. “¡Bailar!”, dijo Cornelius, “Lo apruebo enteramente, pues Sócrates dijo que los mejores bailarines eran los mejores guerreros. Pero no bailaré esa clase de danzas que mencionas, herencia corrupta, ciertamente, de las danzas satírica y cómica que disgustaban absolutamente a los más sensatos entre los Antiguos. Martin aprenderá solo la danza trágica, y buscaré por toda Europa hasta dar con un anticuario capaz de instruirle en la *saltatio pyrrhica*, danza guerrera que Escalígero, ascendiente directo de mi hijo, se jacta de haber practicado en presencia del Emperador, para

²²⁰ Plin. Hist. Nat. lib. 17. in fine. Carne contra luxata membra, cujus verba inserere non equidem serio ausim, quanquam a Catone prodita. Vid. Cato de re rust. c. 160.

gran admiración de toda Alemania.²²¹ ¿Qué diría él si pudiese mirar y ver que su posteridad se ha vuelto tan ignorante como para desconocer el menor detalle de esa noble clase de movimiento?”

La pobre señora llegó a habituarse a todas estas cosas con una paciencia loable. Hasta que un día su esposo fue poseído por una nueva idea. Había dado con una frase según la cual “el bazo, las jarreteras y las fajas son los tres impedimentos del *cursus*.” “Mi hijo”, dijo Cornelius, “corre pesadamente. Por lo tanto, le practicaré esta operación inmediatamente. Además, le curará esa risa desmesurada a la que, según veo, es adicto. Pues la risa (según el mismo Plinio) es causada por un bazo desproporcionado.”

Tan pronto como sospechó esta decisión, la señora Scriblerus estalló en lágrimas, retorciéndose las manos. Inmediatamente mandó a por su cuñado Albertus, rogándole que por amor de Dios disuadiera a su marido.

Albertus era un hombre discreto, sobrio en sus opiniones, libre de pedantería, que había aprendido en los libros y en el mundo a observar la consideración debida a todo lo útil o excelente, ya antiguo, ya moderno. Si no siempre tenía la autoridad, al menos contaba con el arte de disuadir a Cornelius de muchas extravagancias. Por fortuna vino a casa de su hermano rápidamente, de lo contrario Martin no habría podido jactarse de contar con todas sus vísceras.

“¿Qué sentido tiene”, dijo Alberto, “que mi sobrino se distinga o no en el *cursus*? La velocidad es a menudo indicio de cobardía: ahí tienes a la liebre y el ciervo.”

“No olvides a Aquiles”, dijo Cornelius. “Sé que los orgullosos espartanos no aprueban la carrera por ser inútil en la guerra. Y sin embargo Demóstenes pudo decir *aner ho pheugon kai palin machesetai*, una idea que el inglés Hudibras ha traducido muy bien así:

Pues el que corre, volver puede a luchar,

²²¹ Scalig. Poetic 1.1.c.9. Hanc saltationem pyrrhicam nos saepe et diu, jussu Bonifacii patruī, coram divo Maximiliano, non sine stupore totius Germaniae, repraesentavimus. Quo tempore vox illa imperatoris, hic puer aut thoracem pro pelle aut pro cunis habuit.

A lo que un muerto no puede aspirar.

“Eso es verdad”, dijo Alberto, “pero te ruego que también consideres que los animales sin bazo son extremadamente lascivos, una situación bien conocida en los perros.”²²²

Cornelius quedó muy sorprendido con esto, y replicó gravemente: “Si así fuese, pospondré la operación, pues no aumentaré los poderes del cuerpo de mi hijo a expensas de las capacidades de su mente. De hecho, estoy decepcionado con la mayoría de mis proyectos, y me temo que debo conformarme con los bárbaros métodos educativos modernos. ¡Felices todos nosotros, si hubiésemos vivido en el siglo de Augusto! Entonces, mi hijo podría haber escuchado a los filósofos discutir en los pórticos de la palestra, y al mismo tiempo formar su cuerpo y su entendimiento.”

“Es verdad”, replicó Albertus, “no tenemos *exedra* para los filósofos junto a las pistas de tenis. Pero existen tabernas donde Martin escuchará argumentos muy notables: aunque no alcancemos el nivel de los antiguos en la danza trágica, los superamos en el *kybistike* o arte de dar volteretas en el aire. Los antiguos nos habrían ganado en el juego de los aros, pero no en el *jaculum* o lanzamiento de la pica. El *pugilatus* es tan perfecto en Inglaterra como en la antigua Roma, y la lucha o *luctus* es igual a la *volutatoria* de los antiguos.”

Respondió Cornelius: “No podrías haber dado con un ejemplo más desafortunado de la estupidez y barbarie modernas que lo que dices del *jaculum*. Los cretenses sabiamente prohibían la gimnasia y los pulsos a sus siervos,²²³ y aun así nuestros criados se ejercitan diariamente en el *jaculum* en la intersección de Hyde Park mientras sus lánguidos amos se apoltronan en los carruajes, (especie de disipación desconocida entre los antiguos, con excepción de los ancianos).”

²²² Blackmore's *Essay on Spleen*.

²²³ Aristot. *Politic.* lib. 2. cap. 3.

“Dices bien”, dijo Alberto, “y tenemos muchas otras disipaciones desconocidas para los Antiguos, particularmente las carrozas volantes, que permiten a la gente el beneficio del ejercicio físico por la pequeña suma de un cuarto de penique. Pero supón que los antiguos nos superasen casi en todo, ¿cuál sería la razón de esta singularidad? Tu hijo debe tomar lo que ofrecen los maestros de que nuestra época dispone. Tenemos maestros de danza, maestros de escritura y maestros de música.”

La mera mención de la música enervó a Cornelius:

“¿Cómo puedes dignificar con el nombre de música a estas chapuzas modernas? En esta época, ¿se enfrentará a un lobo algún oboe moderno, sin otras armas que su instrumento, como el antiguo Piper Pythocaris? Los cerdos salvajes, los elefantes, los ciervos, los delfines, ballenas o rodaballos, domeñados y humanizados por los músicos antiguos, ¿han mostrado la menor emoción ante la más elaborada de las melodías de tus modernos tañedores? ¿No nos cuenta Elio que la música excitaba el galope en las yeguas libias?²²⁴ (Lo cual debería, por cierto, ser una advertencia para mujeres modestas que asisten a las óperas. Y considera, hermano, este dilema al que te enfrentas y escoge: o la virtud de las damas, o el poder de tu música moderna.)”

“¿Dónde se origina la degeneración de nuestra moral? ¿No de la pérdida de la música antigua que, como dice Aristóteles, enseña todas las virtudes? Acaso debíamos convertir Newgate en una escuela de músicos dóricos que enseñasen las virtudes morales a toda esa gente. ¿De dónde proviene la obstinación de nuestros males presentes? ¿Por qué me quejo cada día de mis dolores del ciático? ¡Vaya! Porque hemos perdido la cura verdadera, que era la melodía de la flauta. Todo esto era bien conocido por los antiguos, como nos asegura Teofrasto²²⁵ (razón por la cual Celio menciona el *loca dolentia decantare*), y de hecho unos pocos restos de esta habilidad perduran en los tratamientos con la tarántula.

²²⁴ Aelian. Hist. Animal. lib. xi. cap. 18. and lib. xii. cap. 44.

²²⁵ Athenaeus, lib. xiv.

“¿Acaso Pitágoras no detuvo a una banda de borrachos que iban a destruir un edificio público, apenas con cambiar la melodía de la flauta por el sobrio espondeo? ¡Y pensar que nuestros músicos modernos no pueden parar a los jovenzuelos que apedrean las ventanas! Bien sabido es que cuando la chusma de los lacedemonios se encendía, por lo común un músico de Lesbos apaciguaba los ánimos e inmediatamente se calmaban al escuchar cantar a Terpandro.²²⁶ ¡No creo que toda la banda de música del Papa, aunque la mejor de su tiempo, pudiese prevenir que un 5 de noviembre la imagen de su Santidad fuese quemada!”

“Ni el mismísimo Terpandro en Billingsgate”, replicó Albertus, “ni Timoteo en Hockley-in-the-Hole, causarían el menor efecto, ni los dos juntos devolverían a la civilidad a Horneck.”

“Ese es un grosero error”, dijo Cornelius con acaloramiento, “y para probártelo, tengo aquí una lira, diseñada, encordada y afinada a la manera de los Antiguos. Puedo tocar con ella algunos fragmentos de música de Lesbos, y desearía que las más apasionadas criaturas vivientes los escucharan.”

“Nunca tendrás oportunidad mejor”, dijo Albertus, “pues aquí mismo tienes a dos campesinas riñendo y a punto de irse a las manos.”

Cornelius, tras oírle, desvestido como estaba, se precipitó al balcón lira en mano, en zapatillas, con los calzones colgando hasta las rodillas, una media en la cabeza y un colorido chaleco de satén cubriéndole el torso. Comenzó a tocar su lira con un tipo muy inusual de *harpegiatura*, no fuese sus esperanzas a frustrarse. El atrezo exótico, el extraño instrumento, la singularidad del hombre y de la música captó los oídos y la mirada de la pequeña multitud que rodeaba a las campeonas, y por último a estas mismas.

Todos se acercaron al balcón, tan atentos como el ganado de Orfeo, o la audiencia de una ópera italiana cuando se entona su aria favorita. El efecto repentino de su música animó

²²⁶ Suidas, en Timoteo.

poderosamente a Cornelius, y entonces se vio que nunca como en esa ocasión había tocado su lira de un modo tan verdaderamente cromático y de manera más inarmónica. La multitud rompió a reír, cantar, saltar, bailar y hacer todo tipo de gestos, todo lo cual pareció a Cornelius que era ocasionado por sus varias modulaciones. “Observa en estos”, dijo, “el poder de la melodía jónica, y en aquellos el efecto de la melodía eolia.”

Pero al momento la multitud comenzó a enfurecerse y arrojar piedras. Entonces Cornelius abandonó el balcón con el aire más triunfante del mundo.

“Hermano”, dijo, “¿has visto que inadvertidamente he interpolado ritmos frigios? Podría tornar a la melodía lidia y suavizar esos temperamentos. Pero no, es ejemplo suficiente para que aprendas a hablar con veneración de la música antigua. Si esta lira puede ocasionar prodigios tales en mis manos inhábiles, ¿que no habrían logrado en las de Timoteo o Terpandro?”

Habiendo dicho esto, se retiró con exultación máxima, pagado de sí y desdeñoso de su hermano y, según se dice, aquella tarde se comportó con su familia con una altanería tan inusual, que todos tuvieron buenas razones para desear que algún antiguo Tibiceno aplacara su temperamento.

Capítulo VII

Retórica, lógica y metafísica

Como ya se ha dicho, Cornelius estaba decepcionado con sus intentos por mejorar las fuerzas corporales de su hijo, por lo cual consideró que había llegado el momento de dedicarse al cultivo de las facultades internas del muchacho. Juzgó apropiado en primer lugar instruirle en retórica.

Pero aquí mismo no necesitaremos ofrecer al lector el relato de sus progresos maravillosos, pues estos ya son conocidos por el mundo docto gracias al tratado que Martin escribió sobre la cuestión. Me refiero al admirable *Peri bathous*, que Martin escribió por esta

misma época pero mantuvo en secreto, conociendo la extrema parcialidad de su padre a favor de los antiguos. Permaneció oculto, y acaso olvidado, entre la gran multiplicidad de otros escritos suyos, hasta que, alrededor del año 1727, nos lo envió para darlo a la imprenta, con muchos ejemplos adicionales tomados de los excelentes poetas vivos de esta nuestra época presente. Continuamos, por tanto, con la lógica y la metafísica.

El sagaz Cornelius estaba convencido de que, como la esgrima, estas artes de la polémica no podían aprenderse en solitario. Por tanto, pensó que era necesario buscar algún joven conspicuo para que, como humilde compañero, acompañase en estos estudios a su hijo. Su buena fortuna le llevó a un talento singularísimo, de nombre Conradus Crambe. Por parte de padre, Crambe estaba emparentado con los atletas de Cambridge, y su madre era prima del señor Swan, aficionado talento a los juegos de palabras de la ciudad de Londres, por lo cual heredó de ambos progenitores una natural disposición a esos juego, que, como se dice, son vicio de los hombres sabios y dinero fácil de los necios. Crambe había ganado dinero de esta última clase. ¡Afortunado Martin, con tales padre y compañero! ¡Qué no habría de lograr en las artes y las ciencias!

En este punto debo formular una observación general y de gran beneficio para la humanidad: muchas personas solo disponen del uso de una operación del intelecto, aunque, como miopes que son, difícilmente pueden advertirlo por sí mismos. Pueden formarse percepciones simples, pero no tienen ninguna de las otras dos facultades, el *judicium* o el *discursus*. Ahora bien, como sabiamente se da el caso de que personas privadas de un sentido tienen perfeccionados los otros, tales hombres se formarán ideas simples muy vivaces, y qué bien estaría eso, si de hecho se limitasen a esas ideas sin formular *judicia*, mucho menos argumentos.

Cornelius muy pronto descubrió que estas dos últimas operaciones del intelecto eran muy débiles en Martin, y casi por completo inexistentes en Crambe. Sin embargo, como solía decir que las reglas de la lógica son como gafas para los ciegos, resolvió ocuparse de las

carencias de sus dos pupilos. El entendimiento de Martin estaba tan por completo inmerso en los objetos sensibles que el muchacho requería ejemplos materiales de las abstracciones de la lógica. En cuanto a Crambe, se contentaba con las palabras, y cuando no alcanzaba a hacerse más que un concepto a partir de ellas, estaba completamente satisfecho.

Así, Crambe decía a su instructor que todos los hombres no eran singulares, que la individualidad no podía predicarse de ningún hombre pues se decía comúnmente que un hombre no *es* el mismo que *era*, que los locos están *fuera de sí* y los borrachos *vuelven en sí*, lo cual demuestra que pocos hombres tienen esa característica lógica, la más valiosa: la individualidad.

Cornelius decía a Martin que un cuarto de cordero era un individuo, lo cual Crambe negaba porque había visto que los cuartos se troceaban. “Eso es verdad”, decía el tutor, “pero nunca has visto un cuarto de cordero troceado en cuartos de cordero”. “Si eso fuera posible”, decía Crambe, “sería el individuo más hermoso de las universidades.”

Cuando se le decía que la sustancia es aquello que está sujeto a accidentes, Crambe decía: “Entonces los soldados son las personas más sustanciales del mundo.” No aceptaba como buena la definición del accidente, según la cual es aquello que está puede estar presente o ausente sin que el sujeto desaparezca pues, según Crambe, hay muchos grandes accidentes que destruyen al sujeto, como el fuego a una casa y la muerte al hombre. En cuanto a esto, Cornelius le respondía que hay una muerte natural y una muerte lógica, que aunque un hombre muerto no puede ocupar el menor cargo, no obstante aún mantiene su lugar entre los predicados lógicos.

Cornelius se vio forzado a proporcionar a Martin imágenes sensibles. Así, llamando al cochero, le preguntó que había visto ese día en los espectáculos de luchas. El hombre contestó que había visto a dos hombres pelear por un premio; uno era blanco, un sargento del ejército, el otro era negro, un carnicero; el sargento tenía pantalones rojos, el carnicero azules; los hombres pelearon sobre una plataforma alrededor de las cuatro en punto, y el sargento hirió al carnicero en una pierna.

“Observad”, dijo Cornelius, “cómo el buen hombre enumera los predicados. Hombres, *substantia*; dos, *quantitas*; blanco y negro, *qualitas*; sargento y carnicero, *relatio*; uno hirió al otro, *actio et passio*; el espectáculo, *situs*; plataforma, *ubi*; cuatro en punto, *quando*; pantalones azules y rojos, *habitus*.”

Al mismo tiempo, advirtió a Martin que todo lo que ahora aprendiera como lógico debía olvidarlo como filósofo natural; que aunque ahora les enseñase a ambos que los accidentes eran inherentes al sujeto, con el tiempo comprenderían que no existía tal cosa, y que el color, el gusto, el olfato, el calor y el frío no estaban en las cosas pues solo eran fantasmas de nuestras mentes. Cornelius se vio forzado a revelar este secreto porque Martin no podía concebir cómo un vestido era inherente a un bailarín cuando este no bailaba. No, el muchacho pedía las características de las relaciones entre sujeto y accidentes.

Para ayudarlo, Crambe solía decirle que un marido engañado, un apostador perdedor, un hombre que no ha comido, un joven heredero al que su padre retacea el dinero, todos ellos pueden ser conocidos por la expresión de su semblante y que, en estos casos, la paternidad y la filiación dejaban impresiones muy sensibles en el *relatum* y el *correlatum*. La mayor dificultad venía, sin embargo, con las siguientes predicaciones. Crambe afirmaba que su *habitus* tenía más sustancia que él mismo, pues más podrían sus ropas subsistir sin él que él sin ellas.

Martin suponía que un hombre universal sería como un caballero de comarcas o el integrante de una corporación que representase un gran número de individuos. Su padre le preguntaba, entonces, si no podía concebir la ida de un Lord Alcalde universal. Martin le decía que, puesto que nunca había visto más que un Lord Alcalde, la idea de ese Lord Alcalde siempre volvía a su mente, y que tenía una gran dificultad para abstraer un Lord Alcalde de su abrigo, traje, y cadena de oro. No, insistía, el caballo en que había visto montar al Lord Alcalde no perturbaba en nada su imaginación.

Por otro lado, Crambe, para mostrarse como de más penetrante genio, juraba ser capaz de concebir la idea de un Lord Alcalde no solo sin su caballo, traje y cadena de oro, sino incluso

sin estatura, rasgos, color, manos, cabeza, pies o cuerpo alguno. Esto, suponía él, era la abstracción de un Lord Alcalde. Cornelius le decía que era un pillo mentiroso, que un *universale* no podía ser objeto de la imaginación y que no existía cosa semejante en la realidad o *a parte rei*.

Crambe decía: “Pero puedo probar que hay enemas *a parte rei*, pero también enemas que son *universales*. Así pruebo mi premisa menor. *Quod aptum est inesse multis* es un *universale* por definición, pero cada enema que se administra tiene esta cualidad, luego, cada enema es un *universale*.”

Crambe también encontraba errores en los pregones y avisos que carecían de definiciones lógicas estrictas. Los avisos sobre perros perdidos o robados, según él, debían comenzar así: “Un animal irracional del *genus caninum* etc.” Cornelius entonces les decía que, aunque esos avisos no estaban estructurados según las reglas exactas de las definiciones lógicas y solo se referían a descripciones de cosas *numero differentibus* y transmitían una imagen débil de los *praedicabilia*, sin embargo servían muy bien para los propósitos comunes de la vida, y a menudo servían para encontrar cosas perdidas, animadas o inanimadas: un sabueso italiano, de color marrón pálido, con una mota blanca en el cuello, como de una pata, pertenece a tal dama. Sabueso, *genus*; marrón pálido, etc., *differentia*; cojo de una pata, *accidens*; pertenece a tal dama, *proprium*.

Aunque me temo que ya he colmado la paciencia de mi lector, no puedo evitar mencionar una cosa más, la más extraordinaria de las hasta ahora mencionadas: el *Tratado de silogismos* de Crambe. Este suponía que el cerebro de un filósofo era como un gran bosque donde las ideas correteaban como animales de distintos tipos, y que estas ideas copulaban y engendraban conclusiones, y que de la cópula de ideas de diferentes especies resultaban monstruos o absurdidades, y que la premisa mayor es el macho y la menor es la hembra, que copulan con el término medio y engendran la conclusión. Por esto, precisamente, son llamadas *praemissa*, o precedentes de la conclusión. Y con propiedad decían los lógicos *quod pariunt*

scientiam opinionem: ellas procrean la ciencia, la opinión, etc. Según Crambe, las proposiciones universales son personas de calidad; por tanto, en lógica, se las conoce como de primera formulación. Las proposiciones singulares son personas privadas; por tanto, se las ubica en la tercera formulación o rango. De estos principios se siguen naturalmente todas las reglas de los silogismos, a saber:

- I. Que solo hay tres términos, ni más ni menos, pues para un niño solo puede haber un padre y una madre.
- II. De premisas universales se infiere una conclusión universal, como, digamos, las personas de calidad, que siempre engendran personas de calidad.
- III. De premisas singulares se infiere una conclusión singular, es decir, si los padres solo son personas individuales, el resultado debe ser similar.
- IV. De proposiciones particulares nada puede concluirse, porque los *individua vaga* (como los hombres que copulan con prostitutas y meretrices) son infecundos.
- V. No puede haber más en las conclusiones que lo que hay en las premisas, esto es, los niños solo pueden heredar caracteres de sus padres.
- VI. La conclusión sigue a la parte más débil, es decir, los niños heredan las enfermedades de sus padres.
- VII. De dos premisas negativas nada se puede concluir, pues del divorcio o la separación no resulta descendencia.
- VIII. El medio no puede formar parte de la conclusión, pues sería incesto lógico.
- IX. Una proposición hipotética es solamente un contrato o una promesa de matrimonio, de la que, por tanto, no puede resultar descendencia efectiva.
- X. Cuando las premisas o padres están unidos necesariamente o en matrimonio legítimo, engendran descendencia legítima, pero unidos por contingencia, engendran bastardos.

Esto en cuanto a las proposiciones afirmativas, lo relativo a las negativas debe ser dejado para otra ocasión.

Crambe solía apreciar su propio valor a través de este sistema, por lo que decía que uno puede evaluar la impropiedad o propiedad de una expresión, determinar si se tiene o no una imaginación infecunda, y que es común que la gente adopte conclusiones que no se siguen de las premisas. Por tanto, como una absurdidad es un monstruo y una falsedad es un bastardo, entonces una conclusión verdadera que no se sigue de las premisas puede decirse que es adoptada.

“Pero, entonces, ¿qué es un entimema?”, dijo Cornelius.

“Pues, un entimema”, replicó Crambe, “se da cuando la premisa mayor está de hecho casada con la menor, pero el matrimonio se mantiene en secreto.”

La metafísica era una cuestión muy amplia en la que ejercitar las armas que la lógica había puesto en las manos de los muchachos. Martin y Crambe solían enzarzarse en disputas ante Cornelius y otros doctos amigos suyos de los simposios. Y, como los competidores por un premio acuerdan no recurrir a la broquela o alguna otra arma defensiva, así Crambe prometía no utilizar *simpliciter et secundum quid*, siempre y cuando Martin renunciase a *materialiter et formaliter*. Pero ocurría que sin la ayuda de la armadura de esas distinciones los argumentos cortaban tan hondo que la sangre manaba a cada estoque. Extraían sus tesis y argumentos de Suárez, Tomás de Aquino y otros doctos escritores ocupados en metafísica. Ofreceré al lector una muestra de las *questiones*:

- I. ¿Si el deseo innato de conocimiento de la metafísica fue la causa de la Caída de Adán, y si el *arbor porphyriana* fue el árbol del conocimiento del bien y del mal?
Afirmado.
- II. ¿Si la bondad trascendental podía ser verdaderamente predicada del Demonio?
Afirmado.
- III. ¿Si lo uno o lo múltiple era el principio? ¿O si no se debe suponer la noción de lo múltiple? Suárez.
- IV. ¿Si el deseo de novedades en el hombre es *appetitus innatus* no *elicitus*? Afirmado.
- V. ¿Si existen en el entendimiento humano falsedades potenciales? Afirmado.
- VI. ¿Si Dios ama a un ángel posible más que a una mosca efectivamente existente?
Negado.
- VII. ¿Si los ángeles pasan de un extremo al otro sin atravesar el medio? Aquino.
- VIII. ¿Si los ángeles conocen las cosas más claramente por la mañana? Aquino.
- IX. ¿Si cada ángel escucha lo que cada uno se dice entre sí? Negado. Aquino.
- X. ¿Si la tentación es *proprium quarto modo* del Demonio? Negado. Aquino.
- XI. ¿Si un demonio puede iluminar a otro? Aquino.
- XII. ¿Si existen hembras nacidas en estado de inocencia? Aquino.
- XIII. ¿Si la creación fue concluida en seis días porque seis es el número más perfecto, o si seis es el más perfecto de los números porque la creación fue concluida en seis días? Aquino.

Había muchas otras cuestiones, de las cuales tendremos ocasión de ocuparnos en el transcurso de la vida del doctor Martin, y una particularmente que continúa irresuelta hasta nuestros días, tomada del docto Suárez:

XIV. *An praeter esse reale actualis essentiae sit aliud esse necessarium quo res actualiter existat?* Así en nuestra lengua: ¿si más allá del ser real del ser en sí hay otro ser necesario que sea causa de que una cosa sea?

Esto me recuerda el proyecto de erradicar de España la metafísica, lo cual se suponía que podía llevarse a cabo con el método siguiente: que nadie utilizase ningún compuesto o descompuesto de los verbos sustanciales de otro modo que como en las conjugaciones comunes, pues todo el mundo reconoce que si se priva a un metafísico de *ens*, *essentia*, *entitas*, *susistentia*, etc., le sobreviene el fin.

Crambe se lamentaba profundamente de que las formas sustanciales, seres inofensivos que durante muchos años habían trajinado y permitido una confortable subsistencia para muchos filósofos pobres, debieran ser abatidas como una manada de lobos sin posibilidad alguna de retirada. Consideraba que se había llegado mucho más lejos con las sustancias que con las esencias, que, retiradas de las escuelas, se habían refugiado en las tiendas de los boticarios, donde algunas habían llegado a avanzar al grado de quintaesencias. Crambe pensaba que debía permitirse que las pobres formas sustanciales se retiraran a morar a las cortes, entre los ujieres, y que de hecho existían formas sustanciales, tales como las formas de plegarias y las formas de gobierno, sin las cuales las cosas en sí no subsistirían durante mucho tiempo. También solía maravillarse de que no se premiara a quienes dieran con una cuarta figura de la lógica o para el que descubriese la longitud.

Capítulo VIII

Anatomía

Cornelius, ciertamente, tenía una supersticiosa veneración por los Antiguos, y si estos se contradecían entre sí, su razón era tan dúctil y maleable que siempre compartía la opinión del

último que había leído. Pero estimaba un punto de honor no resultar, jamás, vencido en una disputa, cualidad por la que se le conocía con el título de *doctor invencible*.

Mientras el profesor de anatomía señalaba a su hijo los distintos tipos de intestinos, Cornelius afirmaba que solo había dos, el *colon* y el *aichos*, según Hipócrates, quien no podía haber cometido un error. Era vano asegurarle que este error se debía a un deseo de exactitud y de dividir el canal completo de las vísceras en dos.

“Diga lo que usted quiera”, replicaba él, “esta es mi opinión y la de Hipócrates.”

“Se podría, entonces, afirmar”, contestaba el profesor, “que el hígado de un hombre tiene cinco lóbulos, o negar la circulación de la sangre.”

“La demostración visual”, dijo Cornelius, “parece estar de vuestra parte, pero no me rendiré. Mostradme cualquier víscera de un cuerpo humano y le traeré un monstruo que difiere de la estructura común. Si la naturaleza exhibe una variedad semejante en una misma época, ¿por qué no ocurriría lo mismo en otros tiempos? Enseñadme ahora un hombre antediluviano, de la fortaleza de Sansón o de la estatura de los gigantes. Si en el todo, ¿por qué no puede diferir en las partes del cuerpo la generación de los hombres de hoy en día? La glotonería de los modernos quizás ha estirado el canal de las vísceras, y el abuso de la bebida ha menguado el hígado. Aunque llegue a demostrarse que la sangre moderna circula, aun creeré, con Hipócrates, que la sangre de los antiguos fluía y reflúa desde el corazón como las mareas. Considerad que la lujuria ha introducido enfermedades nuevas y con ellas, no improbablemente, se ha alterado el curso completo de los fluidos. Considerad que la corriente de los caudalosos ríos, no, los mismísimos canales del océano son distintos a cómo eran en los días antiguos, ¿y podemos ser tan vanidosos como para imaginar que el microcosmos del cuerpo humano está, él solo, exento del sino de todas las cosas? Conjeturas pueden hacerse incluso sobre el momento en que la sangre comenzó a circular por vez primera.”

Disputas semejantes sumían en la perplejidad al profesor, a punto tal que, enfurecido, como ahora, se levantaba en medio del discurso de Cornelius y se iba.

Por entonces, desafortunadamente, ocurrió un accidente inusual que retardó la progresión de los estudios de Martin. Este había comprado el cadáver de un malhechor y alquilado una estancia para diseccionarlo, cerca de los Campos Pestíferos en Saint Giles, a corta distancia de Tyburn Road. Crambe, a quien le había sido encomendado el cuidado del cadáver, lo llevó hasta allí alrededor de la medianoche en un coche de alquiler, pues ningún hostelero prestaría su casa para este tipo de operaciones.

Mientras subía sigilosamente las escaleras de la casa en la oscuridad, cargando el cadáver en brazos, el peso muerto deslizó el cuerpo, y Crambe, para evitar que cayese, lo sujetó con tanta fuerza por el vientre que el cadáver expulsó todo su aire por el ano, con un ruido que parecía la crepitación de un hombre vivo. Crambe, que no comprendía cómo esta parte de la economía animal podía continuar funcionando en un muerto, se espantó tanto que arrojó el cuerpo escaleras abajo y corrió a buscar a su amo, casi falto de aire para contarle qué había ocurrido.

Martin, con toda su filosofía, no pudo imponerse y hacerle retornar a su puesto. “Puedes decir lo que te plazca”, dijo Crambe, “ningún hombre vivo se ha desfogado de manera más natural. ¡Qué digo! ¡Si hasta parecía aliviado!”

Al rodar escaleras abajo, el cadáver produjo tal estruendo que despertó a toda la casa. La doncella chilló, la casera gritó “¡Ladrones!”, pero el casero, en pijama como estaba, cogiendo una vela en una mano y una espada en la otra, se aventuró fuera de su habitación. La doncella, apenas en camisones, corrió escaleras arriba, pero sin percatarse del cuerpo muerto, cayó encima y se desvaneció.

Mientras tanto, el casero permanecía inmóvil y atento, hasta que miró abajo y se aventuró a bajar lentamente los escalones, hasta alcanzar el sitio donde yacía la doncella, como muerta, sobre otro cadáver desconocido. Su mujer salió corriendo a la calle y gritó: “¡Asesinos!” El vigilante se acercó rápidamente, mientras Martin y Crambe, oyendo tal tumulto, bajaban las escaleras. El vigilante se figuró que se estaban dando a la fuga, les cogió inmediatamente y les

llevó a una delegación cercana de la policía, donde, tras revisarles, encontraron varios tipos de cuchillos y terribles armas. El juez interrogó en primer lugar a Crambe.

“¿Cuál es tu nombre?”, dijo el juez.

“No me he granjeado”, dijo Crambe, “ningún gran nombre hasta ahora. Me llaman Crambe o Crambo. A mí me da igual, aunque puede haber alguna disputa en la posteridad.”

“¿Cuál es tu profesión y la de tu amo?”

“Nuestro trabajo consiste en mancharnos las manos con sangre. Cortamos cabezas y extraemos los corazones de aquellos que no nos han hecho daño alguno. Despedazamos a mujeres de vientre prominente y descuartizamos niños miembro a miembro.”

Martin se esforzaba por interrumpirle, pero el juez, admirado completamente ante la franqueza de la confesión de Crambe, le ordenó a este continuar, tras lo cual pronunció el siguiente discurso:

“Espero el agrado de vuestra señoría me permita que, tan verdaderamente como toco este cuerpo, pueda responder minuciosamente a cada alegación de mis acusadores. Hasta aquí, han hablado como zopencos descerebrados, pero si vuestra señoría me prestase no solo su oído, sino también me considerase con ojo favorable, no me intimidarán entonces las miradas aviesas de mis adversarios, que ahora se yerguen codo a codo con vuestra señoría. Probaré ante sus caras que sus necias bocazas no han movido sus labios sin pronunciar una falsedad, y que han mostrado los dientes como si fuesen a arrancarme la nariz. Ahora, señor, permitidme que, como es justo, deslice mi cuello fuera de este alzacuello, os ruego que este asunto no sea descuidado en lo más mínimo. Aunque no tengo ningún hombre que me apoye, me expresaré abiertamente pues la verdad está de mi parte, y les llenaré los vientres con mis palabras, aunque piensen que me tienen cogido por la cadera. Si bien dicen que entré en esa casa, con armas, y asesiné a este hombre sin su consentimiento informado, declaro que ni el más pequeño de mis dedos estuvo involucrado, y puesto que debo permanecer sobre mis piernas, no dejaré nada de este asunto

hasta acabar con el pie derecho. Por la sangre de mi corazón y mis entrañas que mi temperamento no soporta estos modales. No permitiré a mis pulmones que defiendan mi buen nombre, pues siempre se me ha reconocido como de buen hígado, y creo que tengo las vísceras compasivas. No pido sino justicia, y desde la corona de mi cabeza a la suela de mis zapatos me reconoceré siempre como el humilde servidor de vuestra señoría.”

El juez le miraba, los incómodos caseros desviaban la mirada y Martin se inquietaba aún más a medida que Crambe hablaba de esta manera incoherente e inconexa. Hasta que, por fin, Martin rogó que se le escuchase. Fue difícil convencer al juez, que no les creyó hasta que enviaron a por el juez último de las leyes humanas, el funebrero, a quien le habían comprado el cadáver. Este, mirando de cerca el oído izquierdo del cuerpo, reconoció su propia obra y prestó declaración favorable a los compañeros.

Tan pronto como llegaron a la casa Martin estalló en reproches a Crambe. “¿Qué demonio os ha poseído para que nunca renunciéis a esa costumbre impertinente del retruécano? Ni mi consejo ni mi ejemplo os han llevado por ese mal camino. Conducís vuestra vida según las máximas más erróneas.”

“Nada más lejos de la verdad”, contestó Crambe, “Mi vida es tan ordenada como mi diccionario, pues por mi diccionario ordeno mi vida. He confeccionado un calendario con las raíces de las palabras adecuadas para cada estación, mes y día del año. Cada día me rijo por una determinada palabra, pero este día en particular no puedo estar equivocado, porque me rige una que legisla todos los sexos, las condiciones, todos los animales racionales e irracionales. Pues, ¿a quién no domina la raíz *conduc-*?”

“Qué arte el vuestro”, replicó Martín, dando golpes con el pie, “qué arte el vuestro, digo, que supera toda humana tolerancia, qué arte tan innatural, incomprensible, incoherente, ininteligible, infructífero...”

“He aquí lo que os digo”, interrumpió Crambe, “este es vuestro día de *in-*”

Martin no podía soportarlo más. No obstante, recomponiéndose el semblante, gritó: “Venid, aquí tenéis cinco libras, diecisiete chelines y nueve peniques: habéis estado conmigo ocho meses, tres semanas, dos días y cuatro horas.”

El pobre Crambe recibió su salario y rompió a llorar, arrojó el dinero al suelo y prorrumpió en estas palabras: “¡Oh, Cicerón! Si retrucar es un crimen, lo he aprendido de vos. ¡Oh, prejuicios, prejuicios! Si retrucar es un crimen, a ello me ha predisposto tu ejemplo!”

Tras lo cual Martin, considerando que la ocurrencia de Crambe no era indigna del más grande de los oradores, como si un sabio griego hubiera jugado con las palabras, dudó, transigió y reintegró a Crambe a su servicio.

Capítulo IX

Cómo Martin se convirtió en un gran crítico

Un muy particular talento de Martinus era la capacidad de convertir en seria cualquier nimiedad, ya en la vida o en los estudios. Esto lo ejemplifica inigualablemente el efecto que los retruécanos de Crambe ejercían en la mente y los estudios de Martinus. Así, este concibió la idea de que alguna aptitud similar a la de Crambe, la de reunir sonidos paralelos, ya sílabas o palabras, podía conducir a enmendar y corregir a los autores antiguos, si se aplicaba a las obras con la misma diligencia y libertad. De esta manera, resolvió intentarlo en primer lugar con Virgilio, Horacio, y Terencio, y concluyó que, si los autores más eminentes y correctos, así como la reputación del crítico, podían ser tan bien servidos, la enmienda y la alteración de todos los demás resultarían sencillas. Se imaginaba que un nuevo, vasto, no, ilimitado campo de gloria se abriría entonces al crítico verdadero y absoluto.

Martinus nos ha dado este espécimen de Virgilio en las *Addenda* a sus *Notas* de la *Dunciada*. Su Terencio y su Horacio están en manos de todos, bajo los nombres de Richard

Bentley y Francis Hare. Y tenemos pruebas convincentes de que la última edición de Milton publicada por Bentley no fue, en verdad, obra de nadie más que de Scriblerus.

Capítulo X

De su práctica poco común de la física, y cómo Martinus se aplicó a la cura de las enfermedades de la mente

Pero ya es tiempo de volver a la historia del progreso de Martinus en sus estudios de física, y de enumerar, al menos, algunos de sus descubrimientos y experimentos.

Uno de los primeros fue su método para investigar el moquillo, elaborado a partir de la sagaz ocurrencia de reunir perros domésticos y sabuesos. Ciertamente nos gustaría narrar los éxitos y aventuras que le ocurrieron mientras llevaba a estos animales a olfatear por los parques y sitios públicos de Londres, pero su propio relato, junto con una lista de los caballeros y damas a los que sus perros olisquearon, se publicará a su debido tiempo. También se añadirá la exposición de Martinus ante las dos Casas del Parlamento en ocasión de un brote de moquillo que se volvió casi epidémico, titulada *Propuesta para una mercurización general*, pensaba para, de un solo golpe, erradicar del reino la sífilis.

Luego, procedió a investigar la naturaleza y señales de la virginidad según las doctrinas judías, que resultaron en ese curiosísimo *Tratado de la purificación de la reina Esther*,²²⁷ con una descripción completa del caso, y que también será publicado a la brevedad.

Sin embargo, cansado de toda práctica con cuerpos fétidos y por cierta fragilidad de su constitución (especialmente después de asistir durante todo un año al curso del doctor Woodward sobre vomiteras), decidió abandonar el asunto completamente y dedicarse solo a las enfermedades de la mente. Se propuso, especialmente, descubrir las especificidades de todas

²²⁷ Vid. Esther, cap. ii. v.12.

las pasiones y, así como otros médicos someten a sus pacientes a sudoraciones, vómitos, purgas, etc., Martinus decidió sumir a los suyos en el amor, el odio, la esperanza, el temor, la alegría y el pesar. Y, en efecto, la gran irregularidad de las pasiones de la nación inglesa fue el motivo principal que le indujo, por el tiempo que continuó entre nosotros, a aplicarse por completo al estudio de las enfermedades de la mente.

Con este propósito, utilizó en primer lugar sus recientemente adquiridas habilidades en anatomía. Consideraba que las virtudes y los vicios correspondían a ciertos hábitos que se originan en la formación y estructura natural de partes particulares del cuerpo. Un ave vuela porque tiene alas, un pato se desliza sobre el agua por las membranas de sus patas, y no hay dudas de que la curvatura de las garras y el pico de los halcones, así como el largo de los colmillos, el filo de los dientes y la fuerza del macetero de tigres y leones son la causa de la inusual inmoralidad de estos animales.

Observó:

Que, en primer lugar, el alma y el cuerpo operan mutuamente el uno en el otro y que, si se priva a la mente de sus instrumentos externos por los que usualmente expresa las pasiones, a su debido tiempo se acabará con la pasión misma, de la misma manera que la castración acaba con la lujuria;

Que, en segundo lugar, el alma, en los seres humanos, expresa cada pasión a través del movimiento de músculos particulares;

Que, en tercer lugar, todos los músculos crecen y se fortalecen a través del uso continuo. Por tanto, se puede discernir las pasiones habituales de personas particulares observando la fuerza y el tamaño de los músculos utilizados en la expresión de esa pasión;

Que, en cuarto lugar, un músculo puede fortalecerse o debilitarse gracias al fortalecimiento o el debilitamiento de la fuerza de su antagonista.

Según estas premisas, consideró que la complacencia, la humildad, el asentimiento, la aprobación y la civilidad se expresaban mediante el ascenso y descenso de la cabeza y la inclinación del cuerpo. Por el contrario, el disenso, el disgusto, el rechazo, el orgullo y la arrogancia se caracterizaban por la sacudida de la cabeza y la retracción del cuerpo, razones por la cual las pasiones del asentimiento y el disenso se expresan correctamente en latín con las palabras *adnuere* y *abnuere*. También observó que las personas complacientes y civilizadas tienen muy fortalecidos los músculos de la cabeza, mientras que los orgullosos e insolentes tienen un gran desequilibrio de fuerza entre los extensores de la nuca y los músculos de la espalda, por lo cual ejecutan fácilmente movimientos de sacudida pero no los de inclinación, y por tanto se dice justamente que tienen cabezonería.

Martinus juzgó que, para lograr un equilibrio justo en estas personas, se debía fortalecer el par de músculos llamados *recti interni*, el mastoideo, y otros flexores de la cabeza, la nuca y el cuerpo. Sus antagonistas, los *splenii complexi* y extensores de la columna, debían ser debilitados. La naturaleza misma parece haber dispuesto a la humanidad a corregir esta inmoralidad muscular, al unir en esta gente el cuello y los talones.

Contraria a esta sabia disposición es el hábito de las madres, que acaban con la marca natural de modestia de sus hijas al enseñarles más a sacudirse y cabrillear que a inclinarse tímidamente y dejar la cabeza colgando. Martinus encomendaba a todos los maridos a tener en cuenta la postura de la cabeza de las mujeres que cortejaban para el matrimonio como algo esencial de lo que dependía su felicidad futura.

Martinus suponía que los aduladores, cuyos músculos flexores son tan fuertes que están siempre asintiendo y haciendo genuflexiones, podían de alguna manera corregirse atándoles a un árbol, como los niños de los indos. Esta doctrina fue confirmada firmemente por la observación de la potencia de los *levatores scapulae*, músculos llamados de la paciencia, pues las personas afectadas por esta pasión se encogen de hombros o los elevan hasta tocar el lóbulo

de la oreja. También observó que estos músculos eran excesivamente poderosos y grandes en los maridos condescendientes, en los italianos y en los ministros ingleses.

Para verificar esta teoría, supuso que los altaneros tenían fuertes oclusores de párpados, los borrachos y contemplativos tenían fuertes abductores del ojo, pues tienen la misma mirada grave y firme. Según su hipótesis, los coléricos tenían muy fortalecidos los *buccinatores* o expansores de las mejillas y los dilatadores de la nariz, y que la Naturaleza, una vez más, proveía el remedio para corregir una dilatación tan extraordinaria, que consistía en arrastrarles de la nariz.

Los ojos giratorios de los enamorados, en la pasión del amor, debían ser corregidos con el uso frecuente de gafas. A los impertinentes que saltan sobre las mesas y dan volteretas se les podía curar aplicándoles medicinas relajantes en las pantorrillas, que en gente de esta clase son tan poderosas.

Pero Martinus reconocía que dos casos eran extremadamente complicados. En primer lugar, la afectación, que implicaba en la falsedad de su estilo tantos músculos de las nalgas, los muslos, el vientre, la nuca, la cabeza y el resto del cuerpo, que requería un número impracticable de correctivos.

El segundo caso era la risa desmesurada. Cuando alguno de esta especie risible era llevado al doctor Scriblerus, y este consideraba qué número infinito de músculos sometía al mismo tiempo a estos reidores a un movimiento tan convulso, ya sea que consideremos los espasmos del diafragma y los músculos respiratorios, el horrible *rictus* de la boca, la distorsión de la mandíbula inferior, la crispación de la nariz, el pestañeo de los ojos o la esférica convexidad de las mejillas, en fin, las trémulos convulsiones de todo el cuerpo humano, cuando, decía, consideraba todo esto, Martinus solía despedir a los pacientes y gritar: *¡Casus plane deplorabilis!*

Capítulo XI

El caso de un joven noble y las prescripciones del doctor Scriblerus

Un momento célebre de los sagaces descubrimientos de Martinus sobre los desórdenes de la mente ocurrió en la Corte, con el caso de un joven noble que se había vuelto extremadamente afectado en su forma de hablar y extravagante en todo su comportamiento. El joven comenzó a hacer preguntas extrañas, hablándose a sí mismo en verso y ocultándose de sus amigos, y solo los aduladores, poetas y pillos podían acercársele. Finalmente, sus amigos y viejos conocidos consideraron que había ido tan lejos que debía ser encomendado al doctor Scriblerus. Tan pronto como este hubo oído la descripción de los síntomas, y tras considerarlos, diagnosticó que el desorden del joven era el amor.

Los amigos le aseguraron que habían observado cuidadosamente todos los movimientos del joven, y estaban completamente seguros de que ninguna mujer estaba implicada. Scriblerus estaba igualmente seguro de que el hombre estaba desesperadamente enamorado de una u otra persona.

Su tía, que había acudido a Martinus por consejo, preguntó: “¿Cómo puede ser, si casi no conversa con nadie más que consigo mismo?”

“¿Conque sí?”, replicó él. “Pues entonces está enamorado de sí mismo, uno de los casos más comunes el mundo. Me asombra que las personas no tengan suficientemente en cuenta esta enfermedad, que tiene las mismas causas y síntomas, y admite la misma cura, que la otra. En este caso, especialmente, el paciente sufre la más desesperanzada y deplorable de las dos enfermedades, pues esta pasión desafortunada es más ciega que la otra. Existen personas que descubren, desde su más temprana edad, una inclinación amorosa absoluta hacia sí mismas, que desgraciadamente es alimentada por madres que, aun con toda la buena voluntad, no soportarían que sus hijos se enamoraran de otro ser. La comodidad, el lujo, el ocio inflaman este fuego tanto

como el otro. En estos casos es imposible evitar las constantes oportunidades de conversación con la persona amada (el mayor de los excitantes). Las alcahuetas y proxenetas del otro amor podrán en este caso prestar constantemente buenos servicios, hablando en favor del interesado y llevando cartas de amor. Por tanto os pregunto, señora, ¿acaso este caballero no ha sido muy frecuentado por aduladores y toda clase de gente que le trae dedicatorias y versos?”

“¡Oh Señor, caballero!”, dijo la tía, “¡La casa está plagada de ellos!”

“Ahí lo tiene. Estos son los proxenetas y alcahuetas que interceden entre el hombre y sí mismo. ¿No hay señoritas que le dicen que se viste muy bien, tiene un aire caballeresco y cosas semejantes?”

“Pues, realmente, señor, mi sobrino no es poco agraciado...”

“Mire, señora, esto es una desgracia para él. En otras épocas, este tipo de amantes eran felices en un punto, en que no tenían rivales. Pero últimamente tienen todas estas damas que... Por favor, sean tan amable de responderme unas preguntas más. ¿De quién suele él hablar?”

“De él mismo”, dijo la tía.

“¿Qué ingenio y educación recomienda ardorosamente?”

“Los suyos propios”, dijo la tía.

“¿A quién escribe cartas?”

“A él mismo.”

“¿Con quién sueña?”

“Todos los sueños que me ha contado eran sobre él.”

“¿A quién mira con lujuria?”

“A él mismo, en el espejo.”

“¿Por qué arroja hacia atrás su cabeza, en esa postura lánguida?”

“Solo para ser bendecido con su propia sonrisa mientras pasa caminando.”

“¿Alguna vez, mordiéndose los labios, se roba un beso?”

“Oh, continuamente, hasta tenerlos perfectamente encarnados.”

“¿Le ha observado alguna vez tratar con familiaridad a alguien?”

“A nadie excepto a sí mismo. A menudos se abraza, con los brazos cruzados, y se palmea las caderas con las manos, y se roza el pecho por dentro de la camisa...”

“Señora”, dijo el doctor, “todos estos son síntomas evidentes, pero aún restan algunos más. Este enamorado caballero, ¿se ha presentado con juguetes de amor, tabaqueras de oro, relojes sofisticados o cajillas de pinzas? Estas son cosas que con el tiempo ablandan el corazón más obstinado.”

“No solo eso”, dijo la tía, “también, días atrás, se compró un lujoso anillo de diamantes para llevar él mismo.”

“Pues, si ha aceptado este anillo, la intriga está de hecho muy avanzada, y ya es tiempo de intervenir. Os ruego, señora, una o dos palabras más. ¿Se queja de que sus conocidos no se comportan con respeto suficiente? ¿Acepta de buena gana libertades y bromas inocentes?”

“De ninguna manera. Un apelativo de confianza le enfurece. Si uno le sacude la mano con algún vigor, estalla. Y si alguien le coge de la barbilla, le arroja objetos a la cabeza.”

“Entonces el caso es claro. Tiene los verdaderos signos patológicos del amor: los celos. Pues nadie soportaría que su amada fuera tratada con alguna descortesía. Señora, no os mentiré, el caso es extremadamente peligroso. Algunas personas han llegado muy lejos en esta pasión de amor por sí mismas, si bien es cierto que mantienen una intriga secreta consigo mismas, y la ocultan de todo el mundo. Pero este paciente no se preocupa en lo más mínimo del objeto de su amor, su comportamiento consigo mismo es absolutamente escandaloso. Está encantado, embrujado, y casi más allá del punto de toda cura posible. Sin embargo, intentad con él los métodos siguientes. En primer lugar, permitidle... En segundo lugar, que lleve una peluca. En tercero, prohibidle la compañía de los aduladores, no, de toda persona ceremoniosa, y de todos los franceses en general. No sería inadecuado que viajase por Inglaterra en diligencia y

recorriese Holanda en barco. Que devuelva las cigarreras, las cajillas de pinzas, y especialmente el anillo de diamantes que se ha regalado. Que algunos amigos que le conocen bien le describan las muchas vilezas de su amante. Que pueda ver que su extravagancia, orgullo y prodigalidad inevitablemente le reducirán a la miseria. Que se le demuestre que se ha mentido a sí mismo, y si la traición no es causa suficiente para deshacerse de un amante, ¿qué lo será? En una palabra, que pueda ver que ningún otro hombre más que él ama o soporta a esta criatura. Que todos los espejos, superficies pulidas e incluso los platos relucientes sean quitados de su vista, por temor de traer de vuelta el objeto admirado. Que se le enseñe a abandonar todos esos aires dulces, sonrisas afectadas, miradas lánguidas, asentimientos sensuales de la cabeza, tímidos movimientos del cuerpo, ese andar afeminado, el tono suave de la voz, y todo ese comportamiento encantador, como de mujer, que le ha convertido en el hechizado de sus propios ojos y el objeto de su propia adoración. Que sorprenda en desventaja la belleza que adora, que se examine a sí mismo desnudo, despojado de encantos artificiales, y se verá como un animal dividido en dos, con piernas arqueadas, cuello corto, trasero oscuro y vientre abultado. Sería incluso mejor si le administrasen un fuerte purgante una vez a la semana, para que en esa condición se contemplase, y en tales momentos se debería recurrir a las menciones cartas y dedicatorias. Lucrecio y otros han observado que este es un poderoso remedio en el caso de las mujeres. Y si todo esto no funcionase, yo abandonaré al pobre hombre a su destino. Que se case con él mismo, y cuando esté eternamente condenado a estar consigo, quizá entonces se tire a un estanque para librarse, como es el destino de los más violentos enamorados de sí mismos.”

Capítulo XII

Cómo Martinus se propuso hallar la sede del alma, y de su correspondencia con los librepensadores

De acuerdo con su propósito de investigar las afecciones de la mente, Martin pensó que nada era más necesario que la búsqueda del asiento del alma, cuestión en la que, al principio, trabajó con grandes incertidumbres. Por momentos era de la opinión de que residía en el cerebro, en otros pensaba que en el estómago, y a veces la ubicaba en el corazón. Después consideró absurdo confinar a esa dama soberana a un solo habitáculo, lo que le hizo inferir que el alma se desplazaba de acuerdo con las varias funciones de la vida. El cerebro era su estudio, el corazón su salón y el estómago su cocina. Pero, puesto que observaba que las distintas funciones vitales coexistían al mismo tiempo, también se vio forzado a abandonar esta hipótesis.

Conjeturó entonces que era más acorde a la dignidad del alma hacer que las funciones vitales fueran ejecutadas por sus pequeños ministros, los instintos animales, a partir de lo cual fue natural concluir que el alma reside en partes diferentes de acuerdo con las diferentes inclinaciones, sexos, edades y profesiones. Así, en los sibaritas se encuentra en la boca del estómago, los filósofos la tienen en el cerebro, los soldados en sus corazones, las mujeres en sus lenguas, los violinistas en sus manos y los acróbatas en los dedos de los pies.

Con el tiempo se aficionó a escudriñar la *glandula pinealis*, diseccionando muchos sujetos para determinar las diferentes configuraciones de esta glándula y así poder descubrir la causa de los distintos temperamentos humanos. Martin suponía que en las personas facciosas e intranquilas la glándula debía ser afilada y puntiaguda, sin sitio alguno para el reposo del alma; que en los temperamentos calmos era plana, delicada y suave, como ofreciendo al alma un cojín mullido. Esto lo confirmó observando que becerros y filósofos, tigres y hombres de estado, zorros y timadores, pavos reales y petimetres, loros y mujeres coquetas, monos y especuladores,

cortezanos y perros de aguas, topos y avaros, se parecían entre sí en cuanto a la formación de la glándula pineal. No dudaba, asimismo, que la misma semejanza existía en bandoleros y conquistadores. Y para confirmarlo compró el cuerpo de un bandolero (como se ha contado) en Tyburn, con la esperanza de que, en algún momento, tendría la fortuna de contar con un conquistador bajo su bisturí.

No debemos omitir aquí mencionar que estas investigaciones sobre el asiento del alma dieron lugar a una primera misiva de la Sociedad de Librepensadores, que por entonces daban en Inglaterra sus primeros pasos. Tan embelesados estaban con las prometedoras dotes de Martin que ordenaron a su secretario escribirle la siguiente carta:

La Sociedad de Librepensadores saluda al docto inquisidor de la Naturaleza, Martinus Scriblerus.

Café Helénico, 7 de mayo

Con gozo inefable hemos sabido de vuestro genio inquisitivo, y creemos que es una verdadera pena que no sea empleado en cosa más provechosa que en buscar esa no entidad teológica comúnmente llamada alma. Pues tras todas vuestras investigaciones comprenderéis claramente que habréis malgastado vuestro trabajo en la búsqueda de la residencia de una quimera que nunca ha existido sino en los cerebros de algunos filósofos soñadores. Para una persona de vuestro criterio, ¿no es demostración suficiente de que no existe cosa semejante el que no podáis encontrarla? Para encaminar en esta cuestión a un genio tan prometedor como el vuestro os enviamos una respuesta a los sofismas sin fundamento de esos dementes, así como una sencilla explicación mecánica de la percepción y el pensamiento.

Uno de los argumentos principales de estos filósofos es que la autoconciencia no puede ser inherente a ningún sistema material, porque la materia se compone de varios seres distintos que nunca pueden conformar un ser pensante individual.

Esto es fácilmente rebatible con un ejemplo familiar. En todo asador hay una cualidad de cocimiento de la carne, que no reside ni en el mango ni en el peso ni en ninguna palanca particular, sino que es el resultado de la conformación total del asador. Así, en un animal, la autoconciencia no es una cualidad real inherente en un ser (como no lo es el cocimiento de la carne en el asador) sino el resultado de varios modos o cualidades del mismo sujeto. Como el mango, las palancas, la cadena, el peso, las cuerdas, etc., componen un asador, así las diversas partes del cuerpo conforman un animal. Como la percepción o la conciencia se dice que son inherentes a este animal, así el cocimiento de la carne se dice que es inherente al asador. Como la sensación, el razonamiento, la volición, la memoria, etc, son los distintos modos del pensamiento, así el cocimiento del bistec, del cordero, las gallinas, los gansos, pavos, etc., son los distintos modos del cocimiento de la carne. Y como la cualidad general del cocimiento de la carne, con sus diversas modificaciones en cuanto a bistec, cordero, gallina, etc., no es inherente a ninguna parte del asador, así tampoco la conciencia, con sus diversos modos de sensación, intelección, volición, etc., es inherente a ningún ser vivo, sino que es el resultado de la composición mecánica del animal en su totalidad.

De igual manera, la cualidad melódica, o disposición de un violín para la melodía, con las varias modificaciones de su cualidad melódica en cuanto a preludios, zarabandas, gigas y gavotas, son cualidades tan reales en el instrumento como el pensamiento o la imaginación lo son en la mente de la persona que las compone.

Las partes (dicen esos filósofos) de un cuerpo animal cambian perpetuamente, y los fluidos, que parecen ser sujetos con conciencia, circulan perpetuamente, por lo que las mismas partículas individuales no pueden permanecer en el cerebro. De esto se sigue que la idea de la conciencia individual se traslada continuamente de una partícula de materia a otra, por lo cual

la partícula A, por ejemplo, no solo debe ser consciente, sino consciente de que comparte el mismo ser con la partícula B que fue antes.

Nosotros respondemos que esto no es más que una falacia de la imaginación, y debe ser comprendida en el mismo sentido que esa máxima de la ley inglesa, según la cual “El Rey nunca muere”: el poder de pensar, mover de manera autónoma y gobernar la maquinaria completa se comunica de cada partícula a su sucesora inmediata. El nuevo soberano, tan pronto como el anterior ha muerto, recibe el gobierno, preservando de esa manera la unidad de todo el sistema.

Esos filósofos hacen mucho alboroto sobre la famosa individualidad, y se admiran de cómo un hombre es consciente de que es el mismo individuo que fue hace veinte años, a pesar del estado fluido de las partículas de materia que componen su cuerpo. Pensamos que esto puede tener una respuesta sencilla y se puede ilustrar con un ejemplo familiar.

Sir John Cutler tenía un par de calcetas de estambre negro, que su doncella zurcía tan a menudo con hilos de seda que al final se convirtieron en calcetas de seda. Ahora bien, suponiendo que estas calcetas de Sir John estuviesen dotadas de algún grado de conciencia en el momento de cada zurcido particular, habrían percibido que eran el mismo par individual de calcetas tanto antes como después del zurcido, y esta sensación habría continuado estando en ellas a través de toda la sucesión de zurcidos. ¡Y sin embargo, después del último zurcido, no quedaría quizá ni un hilo del primer par de calcetas, pues estas habían llegado a ser, como se ha dicho, calcetas de seda!

Y a la afirmación de que cada animal es consciente de poseer algún principio de movimiento autónomo y autodeterminación, respondemos que, así como en la Cámara de los Comunes todas las cosas se determinan de acuerdo con una mayoría, así ocurre en todo sistema animal. Como lo que determina a la Cámara es el razonamiento de toda la asamblea, no ocurre de modo distinto con los seres pensantes, determinados por la mayor fuerza de varias partículas que, como muchos miembros no pensantes de la Cámara, componen un único sistema pensante.

Y a la objeción de que los castigos que se no se infligen al mismo individuo no pueden ser justos, pues el individuo no puede subsistir sin la noción de una sustancia espiritual, replicamos que no es difícil concebir una corporación, que también es un cuerpo en estado de fluidez, castigada por las faltas de sus miembros y responsable de las deudas contraídas por estos.

Procedemos ahora a explicar los diversos modos de pensamiento de acuerdo con la estructura del cerebro. Los anatomistas saben bien que el cerebro no es más que una diversidad de glándulas que separan las partes más delicadas de la sangre, llamadas espíritus animales, y que una glándula no es sino un canal de gran extensión, retorcido y tensado de modos muy variados. De la palpitación y movimiento de los espíritus en esos canales proceden todos los tipos diferentes de pensamiento. Así, las ideas simples son producidas por el movimiento de los espíritus en un único canal, y cuando dos de estos canales desembocan en uno individual hacen lo que llamamos una proposición, y cuando dos de estos canales proposicionales se vierten en un tercero forman un silogismo o razonamiento.

La memoria se ejecuta en un habitáculo distinto del cerebro, compuesto de vasos sanguíneos similares situados, como los vasos silogísticos, proposicionales e ideales, en las partes primarias del cerebro. De esta manera es fácil explicar los otros modos de pensamiento, así como el hecho de que algunos hombres piensan mal y perversamente debido a la configuración equivocada de estas glándulas. Algunos, por ejemplo, nacen sin los canales proposicionales o silogísticos; en otros, que razonan mal, los canales tienen capacidades desiguales; en los estúpidos tienen gran extensión, por lo cual el movimiento de los espíritus se ralentiza; en mentes insignificantes son débiles y pequeños, mientras en los excesivamente refinados resultan demasiado retorcidos y ventosos, y así con el resto.

Estamos tan convencidos de la verdad de nuestras hipótesis que hemos encomendado a uno de nuestros miembros, un gran virtuoso de Nuremberg, que fabrique una especie de ingenio hidráulico, en el que un jugo químico parecido a la sangre sea conducido a través de canales

elásticos parecidos a las venas y arterias gracias a la fuerza de un embolus como el corazón, e impulsado por una máquina neumática según el modelo de los pulmones, con cuerdas y poleas como nervios, tendones y músculos. Y estamos convencidos de que este hombre artificial nuestro no solo caminará y hablará y ejecutará la mayoría de las acciones externas de la vida animal, sino que, puesto a punto regularmente, quizá razonará tan bien como la mayoría de los clérigos de vuestro país.

Esperamos con la máxima impaciencia el honor de contaros como miembro de nuestra Sociedad, y os rogamos que nos permitáis asegurarnos que sois etc.

Debemos postergar para otra ocasión el detalle de la respuesta de Martin a esta cortés misiva. Sea suficiente por el momento decir que Crambe se enfureció con los librepensadores, que, pensaba, le habían birlado partes de su *Teoría de silogismos* sin siquiera mencionarle. Aconsejó a su amo que de ninguna manera ingresase en la Sociedad, a menos que los librepensadores le dieran seguridades suficientes de que nada malo le ocurriría después de esta vida presente.

Capítulo XIV

La doble amante

El estilo de este capítulo en las memorias originales es tan singularmente diferente del resto que es difícil determinar quién lo escribió. Pero si consideramos la consideración particular en que le tenía nuestro filósofo, a tal punto expresamente mandó que ni una palabra fuese alterada, entonces será natural sospechar que fue escrito por él mismo, cuando el amor, siempre deleitándose en romances, de algún modo tiñó su estilo. También, los restos de esta su primera y más poderosa pasión hicieron parcial su recuerdo. Así comienza:

Pero ahora el amor interrumpió el curso exitoso de los estudios de Martin: el amor, que perturba las fuerzas del héroe y suaviza la severidad del filósofo. Un día, después de largos y severos estudios, Martin daba un paseo al atardecer por los confines occidentales de la famosa metrópolis de Albión, no lejos de las orgullosas almenas del palacio de Whitehall, cuyos muros rodean las aguas de plata del Támesis. En un momento, sus ojos fueron a dar con un inmenso lienzo que anunciaba un espectáculo.

En el lienzo, un pincel preciso había dibujado el leopardo de Libia, con más fiereza que en su desierto nativo; y el poderoso león, que se jacta de ser tres veces más grande que el monstruo de Nemea; delante se erguía el pequeño chacal, el espía fiel del rey de las bestias. Junto a ellos se ubicaba, de dos pies de alto, el príncipe negro de Monomotapa, a cuyos lados se veía un deslumbrante gato salvaje, un puercoespín con púas como dardos y el hombre tigre. Y muy cerca había otro lienzo, que mostraba el retrato de dos doncellas de Bohemia, a quienes la Naturaleza había unido tan estrechamente como a Hermafrodito y Salmacis, y que eran tan imposibles de dividir como las aguas mezcladas del amoroso Támesis y la amorosa Isis.

Mientras Martin permanecía en una postura meditativa, deleitándose los ojos con esta pintura, de repente oyó las notas sonoras de un clarín, que parecía del cristal más puro. En un instante el sonido convocó una multitud, como cuando un tambor convoca a los soldados dispersos a la batalla inminente. El joven virtuoso, que diariamente investigaba las curiosidades de la Naturaleza, fue rodeado inmediatamente por la muchedumbre. Las puertas, siempre cerradas para el populacho sin dinero, parecieron abrirse por sí solas cuando Martin mostró una moneda de plata de seis peniques, que, como la rama dorada de Eneas, le ganó acceso al escenario de maravillas.

En cuanto entró al primer habitáculo sintió el pavor de la matanza: huesos rotos y esqueletos desnudos estaban esparcidos por el suelo. El majestuoso león se irguió y sacudió su melena abigarrada, y el leopardo, crujiendo los dientes y caminando de un lado a otro, agitó sus cadenas.

Martin, con placer infinito, escuchó la historia de los diferentes monstruos, que una persona de aspecto grave y serio le narró cortésmente. Su comportamiento franco y las rápidas respuestas revelaron a Martin que este hombre había estado familiarizado con diferentes naciones y que había viajado a través de distantes regiones. Por él supo que el pachá de Jerusalén había cazado el león en las colinas del Líbano, que el leopardo había crecido en los bosques deshabitados de Libia, que el puercoespín venía del reinado del presbítero John, y que el hombre tigre era un descendiente verdadero del celebrado Hanniman el Magnífico.

“Señor”, dijo Mr. Randal, pues este era el nombre del dueño del espectáculo, “nada en el mundo entero puede igualar a estos prodigios. Dos veces he dado la vuelta al globo, navegando, y estas piernas han trasegado las más remotas y bárbaras naciones. Puedo, con conciencia, afirmar que en ningún desierto de los cuatro costados de la Tierra se encontrarían animales más diversos que los que se encuentran entre estos muros.”

“Amigo mío”, respondió Martin, “Vuestra afirmación es audaz, y maravilloso es el conocimiento de un viajero. Pero, ¿alguna vez os habéis arriesgado a visitar a los caníbales escitas o a los hombres salvajes de Abarimon, que caminan con los pies al revés?²²⁸ ¿Habéis visto alguna vez a los Esciapodos, así llamados porque cuando yacen acostados se protegen de los rayos del sol con la sombra de sus pies? ¿Podéis procurarme un lacayo troglodita que pueda capturar un ciervo a toda velocidad? ¿Habéis contemplado alguna vez a las doncellas ilirias, que tienen doble visión y un único ojo, cuyas miradas son veneno para los hombres adultos? ¿Habéis alguna vez contemplado la altura de los gigantes etíopes, de más de ocho pies, o los pigmeos sesquipedales? ¿Habéis visto alguna vez alguno de los *cynocephali*, que tienen la cabeza y la voz de un perro y que solo pueden alimentarse de su propia leche?”²²⁹

“Señor”, replicó Mr. Randal, “Lo he contemplado todo, por mi honor, y muchas cosas más, que se describen en mi diario. En cuanto a vuestros hombres con rostro de perro, no son

²²⁸ Plinio, lib. 7. cap. 2.

²²⁹ Plinio, l.16.

otros que el que veis frente a vos. Este hombre tigre es, naturalmente, el más fiero, pero gracias a mi arte, el más domesticado del mundo.”

“La palabra inglesa *mantiger*” replicó Martin, “es una corrupción de la *mantichora* de los Antiguos, el animal más funesto que haya infestado la Tierra, y que tenía un aguijón de más de un codo de largo y podía atacar una cohorte de hombres armados arrojando sus dardos envenenados, que alcanzaban millas. ¿Podéis informarme si los jabalíes gruñen en Macedonia? ¿Podéis asegurarme que los leones de Africa son temerosos de los quejidos de mujeres? ¿Habéis oído alguna vez a la hiena sagaz imitar la voz de un pastor, imitar el vómito de un hombre para atraer a los perros, e incluso llamar al pastor por su propio nombre? Vuestro cocodrilo es pequeño, debíais haber traído con él al ave *trochilos*, que monda sus dientes después de comer con tanto gusto que a través de su pico abierto deja que el *ichneumon*, su mortal enemigo, penetre en el estómago. Vuestros avestruces modernos se reducen a meros pajarillos en comparación con los de los Antiguos, que eran iguales en estatura a un hombre montado a caballo. ¡Ay! ¡Hemos perdido a esa casta ave, el *porphyron*! Toda la raza fue destruida por las mujeres, porque las aves revelaban a los maridos la infidelidad de las esposas. Tampoco el *merops* se puede encontrar ahora, el único ave que volaba hacia atrás, con su cola. Pero decidme, ¿podéis informarme qué dialecto del griego hablan las aves de la isla de Diomedes? Pues solo de ellas podemos aprender la verdadera pronunciación de esa lengua antigua.”²³⁰

Mr. Randal no pudo ofrecer respuestas satisfactorias, pero describió vivamente los monstruos modernos, y parecía decidido a limitar los ejemplos a los animales de su propia colección, apuntándoles en orden con su vara.

Después de que Martin hubo satisfecho su curiosidad en esta parte fue conducido a otro recinto. Junto a la entrada apareció un príncipe negro. Sus atuendos indicaban su progenie real, llevaba en la cabeza una pluma de avestruz, sus pies y piernas estaban cubiertos con telas

²³⁰ Elio, lib. 4, cap. 21; Elio, lib. 1, cap. 2; Plinio, lib. 8, cap. 30, lib. 8, cap. 25; Plinio, lib. 11, cap. 51; Elio, lib. 3., cap. 42; Elio, lib. 1., cap. 49.

púrpuras y doradas tachonadas de diamantes de Cornwall y de piedras preciosas de Bristol. Aunque su estatura era bajísima, el aire de grandeza de su comportamiento evidenciaba las marcas de su nacimiento y educación regios. Montaba el más insignificante palafrén del universo, cuya belleza natural no necesitaba de los varios lazos coloridos que trenzaban su melena y se entrelazaban con la cola. Otra vez el clarín cristalino sonó, y después de varios intercambios corteses entre el príncipe negro y Martin, nuestro joven filósofo se adentró en la penumbra de otra habitación, donde su vista se maravilló con la curiosidad más hermosa de la Naturaleza. De repente, por otra puerta entraron las hermanas de Bohemia, cuyas partes comunes de nacimiento estaban tan estrechamente unidas que la Naturaleza parecía haber urdido con fortuna que sus vidas transcurrieran en eterno paralelo.

El sol había completado su curso anual dos veces ocho veces desde que su madre las trajese al mundo con un doble espasmo. Los ojos de Lindamira eran de un vivo azul, los de Indamora eran negros y penetrantes. Las mejillas de Lindamira podían rivalizar con el rubor de la mañana, en Indamora el lila superaba al rosa. Los bucles de Lindamira eran de un dorado pálido, mientras que los rizos de Indamora eran negros y brillantes como las plumas de un cuervo.

¡Qué grande es el poder del amor en los pechos humanos! En vano recurre el hombre sabio a su razón cuando la flecha insinuante alcanza su corazón y el veneno agradable se difunde a través de sus venas. Pero entonces, ¡qué violencia, qué conmoción debe provocar esa pasión para que no solo el fuego de la juventud sino también la insaciable curiosidad de un filósofo se concentren en el mismo objeto! Pues por mucho que Martin estuviese enamorado de su belleza de mujer, estaba más infinitamente extasiado con su encantadora monstruosidad. ¡Sería imposible que este espíritu gentil, humanamente inclinado por su educación a recibir todas las impresiones suaves, y encendido por la vista de bellezas tan espléndidamente expuestas a su mirada, fuera capaz de resistir una pasión tan agradable y un fenómeno tan afable!

Martin, que sentía las emociones verdaderas del amor, se avergonzaba de que el objeto de su ardor fuese tan abiertamente prostituido para deleite de las miradas vulgares. Y aunque se le había permitido escudriñar en los más secretos encantos de las hermanas, su apasionado honor era tan fuerte que llegaba al extremo de la timidez, por lo que en el primer encuentro siquiera llegó a insinuar su amor. Pensativo, regresó, y tirado en un sillón pasó las horas tediosas de la noche en la máxima inquietud. A la luz palpitante de las velas leía los tiernos versos de Ovidio, pero, ¡ay!, su *Remedios de amor* no apaciguaba la ansiedad de nuestro infeliz amante. Cerró el amoroso libro, pestañeó y, mirando los libros que poblaban la habitación, apostrofó patéticamente:

“¡Oh, vosotros, espíritus de la Antigüedad, que aún vivís en estos folios sagrados! ¿Por qué os revelo mi vergüenza? Sin embargo, ¿por qué desprecio la noble pasión del amor llamándola vergüenza? Vuestros héroes la han sentido, vuestros poetas y oradores la han alabado. ¡Si me hubiese enamorado de alguna virgen ordinaria, si hubiese consentido fijarme en una perfección vulgar, el brillo de una mirada, una mejilla rosada, con razón me avergonzaría ante vosotros, los más grandes inquisidores de la Naturaleza! ¡Reverenciados Plinio, Elio y Aldrovando! Y no obstante, sin dudas vosotros no lo desaprobáis, pues no es una pasión disipada la que un prodigio sin paralelos provoca, es un ardor que excusaría no solo la severidad de un filósofo sino también la codicia de un progenitor, porque la causante detenta la fortuna más plena con la sola exhibición de su persona. ¡Cielos! ¡Cómo me asombra la estupidez del hombre, que puede añadir el oprobioso nombre de *monstruosidad* a lo que solo es una variedad de la belleza y profesión de la generosa Naturaleza! Si hay encantos en una cara, una boca, un cuerpo, si hay encanto en dos ojos, dos pechos, dos brazos, ¿no están todos redoblados en el objeto de mi pasión? Aunque ella sea el objeto de la mirada de la multitud y los estúpidos e ignorantes la sigan, ¿no se parece en ello a los más grandes príncipes y bellezas? Con esta diferencia solamente: que quienes la admiran son más numerosos, y más duraderos.”

Así pasó Martin, suspirando, la noche melancólica. Pero en cuanto la Aurora de mejillas rosadas (como conscientes de emerger del abrazo de Tithón) avanzó a través de las purpúreas puertas orientales, Martin se levantó. Se levantó, de hecho, pero la Melancolía, la compañera de su duermevela, se levantó y despertó con él. Este fue el primer día en que Martin se distrajo con los estridentes ornamentos del cuerpo, que con secreto placer contempló su rostro y la simetría de sus miembros en un espejo. Y ahora, abandonando sus solitarias estancias, caminó directamente hacia la habitación que encerraba al objeto de sus deseos. Pero, así como se dice que el curioso nunca se aventura en la Ciudad para satisfacer su sed de conocimiento hasta alrededor de las once o las doce, la mañana siempre ha sido el momento del reposo de los animales obligados a cambiar los bosques y la árida naturaleza por los cuatro chelines a la semana en las urbes. Por lo cual Martin, a esta hora temprana, ni fue saludado con el sonido de la trompeta, ni sus ojos se embelesaron como antes con el agradable retrato de su amada, sino que caminó de un lado a otro frente a las puertas, cruzado de brazos, desde las cinco a las once, tarareando una melancólica melodía.

Tan pronto como sonó la trompeta su corazón dio un vuelco de alegría, y una segunda moneda de plata le ganó una segunda admisión a la estancia de su amada. Sin embargo, también este día Martin solo comunicaba su pasión con el lenguaje de las miradas. Pero, ¡ay!, este lenguaje solo lo entienden quienes aman, y Lindamira ignoraba la pasión de Martin.

Mientras tanto, las visitas diarias de este caballero al mismo show no dejaron de llamar la atención de Mr. Randal. Este, no menos codicioso que el tutor de una heredera rica, se hizo la sospecha de que Martin planeaba raptar a las damas. Por esta razón, dio órdenes estrictas de no permitir la entrada de nuestro amante bajo ningún pretexto. ¿Qué tormentos debía ocasionar esto al ardoroso amante?

Martin recurrió entonces a una estratagema, y gracias a un soborno (que a menudo no pueden resistir ni siquiera el armiño o la toga escarlata) se agenció la ayuda del enano que vigilaba las puertas del espectáculo. El enano le prometió que llevaría una carta a Lindamira

esa misma tarde, si Martin se la traía a la caída de la tarde a la habitación contigua a la de los monstruos. Martin, encantado, se apresuró a volver a casa, y después de consultar todos los autores que tratan de amor, compuso su carta, y en el momento acordado fue a entregarla a las manos de su confidente.

Martin subió las escaleras con sigilo, se acercó a la puerta y golpeó suavemente. De repente, una mano pequeña salió a través de un pequeño agujero en la puerta, emitiendo una voz chillona e ininteligible. Martin, suponiendo que era la señal, entregó la misiva y se retiró sin ser visto. Inmediatamente entró Mr. Randal, y (tal como era su costumbre antes de irse a la cama) verificó que todo estuviera bien en la sala del espectáculo. Entonces, vio al mono, completamente ocupado en desgarrar el sello de lacre de un sobre, al que daba vueltas y vueltas con infinita satisfacción. Mr. Randal, considerando que no faltaba al honor si husmeaba en los secretos de su propia familia, cogió el sobre y leyó lo que sigue:

A la más adorable Lindamira,

Mientras otros, ¡oh prodigio de la Naturaleza!, os observan con los ojos de la curiosidad, yo os contemplo con la mirada del amor. Desde que he sido tocado por tus extraordinarios encantos, no he dejado de rogar a la Naturaleza que me conceda que una cabeza nueva, brazos nuevos y un cuerpo nuevo broten de mi tronco, y que mis miembros se dupliquen para llegar a ser un compañero adecuado para un par tan adorable como sois. Pero, ¡considerad qué vano sería para vos quedaros inmóvil hasta que la Naturaleza forme otro ser de tu clase! Pues en bellezas tales ella consume todo su arte y no puede permitirse la prodigalidad. Eones deben contarse, no, quizás un cometa vitrificará esta esfera sobre la que caminamos antes de que observemos un Cástor y un Pollux que se asemejen a las bellas Lindamira e Indamora. La Naturaleza da forma a sus maravillas para los sabios, y una obra maestra semejante no puede haberla diseñado más que para un filósofo. Que dejen de mostrar

estas bellezas al vulgo profano, pues fueron creadas para coronar los deseos de vuestro apasionado admirador,

Martinus Scriblerus

Mientras Mr. Randal leía la carta entró el enano, y viendo que su amo estaba enfurecido, cayó de rodillas y confesó todo el asunto. Mr. Randal, deseando vengarse, le ordenó que fuese rápidamente a la casa de Martin y le asegurarse que Lindamira había leído la carta con satisfacción infinita y le hiciese creer que les ayudaría a escapar.

Martin, encantado con estas noticias, tomó vuelo en las alas del amor. El pérfido enano le condujo en la oscuridad al piso superior, gentilmente abrió la puerta y le rogó que entrase. ¡Tan feliz estaba Martin que solo pensaba en lanzarse a los cuatros brazos de su amada! Entonces, de repente, vio al extremo opuesto de la habitación dos bolas brillantes de fuego que se sacudían de un lado a otro de un modo terrible. Inmediatamente, sus oídos fueron invadidos por un horrendo silbido, las bolas de fuego se precipitaron en su dirección y el ruido aumentó.

Nuestro filósofo, valiente y resuelto con amor, se aventuró en dirección a las bolas de fuego, cuando entonces sintió que algo le cogía violentamente por la garganta y se le adhería a las mejillas como lanzas afiladas. La sangre comenzó a manar copiosamente. Tres veces Martin intentó liberarse pero fueron vanos sus intentos. Al fin, para salvar su vida, se vio forzado a revelar su intriga y alarmar a toda la casa con gritos reiterados.

La estancia de las bellezas de Bohemia estaba en el cuarto contiguo, y fueron las primeras en llegar en su ayuda trayendo una luz. Martin, ensangrentado como estaba, con un feroz gato salvaje aferrado a su garganta (donde lo había colocado maliciosamente Mr. Randal), olvidó sus aflicciones al ver a Lindamira. “¡Ah, mi amor!”, gritó. “¡Cómo se parece vuestro destino al de Tisbe, que pensó por un momento que su desgraciado amante había sido despedazado por una bestia salvaje!”

Las aterrorizadas doncellas gritaron, Mr. Randal, con toda su comitiva, entró corriendo en la habitación, y ahora todas las manos intentaban liberar la mandíbula inferior de Martin de los dientes afilados del monstruo enfurecido. Pero la dama, cuyo corazón se había reblandecido con el lastimoso espectáculo, era tan fervorosamente piadosa que el gato salvaje, excitado por la buena naturaleza de la mujer, se lanzó furiosamente sobre ella y la mordió en tres de sus manos y en las dos narices, de un modo tan bárbaro que no pudo ser exhibida públicamente durante tres semanas.

El generoso amante, más herido por este espectáculo que por las heridas que había recibido, se enfrentó al monstruo nuevamente con la máxima intrepidez y rescató a su maltrecha amante. Luego, tomándola de la mano suavemente por un momento, retrocedió, los ojos fijos en ella, y mientras salía de la habitación, con un tono quedo y suave, dejó salir desde su alma: “Contemplad todo lo que he sufrido por vos.”

Tal fue la modesta primera declaración de amor de nuestro joven filósofo en esta ocasión eminente. La sencilla e inocente Lindamira no se percató inmediatamente de la declaración, pues no estaba acostumbrada a las suaves protestas de esclavos que la adorasen, y había sido más admirada que amada, y hasta entonces no había recibido del príncipe negro y del enano más que unas nociones imperfectas de ese suave lenguaje.

Martin, a pesar de esta aventura desafortunada, continuó intentando satisfacer sus deseos. Sus cartas ya no eran interceptadas. Lindamira las leía y actuaba como otras damas educadas cuando reciben estos testimonios de amor, ocultándolos de sus guardianes y respondiendo con misivas cautivadoras. En una palabra, estaba tan cautivada por Martin que decidió ya no ser exhibida públicamente, retirarse del mundo y convertirse en una virtuosa dama de familia.

Pero el Destino había dispuesto que Martin estuviese tan enamorado de Lindamira como Indamora estaba enamorada de Martin. Esta, celosa de que correspondiese a su hermana la mayor parte de la conquista, se enervó por no recibir la misma atención. Y tanto importunó a Lindamira sobre esta cuestión que le hizo prometer que no volvería a ver a Martin. Pero bien

puede tenerse a Indamora por la más desgraciada de las mujeres, pues su pasión e imprudencia también a ella la privaban de ver a su amante. Aun así, la vergüenza la llevaba a ocultar la ansiedad a su hermana. Y juzgue el lector qué desgraciada debía ser la ninfa Lindamora, privada incluso de ese alivio universal del soliloquio. Y no pudiendo hablar a ningún bosquecillo o riachuelo, pensaba:

“¡Mezquina Indamora! Si Lindamira no debe volver a ver a Martin, Martin no volverá a alegraros los ojos. Pero, ¿por qué digo *mezquina*, si mi rival nunca podrá poseer a mi amante sin mí? Las punzadas que otros sienten cuando solo pueden imaginar los gozos de sus rivales a vos no pueden perturbaros, ni os pueden mortificar obligándoos a contemplarles sin concederos al mismo tiempo una parte de sus afectos. Cambiad, entonces, vuestro proceder, Indamora. Vuestros celos deben jugar una parte inaudita y promover el interés de vuestra rival como la única manera de disfrutar de vuestro amado.”

Desde ese momento comenzó a estimular por todos los medios el amor de su hermana, y con él, el suyo propio. Y así surgió en los tres amantes una conjunción tan extraordinaria de pasiones como de personas. El amor les había reconciliado con sus enemigos mortales, con la filosofía a Martin y con los celos a Indamora.

Y entonces floreció el amor de Martin, el éxito se adelantó a sus deseos, la boda fue acordada, y el gran día convenido. El domingo, por la ausencia de Mr. Randal, que nunca dejaba de tomar el aire fresco en la campiña, favorecía las esperanzas de Martin. Mr. Randal siempre se llevaba consigo la llave de la puerta, por lo que se le ordenó a Crambe que permaneciera a una distancia conveniente, con una escala de cuerdas. Arrojaron la escala y dieron la señal a la ventana. Lindamira corrió a la llamada del amor, y entonces ocurrió un nuevo desastre. Mientras se encaramaba a la ventana para salir, el peso de su cuerpo de un lado y el de Indamira del otro desgraciadamente les dejó atascadas en el marco de la ventana abierta. Lindamira se balanceaba en el vacío con sus vestidos levantados hasta la cintura e Indamora colgaba en el interior en una postura no menos impúdica.

El hombre tigre, a quien por su docilidad se le permitía andar por la casa, se exacerbó de tal modo con este espectáculo que se lanzó como un bárbaro violador sobre Indamora. Esta gritó pidiendo socorro. Martin subió precipitadamente la cuerda para vengar este insólito intento de violación en el día de su boda. El monstruo lujurioso, alejándose de nuestra doble Lucrecia, huyó al interior de la casa, perseguido por el valeroso e indignado Martin. Aterrorizado por las amenazas furiosas de su antagonista, el inflamado hombre tigre dio tres vueltas alrededor de la habitación, y tres veces el veloz Martin fue tras él.

Entonces, cogió un cuerno de unicornio que estaba en la habitación para entretenimiento del espectador curioso, y blandiéndolo sobre su cabeza, se lo arrojó al peludo hijo de Hanniman que, arrugando su frente parda y rechinando los dientes, se encogió en un rincón. El cuerno arrojado le rozó el hombro y fue a dar contra la tapicería de las paredes.

Enardecido con el ataque, la prole de Hanniman cogió el cuerno punzante de un antílope y le apuntó a su perseverante adversario. Nuestro amante heroico, que sostenía su sombrero como si fuera un escudo, recibió el golpe de lleno en la copa. La punta del cuerno atravesó la felpa pero apenas rozó sus ropas. Entonces, el campeón humano lanzó con violencia el talón de un alce y golpeó de lleno al bestial combatiente en la mandíbula inferior. El hombre tigre vaciló, pero se recuperó pronto, y como sus habilidades guerreras eran más propias del combate cuerpo a cuerpo que del lanzamiento de proyectiles, intentó acercarse a Martin, le saltó encima, pisoteándole la espalda y arrancándole de raíz un gran mechón de pelo. Pero Martin pronto se lo quitó de encima.

El amor no solo le llenaba el pecho con coraje, también duplicaba el vigor de sus miembros. Levantó la garra de un prodigioso monstruo marino, y el hombre tigre, no menos furioso, blandió el pesado fémur de un gigante. Y como el aterrador capitán del escudo de siete capas y el formidable Héctor, permanecieron de pie uno frente al otro.

El fémur erró el blanco, pero la garra del monstruo marino dio directamente en la cabeza del violador de los bosques. Los dientes del monstruo crujieron horriblemente, sus temblorosos miembros se encogieron y el sueño eterno cerró sus párpados.

La dama de la ventana, como Helena desde los muros troyanos, presencié el combate provocado por su belleza. Vio con qué elegancia su héroe entraba en el campo de lucha, admiró sus movimientos y coraje, y fue testigo feliz de su triunfo. Logró salir del marco de la ventana y con brazos y piernas abiertas abrazó la nuca y los hombros de su campeón. Nuestro filósofo la recibió con timidez y la condujo a la calle. Ningún cochero accedió a llevarla, por lo cual Martín se vio obligado a cargar con este peso extraordinario hasta que dio con un carruaje, la subió a él, y esa misma tarde un clérigo ofició la feliz unión de ambos en sagrado matrimonio.

Capítulo XV

Del extraño y sin precedentes proceso judicial sobre el matrimonio de Scriblerus, y el alegato de los abogados

Pero Némesis, que se complace en interponerse en los designios mejor preparados de Cupido, maliciosamente planeó cómo hacer infelices a los tres amantes. Tan pronto como el patrón del espectáculo recibió la noticia de la huida de los amantes, consiguió una orden judicial y logró que la policía capturara a las hermanas de Bohemia. Y no contento con haber recuperado sus posesiones, decidió echar mano de todos los recursos de la ley contra Martín e inmediatamente contrató a un abogado para que le aconsejara cómo vengarse.

El primer punto que expuso se refería a la propiedad de su monstruo, y la cuestión de “si los esclavos podían casarse sin el consentimiento de su amo”.²³¹ El abogado le respondió afirmativamente, y también le dijo que “el matrimonio no les eximía de la servidumbre”.²³²

Esto dio a Mr. Randal no pocas esperanzas de incorporar a Martin a su espectáculo y adquirir la propiedad de su asunto corporal con las damas. Pero pronto fue frustrada su alegría cuando el abogado le informó que, puesto que Martin era un hombre libre, “Los niños deben seguir la condición del padre. De hecho, si continuasen la condición de la madre, sería el mismo caso, pues no existe la esclavitud en Inglaterra”²³³.

Su abogado juzgó más aconsejable presentar una moción de disolución del matrimonio por la imposibilidad de la esposa de satisfacer los deberes conyugales. Pero por entonces la ley canónica permitía una cohabitación trienal, que también arruinó el proyecto por completo. Además, según la misma ley, era evidente que “La monstruosidad no puede incapacitar para el matrimonio”, y exponía el caso de los hermafroditas, a quienes se les concede “*facultatem conjugii*, en el supuesto de que elijan en presencia de un sacerdote el sexo en el que actuarán y juren nunca hacer uso de la otra capacidad”²³⁴.

La siguiente consulta de Mr. Randal fue si podía impedirse a Martin que se llevase a su esposa, y en caso de que lo hiciese, “Si podía ser demandado por violación de la otra hermana, al darse claramente las cuatro condiciones de una violación.”²³⁵ Pero, una vez más, consideraron que Martin podía aducir que él no pedía nada que fuera suyo, y que si otra persona se había adosado a su mujer, a él no se le debía prohibir el uso de su propiedad.

Aun cuando se concediera que Martin poseía a su esposa, una demanda podía ser interpuesta en nombre de Lindamira de acuerdo con lo siguiente: “Una esposa no está obligada

²³¹ An servi possint, invitis dominis, matrimonium contraere?

²³² An servus matrimonio eximitur a domini obsequio?

²³³ An liberi sequuntur conditionem patris, an matris?

²³⁴ Sanchez, Hostiens. Sylvest.

²³⁵ Violentia, causa libidinis, traductio ad locum, mulier honesta.

a vivir con una concubina,²³⁶ y su hermana Indamora debía ser imputada como tal en detrimento de Martin.” Este recurso también fue rebatido, pues la ley ordenaba que la esposa viviese con el esposo si se daba seguridades suficientes de que este se desharía de la concubina. Así, Martin debía decir si estaba dispuesto a cumplir con su parte del acuerdo legal siempre que su mujer cumpliera la suya y consintiese el corte.²³⁷ Pero puesto que esta era una incapacidad de la esposa, no podía de ninguna manera imputarse al esposo.

Al fin, Mr. Randal, irritado en lo más hondo por tantos argumentos sofisticados, decidió iniciar una demanda contra Martin por bigamia e incesto. Mientras tanto, recurrió a todos los ardides o trucos imaginables para desconcierto del desgraciado filósofo. Incluso planeó con infinita malicia revertir el amor de Indamora y corromper su virtud con otra criatura de su propiedad, el príncipe negro, con quien la casó en secreto mientras su hermana Lindamira estaba dormida.

A partir de esto, Martin se vio obligado a demandar al príncipe negro ante la corte por cohabitación con su esposa. Se le aconsejó que insistiese en un punto nuevo, que “Tanto Lindamira como Indamora conformaban una única esposa legal.”

El patrón de monstruos, para mayor aflicción de Martin, forzó a Lindamira a pedir que se le asignara una suma para alimentos, *lite pendente*, recurso que inmediatamente fue concedido por la Corte. Pero Mr. Randal también obligó a Lindamira a alegar que no era suficiente para alimentarse ella y su hermana, y que si su hermana moría, ella no podría sobrevivir al cuerpo muerto. Martin entonces comenzó a arrepentirse de no haber llevado a cabo la idea que había tenido de casar a Crambe con Indamora, lo que habría solucionado toda la cuestión. El abogado de Mr. Randal insistía en que Indamora tenía derecho a alimentos, pues

²³⁶ Uxor non tenetur vivere cum viro concubinam tenente.

²³⁷ Tactus, amplexus, cohabitatio.

“Si la esposa de Martin quedase embarazada, la hermana debería necesariamente cumplir con las tareas de una esposa y contribuir a la nutrición y gestación del niño.”

Se convocó a un jurado de médicos, quienes declararon que, en cuanto a la nutrición, era dudoso que la sangre de Lindamira circulase por el cuerpo de Indamora, pero en cuanto a gestación, era evidentemente verdad que las dos eran una. Y por esta razón se ordenó a Martin que alimentase a ambas, pues el príncipe negro se declaró insolvente.

La Corte dio inicio al juicio. Y dada la extraordinaria naturaleza de la causa y defensa, creemos adecuado incluirlas aquí en su totalidad.

El Dr. Pennyfeather alegó por Martinus Scriblerus, el acusado, de la siguiente manera:

“Me presento ante Vuestra Señoría en representación de Martinus Scriblerus, licenciado en Física, en una querrela contra Ebn-Hai-Paw-Waw, comúnmente llamado el príncipe negro de Monomotapa, en la medida en que el mencionado Ebn-Hai-Paw-Waw, maliciosa, forzosa e ilegalmente ha tomado por la fuerza, violado y retenido a Lindamira-Indamora, la esposa del mencionado Martin, y al cuerpo de la mencionada Lindamira-Indamora, que una y otra vez desde entonces, cruel, lasciva e indecentemente ha usado y tocado. Y para hacer más duradera su vileza, ha fingido casarse con esta nuestra esposa, pretendiendo que la ley sancione legalmente su maldad. Y en tanto y en cuanto el adúltero no niega el hecho, antes insiste en la legalidad de su mencionado matrimonio, no podemos hacer nuestro alegato inicial ante Vuestra Señoría de otra manera que rebatiendo sus razones, que, de hecho, basta mencionar para refutar.

“Se sostiene una absurdidad como la siguiente: que uno es dos, y que Lindamira-Indamora, la esposa individual del acusado, no es una, sino dos personas. Y que el mencionado Ebn-Hai-Paw-Waw no está cansado con Lindamira, la esposa del mencionado Martin, sino con su propia esposa legal Indamora, otra persona individual distinta de la mencionada Lindamira, aunque unida a ella por fuertes ligazones de la Naturaleza.

“En respuesta a lo cual probaremos tres cosas: primero, que la mencionada Lindamira-Indamora, ahora nuestra esposa legal, constituye una única persona individual; segundo, que si constituyesen dos personas individuales, no obstante constituyen una única esposa; tercero, que aun suponiendo que constituyesen dos personas individuales y dos esposas, cada una legalmente casada con su propio marido, el príncipe Ebn-Hai-Paw-Waw no tiene derecho a retener a Lindamira, nuestra esposa legalmente casada, con el pretexto de estar casado con Indamora.

“En cuanto al primer punto: será necesario determinar el principio constitutivo y la esencia de la individualidad, que, con respecto a la humanidad, consideramos que es la posesión de un alma idéntica simple en un cuerpo idéntico simple. La individualidad, igualdad o identidad del cuerpo no está determinada, como algunos imaginan vanamente, por la posesión de una cabeza y un cierto número de brazos, piernas y otros miembros, sino que reside en un *aidoion* o miembro generativo simple e individual.

“Investiguemos la historia profana, y encontraremos a Geryon y sus tres cabezas y las cien manos de Briareus. Investiguemos la historia sagrada y daremos con un hijo de los gigantes con seis dedos en cada mano y seis en cada pie. Sin embargo, nadie consideró nunca a Geryon o Briareus más que como personas individuales. Y permítasenos decir que la esposa del mencionado Geryon habría tenido la razón de su parte en cualquier pleito con cualquier mujer que se hubiera casado con las otras dos cabezas de ese monarca. La razón es evidente: pues estas cabezas, teniendo solo un *aidoion* simple, o miembro generativo, solo podía ser consideradas como una persona individual.

“En conformidad con esto, cuando observamos este miembro único, distinguimos el sexo y declaramos que se trata de un hombre o una mujer o, como lo expresa el latín, *unus vir; una mulier; un homme, une femme*; un hombre, una mujer. Por la misma razón se dice que hombre y mujer son una misma carne, pues están unidos en esa parte que constituye la igualdad e individualidad de cada sexo.

“Y, del mismo modo que donde solo existe un miembro generativo no hay sino un único cuerpo, solo puede haber un alma. Porque el mencionado órgano generativo es el asiento del alma, y consecuentemente, donde no existe sino un órgano no puede existir sino un alma. Permitidme decir, sin faltar a la verdad, que ningún filósofo, ya sea de épocas pasadas o actuales, se ha tomado más trabajos para descubrir dónde reside el alma que el acusado, el docto Martinus Scriblerus. Y después de sus diligentes investigaciones y experimentos se ha convencido verdaderamente de que el órgano de la procreación es el verdadero y único asiento del alma. Que esta parte está ubicada en el medio, y cerca del centro del cuerpo, es evidente para Vuestra Señoría. Desde allí, como el sol en el centro del universo, el alma proporciona su calor e influencia vital. Que la mente se glorie en la sabiduría de los ancianos, la ciencia de los doctos, la política de los hombres de estado, las invenciones de los ingeniosos, expansiones y emanaciones del alma. Es a los órganos de la procreación que debemos la existencia misma del hombre. En ellos, el alma se emplea en trabajos adecuados a la dignidad de su naturaleza y, digamos, preside pensativamente el rumbo de eras futuras.

“No necesitamos recordar a Vuestra Señoría que muchos entre los más doctos teólogos y filósofos han sido de la opinión de que el alma, así como el cuerpo, es producida *ex traduce*, hereditariamente. Esta doctrina ha sido defendida con argumentos irrefutables y resuelve dificultades de otra manera inexplicables. Todos estos argumentos aducen con igual vigor que el alma se localiza en los órganos de la procreación. Puesto que la totalidad del hombre, en cuerpo y alma, se forma allí, y puesto que nada puede operar excepto donde se encuentra ubicado, se sigue que el alma debe residir en ese sitio individual donde ejerce sus poderes generativos y formativos.

“Esta doctrina nuestra es confirmada por todos los experimentos que intentan probar el dominio absoluto de esta parte sobre la totalidad del cuerpo. Vemos cuántas mujeres, sordas a las persuasiones de los elocuentes, las insinuaciones de los hábiles y las amenazas de los arrogantes, son fácilmente dominadas por cualquier pobre necio desprovisto de toda habilidad,

excepto la de hacer uso inmediato de este asiento del alma. Las impresiones sensoriales del oído son tan distantes y se transmiten a través de tantos recovecos que pierden su energía. Pero Vuestra Señoría, recurriendo inmediatamente al órgano de la procreación, actúa como un valiente y sabio demandante que se dirige rectamente al mismísimo trono del monarca.

“Y a la objeción de que hay dos voluntades y por tanto dos personas diferentes, respondemos que, si la multiplicidad de las voluntades implica multiplicidad de personas, solo unos pocos maridos no son culpables de poligamia, tan grande y notoria es la diversidad de voluntades que se encuentran en una misma mujer, un punto sobre el que no necesitamos insistir ante cualquier persona casada, mucho menos de la experiencia de Vuestra Señoría.

“De esta manera hemos completado nuestro punto primero y principal: si la esposa del acusado, Lindamira-Indamora, no tiene sino un único órgano de procreación, entonces no es más que una persona individual única, en el sentido más verdadero y más propio de la individualidad. Y para probar la veracidad de esta cuestión estamos dispuestos a someternos a un jurado de matronas que Vuestra Señoría considere apropiado elegir y designar, para que inspeccionen el cuerpo de la mencionada Lindamira-Indamora.

“En segundo lugar, vamos a probar que, aunque Lindamira-Indamora fuese dos personas individuales, consistente cada una de cuerpo y alma, si no tienen más que un órgano de la procreación, no pueden constituir sino una esposa. Pues, ¿de dónde puede tomarse el nombre de la unidad de una cosa sino de aquello que constituye la esencia o uso principal de la misma? Así, si un cuchillo o hacha de mano tienen dos empuñaduras pero un único filo, serán llamados adecuadamente un cuchillo o un hacha. También, si no existe uno sino veinte *supposita rationalia* con un órgano de la procreación común, ese sistema conformaría una única mujer. En cuanto a la totalidad, que unas cabezas, piernas o brazos extraordinarias no influyeran en el juicio de Vuestra Señoría y priven al demandante de su propiedad legal.

“De tal derecho está nuestro cliente tan seguro que, concediendo que las proposiciones anteriores fuesen falsas, y que en efecto hay dos personas, dos cuerpos, dos almas racionales y

hasta dos órganos generativos, aun así sería evidente que el acusado, príncipe Ebn-Hai-Paw-Waw no tiene derecho a privar al demandante de su esposa legal, Lindamira. Pues, abstrayendo la prioridad del casamiento de nuestro cliente por el cual habría adquirido derechos de propiedad sobre su esposa y todo otro elemento inseparable anexo a ella, es evidente que el príncipe Ebn-Hai-Paw-War, a través de su casamiento con Indamora, nunca podría adquirir derechos de propiedad sobre Lindamira, ni podría alegar causa por la cual ambas deberían vivir con él antes que con mi cliente. Por lo tanto, humildemente esperamos que Vuestra Señoría ordenará que nos sea retornado el cuerpo de nuestra mencionada esposa, y una condena adecuada sea dictada sobre el mencionado Ebn-Hai-Paw-Waw.”

Después de que el Dr. Pennyfeather terminó de esta manera, su alegato fue respondido por el Dr. Leatherhead de la siguiente manera:

“No molestaré a Vuestra Señoría con un preámbulo innecesario o falsos colores de elocuencia que la verdad no necesita y que probarían ser un velo de falsedad demasiado delgado para los penetrantes ojos de Vuestra Señoría. En respuesta, por tanto, a lo que ha afirmado nuestro docto hermano Dr. Pennyfeather, nos esforzaremos por demostrar: primero, que aunque solo hubiese un órgano de la procreación, existen dos personas distintas; segundo, que aunque solo hubiese un órgano de la procreación, esto difícilmente daría al demandante derecho alguno sobre el cuerpo de Indamora, la esposa de Ebn-Hai-Paw-Waw, lo cual expondría de otra manera al demandante al delito de incesto o de bigamia; tercero, no dudaremos en probar que la mencionada Lindamira-Indamora tiene dos partes procreadoras distintas.

“Y en primer lugar demostraremos que ni la esencia individual del ser humano ni el asiento del alma se encuentran de hecho en el órgano de la procreación. Pues efectivamente irracional es hacer de *eso* el asiento del alma racional, *eso* que nos coloca al mismo nivel de las bestias. O igualmente irracional concebir que la unidad y la individualidad consisten en aquello que es fuente de discordia y división. En una palabra, ¿qué absurdo mayor puede haber que

afirmar que la bestialidad es la esencia de la humanidad, la oscuridad el centro de la luz, y la inmundicia el asiento de la pureza?

“Podríamos, con la autoridad de los filósofos más eminentes de todos los tiempos, confirmar esta asección nuestra, pues muy pocos de ellos han tenido la impudicia de degradar a esta reina, el alma racional, al más bajo y vil de los estadios, o han intentado desmoronar todo su palacio. Pero presentaremos una autoridad incluso mayor que la de aquellos, para demostrar que la personalidad individual subsistía de hecho, incluso cuando no existía procreación a través de la carnalidad.

“Muchos teólogos sagrados, y particularmente Tomás de Aquino, han sostenido tenazmente que nuestros primeros padres, en el estado de inocencia, de ninguna manera propagaron sus especies según la manera habitual de hombres y bestias en la actualidad. Antes bien, la propagación en esa época debe haber sido por intuición, coalición de ideas o alguna otra manera pura y espiritual, adecuada a la dignidad de su lugar en la Creación. Y aunque los sexos se distinguían en aquel estado, es evidente que no se distinguían por partes como las que tenemos en la actualidad, pues si nuestros primeros padres las hubieran tenido, debían haberlo sabido, y está escrito que no se las descubrieron hasta después de la Caída, cuando, probablemente, esas partes surgieron como excrecencia inmediata del pecado y crecieron solo para hacer a nuestros primeros padres unos compañeros más adecuados de las bestias entre las que fueron arrojados.

“En filosofía existe una máxima, según la cual *generatio unius est corruptio alterius*, por lo cual es evidente que la procreación paradisiaca era de naturaleza diferente a la nuestra, libre de toda corrupción e imbecilidad. Esto es corroborado, además, por la autoridad de los doctores de la Iglesia que afirman que, antes de la Caída, a Adán le fue concedida una continua e ininterrumpida facultad de procreación, que no se explica sino por la mencionada procreación intuitiva. Puesto que por es por todos conocido, incluso los menos diestros en anatomía, que la parte masculina de la actual procreación es completamente incapaz de esta facultad continua.

“Llegamos ahora a nuestro segundo punto, según el cual el abogado del demandante afirma que si existiesen dos personas y un único órgano de procreación este sistema constituiría una única esposa. Esto colocará al demandante en una condición incluso peor, y le hará plenamente culpable de bigamia, violación o incesto. Pues si no existiese sino un único órgano de procreación, entonces las personas de Lindamira e Indamora lo tienen en propiedad por igual, y sin su consentimiento no se puede privar a Indamora de lo que es propiedad suya. Por tanto, consideramos que toda la cuestión se reduce a esto: si el demandante tiene o no el consentimiento de Indamora respecto del mencionado órgano. Si ha tenido su consentimiento, es culpable de bigamia; si no lo ha tenido, es culpable de violación, o de incesto o de ambas cosas.

“El acusado, príncipe Ebn-Hai-Paw-Waw, habiendo sido bautizado hace poco, se ha abstenido con singular modestia, de consumar el matrimonio con su mencionada esposa hasta obtener la opinión de Vuestra Señoría, su docto juez, en cuanto a cómo debe proceder según la ley y la conciencia. Por lo tanto, no puede afirmar demasiado, ni negativa ni positivamente, en cuanto a la estructura del órgano de procreación de esta su esposa Indamora. Sin embargo, no dudamos en absoluto que la revisión mostrará que el mencionado órgano es distinto del de Lindamora, con lo cual esperamos ansiosamente escuchar el informe de la comisión de matronas designada para inspeccionar el cuerpo de la mencionada señora.

“Y si la cuestión resultase efectivamente así, concédame Vuestra Señoría permiso para repetir lo que ha sido dicho por el abogado del demandante: esto es, que Martinus Scriblerus, licenciado en Física, a través de su casamiento con Lindamira no pudo de manera alguna adquirir derechos de propiedad sobre el cuerpo de Indamora, ni puede mostrar razón alguna para que esta esposa duplicada Lindamira-Indamora deba permanecer con él antes que con el acusado, príncipe Ebn-Hai-Paw-Waw of Monomotapa.”

La comisión de matronas emitió su informe, y resultó que las partes de la procreación eran distintas en Lindamira e Indamora. El juez se tomó tiempo para deliberar, y el día siguiente habló a este respecto:

“Caballeros, soy de la opinión de que Lindamira e Indamora son personas distintas y que ambos matrimonios son honestos y válidos. Por lo tanto le ordeno, Martinus Scriblerus, licenciado en Física, y a usted, Ebn-Hi-Paw-Waw, príncipe de Monomotapa, cohabitar con sus esposas y yacer en el lecho cada uno junto a su propia esposa. Espero, caballeros, que tendrán seriamente en cuenta que están unidos de un modo más estricto que los cuñados comunes. Siendo, digamos, co-propietarios de una misma casa, se comportarán como deben hacerlo dos buenos huéspedes, y con gran modestia con respecto a sus cuñadas respectivas, absteniéndose de cualesquiera otras familiaridades a las que naturalmente les obliguen los deberes conyugales. Consideren también los exiguos límites que dividen el cumplimiento del deber y su falta, no sea que mientras cumplan con el deber del matrimonio descuidadamente se deslicen en el pecado del adulterio.”

La sentencia no agradó a ninguna de las partes, y Martin apeló ante la Corte de Arches, que sin embargo confirmó la sentencia del Consistorio.

Finalmente, el caso fue llevado ante una comisión de delegados, que, tras sopesar la cuestión, revirtieron la sentencia de las cortes intermedias y anularon el matrimonio según las razones siguientes: que aunque el modo de cohabitación ordenado era practicable (aunque altamente inconveniente), sin embargo, puesto que el *ius petendi et reddendi debitum conjugal* era constantemente el mismo para ambos maridos y ambas esposas y al mismo tiempo imposible de realizar por todos al mismo tiempo, dos personas no podían tener derecho a la completa posesión de la misma cosa al mismo tiempo. Ni podía una de ellas disfrutar de esta propiedad a punto de privar a la otra, que tenía el mismo derecho, del uso de la mencionada propiedad. Esto en cuanto al *debitum petendi*, y en cuanto al *debitum reddendi*, decidieron que

nemo tenetur ad impossibile. De esta manera, los Lores, con gran sabiduría, disolvieron los dos matrimonios como resultados de un absurdo natural y legal.

Capítulo XVI

Del retraimiento de Martinus y algunos indicios de sus viajes

Después de que este asunto concluyera tan desgraciadamente, y siendo objeto de las habladurías de toda la ciudad, Martinus, incapaz de soportar su desolación y de evitar las consecuencias desagradables, decidió abandonar el reino.

Pero no debemos dejar de mencionar aquí que, durante el desarrollo de todo este proceso, su asistencia continua a las cortes por su causa y su invencible curiosidad por todo lo que ocurría en las causas de otros le dieron un maravilloso conocimiento de esta rama del conocimiento, que ha sido desarrollada por los modernos muy por encima de cualquier comparación con los Antiguos.

Desde el día de su primer alegato, comenzó a reunir informes, y antes de que su demanda concluyese tuvo tiempo suficiente para compilar un volumen considerable. Su enfado por el fracaso de su demanda le llevó a destruir la mayor parte de estos informes y solo conservó los que mostraban las artimañas y trivialidades de la práctica legal. Tenemos algunas esperanzas de recuperar estos informes, si acaso fueron olvidados tras su partida. Si no, el mundo tendrá material suficiente para lamentar la pérdida con el único de estos informes que se ha hecho público, *El caso de andar a horcajadas y saltar una cerca*, referido a ciertos caballos blanco y negro.

No puede sorprendernos que Martin contrajese una violenta aversión a la ley, como resulta evidente de la lectura de un capítulo de sus *Viajes*. Y quizá su decepción también disminuyó su buena disposición hacia el bello sexo, por el que en algunas ocasiones no expresa

todo el respeto y admiración debidos. Esta, indudablemente, es la razón de que en ninguna parte de sus *Viajes* encontremos una princesa extranjera que le ame, ni tengamos la menor noticia de que haya recaído en la pasión amorosa, con excepción de lo que se menciona en la introducción al relato del fenómeno de la dama española.

Martin emprendió sus viajes en el año 1699. Vos, lector, ciertamente tendréis curiosidad de saber cuáles fueron. Aún no es el momento de informaros. Pero os haré conocer los indicios que estoy en libertad de dar. Sabréis, entonces, que en su primer viaje, gracias a una poderosa tormenta, descubrió los restos del antiguo imperio de los pigmeos. Que en el segundo viaje felizmente naufragó en la tierra de los gigantes, ahora las gentes más humanas del mundo. Que en su tercer viaje descubrió un reino de filósofos que se gobiernan por matemáticas, y con sus admirables esquemas y proyectos regresó a su querido país, donde desgraciadamente los envidiosos ministros de la Reina Ana rechazaron implementarlos, y a él mismo expulsaron arteramente.

De aquí que, en su cuarto viaje, le sobrevino una melancolía que casi llegó a convertirse en repulsión por su propia especie y, sobre todo, un mortal aborrecimiento de toda la perniciosa raza de los ministros, por lo cual resolvió firmemente no reportar ningún informe a la Secretaría de Estado que permitiese someter a la Corona de Gran Bretaña las tierras descubiertas por él.

Ahora, si con todos estos indicios el lector puede aumentar su conocimiento de la naturaleza y contenidos de estos viajes, bienvenida sea toda la claridad que pueda obtener. A mí los lazos del honor me impiden hablar más abiertamente. Pero si algún hombre llega a tener conocimiento de viajes extraordinarios a naciones extraordinarias, y las marcas más distinguidas del filósofo, del político y del legislador se manifiesten en ellos, y se imagina que tales *Viajes* pertenecen al cirujano de un barco o un mercante, que permanezca en la ignorancia. Y si alguien llega a encontrar en las páginas del libro ese cordial amor por la humanidad, esa inviolable consideración por la verdad, esa pasión por su querido país y esa estima por la

excelente princesa y reina Ana, tal persona merece ser compadecida si, con todas esas evidencias, no puede distinguir y reconocer al gran Scriblerus.

Capítulo XVII

De los descubrimientos y obras del gran Scriblerus, completadas y por completar, escritas y por escribir, conocidas y por conocer

Y aquí parecería muy natural lamentar el desafortunado final del amor de nuestro filósofo. Pero el historiador de estas memoria, por el contrario, exclama: “¡Día feliz, tres veces feliz el día en que el matrimonio del gran Scriblerus fue disuelto! ¡Sea celebrado en todas las lenguas, cultas e incultas! ¡Que el latín, el griego, el árabe, el copto, que todas las lenguas de las muchas lenguas del hombre y hasta las de los animales lo proclamen! Pues a ello debemos inmensos descubrimientos, no solo de océanos, de continentes, de islas y de sus habitantes minúsculos, gigantes, mortales e inmortales, sino aun más el descubrimiento de extraordinarias visiones de mundos filosóficos, físicos, morales, inteligibles e ininteligibles!”

Aquí, por lo tanto, en este gran periodo, damos término a nuestro primer libro. Y aquí, oh lector, os rogamos que olvidéis todo lo que habéis leído hasta ahora en este volumen y dirijáis la mirada al mundo ilimitado que el próximo os mostrará, cuyos frutos, si vuestros pecados o los nuestros no lo impiden, han de difundirse y multiplicarse sobre nuestra obra y por toda la superficie de la Tierra.

Mientras tanto, sabed qué debéis, y lo que podríais llegar a deber a esta persona excelente, este prodigio de nuestra era que bien puede ser llamada el filósofo de las causas últimas, pues gracias a su peculiar sagacidad ha descubierto los efectos en sus mismas causas, y sin el trivial socorro de experimentos u observaciones ha sido el inventor de la mayoría de los sistemas e hipótesis modernos.

Ha enriquecido las matemáticas con muchas precisas y geométricas cuadraturas del círculo. Primero descubrió las causas de la gravedad y el movimiento intestino de los fluidos. A él debemos la observación del paralaje de la Estrella Polar y todas las nuevas teorías del Diluvio. Él fue el primero que enseñó el uso correcto de la *fuga vacui* y de la *materia subtilis* para comprender los fenómenos naturales. Fue el primero en descubrir el carácter táctil de los colores, y con su delicado tacto pudo distinguir las diferentes vibraciones de los heterogéneos rayos de luz. Suyos fueron los proyectos del *perpetuum mobile*, máquinas volantes y monturas caminantes, el método para calcular la longitud e incrementar el comercio marítimo mediante vastas plantaciones de cañas y juncos. Mencionaré solo algunas de sus obras filosóficas y matemáticas:

1. Un compendio completo de las leyes de la naturaleza, con una revisión de aquellas obsoletas o rechazadas y de aquellas listas para ser renovadas y puestas en vigor.
2. Una explicación mecánica de la formación del universo, de acuerdo con la hipótesis de los epicúreos.
3. Una investigación sobre la cantidad de materia real del universo, con la proporción de gravedad específica de la materia sólida con respecto a la materia fluida.
4. Observaciones microscópicas de la cantidad de masa de las partes constituyentes de todos los fluidos. Un cálculo de la proporción de declinación de los fluidos de la Tierra y del momento en que se agotarán.
5. Un cómputo de la edad del sol, y de cuánto tiempo pasará antes de que se consuma totalmente.
6. Un método para aplicar a propósitos mecánicos la fuerza resultante de la inmensa velocidad de la luz.
7. Una respuesta a la pregunta de un caballero curioso: ¿durante cuánto tiempo arde una nueva estrella antes de que su luz sea visible a los habitantes de nuestro planeta? A la

que añadió un cálculo respecto de cuánto comen en la cena los habitantes de la luna, considerando que su noche equivale a quince de nuestros días naturales.

8. Una demostración del dominio natural de los habitantes de la Tierra sobre los de la luna, si eventualmente se estableciese entre ellos un contacto, con una propuesta de división de los territorios lunares entre los potentados de la Tierra, en caso de tal descubrimiento.
9. Tablas de predicción de las mareas de un cometa que se aproxime a la Tierra.
10. El número de habitantes de Londres determinado de acuerdo con los informes de los “buscadores de oro” o cloaqueros, así como por el tonelaje de sus carruajes cargados, con detalle de la cantidad extraordinaria de *ingesta* y *egesta* del pueblo de Inglaterra y una deducción de lo que quede eventualmente en zanjas disecadas y lápidas.

De lo anterior resultará evidente que todos sus estudios estaban destinados al universal beneficio de la humanidad. Numerosos proyectos emprendió con esta finalidad, de los que dos bastarán para mostrar la grandeza extraordinaria de su genio. El primero fue una propuesta para, con la contribución general de todos los príncipes, atravesar la primera corteza o núcleo de nuestro planeta hasta llegar a la siguiente esfera concéntrica. Con esto se proponía dar con el paralaje de las estrellas fijas y, principalmente, refutar la teoría de la gravedad de Sir Isaac Newton y la teoría de las variaciones de Mr. Halley. El segundo consistía en construir dos polos en los extremos del meridiano, con faros gigantescos en cada uno, para suplir de este modo el defecto de la naturaleza y poder calcular la longitud tan fácilmente como la latitud. Ambos proyectos consideraba como muy practicables con el concurso del poder de todos los potentados del mundo.

Después de todo esto, solo podemos suponer cómo descendió de lo sublime a las partes prácticas del conocimiento, y en particular a su extraordinaria práctica de la medicina. A partir de la edad, complexión o peso de una persona determinada ideó cómo diagnosticar a la distancia así como junto a la cama del paciente. Enseñó a muchos médicos modernos cómo curar

intuitivamente a sus pacientes, y a otros a curar sin ver a sus pacientes en absoluto. Proyectó un *menstruum* para disolver la piedra a partir del agua del diluvio universal almacenada por el Dr. Woodward. También fue de su invención el mecanismo para aliviar a personas asmáticas o tísicas mediante la importación de aire fresco desde el campo a la ciudad mediante tubos similares a bombas de aire, y para transportar el aire original del país de un hombre a cualquier otro país al que viajase, con bombeos estacionales de estos vapores según el hombre estuviese habituado, para inexpresable comodidad de muchos escoceses, lapones y osos blancos. En fisionomía, tenía una penetración tal que podía escribir la vida de cualquier persona con solo contemplar su retrato, y de los rasgos de los progenitores podía dibujar el retrato de niños nonatos.

No estaba tan exultante en estos estudios como para postergar las civilizadas artes de la pintura, la arquitectura, la música, la poesía. Fue él quien dio a nuestros modernos pintores el primer indicio para mejorar la semejanza de sus retratos mediante el uso de colores que fiel y constantemente corresponden a la vida, no solo en su estado presente sino en todas sus alteraciones, decadencia, edad y muerte. En arquitectura, sus edificios no tienen tanta consideración por la simetría o la conveniencia como por las ideas dignas de un verdadero amante de la Antigüedad, esto es: el noble efecto que el edificio tendrá sobre la posteridad una vez desplomado y convertido en ruina. En cuanto a la música, pienso que Heidegger no puede negar su deuda con las partituras de Martinus. En poesía, ha aparecido bajo cien nombres diferentes, de los que algún día podríamos ofrecer un catálogo. En política, sus escritos tienen un estilo peculiar, mayormente irónicos, y sus sentidos tan refinados y delicados como para ser incomprendidos por el vulgo. Una vez llegó a escribir un argumento para convencer a la gente de comerse a sus propios niños, poco comprendido y mal recibido. A menudo ha escrito contra la libertad en nombre del hombre libre y de Algernon Sydney, ha reivindicado las políticas de España bajo el gobierno de Raleigh, y ha alabado la corrupción en tiempos de Catón y Publícola.

Es verdad que, cuando abandonó Inglaterra, en tiempos del reinado de Ana, temiendo que cualquiera de estos escritos pudiese ser distorsionado para escándalo de los pusilánimes o estímulo de los criminales, los arrojó sin piedad en un retrete público cerca de Saint James. Algunos, sin embargo, han sido recuperados con gran diligencia, y los escribas ministeriales los han pescado con anzuelo y caña para ornamentar sus obras.

Todo lo que el gran Scriblerus consideraba de beneficio para la humanidad lo comunicaba inmediatamente, no solo durante su tiempo entre nosotros, sino continuamente desde su ausencia, por medio de uno u otro método, sin traza alguna de ostentación. La increíble modestia con que se ocultaba es conocida por todos aquellos a quienes a veces enviaba epístolas, o índices, o tratados completos, consejos a amigos, proyectos para Primeros Ministros, cartas a Miembros del Parlamento, informes a la Real Sociedad y muchos otros.

Todos estos escritos serán vindicados a su autor verdadero en el curso de estas memorias. Me atrevo a decir que esto agrada a todos, excepto aquellos que, por su preocupación, se verá claramente que son plagiadores como para ser admitidos como críticos. Por lo cual advertimos al público que preste particular atención a todo el que manifieste una pasión indecente ante la publicación de esta obra, como a persona indudablemente implicada en tales plagios.

7. Bibliografía

- AAVV. (1933). "Discusión sobre Jorge Luis Borges" *Megáfono* 3.11: 13-33
- AAVV. (1942). "Desagravio a Jorge Luis Borges", *Sur* 94: 7-34
- AAVV. (1975-1995). *Biblia Patristica: Index des citations et allusions bibliques dans la littérature patristique*. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique.
- Abrams, M.H. (1971). *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1971.
- _____ (1999). *A Glossary of Literary Terms*, Boston, Thomson Wadsworth,
- Aden, John (1969). *Something Like Horace: Studies in the Art and Allusion of Pope Horatian Satires*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Alazraki, Jaime (ed.) (1976). *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Madrid: Taurus.
- _____ (1986). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos.
- Allen, Robert (1933). *The Clubs of Augustan London*. Cambridge: Harvard University Press.
- Altamirano, Carlos & Beatriz Sarlo (1993). *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires: Hachette.
- Altamirano, Carlos (2001). *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas.
- Anderson Imbert, Enrique (1999). "Opinión. Encuesta de la revista *Megáfono*", en Lafforgue (ed.). *Antiborges*. Buenos Aires: Javier Vergara, 27-30.
- Arenas Cruz, Elena (1995). "El libro incesante: la deconstrucción del prefacio en Borges y Derrida", en José Antonio Hernández Guerrero (ed.). *Nociones de literatura*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 73-81.
- Ascasubi, Hilario (1872). *Obras. Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay (1839 a 1851)*. Paris: Imprenta de Paul Dupont.
- Avellaneda, Andrés (1983). *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983* (2 volúmenes). Buenos Aires: CEAL.
- Badenhausen, Richard (2009). *T.S.Eliot and the Art of Collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Balderston, Daniel (1985). *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana
- _____ (1986). *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*. Westport: Greenwood Press.
- _____ (1990). "Historical Situations in Borges". *MLN* 105. 2: 331-50
- _____ (1996). *Fuera de contexto. Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- _____ *et alii* (1999). *Borges: una enciclopedia*. Buenos Aires: Norma.
- Barth, John, "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic Monthly* 220, 2 (1967): 29-34.
- Barthes, Roland (1984). "La mort de l'auteur", *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 63-69.

- Bastos, María Luisa (1974). *Borges ante la crítica argentina. 1923-1960*. Buenos Aires: Hispamérica.
- Barrenechea, Ana María (1954). "Borges y el lenguaje". *NRFH* VII: 551-69.
- _____ (1957). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. México: El Colegio de México.
- Bennet, Andrew (2005). *The Author*. New York: Routledge.
- Benveniste, Emile (1966 / 1974). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Bioy Casares, Adolfo (2005). *La invención y la trama. Obras escogidas*. Barcelona: Fábula.
- _____ (2007). *Borges*. Barcelona: Destino.
- Bird, David (2007). "Bustos Domecq and The Praise of Folly". *Variaciones Borges* 23: 70-83.
- Bloom, Harold (1994). *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company.
- _____ (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Booth, Wayne (1983). *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Borello, Rodolfo (1974). *Habla y literatura en la Argentina: Sarmiento, Hernández, Mansilla, Cambaceres, Fray Mocho, Borges, Marechal, Cortázar*. Tucumán: Cuadernos de Humanitas.
- _____ (1991). *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Dovehouse Editions.
- Brower, *Alexander Pope: The Poetry of Allusion*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1969.
- Borges, Jorge Luis (1922). "La nadería de la personalidad". *Proa* 1: s/p.
- _____ (1923). "La encrucijada de Berkeley". *Nosotros* 43: 359-65.
- _____ (1927). "La fruición literaria". *La Prensa*, 23 de enero, sec. 2ª, p. 3
- _____ (1933). "Elementos de preceptiva". *Sur* 7: 158-61.
- _____ (1922). "La nadería de la personalidad". *Proa* 1: s/p.
- _____ (1951). *Fictions* (trad. de l'espagnol par Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye). Paris: Gallimard.
- _____ (1994). *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1997). *Obras completas en colaboración*, Barcelona, Emecé.
- _____ (1998). *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Barcelona: Alianza.
- _____ (1999). "La biblioteca total". *Borges en Sur. 1931-1980*. Barcelona: Emecé.
- _____ (1999). *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- _____ & Adolfo Bioy Casares (2002). *Museo. Textos Inéditos*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2004). *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2009). *Obras completas. Edición crítica* (anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara). Buenos Aires, Emecé.

- Bourdieu, Pierre (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Butt, John (ed.) (1963). *The Poems of Alexander Pope. A One-Volume Edition of the Twickenham Text with Selected Annotations*. New Haven: Yale University Press.
- _____ (1994). *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope: The Definitive Edition of Pope's Poetry, His Notes, Editorial Notes Plus Introductions*, London: Routledge.
- Caballero, María (1999). *El nacimiento de un clásico. Borges y la crítica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Calinescu, Mateu (1991). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Camurati, Mireya (1990). *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Carr Brückmann, Patricia (1997). *A Manner of Correspondence. A Study of the Scriblerus Club*. Montreal: McGill-Queens University Press.
- Chantraine, Pierre (1968). *Dictionnaire Etymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Cheever, Leonard (1980). "Jorge Luis Borges and George Bernard Shaw". *Publications of the Arkansas Philological Association* 6: 52-6.
- Christ, Ronald (1995). *The Narrow Act. Borges's Art of Allusion*. New York: Lumen Book.
- Coluccio, Félix (1996). *Diccionario de voces y expresiones argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Clingham, Greg (ed.) (1997). *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Conte, Gian Biagio (1986). *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*. Ithaca: Cornell University Press.
- _____ (1994). *Latin Literature. A History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Coyle, Martin *et alii* (eds.) (1991), *The Routledge Encyclopedia of Literature and Criticism*. London: Routledge.
- Cuesta Abad, José Manuel (1995). *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. Madrid: Gredos.
- Culler, Jonathan (2011). *Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Dabove, Juan Pablo (ed.) (2008). *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Davis, Garrick (2008). *Praising It New. The Best of the New Criticism*. Ohio: Ohio University Press.
- Delahunty, Andrew *et alii* (2005). *The Oxford Dictionary of Allusions*. Oxford: Oxford University Press.

- Decreto (1956). Decreto 4161 de 9 de marzo: Prohíbese el uso de elementos y nombres que lesionaban la democracia argentina. *Boletín Oficial de la República Argentina. (Sección Primera: Legislación y Licitaciones)*, Año LXIV, 18107: 1.
- De Man, Paul (1964). *Dreamtigers, Labyrinths* (Reseñas). *The New York Review of Books* 2, 4: 14-16.
- _____ (1986). "The Return to Philology". *The Resistance to Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 21-26
- Derrida, Jacques (1975). "Fuera de libro. Prefacios", *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 7-89.
- _____ (1991). "Signature, Event, Context", *Limited Inc*. Evanston: Nebraska University Press, 1-24.
- Dickey, Eleanor (2007). *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*. New York: Oxford University Press.
- Domínguez, Marta (2010). *Las parodias satíricas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*. Bahía Blanca: Ediuns.
- Doody, Margaret Anne (1985). *The Daring Muse: Augustan Poetry Reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eagleton, Terry (1991). *Ideology. An Introduction*. London: Verso.
- _____ (2008). *Literary Theory. An Introduction*. London: Oxford University Press, 2008.
- Echeverría, Esteban (1874). *Obras completas. V: escritos en prosa* (comp. Juan María Gutiérrez). Buenos Aires: Imprenta y Librerías de Mayo.
- Ernout, Antoine, & A. Meillet (1951). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Estenoz, Alfredo (2013). *Los límites del texto. Autoría y autoridad en Borges*. Madrid: Verbum.
- Eliot, Thomas Stearn (1957). *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- Farrell, Joseph & Michael J. Putnam (2010) (eds.). *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Ferris, David (2011), "Why Compare?", en Behdad, Ali & Dominic Thomas (eds.), *A Companion to Comparative Literature*. London: Blackwell.
- Fishburn, Evelyn (2004). "A Footnote to Borges Studies: A Study of the Footnotes", en Rodríguez Carranza, Luz & Marilene Nagle (eds.). *Reescrituras, Texto y Teoría: Estudios Culturales* Amsterdam: Editions Rodopi, 285-302
- Flo, Juan (1978). *Contra Borges*. Buenos Aires: Galerna, 1978.
- Foster, David (1984). *Jorge Luis Borges. An Annotated Primary and Secondary Bibliography*. New York: Garland.
- Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- _____ (1983). "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Littoral* 9: 3-32.
- Fox, Christopher (ed.). (2003). *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*. New York: Cambridge University Press.

- Franco, Jean (1981). "The Utopia of a Tired Man: Jorge Luis Borges". *Social Text* 4, 52-78.
- Gamerro, Carlos (2006). *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- Galasso, Norberto (2012). *Jorge Luis Borges. Un intelectual en el laberinto semicolonial*. Buenos Aires: Colihue.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- _____ (1987). *Seuils*, Paris: Editions du Seuil.
- Ghioldi, A. (1946). *Alpargatas y libros en la historia argentina*, Buenos Aires: La Vanguardia.
- Giangrande, Giuseppe (1967). "'Arte allusiva' and Alexandrian Poetry". *Classical Quarterly* 17: 85-97
- _____ (1970). "Hellenistic Poetry and Homer". *L'Antiquité Classique* 39: 46-77.
- Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós.
- Goldar, Ernesto (1971). *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland.
- Goldbloom Bloch (2008). *The Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*. New York: Oxford University Press.
- Goldsmith, Oliver (1887). *The Complete Works of Oliver Goldsmith*. London: Routledge.
- Grafton, Anthony (1997). *The Footnote: A Curious History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Griffin, Dustin (2013). *Authorship in the Long Eighteenth Century*. Lanham: University of Delaware Press.
- Guerinot, Joseph (1969) *Pamphlet Attacks on Alexander Pope 1711-1744. A Descriptive Bibliography*, London: Methuen.
- Guilbaut, Serge (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago, University of Chicago Press.
- Habermas, Jürgen (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: G. Gili (Edición original: (1962). *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied: Luchterhand Verlag)
- Hart, Thomas (1963). "The Literary Criticism of Jorge Luis Borges". *MLN* 78.5: 489-503.
- Hanief, Mohammad (2000). *The Dynamics of Criticism in T.S. Eliot*. New Delhi: Atlantic Books.
- Helft, Nicolás (1997). *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- _____ & A. Pauls (2000). *El factor Borges*. Buenos Aires: FCE.
- Herter, Hans (1929). *Kallimachos und Homer*. Bonn: Cohen Verlag.
- Highet, Gilbert (1962). *The Anatomy of Satire*: Princeton: University Press.
- Hinds, Stephen (1998). *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hirsch, E.D. (1960). "Objective Interpretation". *PMLA* 75.4: 463-79
- _____ (1967). *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press.

- Householder, H. (1944). "Parodia", *JCP* 39. 1: 1-9.
- Hodgart, Mathew (1969). *La sátira*, Madrid: Guadarrama.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- _____ (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge.
- Irwin, William (1999). *Intentionalist Interpretation. A Philosophical Explanation and Defense*. Westport: Greenwood Press.
- _____ (2001). "What Is an Allusion?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59.3 (2001): 287-297
- _____ (2008). "Intentionalism and Author Constructs", *The Death and Resurrection of the Author*. Westport: Greenwood Press, 191-203.
- Jack, Ian, *Augustan Satire. Intention and Idiom in English Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1952.
- Jameson, Fredric (1972). *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press.
- _____ (1976). "The Ideology of the Text"- *Salmagundi* 32: 204-46.
- _____ (1981). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- _____ (1993). "On Cultural Studies". *Social Text* 34, 11.1: 17-52
- _____ (2002). *A Singular Modernity: Essays on the Ontology of the Present*. New York: Verso.
- _____ (2007). *The Modernist Papers*. London: Verso
- _____ (2008). *Ideologies of Theory*. London: Verso.
- Jill Levine, Suzanne (2013). "Borges on Translation", en Edwin Williamson (ed.). *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Cambridge: Cambridge University Press, 43-54.
- Jitrik, Noé (1987). "Sentimientos complejos sobre Borges", en *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México: FCE, 13-37.
- Johnson, Samuel (1785). *Dictionary of the English Language. 2 vols*. London.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- Kerby-Miller, John (ed.). *The Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus*. New York: Oxford University Press.
- King, John (1981). "El Di Tella and Argentine Cultural Development in the 1960s". *Bulletin of Latin American Research* 1.1: 105-112
- _____ (1986). *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and Its Role in the Development of a Culture 1931-1970*. New York: Cambridge University Press.
- Kristal, Efraín (2002). *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.
- Lafforgue, Jorge (1975). "Los detectives de la literatura. Entrevistas a Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos". *Siete Días Ilustrados* 20: 62-67.

- Lafon, Michel (2004). "Algunos ejercicios de escritura en colaboración", en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 9. El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ & B. Peeters (2006). *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivains*, Paris: Flammarion = (2008) *Escribir en colaboración*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Levine, Joseph (1991). *The Battle of the Books. History and Literature in the Augustan Age*. New York: Cornell University Press.
- Lewis, Wyndham & Charles Lee (eds.) (1948). *The Stuffed Owl*. London: J. M. Dent & Company.
- Lhioui, Z. (2007). "Les épigraphes de Borges, spéculation et spécularité". *Variaciones Borges* 23, 157-226.
- Londoño, J.L. (2001). "Borges o la crítica", *Borges Studies Online*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. <http://www.borges.pitt.edu/bsol/london.php>
- Lonsdale, Roger & John Mullan (eds.) (2009). *Samuel Johnson. The Lives of the Poets. A Selection*. New York: Oxford University Press.
- Longoni, Andrea & Mariano Mestman (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- Love, Harold (2002). *Attributing Authorship. An Introduction*. New York: Cambridge University Press.
- Ludmer, Josefina (2000). "¿Cómo salir de Borges?", en Rowe *et alii*, 289-300.
- Machacek, Gregory (2007). "Allusion". *PMLA* 122.2: 522-536.
- _____ (2008). "Defining Allusion". *PMLA* 123.2: 477-479.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966
- Maier, Rosemarie (1970). "The Intentional Fallacy and the Logic of Literary Criticism". *College English* 32.2: 134-45.
- Marengo, María del Carmen (2000). "El autor ficticio en la obra de Jorge Luis Borges: crítica y renovación de la literatura argentina". *Variaciones Borges* 10: 167-83.
- _____ (2002). *La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch. Problematización estética y campo cultural*. PhD. Diss.: University of Maryland.
- _____ (2002). "El mundo cultural de H. Bustos Domecq o ¿Quién leyó esos libros?: de lo residual y el olvido en la cultura argentina del siglo XX", *Escribas*, Universidad Nacional de Córdoba, 2002, 45-55 = *Especulo. Revista de estudios literarios*, 37, 2007-2008. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/hbustos.html>
- Martindale, Charles & Richard F. Thomas (eds.) (2006). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell.
- Mayer, Marcos (1999). "Borges por Borges. Relecturas", en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 10. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 83-99.
- McClean, Bradley (1992). *Citation and Allusions to Jewish Scripture in Early Christian and Jewish Writings Through 180 C.E.* Lewinston: Edwin Mellen Press.
- McDermott, Anne (1995). "Textual Transformations: *The Memoirs of Martinus Scriblerus* in Johnson's *Dictionary*". *Studies in Bibliography* 48: 133-148.
- Molloy, Silvia (1968). "Isidro Parodi: varios problemas para el traductor". *Sur* 312: 71-74.

- _____ (1972). *La diffusion de la littérature hispano-Américaine en France*. París: Presses Universitaires.
- _____ (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Murat, Napoleón (1964). *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Galerna.
- Nieburg, Federico (1998). *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires: Alianza.
- Olea Franco, Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*, México, FCE, 1993
- Panesi, Jorge (2008). “Borges y el peronismo”, en Guillermo Korn (comp.) *El peronismo clásico*. Buenos Aires: Paradiso, 30-41.
- Parodi, Cristina (1998). “Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq”. *Variaciones Borges* 6: 53-142
- Pastormerlo, Sergio (2007). *Borges crítico*. Buenos Aires: FCE.
- Pasquali, Giorgio (1994). “Arte Allusiva”, *Pagine stravaganti di un filólogo. Stravaganze quarte e supreme*. Firenze: Casa Editrice de Lettere, 275-282
- Perrotta, Giovanni (1924). “Teocrito interprete di Omero”. *SIFC* 4: 202-16.
- Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Pope, Alexander (1824-1825). *The Works of Alexander Pope in Five Volumes, with a Supplemental Volume*, London.
- Prieto, Adolfo (1955). *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras.
- Pucci, Joseph (1998). *The Full-Knowing Reader. Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition*. New Haven: Yale University Press.
- Racz, G. (2003). *Jorge Luis Borges as Writer and Social Critic*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Ramos, Abelardo (1999). “Borges, bibliotecario de Alejandría”, en Lafforgue (1999): 127-40.
- Richeti, John (ed.) (2005). *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rivera, Jorge (1999). “Borges, ficha 57.323”, en Jorge Dubatti (comp.). *Acerca de Borges. Ensayos de poética, política y literatura comparada*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 27-41.
- Rodríguez Monegal, Emir (1978). *Borges. Una biografía literaria*, México: FCE.
- _____ (1984). *Borges por él mismo*, Barcelona: Laia.
- Romero Brest, Jorge (1966). *Ensayo sobre la contemplación artística*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (1969). *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (1992). *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años '60*. Buenos Aires: Emecé.
- Rogers, Pat (1985). *Literature and Popular Culture in Eighteenth-Century England*. Brighton: Harvester Press.
- _____ (2005). *Pope and the Destiny of the Stuarts. History, Politics and Mythology in the Age of Queen Anne*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2006). *Alexander Pope. The Major Works*. New York, Oxford University Press.

- Rorty, Richard (1979). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido*, Buenos Aires: Puntosur.
- _____ (2003). “Las sombras de Borges”. *La letra argentina: crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 165-70.
- Rose, Mark (1993). *Authors and Owners. The Invention of Copyright*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rose, Mary (1993). *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge: University Press.
- Rowe, M. et alii (2000). *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- Rozas, Ricardo (1996). *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*. Paris: L'Harmattan.
- Sarlo, Beatriz (2001). “Borges: tradition and the avant-garde”, *Borges Studies Online* 14/04/01 <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bsbt.php>
- _____ (2007). *Borges. A Writer on the Edge*, London: Verso.
- Sabsay-Herrera, Fabiana (1998). “Para la prehistoria de H. Bustos Domecq. *Destiempo*, una colaboración olvidada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”. *Variaciones Borges. Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation* 5: 106-22.
- Schironi, Francesca (2004). *I frammenti di Aristarco di Samotracia negli etimologici bizantini: Introduzione, edizione critica e commento*. Göttingen: Hypomnemata.
- Sebreli, Juan José (1999). “Borges: el nihilismo débil”, en Lafforgue (1999): 337-83.
- Starobinsky, Jean (1971). *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris: Gallimard.
- Steiner, George (1998). *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New Haven: Yale University Press.
- _____ (2010). *Real Presences. Is There Anything in What We Say?* London: Faber and Faber.
- Sterne, Laurence (2005). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. A Sentimental Journey Through France and Italy*. Munich: Günter Jürgensmeier Verlag.
- Stillinger, Jack (1991). *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York & Oxford: University Press.
- Sturrock, Jack (1984). “Between Commentary and Comedy: The Satirical Side of Borges”. *The Yearbook of English Studies* 14: 276-286.
- Suarez, Michael & Michael Turner (eds.) (2014). *The Cambridge History of the Book in Britain. V. 1695-1830*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Svampa, Maristella (1994). *El dilema argentino. Civilización o barbarie: de Sarmiento al revisionismo*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Swift, Jonathan (1814). *Miscellanies in Prose by Mr. Pope, Dr. Arbuthnot, Mr. Gay, etc., en The Works of Jonathan Swift, D.D. Vol. XIII*. Edinburgh: Archibald Constable Editor.
- _____ (1928). *A Tale of a Tub, The Battle of the Books, and Other Satires*. New York: Dutton.

- Terán, Oscar (2013). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Thomas, Richard (1986). "Virgil's *Georgics* and the Art of Reference". *Harvard Studies in Classical Philology* 90: 171-198 (= (1999). *Reading Virgil and His Texts. Studies in Intertextuality*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 114-41)
- _____ (1982). "Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64.1-18)". *The American Journal of Philology* 103: 144-64.
- _____ (2004). *Virgil and the Augustan Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Todorov, Tzvetan (1965). *Théorie de la littérature. Textes des formalistes*. Paris: Seuil.
- Tylliard, E.M.W & C.S. Lewis (1939). *The Personal Heresy: A Controversy*. London: Oxford University Press.
- Van Trees, Heather (2004). *Poetic Memory. Allusion in the Poetry of Callimachus and The Metamorphoses of Ovid*, Leiden, Brill.
- Verón, E. & S. Sigal (2003). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires: Eudeba.
- Webber, Elizabeth & Mike Feinsilber (1994). *Merriam-Webster's Dictionary of Allusions*. London: Merriam.
- Williams, Aubrey (1955). *Pope's Dunciad. A Study of Its Meaning*, London, Methuen, 1955.
- Williams, Raymond (2005). "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory", *Culture and Materialism*. London: Verso, 31-49
- Wimsatt, W.K. & M.C. Beardsley (2008). "The Intentional Fallacy", en Davis, G. (2008). *Praising It New. The Best of the New Criticism*, Ohio: University Press. 102-116.
- Woodmansee, Martha & Peter Jaszi (eds.) (1994). *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham, Duke University Press
- Woodmansee, Martha (1994). *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press.
- Ziolkowski, Jan (1990) (ed.). *On Philology*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Ziolkowski, Jan & Michael C.J. Putnam (eds.) (2008). *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*. New Haven: Yale University Press.
- Ziolkowski, Theodore (1993). *Virgil and the Moderns*. Princeton: Princeton University Press.
- Zizek, Slavoj (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.
- _____ (1997). "Multiculturalism, or de Cultural Logic of Multinational Capitalism". *New Left Review* 225: 28-51 (= (1998) *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós)