

REVISTA  
**LECTURAS**

HONORIO BUSTOS DOMECCO:  
**LA INSTALACIÓN DE UN  
GÉNERO PARALITERARIO  
EN LA ALTA LITERATURA A  
TRAVÉS DE LA PARODIA**

Cuentos en colaboración de Borges y Bioy Casares

Sara Jordán · Viña del mar · 2011

La primera distinción que debemos hacer para abordar los cuentos en colaboración de Borges y Bioy Casares, es decir, de Honorio Bustos Domecq, es la de alta y baja literatura, es decir, entre la literatura canónica concebida como un polisistema y una literatura (masiva) no canonizada. Ambos tipos de literatura, no obstante, se parasitan y compiten entre sí, haciendo de la literatura algo más hermético y complejo, como sostiene Soloterevsky.

Esta autora cita a Jacobson para hacer un abordaje a la literatura canónica como una centrada en la función poética, esto es, en el mensaje. Por su lado, la paraliteratura buscará enfatizar la función fática, para interrumpir, prolongar o empezar la comunicación, ya que a ésta le interesa el Efecto que provoca en el lector.

La abolición de la distancia crítica que Frederick Jameson nombra como una de las características del arte posmoderno alude la existencia de la paraliteratura, pues no hay distancia entre ésta y el lector. El mensaje (el texto) se condensa en causar el Efecto. Es así como Soloterevsky cita a Eco, quien cree que la literatura masiva no vende arte, sino que efectos: *“el kitsch pone en evidencia las reacciones que la obra debe provocar y elige como finalidad de la propia operación la preparación emotiva del fruidor.”* (1988, 13).

Mientras la alta literatura se centra en la función poética y por tanto da más información al lector, la paraliteratura le da a éste el mínimo. Este caudal paraliterario se relaciona con la estrategia decidida de causar el efecto en base a la redundancia, siendo ésta la que permite el goce. Así, el horizonte del lector no se amplía, el sujeto es receptivo y pasivo ante un texto que está ante una obra de máxima legibilidad, por ejemplo, *“La proliferación de clichés es una manifestación ostensible del rasgo que destacamos [la redundancia].”* (15)

La paraliteratura, según Soloterevsky, por ser una literatura de la redundancia, no requiere de una segunda lectura. Sólo le importa el efecto conativo (que influye al lector dándole órdenes, mandatos o sugerencias).

Nuestra tesis es que a través de las subversiones que Bioy Casares y Borges establecen en los cuentos de Bustos Domecq hacen que el género policial (paraliterario), a través de la subversión del modelo, se traslade al lugar de la alta literatura, lo que se sustenta en el hecho de que Borges, en Ficciones (su obra canónica), haya incluido el cuento policial de “La Muerte y la Brújula”, pero no sin antes subvertir el modelo, por ejemplo.

En los cuentos de Bustos Domecq, el personaje Montenegro es presentado como el prototipo del poeta romántico; Anglada, como el del escritor futurista; Mariana, como la mujer

rica y tonta. Los personajes son “tipos” de la sociedad argentina de los años ’40, siendo estos “tipos” empleados en folletines que conforman un antecedente de la literatura masiva en el siglo XIX; son inherentes a ella. Sus caracterizaciones las obtenemos, en general, por fisonómicas y menudas frases adjetivales, pero el mayor aporte a la caracterización de estos personajes es su propio discurso. La metodología de Bustos Domecq para presentar a los personajes se contrapone con la de Borges, quien, por ejemplo, en “La muerte y la brújula”, los caracteriza según sus acciones:

“Gryphius había tomado una pieza en los altos del bar. Era un hombre de rasgos afilados, de nebulosa barba gris, trajeado pobremente de negro; Finnegan (...) le pidió un alquiler sin duda excesivo; Gryphius inmediatamente pagó la suma estipulada. No salía casi nunca; cenaba y almorzaba en su cuarto; apenas sí le conocían la cara en el bar.” (2009, 160)

Podemos observar que además de comunicar ciertos rasgos físicos del personaje, lo presenta de modo que el lector lo caracterice emitiendo un juicio respecto de sus actos, como lo sería, por ejemplo, decir que Gryphius es un hombre “solitario”.

Además, esta obra canónica de Borges puede tener una función codificante que el texto se encarga de subvertir: *“El primer caso corresponde a ‘La Muerte y la Brújula’ de Jorge Luis Borges y su relación con el género detectivesco, pero en este caso la parodia sirve para crear distancia entre la obra y el lector, esa distancia que está anulada en la paraliteratura.”* (Soloterevsky, 1998, 18). De esto podemos inferir que los cuentos policiales de Borges tienen la distancia crítica con el lector que es propia de la alta literatura, pese a que el género policial es considerado como paraliterario. Con la subversión del modelo policial, Borges escribe estos textos otorgándoles el carácter de literatura canónica.

En el caso de los cuentos de Bustos Domecq, el discurso reemplaza a la trama. En *Las noches de Goliadkin*, el cuento comienza con la subida de Montenegro a un coche “celular”, es decir, el de la prisión. Luego, visita la celda de Parodi y éste está cebando un mate y comienzan a conversar. Montenegro accede a contarle la historia, porque está acusado de robo y de dos asesinatos. Parodi le dice que si no se resuelve el crimen, estará en problemas y Montene-

gro se define como un “gozador”. Parodi interrumpe el relato del prelude del asesinato para preguntarle a Montenegro si acaso el tren paraba en alguna parte. Montenegro le responde que sí, pero si acaso no sabe que el tren va directo de Bolivia a Buenos Aires.

Luego de relatarle su versión de los hechos respecto de la muerte de Goliadkin, acusación que era injusta, pasa una semana y Montenegro vuelve a visitar a Parodi. Éste le pide jugar con las cartas, pero Montenegro no accede, de modo que Parodi le propone contarle una alegoría que, en resumen, resuelve el misterio del diamante y de la muerte de Goliadkin.

“La muerte y la brújula” de Borges, pese a que es un cuento que subvierte el género policial, utiliza su modelo, parasitándolo, en lo que se refiere a la metodología para investigar el crimen, aunque la solución del enigma es subversiva. Primero que todo, el primer hombre asesinado lleva consigo libros relativos a la religión judía y, Treviranus, quien debiera ser el “tontito tipo” que acompaña a Lönnrot, el investigador, plantea una hipótesis que terminará siendo verdadera, al contrario de lo que sucede con este personaje en el género policial como se lo entendía en el siglo XIX.

En este cuento, por ejemplo, periodistas, fotógrafos, gendarmes, junto con el detective Lönnrot y su ayudante, acuden a la escena del crimen. Las conjeturas de lo ocurrido por parte Treviranus, afirman la hipótesis de que el primer crimen fue por equivocación del asesino, quien estaría buscando la pieza del Tetrarca de Galilea para robarle zafiros. El cliché (lo establecido por el género policial del siglo XIX) establecería que las conjeturas del ayudante son ilusas, pero en este caso resultan ser ciertas, lo que ya es una subversión, cuando llegamos al final del relato. Lönnrot le contesta que en esa hipótesis interviene el azar. Treviranus desecha la idea de una explicación rabínica de la muerte y se propone atrapar al asesino. Lönnrot cree que el asesinado no es tan desconocido, por las obras y los libros que llevaba consigo que eran de judíos. Encontraron una nota en la máquina de escribir: “La primera letra del Nombre ha sido articulada” (Borges, 2009, 156). Y sabemos que el detective luego comenzó a tratar de descifrar el enigma a través de la lectura de los textos hallados en la escena del crimen.

No obstante la subversión establecida por Borges, podemos comparar el método de investigación del crimen con los cuentos de Bustos Domecq, en los cuales los personajes acuden a la celda para resolver el misterio a través de la hermenéutica del discurso, de la inteligencia de Parodi. Éste no asiste a la escena del crimen, carece, paródicamente, de movilidad. Sólo

le queda resolver los crímenes a partir de su inteligencia. De este modo podemos sostener que Bustos Domecq parodia el género policial en tanto el investigador está encarcelado, al contrario de lo que sucede en este género paraliterario, ya que el tipo de relato del género policial canónico sí está en este fragmento del cuento de Borges. El auténtico detective sigue pistas, se mueve en el espacio. En Bustos Domecq, se reconstruye la historia del asesinato, mientras que en el típico relato policial asistimos a la narración de la investigación del crimen.

Pero la subversión que hemos visto sobre el género policial, paraliterario, implica una parodia al género que Borges y Bioy consideraban como “típico” (usando como modelo relatos del siglo XIX), mostrándonos cómo parasitan de él y, a su vez, la burla contenida en la parodia, en tanto el detective está encarcelado.

Es así que consideramos importante definir lo que es una parodia en general. Linda Hutcheon, sostiene “*La parodia –a menudo llamada cita irónica, pastiche, apropiación o simplemente intertextualidad- es considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro del posmodernismo.*” (1993, 1). Pero también contamos con otra definición de parodia, como una que legitima y subvierte a un tiempo, “*Si la parodia es definida como “imitación burlesca de una obra literaria” u “obra en virtud de otra”, es una forma de literatura parasitaria porque existe en función de otra como remedo o copia, con intención de burla.*” (Sheines, 1992, 530) La parodia establecida por Bustos Domecq abarca tres aspectos: el género policial, en cuanto ocupa lo esencial del modelo y genera una subversión, de modo que no corresponde a la paraliteratura (centrada en el efecto, en la fruición); los escritores de la Argentina de la época, quienes se relacionan con los intelectuales, como Montenegro; y finalmente, la parodia al lenguaje de los personajes, los que serían “laberintos verbales”. Ambos conceptos de parodia se aplican a estos tres niveles.

La parodia del género policial es evidente en el prólogo de *Los Seis problemas de don Isidro Parodi*:

“cuando no presionados por la policía, los personajes acuden en pintoresco tropel a la celda 273, ya proverbial. En la primera consulta exponen el misterio que los abruma; en la segunda, oyen la solución

que pasma (...). El autor mediante un artificio no menos condensado que artístico, simplifica la prismática realidad y agolpa todos los laureles en la única frente de Parodi.” (Bustos Domecq, 1997, 16)

De este modo podríamos resumir la parodia al género: detective, pero encarcelado en vez de ambulante, que resuelve según la aplicación de la hermenéutica del discurso de los personajes y no según pistas. Pese a estar encarcelado, recuerda a Dupin de Poe (Yberra, 2010, 2). Cuando se caracteriza Parodi se establece que: *“La vida sedentaria había influido en el homicida de 1919 [injustamente culpado]: hoy era un hombre cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y ojos singularmente sabios.”* (1997, 22) Es más: su encierro le ha ayudado a preservar su carácter de “Criollo Viejo”, el cual fue adquirido, lo que se manifiesta en un lenguaje sobrio, discreto, alejado de su pasado de “Compadrito”. La ironía se hace evidente en el discurso de Parodi cuando le cuenta la historia, alegórica, a Montenegro de lo que ocurrió en efecto en Las Noches de Goliadkin: *“Entre los pasajeros había un paisano nuestro, medio botarate , un actor. Este mozo, como se había pasado la vida entre disfrazados, no vio nada raro en esta gente...Sin embargo, era evidente la farsa [de los ladrones que buscaban la joya]”* (46). Ese “botarate” no era sino el mismo Montenegro, quien en ese instante escuchaba la resolución del enigma de la muerte de Babiloni y Goliadkin. De este modo, es posible afirmar que *“La voz de Parodi es la de la oralidad, que encierra el pudor, la insinuación irónica, la burla maliciosa y reposada.”* (Parodi, 1998, 137) La actitud de Montenegro al escuchar el discurso demuestra que es falto de inteligencia y que no nota la burla que le está haciendo Parodi.

Otra parodia que hay en Los Seis problemas para Don Isidro Parodi es una a la sociedad argentina de la época: “[Los personajes] a quienes el lector sólo conoce por sus monólogos en el momento de contar las historias al detective, son personajes reales del Buenos Aires de entonces.” (Sheine,1992, 527). Las caracterizaciones de los personajes permiten establecer tipos, siendo estos caracterizados por fisonómicas, pero fundamentalmente por su propio discurso. Montenegro es así el típico poeta, actor y prologador romántico, entre otras cosas. En el Prólogo de *Los Seis problemas* escribe:

“pido la venia al lector para congratularme de que por fin, en el abigarrado Museé Grevin de las bellas letras... criminológicas, haga su

aparición un héroe argentino; en escenario netamente argentinos (...) ¡Insólito placer de paladear (...) un libro policial que no obedece a las torvas consignas de un mercado anglosajón, extranjero y que no hesito en parangonar” (1997, 16)

El apelativo al lector nos puede remitir a la función fática, típica del romanticismo, y propia de la paraliteratura, de la que hace uso Baudelaire: “-hipócrita lector-igual a mí-, ¡mi hermano.!” . Asimismo, términos como “congratular” y “hesitar” al menos remiten mi lectura a “*congratulations*” (felicitaciones) y a “*hesitate*” (dudar), términos de la lengua inglesa cuyo país de origen el mismo Montenegro denigra, lo que hace de su xenofobia algo contradictorio con su propio discurso. En concordancia con ésta, sin embargo, nos encontramos con su nacionalismo, puesto que se queja de que en estos cuentos no aparezca un gaucho. Su lado poético es evidente al final de *Las noches de Goliadkin*:

“Aliviado, abrí la ventanilla [del tren].

Claridad. Frescura. Loco bullicio madrugero de pajarillos. Mañanita nebulosa de *principios* de enero. Mañanita soñolienta, arrebujada todavía en las sábanas de un vapor blanquecino” (44).

El discurso de Montenegro se caracteriza por su lenguaje exquisito, el que se relaciona, a su vez, con el kitsch, problemática que abordaremos posteriormente.

Otro ejemplo de configuración del personaje a través de su discurso y de la fi sonómica es el de Anglada, el futurista: “*Carlos Anglada no era tan alarmante como su bibliografía y su retrato; don Isidro, que estaba cebándose un mate en su jarrito celeste, alzó los ojos y vio al hombre: sanguíneo, alto, macizo, prematuramente calvo, de ojos fruncidos y obstinados, de enérgico mostacho teñido*” (49). Además de esta fisonómica, Anglada es caracterizado, con una mayor profundidad, por su discurso: “-*Usted me disculpará; yo hablo con la franqueza de una motocicleta*” (49-50) Asimismo, en cuanto él crea que la Moncha o Mariana Ruiz (prototipo de la mujer de clase alta) es su amante, la describe como: “*Este pletórico organismo está provisto de una antena sensible a toda vibración moderna*” (50). Es así como este personaje futurista incluye elementos tecnológicos en su discurso, elementos que lo posicionan como un vanguardista, pero no exento del kitsch, entendido como mal gusto y como yuxtaposición de elementos sacados de varias partes distintas.

<sup>1</sup> Hombre alborotado y de poco juicio (RAE)

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, en “Al lector” de *Las Flores del Mal*, Editorial EDAF, 20 edición, 2004, p.24.



La señora Mariana es descrita como: *“la otra [que no era la institutriz] que vestía con mayor discreción, era baja, delgada, de pecho escolar y de piernas finas y cortas.”* (57). Anglada la describe primeramente con su lenguaje futurista a Parodi, cuando dice que ella tiene una *“antena sensible a toda vibración moderna (...) La presencia de un alejandrino [en los sonetos que escribió que debieron ser endecasílabos] denunciaba una genuina vocación para el versolibrismo. En efecto, ahora cultiva el ensayo en prosa. Ya ha escrito Un día de lluvia, Mi perro Bob”* (50) De este fragmento podemos deducir varios aspectos de esta señora que actúa como metonimia de la mujer de clase alta argentina de la época. En primer término, la mujer no sabe escribir sonetos, porque los sonetos son, en propiedad, compuestos por endecasílabos. Además, emplea el verso medido, lo que hace que Anglada quede como un inculto y tonto, ya que el verso libre prescinde de la métrica –con la salvedad, por ejemplo, de la concepción del verso libre en T.S. Eliot, de que en el fondo no hay verso que sea libre. Del discurso de Anglada se desprende también la redundancia al decir que Mariana escribe Ensayos en prosa. ¿Cuándo se han escrito ensayos en verso? Las temáticas de tales ensayos son además irrisorias. La tontería de la mujer se hace más palmaria cuando visita a Parodi acompañada de la institutriz, dirigiéndose a Parodi dice: *“-Qué amor de cuartito, y tan distinto al living de mi cuñada, que es un horror de biombos. Usted se ha adelantado al cubismo, señor Parodi, aunque ya no se usa. (...) Qué volada haberlo encontrado.”* (57) Una mujer tonta podría estimar a una celda como un “amor de cuartito” y además decir que encontrarlo fue una “volada”, si el sujeto está preso.

Molinari es el típico periodista, quien, en medio de su relato de Las doce figuras del mundo, asegura ser católico e intenta integrarse a la secta de los drusos quienes, según él, están más cerca del misterio que los católicos. Como Abejaldún lo cita en su casa un domingo él sostiene: *“Al principio, me asombró que la ceremonia se efectuara un domingo y no un viernes [cuando solían festejar los drusos], pero la carta explicaba que para un examen tan importante convenía más el día del Señor.”* (24). Hay dos cosas que destacar: el examen consistía en aprender de memoria los signos del zodiaco en orden, de lo contrario, el desorden cósmico implicaría muertes. Debía decirlos en orden y Molinari, por creer en esta “superstición”, siendo un hombre “moderno”, pensaba que había matado a un hombre. Irónicamente, aprender los doce signos en orden le tomó tres días. En segundo término, si es una secta, no tiene por qué importarles el día del Señor. A estas alturas del relato ya queda clara la burla que se hace al periodista en cuestión; se le muestra como a un hombre falto de inteligencia. Y le dice a



Parodi: *“Yo siempre digo que un recinto sin ventana como la gente, a la larga resulta insalubre. ¿Usted no comprende mi criterio?”* (25) Como si Parodi escogiera la celda sin ventanas...

En ese mismo relato, Molinari hace una compadrada, que Parodi no consiente por ser un “Criollo Viejo”, pero uno converso que rechaza su pasado de compadrito y de orillero en Buenos Aires. El “Criollo Viejo”, durante la estadía de Parodi en la cárcel, entró en crisis, pero éste, por su aislamiento, supo conservar las características del tipo. Es por eso que rechaza el hablar “vesre” de los compadritos, que se nos muestra en Molinari:

-(...) Prométeme que me vas a hacer caso en todo.

- Como usted diga, don Isidro.

- Muy bien. Vamos a empezar en seguida. Decí en orden las figuras del almanaque.

- El carnero, el Toro, los Gemelos, el Cangrejo, el León, la Virgen, la Balanza, el Escorpión, el Sagitario, el Capricornio, el Acuario, los Peces.

- Muy bien. Ahora dílos al revés.

Molinari, pálido, balbuceó:

-El Ronocar, el Roto...

-Salí de ahí con esas compadradas. Te digo que cambies el orden, que digas de cualquier modo las figuras. (31)

Los personajes de Bustos Domecq son típicos de policiales. Pero *“su principal característica común es que, en su mayoría, son o pretenden ser esencialmente escritores o artistas, fuertemente implicados en la vida intelectual argentina. La simplicidad intelectual del detective aparece así explícitamente contrastada con la facundia barroca de los otros personajes (...)”*. (Parodi, 1998, 91) Así, encontramos a un multifacético Montenegro en el mundo del arte, a Anglada con su trayectoria literaria, a Formento que escribe por él y es su sombra, al periodista Molinari de “los sueltitos”, y como añadidura, el lenguaje preciso que hace de contrapunto en Parodi.

La caracterización del personaje, en general, no se basa en hechos pasados, como hemos visto, sino más bien en intentonas de fisonómicas del personaje descrito, en clichés por ser “tipos sociales”, por lo cual Montenegro dice en el Prólogo a Seis problemas sobre el escritor (Bustos Domecq): *“Recorre, 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 espíritu de los fantoches, y se obstinan, con feliz encarnizamiento, en los modos de hablar (...) el panorama que nos brinda el incontenible satírico es toda una galería de nuestro tiempo.”*(1997, 17). Es decir, Montenegro resalta el aspecto que venimos tratando de probar: el lenguaje del discurso de un sujeto caracteriza a ese sujeto, y se apoya en la fisonómica repetidamente, pero ésta no es esencial.

Así, el lenguaje oral en la ficción permite conocer los personajes según su vocabulario, sus giros, sus peculiaridades, por ejemplo, cuando Parodi ironiza a Montenegro al resolver el misterio de *Las noches de Goliadkin*, la tontería en Molinari, en la señora Mariana, y en el mismo Montenegro, cuyo narcisismo le impide ver con claridad. Así, el personaje es caracterizado principalmente por su discurso, el que permite parodiar el género policial en tanto género en sí mismo.

Los demás “inconvenientes” del género, como la presencia del detective –o del criminal-, la investigación, los informes policiales, un desenlace que asegure la reinstalación de un orden social justo, son innecesarios y puede prescindirse de ellos. El verdadero héroe es, en lo sucesivo, la mente humana. (Parodi, 2010, 4).

Ese es un elemento crucial en la subversión del género policial que hace Borges y se aplica a la escritura a cuatro manos con Bustos Domecq. Borges prescinde de un relato policial que restablezca el orden perdido y Parodi cumple con los requisitos básicos del género policial como lo concibe Borges: “[*Son requisitos del género policial*] *En todos hay un enigma y una solución sorprendente. Hay una reconstrucción de la historia del crimen mediante indicios destinados al detective y al lector.*” (7) Además de la subversión del género, que se lleva a cabo reemplazando el argumento del cuento policial por los diálogos de los personajes que entran a la celda de Parodi, asistimos a una parodia (como ridiculización) de tipos argentinos de la época, como Molinari con sus “compadradas”, la mujer rica, el actor, poeta y multifacético Montenegro. “*Tal vez el rasgo subversivo más notable es que en Seis problemas se da una radical transgresión del esquema narrativo del policial clásico: Bustos Domecq presenta una sola historia, pero no la de la investigación, sino la del crimen.*” (16)

Es así como el lenguaje se vuelve crucial en la lectura, debido a que subvierte el género, la narración de los hechos y la profundidad de los personajes.

En su prólogo al *Diccionario del argentino exquisito*, Bioy Casares sostiene que “*El que dice lo que se propone, de manera eficaz y natural, con el lenguaje corriente de su país y de su tiempo, escribe bien.*” (2005, 10) Y más aún: “*sigo pensando que detrás de cada una de estas manifestaciones de afectación, ligeramente sorprendidas y ridículas, ha de haber un señor vanidoso, que se desvive porque lo admiren.*” (7) ¿En qué personaje podemos pensar? Indudablemente, en Montenegro. Pero Borges quizá acierta al pensar que los textos de Bustos Domecq no han sido bien recepcionados por los lectores, ya que el lenguaje exquisito, según él, se ha canonizado y ha perdido así su carácter evidentemente siútico y rebuscado.

Montenegro es el tipo del poeta romántico. Su lenguaje es ampuloso: habla de los “quirlates artísticos” de Bustos Domecq. Montenegro es uno de los “tipos” de la sociedad argentina, los que en general emplean el lenguaje de los medios de comunicación, un lenguaje “exquisito”. En *Las doce figuras del mundo*, Molinari consigue el diario del día siguiente del crimen:

“me engolfé en la crónica policial y vi la fotografía del siniestro: a las 0,23 de la madrugada había estallado un incendio de vastas proporciones en la casa-quinta del doctor Abejaldún, sita en Villa Mazzini. A pesar de la encomiable intervención de la Seccional de Bomberos, el inmueble fue pasto de las llamas, habiendo perecido en la combustión su propietario [Abejaldún].” (1997, 30)

Palabras como “engolfar” no suenan naturales, así como tampoco el término “siniestro”, aunque ya estamos acostumbrados a escuchar su empleo. La expresión “el inmueble fue pasto para las llamas” podría ser sustituida por “las llamas quemaron el lugar”. Es un lenguaje pomposo, que trata de elevar su valor mediante el empleo de palabras inusuales o descontextualizadas. El Kitsch aparece aquí como el mal gusto de este lenguaje plástico, en el que se suceden los pastiches y se yuxtaponen, constituyendo así un rasgo del mal gusto.

El lenguaje exquisito se puede producir por el reemplazo de una palabra con otra. “*Pero también se da el caso (...) [del] bibelot gusto decididamente pasado de moda, más aún, explícita-*

*mente Kitsch, elevado al de sofisticada preciosidad por inclusión en una colección de piezas raras, junto a obras maestras antiguas o exóticas con las cuales ha sido ‘entonado’ cromáticamente.*” (Dorfles, 1969, 187) Esto se aplica en la yuxtaposición de términos en el lenguaje exquisito, que pone una palabra común o incluso coloquial al lado de una palabra siútica o rebuscada.

Este lenguaje, asimismo, es empleado por Borges y Bioy para mostrar el arribismo intelectual de los personajes de algunos cuentos en colaboración, usando estos un lenguaje pomposo que se entronca con palabras pedestres o coloquiales.

“Contrariamente a la visión prevaleciente de la parodia como una especie de pastiche ahistórico y apolítico, el arte postmoderno como éste emplea la parodia y la ironía para hacer participar a la historia del arte y a la memoria del espectador en una re-evaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de sus políticas de la representación comúnmente no reconocidas.” (Hutcheon, 1993, 8)

Se trata del lenguaje de los “escritores” tipo de la Argentina de la época, se trata del discurso mal elaborado de los personajes, quienes se adentran en el relato con inconsistencias lingüísticas que nos demuestran su verdadera intelectualidad. Por ejemplo, nos encontramos con expresiones como “*de pie sobre sí mismo*” (1997, 54), “[*Abejaldún dice*] *pero antes los maestros me concedieron otras pruebas más fáciles: yo descubrí una moneda en el fondo del mar*” (26), “*Allí permanecí dos horas escasas.*” (40), “*una visita a la celda 273, donde estaba recluido por el momento su colaborador, Isidro Parodi.*” (48) o “*cultivaba el ensayo en prosa*” (50) Se trata, así, de personajes que hablan con redundancias o tautologías que empobrecen la calidad de su discurso oral.

Incluso, el reemplazar a la cosa por la marca es de mal gusto, kitsch, como por ejemplo, “*Con un ademán preciso, Gervasio Montenegro interrogó su áureo Vacheron et Constantin [reloj].*” (53).

El lenguaje del mismo Anglada es Kitsch entendido como lo feo y como superposición de pastiches: “*Cuando el último pompier se hubo retirado, Formento (...) me echó un balde de agua en la cara y me restituyó a mi lucidez de tres mil bujías. Durante el colapso erigí un poema acrobático*” (50). La imagen de las tres mil bujías evidencia que es futurista, pero no por eso

deja de ser un discurso kitsch. En vez de decir “escribí”, reemplaza este término por “erigir”, demostrando así que su lenguaje es rebuscado y, asimismo, evidencia su creatividad a través de la asociación inédita que establece al usar “acrobático” como adjetivo, en vez de una palabra más común, lo que nuevamente nos remite al kitsch.

Asimismo, cuando Anglada recurre a Parodi dice: *“En mi escritorio, en mi usina<sup>3</sup> de metáforas, para ser más claro, hay una caja de fierro; ese prisma con cerradura encierra –mejor dicho encerraba- un paquete de cartas. (...) A pesar de las imposturas de la calumnia, no ha habido comercio carnal.”*(50). El kitsch se manifiesta en el mal gusto de las asociaciones de Anglada y en la palabra “comercio” para no decir “relaciones”. Estamos nuevamente frente al reemplazo de una palabra común por otra rebuscada.

Del mismo modo, el discurso de Montenegro en *Los Seis problemas* se erige con siutiquería: *“De esta enervante laxitud apenas logra redimirnos, tal vez, del Pardo Salivazo, enérgica viñeta lateral que es una prueba más de los quilates artísticos de H. Bustos.”*(18) *“Viñeta”*: dibujo o estampa que se pone para adorno en el principio o el fin de los libros y capítulos, y algunas veces en los contornos de las planas (RAE) y la expresión de “los quilates artísticos” remite a los diamantes o al oro, acepciones que en conjunto evocan un anillo de diamantes, un cliché siútico.

En *Las noches de Goliadkin*, Montenegro muestra su falsa erudición y su lenguaje exquisito, en tanto rebuscado, cuando habla de “burilar” en vez de “robar” y al usar la palabra “ciclópea” en vez de “gigantesca”: *“corona de triolets que yo había burilado a vuela pluma en el tren carreta que une el moderno ingenio azucarero de Jaramí con la ciclópea estatua a la Bandera que ha cincelado Fioravanti, me demostró que era uno de los valores sólidos de nuestra joven literatura.”* (38).

De este modo, podemos observar que el kitsch en este discurso se produce al menos por elementos sustitutivos, usados de manera inauténtica, como sostiene Dorfles. Este autor incluso relaciona directamente al kitsch con la literatura masiva o paraliteratura, cuyo concepto precisamos al comienzo de este texto. El fruidor de su literatura kitsch entra en conflicto con los textos de Borges, porque este autor no tiene interés en restaurar el orden preestablecido de las obras del género policial a través de sus parodias (como sucede con el final de “La muerte y la brújula”). Su lector, al contrario de lo que sucede en el kitsch o en la paraliteratura, es un lector macho, al decir de Cortázar, cuya principal característica sería

<sup>3</sup> Instalación industrial importante, en especial la destinada a producción de gas, energía eléctrica, agua potable, etc.

la de respetar la distancia crítica entre sí mismo y la obra, suspendiendo la credibilidad y encontrándose con que su fruición se halla disminuida al haber poca redundancia. Lo mismo sucede con las obras de Bustos Domecq: la parodia implica subvertir valores y, por lo tanto, su lector no será el lector acomodaticio de la literatura masiva, sino que mantiene una distancia crítica con los textos, dado que, al estar subvertidos, cambian la estrategia de lectura del género.

Los personajes, al contrario de lo que sucede en la literatura canónica, son principalmente caracterizados por su discurso, lo que no se da en la literatura masiva.

Menos aún podemos pensar los cuentos en colaboración sin remitirnos al hecho de que los relatos de Bustos Domecq son altamente subversivos, en cuanto no presentan la historia de la investigación del género policial, sino que al contrario: se reconstituye la historia del crimen. El lenguaje, que identificamos como kitsch, abunda en redundancias y tautologías, en relaciones exquisitas como por ejemplo, el discurso de Anglada y sus términos futuristas, mientras Montenegro sigue escribiendo como romántico.

El kitsch, siguiendo a Dorfles, se produce en imitaciones, transcripciones y adaptaciones, es decir, en parodias. Pero el género de los cuentos en colaboración está subvertido desde los tres puntos de vista expuestos, siendo lo más importante lo de narrar la historia del crimen en vez de la de la investigación. Incluso, la parodia se extiende a tipos sociales y al lenguaje empleado por ellos. Pero el objetivo de los cuentos en colaboración era escribir mal, explícitamente con mal gusto. La misma creación de estos cuentos tenían como objetivo la burla, el escribir mal, esto es, también con mal gusto, y es quizá por eso que los personajes se trasladan de un cuento a otro, que un sujeto “real” (Montenegro) pase a la ficción. Esto hace que el género, sus características esenciales según Borges y la escritura de Bustos Domecq, trasladen la paraliteratura con su lector fruitor de efectos a una “alta” literatura, cuya función poética hace que se aboque al texto mismo, en cuanto se le exige al lector una lectura activa, en cuanto quieren escribir deliberadamente mal.

**BIBLIOGRAFÍA**

- BUSTOS DOMEcq, HONORIO, *Seis problemas para don Isidro Parodi* en “Obras Completas en colaboración”, Jorge Luis Borges, 5ta Edición, Emecé Editores, 1997.
- BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Alianza Editorial, Argentina, 15 reimpresión, 2009.

**BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA**

- BIOY CASARES, Adolfo, *Diccionario del lenguaje argentino exquisito*, Emecé Editores, 2005.
- DORFLES, Gillo, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, LUMEN, 1969.
- HUTCHEON, Linda, La política de la parodia postmoderna. Revista Criterios, Edición espacial en homenaje a Bajtín: 187-203, julio 1993.
- PARORODI, Cristina, *Una argentina virtual: El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq*, en *Variaciones Borges* 6, 1998, p. 53-143.
- \_\_\_\_\_ *Borges y la subversión del modelo policial*, <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/xtpolicial.pdf>, p. 1-17, 24 de junio, 2010.
- SCHEINES, Graciela *Las parodias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*. \_ Revista hispanoamericana, número 505-507, 1992.
- SOLOTERESVVKY, Myrna, *Literatura y paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Editorial Hispamérica, 1988. p. 11-23
- YATES, Donald, *La colaboración literaria de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares* en [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_080.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_080.pdf), p. 855-863, 24 de junio, 2010.
- YBERRA, Mauro, *Cuentos y cuentistas: H. Bustos Domecq: el otro y el mismo*, <http://www.mauroyberra.cl/contenido/Bartolome/columnaramona/archivos/h.%20bus-tos%20domecq.pdf>, p.1-5, 24 de junio, 2010.