



## La crítica en las crónicas de H. Bustos Domecq

Prof. Esteban Prado

Universidad Nacional de Mar del Plata UNMdP  
[estebanpradoesteban@gmail.com](mailto:estebanpradoesteban@gmail.com)

---

**Resumen:** El artículo aborda la problemática de la crítica en los textos de Honorio Bustos Domecq, escritos por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. La propuesta de lectura consiste en analizar cómo se lleva a cabo una *parodia* del discurso de la *crítica* en las crónicas que publicaron en

colaboración estos autores. Se llega a la conclusión que más allá de tal o cual hecho artístico, movimiento, poética o artista, estos textos trabajan el discurso de la crítica, exhibiendo sus mecanismos más burdos y poniendo en evidencia su funcionamiento.

**Palabras clave:** Crítica - Parodia - Bustos Domecq - Crónicas

Dentro de la amplia producción escrita de forma conjunta por Bioy Casares y Borges, existe un libro titulado *Crónicas de Bustos Domecq* que me ha resultado de particular interés. Una serie de cuestiones llevaron a convertirse en una acotada investigación que ha tenido como resultado el presente trabajo.

Más allá del placer de leerlo, la motivación para trabajar este libro surgió al reflexionar en torno a la clave de lectura con que lo había abordado. En la primera lectura, tal vez condicionado por mi profesión, no pude más que leer las crónicas en relación directa con el discurso de la crítica. Es decir, la interpretación del texto surgió de poner en correlación el texto con otro discurso; ahora puedo decir que esa relación es la que se establece a partir de la parodia.

Terminó de concretarse la intención de escribir un trabajo sobre *Crónicas de Bustos Domecq* al leer los artículos críticos sobre los libros en colaboración de Bioy Casares y Borges. En primera instancia, porque estos trabajos se centran en los policiales y, sobre todo, en determinados aspectos de "La fiesta del Monstruo", dejando relegados los textos de los que aquí nos ocuparemos. En segunda instancia, el trabajo adquirió importancia porque aquella intuición que determinó la lectura del libro estaba ausente en los artículos críticos. De ninguna manera se dejaba de lado la cuestión de la parodia, sin embargo, ninguno prestaba principal atención a la parodia del discurso de la crítica.

Entre los críticos que se han detenido en las crónicas existe una particularidad que consiste en señalar la parodia sin delimitar con precisión su objeto, cuestión en la que se centrará el presente trabajo. Es llamativo que al referirse a textos como *Seis problemas para don Isidro Parodi*, se identifique rápidamente que la parodia se realiza en relación con el género policial. Ese es el punto de partida, aunque no se ignora que también se parodia el nacionalismo, el lenguaje de los estratos sociales más bajos o las prácticas de la aristocracia en decadencia.

Desde una misma perspectiva, en *Crónicas de Bustos Domecq*, deberíamos partir de la matriz discursiva para postular qué es lo que se parodia. Basta tener en cuenta dos cuestiones para determinarlo: el título, donde ya se anuncia que lo que sigue serán crónicas y el oficio de Honorio Bustos Domecq (en adelante: H. B. D.), que en esta ocasión es el periodista cultural para el diario *Última Hora*. De acuerdo a estas cuestiones y sumando una lectura crítica de las crónicas, se desprende que los textos responden al modelo genérico de la reseña, la entrevista o la columna de opinión.

Según lo dicho, debería suponerse que la parodia funciona en relación a ese discurso, que en adelante denominaremos el discurso de la crítica. Sin embargo, veremos cómo los artículos que se dedican a las crónicas dejan de lado esta cuestión. Por ejemplo, Michel Lafon, si bien no se refiere al concepto de *parodia*, enumera la siguiente lista de objetos satirizados:

*la "víctima" de las "investigaciones" [...] es el arte contemporáneo. Las vanguardias literarias, el teatro, la arquitectura, la pintura, la escultura -hasta el arte culinario, el teatro, el vestuario o el fútbol- son satirizados mediante los artículos extáticos o serviles. [ Lafon, 2002: 76]*

Como puede observarse, la enumeración engloba los objetos sobre los que se detienen las crónicas pero no toma a estas últimas en sí, a la crítica, como un objeto satirizado.

De una forma similar, hay un artículo centrado en la cuestión de la parodia que enuncia:

*Crónicas de Bustos Domecq puede entenderse como una burla a las escuelas y los estilos en boga, a las estéticas de vanguardia, a los cultores de la originalidad a ultranza, a los escritores vernáculos que veneran la literatura del Norte a tal punto de no poder concebir la escritura sino como copia de los modelos consagrados. Pero también parodia la crítica y todas las aberraciones que enumeramos más arriba. [ Scheines, 1992: 531]*

En este caso, sí se hace mención al discurso de la crítica como objeto parodiado. Sin embargo, no se le da mayor importancia, al punto de aparecer en un segundo plano. Por otra parte, es necesario señalar los límites del concepto de parodia para obtener así una precisión terminológica que nos permita dar un estatuto diferenciado a la relación que establecen estos textos con la matriz discursiva a la que pertenecen frente a la

relación que se establece con otro tipo de objetos, ya sean discursos, prácticas culturales o cuestiones de otro orden.

En este sentido, se propone demostrar que lo central en *Crónicas de Bustos Domecq* es la parodia del discurso de la crítica. Por lo tanto, en los próximos apartados, se realizará un recorte teórico en relación al concepto, pero permítase la siguiente aclaración: siempre que se mencione el concepto se tendrá por supuesto que la parodia se hace, por tomar una metáfora espacial, desde y hacia un mismo discurso. Esto implica que no sólo se hará hincapié en la parodia de la crítica, sino que de haber parodia, esta no podría centrarse en otro objeto.

## Consideraciones preliminares

Una de las premisas epistemológicas del presente trabajo será el ceñimiento al texto trabajado. Esta decisión se toma porque, si aquello del tercer hombre tiene algún valor de verdad y si no carece de sentido, sería falsear todo razonamiento incluir cuestiones que hacen a las obras individuales al momento de pensar los textos de H. B. D. Es decir, el hecho de que el trabajo en colaboración lleve a estos autores a producir cosas que no estarían en condiciones de hacer de forma individual genera la necesidad, desde el punto de vista epistemológico, de alejarnos de las cuestiones que puedan relacionarse con las obras individuales. Por ejemplo, en este caso sería de utilidad traer a colación las ideas en torno a la *lectura* que plasma Borges en muchos de sus textos comenzando por el acápite de *Fervor de Buenos Aires*. Sin embargo, evitaremos traer a colación esta clase de relaciones y, en caso de hacerlo, será como si efectivamente nos estuviésemos refiriendo a autores diferentes.

Es notable que los propios autores hayan propuesto, ante la cuestión de la colaboración, la idea del *tercer hombre*, que sugeriría la existencia de una tercera voluntad que surge al momento del trabajo conjunto sin que se pueda llegar a pensar en una sumatoria sino en una combinación que no puede desprenderse de las individualidades.

## El discurso de la crítica parodiado

Ya hemos hecho uso del término *parodia* y aún no se han delimitado sus alcances. En principio, nos circunscribiremos a dos de los principales teóricos que han reflexionado al respecto: Juri Tinianov y Mijaíl Bajtín.

En el caso del formalista ruso, la parodia sería lo que viene a denunciar, señalar y poner sobre el tapete el desgaste de un determinado elemento literario: ya sea un procedimiento o un género en su totalidad. Éste sería, según el teórico, el motor de la evolución, en tanto la serie literaria encontraría en ella un cambio de dirección de sus funciones.

En el caso de Mijaíl Bajtín, el autor relaciona la parodia con la creación de la novela como género y con la historia de dicha creación. La novela sería el espacio donde se enfrentan los lenguajes, pero antes donde se construye la imagen de un lenguaje ajeno. Dentro de las diversas posibilidades de representar un lenguaje, la parodia es una de ellas y es la que permite explicar desde un punto de vista histórico la creación de la novela.

Ahora bien, a diferencia de lo que propone Tinianov, para Bajtín no se reduce a una cuestión de *automatización* o *desgaste* sino a un enfrentamiento de índole histórico-ideológica. De la misma forma que la novela se construiría a partir de este conflicto, la parodia sería su mejor escenario o realización, para ser precisos.

Para Bajtín, el poder siempre se afinca en un lenguaje, lo que implica que siempre hay otro lenguaje, sometido. La parodia es un *híbrido bilingüe premeditado*, pone en escena el enfrentamiento de dos puntos de vista lingüísticos concretos en una sola manifestación. Ni dentro ni fuera del lenguaje del poder, pero sí contra ese lenguaje

Para terminar de comprender el concepto propuesto por Bajtín, deben traerse a colación los *discursos indirectos*, entre los que la parodia se incluiría. La principal característica de estos es que poseen dos orientaciones simultáneas. Alan Pauls, en su lectura de Bajtín, dice:

*Antidogmatismo del rechazo paródico: da cuenta de aquello que el discurso directo omite, hace subir a la superficie lo que aquél disimula, pero al mismo tiempo denuncia la inevitable parcialidad de lo que el discurso directo enuncia.* [ Pauls, 1980: 11]

Partiendo del *discurso indirecto*, Bajtín caracterizará la novela a partir de la sumatoria de voces, la polifonía, que la parodia posibilita. El resultado será la posibilidad de un realismo *más completo*.

Ahora bien para pensar en las crónicas de H. B. D. habrá que construir una concepción de parodia específica y hacer algunas consideraciones en relaciones a la figura autoral.

Desde el punto de vista del formalismo, las crónicas estarían por fuera del concepto de *literariness* y, por lo tanto, fuera de la serie literaria, si sostenemos el supuesto de que la parodia funciona en relación al discurso de la crítica y no de la literatura.

Habría que realizar un desplazamiento del concepto de serie y sobre todo del de parodia que permitiese pensar otros discursos más allá de los literarios. En el caso de las crónicas, no dudamos en que sean parte de la "literatura", sin embargo, la tesis central de este trabajo es que estos textos se constituyen contra, en disidencia con y desde la crítica, ya sea académica o de divulgación; Por lo que habría que agregar a la serie otro tipo de cuestiones más allá del desgaste que produce su "evolución". Es en esta instancia donde retomamos las ideas de Bajtín. Tanto la concepción de *discurso indirecto* como la de *parodia* serán utilizadas para terminar de construir el concepto de parodia que más adelante precisaremos.

En principio debemos pensar que toda *parodia* es de índole discursiva y se define en relación a otro discurso. Tomando en cuenta a Tinianov y quitándole todo mecanicismo a la idea de evolución, cabe decir que la parodia surge como respuesta a un discurso poniendo en evidencia determinadas cuestiones con el fin de que se produzca un cambio. Es decir, la parodia produciría una acción específica dentro de un discurso para poner en evidencia e incidir en las relaciones de poder en las que tanto el discurso parodiado como el parodiante se inscriben.

Siempre el discurso parodiante debe inscribirse en la serie del parodiado. Por eso, desde nuestro punto de vista, nunca se hará mención de la parodia de la vestimenta, por ejemplo, del nacionalismo o de las estéticas de vanguardia, sino de sátira, burla o ridiculización. En este sentido, somos taxativos: habrá parodia al policial en los primeros libros de H. B. D. y a la crítica en sus crónicas.

A lo largo de la producción de H. B. D. habría dos objetos parodiados desde el punto de vista establecido: el policial y la crítica. En esta última tendría como poder en disputa una serie de cuestiones: la concepción, la interpretación y la divulgación del arte y la formación de lectores-espectadores. Las crónicas construyen un escritor que pone en evidencia el funcionamiento "oculto" de esa disputa. La interpretación del arte se realiza en función de charlas personales con autores o de elucubraciones poco justificadas, la divulgación se hace de la manera más burda, exhibiendo todos los vericuetos donde pueden observarse los intereses comerciales, y la formación de lectores es puramente dogmática: el que sabe es el crítico, el que no sabe es el lector, por lo cual este último debe seguir al especialista y dejar de lado su posición frente a los textos.

## ¿Por qué la crítica?

Antes de hacer un análisis de los textos, se puntualizará por qué se señala la parodia de la crítica como función principal de las crónicas de H. B. D. Las crónicas ponen en juego una serie de cuestiones relacionadas con el arte: el realismo -descriptivismo vs. descripticismo-, el snobismo de la vanguardia -los libros que constan de una sola palabra de Loomis-, la reducción a la oralidad como poética, la pintura con betún negro que supera al arte abstracto y las más diversas variaciones de la reescritura a lo Pierre Menard. Sin embargo, desde el punto de vista escogido, para hablar de parodia del realismo, por ejemplo, H. B. D. tendría que haber publicado los textos de Ramón Bonavena y no una reseña sobre el mismo. Una forma de complicar las cosas en grado extremo sería postulando que este tipo de textos constituyen parodias en dos niveles o grados; cuyo segundo grado se instauraría a partir de textos como el citado, inexistentes, pero reseñados e inscriptos en determinada serie. De todas maneras, no se profundizará al respecto.

Consideramos que lo principal de las crónicas es el propio Bustos Domecq y los objetos de sus crónicas. La escritura, los comentarios, la elección y el recorte sobre los objetos, las intenciones manifiestas representan lo más importante, dado que ahí, en esos detalles, es donde podremos reconstruir la parodia de la crítica. Esto no significa que serán dejados de lado los libros, las poéticas o los entrevistados sobre los que versen las crónicas, sino que siempre serán pensados como el objeto de una mirada. Trayendo a colación uno de los axiomas de la lingüística estructural -*el punto de vista crea al objeto*-, diremos que las crónicas son

precisamente la manifestación de un punto de vista: su mecanismo, su forma de recortar los objetos y de interpretarlos encarnados en la figura de H. B. D.

De aquí que nos centremos en la parodia de la crítica, que es lo que atraviesa todo el texto, y no en los casos particulares, dado que cada uno exigiría un trabajo específico, no generalizable y posiblemente ajeno a nuestra concepción de parodia.

### **Las crónicas de Honorio Bustos Domecq**

La parodia de la crítica se concentra en el hecho de que H. B. D. se posicione como el lector-espectador más capacitado y, al mismo tiempo, exhiba las más burdas intuiciones sobre los artistas sobre los que escribe, las más descaradas intenciones en relación al carácter comercial de la mayoría de sus aproximaciones y la más insospechada combinación de erudición e ignorancia.

En relación a las obras sobre las que escribe, en cada caso, ronda el fantasma del fraude. El lector siempre sospecha que no puede ser que el crítico esté reivindicando como artistas de primera línea a personajes que sólo cambian la firma de obras universales, que exhiben cuadros enteramente pintados de negro o que, en un afán por el corte y la sustitución, sólo escriben partes de los textos.

Al hacer referencia a César Paladión, una variante de Pierre Menard, H. B. D. dice:

*Estamos así ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo: Los parques abandonados de Paladión. Nada más remoto, ciertamente, del libro homónimo de Herrera, que no repetía un libro anterior. (18)[1]*

En esta instancia, apelando a la imposibilidad de la repetición o más bien a la idea de la repetición como un acontecimiento original, H. B. D. reivindica la obra de un escritor que ni siquiera tiene la intención de reescribir palabra por palabra el Quijote, como Menard, sino que sólo le cambia la firma a los libros y los envía a la imprenta. Él lo justifica sobre todo apelando al conjunto de la obra: lo genial de un hombre que pueda publicar textos de Cicerón, Herrera y Reíssig, Goethe, Conan Doyle, entre otros. A esto se le suma la cita de un artículo en el que se establecería una continuidad entre Ezra Pound, T. S. Elliot y el propio Paladión, aclarando que el cambio entre uno y otro responde a una ampliación de unidades. Mientras los dos primeros construirían sus textos a partir de palabras, líneas o frases de otros autores, Paladión ampliaría el mismo procedimiento al punto de tomar los libros enteros.

La ingenuidad con que H. B. D. menciona el procedimiento sugiere dos alternativas: por una parte, podría partirse de la premisa de la sinceridad, junto a las limitaciones intelectuales, y pensar que efectivamente se está reivindicando a un plagiaro o, por otra parte, pensar todo lo contrario y postular que lo hace sólo por intereses de índole monetaria. Del texto en sí no pueden extraerse los argumentos para inclinarse por una u otra de las alternativas, sin embargo, veremos cómo otras crónicas permiten sostener ambas propuestas.

La prueba de la ignorancia, que marcará a H. B. D., la encontramos en la crónica en que el crítico viaja a Uruguay con el fin de investigar la obra de Nierenstein Sousa, creador que habría otorgado a la oralidad y al perfeccionamiento del *boca en boca* el legado de su poética, reduciendo a cero su producción escrita. Las incapacidades de H. B. D. quedan evidenciadas en el siguiente fragmento:

*Si bien el examen del mapamundi no dejó de alarmarme, las seguridades, dadas por un viajero, de que los habitantes del Uruguay dominan nuestra lengua, terminó por tranquilizarme. (37)*

Dos hipótesis pueden postularse para interpretar esas palabras: una ignorancia extrema que llevará, prácticamente, a desacreditar toda afirmación que salga de boca del crítico o un nacionalismo ciego que lo lleve a exhibir su desconocimiento voluntario del país vecino. Ambas no dejan de suponer la falta de seriedad y de todo rigor en su quehacer.

A esto podemos sumarle su efusivo elogio al gremialismo, doctrina que afirmaría la existencia de infinidad de sociedades secretas en permanente constitución y disolución, compuestas por cada uno de los hombres, por ejemplo, que en un mismo momento usan un tenedor. Ante el crecimiento exponencial de las mismas, H. B. D. afirma: *Todo esto, sin una palabra más alta que otra, sin que la ira nos deforme la cara, ¡qué armonía! ¡qué lección interminable de integración!* (78). Nuevamente, no sólo sorprende el hecho de que dediqué su atención y reivindique tal doctrina, sino que la considere con tal grado de seriedad y la considere constitutiva

de la realidad, dado que habría una armonía de absurdas sociedades y gremios de los cuales ni siquiera sus agentes saben pertenecer.

Por último y para terminar de caracterizar las capacidades intelectuales de quien nos ocupa, citaremos la extraña crónica "Los inmortales". La misma comienza con un epígrafe de Rupert Brooke - *and see, no longer blinded by our eyes* - del cual el propio H. B. D. declara:

*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. (171)*

En estas escasas líneas tenemos una variada muestra de sus vicios. Primero, la jerarquía entre su trabajo y el del escritor que glosa; el propio es *sesudo trabajo*, el de Camilo N. Huergo es una obrita, lo que muestra cómo le quita todo valor al trabajo del otro y se pone a sí mismo como centro de la escena. Segundo, el cronista declara no poder traducir el epígrafe, lo cual evidencia la carencia de los rudimentos del inglés. Tercero, la ignorancia de esa lengua no es algo reprochable, de ninguna manera, a menos claro que sea utilizada para encabezar un trabajo. Nuevamente, exhibe sin ningún escrúpulo su falta de seriedad y rigor. Cuarto y último, a todo esto agrega la declaración de que el epígrafe ya fue usado de la misma manera en el texto de Huergo, lo cual termina de quitar todo valor al trabajo.

También puede considerarse su incapacidad para reconocer la coincidencia más que evidente entre Guillermo Blake, el chubutense, y William Blake; no sólo nominalmente, sino en su doctrina:

*en base a esta lectura sui generis, don Guillermo reputa que los cinco sentidos del cuerpo humano obstruyen o deforman nuestra captación de la realidad y que, si nos liberáramos de ellos, la veríamos como es, infinita. (172)*

Hasta aquí hemos considerado sólo las capacidades intelectuales de H. B. D., lo que significa que aún resta caracterizar su avidez por el dinero, que no es poca. Si bien en ocasiones considera que su trabajo estaría relacionado con divulgar obras que tienen un valor más o menos oculto y que aún no han sido descubiertas, en ningún momento deja de mostrar su interés principal, que lejos de colaborar con la recepción del arte, tiene que ver con inclinar el mercado hacia sus arcas. Por ejemplo, al momento de reseñar un relato *detectivesco* coloca una nota al pie que dice lo siguiente:

*1. Dato importante. Aprovechamos la ocasión para remitir a los compradores a la adquisición inmediata de Seis problemas para don Isidro Parodi, de H. Bustos Domecq. (Nota de H. B. D.) (112)*

Se observa cómo aprovecha toda oportunidad para divulgar su propia obra. Sin embargo, lo que le preocupa es menos ser leído que ser comprado. Es decir, en apenas dos líneas, satura la interpelación al lector para que compre su libro y en señalarse a sí mismo como si fuese un tercero del que se ha publicado una obra de imprescindible lectura. Por un lado, señala la importancia del dato, también usa el término *compradores* en lugar de lectores y no sólo indica la necesidad de la adquisición, sino que le suma la urgencia de la misma. Por otro, no tiene ningún prurito en agregar el nombre propio. Más adelante analizaremos las malas pasadas que le juega el editor o el corrector de pruebas, que más de una vez lo desautorizarán. En este caso, se limita a señalar la autoría de la nota, lo que pone en evidencia la total responsabilidad de H. B. D. en relación a la burda publicidad.

De la misma manera que considera que sus crónicas pueden ser un espacio para divulgar su obra, también considera que la crítica tiene una función predominantemente publicitaria y que el beneficio que reciben los artistas sobre los que el escribe debe ser retribuido. Ante el pedido de una nota favorable, aclara:

*Antes de darle el sí, lo dejé que solventara la cuenta (110)*

Esta cita hace evidente el interés monetario y hasta el soborno o, por lo menos los condicionamientos -que le paguen la comida- que tiene H. B. D. para publicar una crónica favorable. Sin embargo, esto sería lo de menos si lo comparamos con los siguientes pasajes donde declara estar esperando la muerte de algunos autores de los que posee manuscritos:

*Un cuaderno de apuntes que obra en nuestro poder y que daremos a la imprenta no bien sucumba el vigoroso poeta (119)*

*Para finiquitar prometemos, en nuestra calidad de albaceas, la publicación in toto del manuscrito, con todas sus lagunas y borrratnas. El trabajo se hará por suscripción y por pagos adelantados, que comenzarán a correr en cuanto el autor expire. (121)*

Con estas citas, la figura del cronista es ya insalvable; las muestras de una extrema e inescrupulosa avaricia terminan por llevar al lector al reconocimiento de lo que Bajtin llama *discurso indirecto*, el cual encierra más de una orientación: al tiempo que se habla desde un discurso, se lo traviste y socava.

En los trabajos como el presente, se corre el riesgo de perder pie al intentar reconstruir cuál es el segundo discurso, la segunda orientación, que caracteriza el *discurso indirecto*. En este caso, es H. B. D. quien muestra limitadas capacidades intelectuales, ningún rigor crítico y un voraz interés por el dinero, pareciera haber perdido todo filtro. Su discurso no reprime ni censura todas las declaraciones que lo llevan al exceso, como esperar la muerte de un autor -al que declara admirar- para vender sus manuscritos. Se hace posible la aceptación de que sus crónicas no tengan ningún trasfondo de interés cultural, en tanto estarían motivadas por las relaciones comerciales que pueda establecer con o gracias a los artistas sobre los que escribe.

La segunda orientación de este discurso intentaría poner a la vista que el espacio de la crítica está atravesado por relaciones comerciales y que se lleva a cabo un enfrentamiento entre sujetos que intentan legitimar su discurso de las formas más burdas o, por lo menos, sin que su posición dentro del mismo esté determinada por sus capacidades intelectuales. En última instancia, lo que se estaría haciendo es desacreditar toda lectura ingenua de la crítica.

Basta con poner el foco en el prólogo de Gervasio Montenegro a las crónicas para entender la cuestión. Como sucede en las crónicas, el prólogo exhibe sus procedimientos, convenciones y mecanismos. Por ejemplo, Montenegro trae a colación el hecho de que el prólogo, en ocasiones, funcione como un espacio de legitimación [2], en tanto un escritor de cierto renombre escribe para otro que aún no lo posee, pero que no carece de las cualidades para tenerlo. Lo hace al mencionar cuáles son los escollos que debe superar el prologuista: por un lado, debe llevar la atención del público lector hacia el libro prologado; por otro, debe *sofrenar* su pluma para no eclipsar a la que le sigue. En este sentido, es evidente que Montenegro se está posicionando muy por encima de H. B. D. y está mostrando que, a modo de favor, le está otorgando una oportunidad al prologar su libro.

Lo que nos interesa señalar aquí es un pasaje puntual del prólogo donde se pone en evidencia el enfrentamiento al que hacíamos referencia. Uno de los motivos por los cuales Montenegro *presta su firma* es por haber sido *impetrado* por uno de tales camaradas a quien nos ata la costumbre.(11) En esta instancia, pareciera ya no soportar más nuestro autor y se ve obligado a poner la nota al pie para defenderse:

*1. Semejante palabra (impetrado) 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) (11)*

El enfrentamiento se pone de manifiesto en la superficie del texto: H. B. D. parece no tener entera voluntad sobre el texto que publica, dado que Montenegro ha introducido su prólogo contra las intenciones del autor. Entonces, tendríamos que pensar que en realidad la convención a la que Montenegro apela en el prólogo no es la que está siguiendo. Es decir que el camino sería inverso, Montenegro no legitimaría a Bustos Domecq escribiéndole el prólogo, sino que mediante ese hecho se pondría en un lugar superior al que no accede por derecho propio, en tanto escribe un prólogo que nunca le fue pedido.

A lo que sucede con Montenegro en el prólogo, hay que agregar la cuestión del corrector de pruebas y sus notas. Sucede que en más de una ocasión, en éstas se pone en evidencia el proceso de escritura y corrección que debiera ser previo a la publicación. De esta manera, las correcciones quedan plasmadas en la versión definitiva y el papel del corrector pasa por señalar los errores de H. B. D. y no por colaborar con él. En un caso, el corrector de pruebas parece saber más que el propio H. B. D. en cuanto a las intenciones de éste:

*Treparémonos, pues, para el rudo golpe*<sup>1</sup>.

[...]

*1. Léase: Trepanémonos, pues\*... (Nota del autor)*

*\*Sugerimos la lección preparémonos. (Nota del corrector de pruebas.)(75)*

En otro caso, lo corrige poniendo en evidencia un llamativo error señalando la absoluta falta de rigor por parte H. B. D.:

*A la novela polonesa Quo vadis? de Ramón Navarro*<sup>1</sup>

[...]

Si se pone el foco en el prólogo y en las notas del corrector, no es difícil concluir que el texto y, de forma metonímica, el espacio de la crítica están constituidos como espacios de enfrentamiento, donde las diversas voces se encuentran con el fin de colocarse una por encima de las otras o, por lo menos, diferenciándose y dejando de lado toda colaboración.

En los pasajes citados, puede observarse ya no la creación de extravagantes poéticas o las llamativas reflexiones de H. B. D, sino la ficcionalización de todas las instancias de escritura, extremando la tensión de los límites del propio texto. Es decir, la idea de que un libro lleve un prólogo, que el propio autor niega, resulta a tal punto imposible que la reflexión en torno al hecho lleva a una única conclusión: todos los espacios de esta escritura en colaboración están colapsados desde el punto de vista de lo verosímil. Nada, ni texto ni paratexto -si es que en este caso se puede tomar como válida esa diferencia-, queda fuera de una ficcionalización radical.

En general, cuando el autor ficticio no se reduce al pseudónimo, una de las premisas de las que parte la lectura es que parte de la ficción del texto incluye también a su autor. La lectura toma como dato el hecho de que ese autor ficticio es el único autor del texto y sólo en una segunda instancia reflexiva se toma la figura del autor empírico. En el caso de *Crónicas de Bustos Domecq*, sucede que la lectura comienza teniendo a H. B. D. como autor de la misma y el mismo texto va abriendo grietas que imposibilitan sostener esa concepción. Si no estamos errados, esto sucede porque se construyen situaciones, como el prólogo, en las que sostener, como premisa de lectura, la posibilidad de que H. B. D. fuese el autor se torna insostenible.

Desde un punto de vista histórico y editorial, los paratextos marcan lo mismo desde otro orden de cosas. Mientras los primeros libros de H. B. D. se publicaban en ediciones de tirada limitada y con la firma de H. B. D., las crónicas incluyeron su nombre en el título y aparecía Bioy Casares y Borges como los autores.

En las primeras publicaciones en colaboración de estos dos escritores, sucedía que sus nombres estaban totalmente borrados, lo que implicaba que para el lector de aquellas primeras ediciones sólo hubiese un autor y su texto. De ahí que al develar la verdadera entidad de los autores, se produjese cierto revuelo en el público. En el caso de las crónicas, en cuyo título se incluye el nombre de Bustos Domecq, se observaría un desplazamiento en torno a las relaciones entre el texto, el autor ficticio y los autores empíricos. En los primeros libros, estos últimos estaban totalmente borrados; en el libro que nos ocupa, la figura de Bustos Domecq entra como personaje y autor ficticio, pero ya no es posible una lectura que lo piense como autor empírico.

Entonces, el desplazamiento de la figura autoral de Bustos Domecq que observamos en los paratextos también puede leerse en el texto, en tanto se extrema la ficcionalización de las instancias de escritura a tal punto que se vuelve insostenible la posibilidad de que H. B. D. sea el autor empírico.

Retomando el tema de la parodia, la visibilidad del procedimiento de construcción de la figura de autor hace que tenga presente la existencia de otro autor, anterior a H. B. D. En este sentido, puede postularse que habrá diversos sentidos -más o menos determinables- para cada texto en tanto se piense en H. B. D. como su autor u otros sentidos, si se piensa en Bioy Casares y Borges como los autores que están detrás de todo.

## La lectura

Hasta aquí hemos desarrollado los aspectos relacionados con las limitadas capacidades intelectuales de H. B. D. y su avidez por el dinero, sin embargo consideramos que falta mencionar lo más importante en aquello de socavar el discurso de la crítica. Este discurso está construido como un espacio donde se disputan diferentes voces su derecho a decir y donde una siempre intenta legitimarse quitando espacio a las otras. Sin dudas, el conjunto de las crónicas entran en esta disputa ya no en el nivel de H. B. D. contra los otros críticos, sino en el nivel de lo que llamaríamos el campo intelectual. La parodia, al poner en evidencia el desgaste de un procedimiento o poner en escena un enfrentamiento de lenguajes, se constituye como un fenómeno disruptivo que, más allá de buscar la legitimación dentro del enfrentamiento, buscaría clausurar un espacio y dispararlo hacia otra parte.

Si pensamos cuál sería el problema con la crítica, más allá del caso particular de H. B. D., deberíamos poner sobre el tapete su función. La crítica crea lectores, instaure lecturas, censura y reprime otras, canoniza escritores, delimita sentidos, determina qué hay que escribir y qué no, escamotea su propio carácter subjetivo y coyuntural sometido a diversos condicionamientos erigiéndose así en una entidad relativamente abstracta con derecho sobre toda la literatura. Por supuesto que esta es una visión parcial de la crítica pero, sin dudas, es una caracterización de aquella crítica contra la que la parodia de las crónicas se posiciona.



H. B. D. es superior a todos. Los críticos nunca ven lo que él sí, las mejores apuestas estéticas quedarían relegadas al olvido y las obras de grandes artistas se perderían si no fuese por su intervención. Los lectores deberían estar agradecidos de que una persona de su estatura se rebaje hasta ellos para comunicarle sus hallazgos. A continuación se hace una breve recopilación de los pasajes donde el cronista se refiere a sus colegas:

*a. Para algunos críticos, publicar un evangelio después de los textos de Cicerón o de Virgilio, importa una suerte de apostasía de los ideales clásicos; nosotros preferimos ver en este último paso, que no tomó, una renovación espiritual. (19)*

*Según parecen olvidar ciertos “críticos”, con su más y su menos, el primer libro que estampara la peñola de Ginszberg fuese el poemario intitulado Claves para tú y yo. (99)*

*Uno de los lugares comunes de la crítica contemporánea (15)*

*La crítica, que no ve más allá de sus narices, no captó la fehaciente evolución operada en el ínterin y se atuvo a deplorar la ausencia de hojas, de frutas y de pies. (111)*

La relación de H. B. D. con la crítica y los críticos se grafica en una jerarquía donde estarían él en la cúpula y el resto debajo y, al mismo tiempo, como un sujeto único frente a una corporación de la que pretende diferenciarse. Ejemplos del primer caso serían las citas *a* y *b*, donde se habla de *algunos* o *ciertos* críticos ante los cuales H. B. D. se diferencia por una cuestión de superioridad, él ha visto en los mismos objetos cosas que ellos ni siquiera imaginaban. Por otro lado, las citas *c* y *d* ilustran el segundo caso; sobre todo la última establece una diferencia entre él y la crítica en la que su posición se establece como ajena a la misma. El corpus entero de citas da clara muestra del intento de ponerse por encima de los demás dentro del espacio de la crítica.

En relación al lector y al público, la posición de H. B. D. es más extrema y violenta. Aquí las citas:

*a. -Evidentemente, he leído y releído su obra. Creo, sin embargo, que para ubicar al lector común, al hombre-masa, en un plano de relativa comprensión, convendría...(25)*

*se observa que a la turbamulta de compradores corresponde, como cociente, cero lector. (76)*

*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 actor; la vida es el libreto. (87)*

En estos casos es donde termina de observarse la construcción de H. B. D. y su discurso a partir de los elementos más negativos de la *crítica*. No sólo es un hombre puramente interesado en el dinero, con una capacidad intelectual deplorable y que pone en evidencia su falta de rigor al tiempo que se afirma superior a sus colegas, sino que considera que su función es correr los velos que tiene el mundo frente al arte, dado que el *hombre-masa* nunca podría acceder a un *plano de relativa comprensión* de no ser por la intervención del propio cronista. A esto se suma la mirada absolutamente despectiva frente al lector *común* -en caso de que cosa semejante exista-, como puede verse en *c*, donde prácticamente se desliza un ataque personal al lector: *el más desprevenido, el más ignaro, usted mismo*.

Habiendo llegado a esta instancia y pensando en la posición en la que se ha colocado, analizáremos cuáles son los procedimientos mediante los cuales ejerce el *don de la interpretación* para llegar a ese sentido al que sólo él puede llegar o apreciar. Vale aclarar que ejerce una crítica un tanto arcaica al considerar que clausurar la lectura mediante la imposición de un sentido más o menos motivado es la función que le toca. Más allá de eso, vale la pena detenerse en su procedimiento interpretativo. H. B. D. considera que el diálogo personal con los autores, la posesión de un manuscrito inhallable u otras maniobras, que siempre terminan colocándolo en el centro de la escena, son la clave para desentrañar el *sentido oculto* de las obras. Un ejemplo, entre tantos, puede ser el siguiente:

*El busilis hubiera quedado en agua de borrajas, de 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 Ginszberg, que los clarines de la fama designarán, el día menos pensado, Codex primus et ultimus. (103)*

Hasta aquí hemos observado los casos en los que podemos argüir o imaginar un posible procedimiento deductivo que justifique sus interpretaciones. En otras instancias, eso se vuelve imposible, como en el caso de su lectura de la obra de Loomis. El autor señala aciertos, virtudes y maravillas de una obra compuesta de siete publicaciones que consta de siete palabras, donde cada una corresponde a un libro publicado. La interpretación de *Boina* es la siguiente:

*En esta época de negativismo relativista, afirmó, nuevo Adán, su fe en el lenguaje, en las sencillas y directas palabras que están al alcance de todos. Le bastó escribir boina, para expresar esa típica prenda de vestir, con todas sus connotaciones raciales. (61)*

En este punto, la búsqueda de un procedimiento o método que permita hacer las afirmaciones de H. B. D. se reduce al sin sentido. Esto sucede más de una vez: en la crónica sobre César Paladión describe como revolucionarios los gestos de un simple plagiario; en la de Tafas, postula como imprescindible contemplar numerosos cuadros absolutamente pintados con betún negro; en la que dedica al escultor Antártido A. Garay expresa su incompreensión ante el abucheo de los críticos y del público en general ante las esculturas del artista; las cuales se reducían, por ejemplo, a un local *sin más muebles que sus cuatro paredes*.

## Última consideración y cierre

Vale la pena detenerse un momento, antes del cierre del trabajo, en uno de los pocos pasajes de las crónicas donde H. B. D. se pone a favor de un crítico. Veremos cómo, nuevamente, el fraude, la arbitrariedad y la búsqueda de una posición privilegiada por parte del autor se ponen a funcionar en conjunto.

La crónica se titula "Naturalismo al día" y se centra en el crítico Hilario Lambkin Formento. Éste sería un incomprendido de no haber sido por la participación de nuestro crítico. En su juventud habría sido un simple crítico objetivista, es decir un hombre que excluye de su tarea de glosador todo elogio y toda censura. (46) Sus notas se centran en las características del libro en tanto objeto: volumen, peso y cantidad de páginas, entre otras nimiedades.

Según consigna H. B. D., en algún momento de su evolución como crítico se habría cruzado con la aquella anécdota de la cartografía que cuenta la historia de un grupo de geógrafos que llega a la conclusión de que el mejor mapa de su imperio será aquel que coincida en extensión y punto por punto con el propio Imperio. Lambkin Formento tomó como meta hacer un estudio crítico de la *Divina Comedia* y, al reflexionar al respecto, le sucedió lo siguiente:

*El día 23 de febrero de 1931 intuyó que la descripción del poema, para ser perfecta, debía coincidir palabra por palabra con el poema, de igual modo que el famoso mapa debía coincidir punto por punto con el Imperio (48)*

Luego de dedicar todo su tiempo a semejante empresa, culminó su estudio crítico que, naturalmente, fue editado en tres volúmenes: *Infierno, Purgatorio y Paraíso*.

Hasta aquí hemos caracterizado el trabajo de Lambkin Formento, aún falta determinar el lugar que ocupa H. B. D. Parece ser que él considera el citado estudio de la *Divina Comedia* uno de los hitos de la crítica, sin embargo, se ve obligado a recordar que ni sus colegas ni el gran público supieron apreciar los hallazgos de aquél. Luego agrega:

*Fue necesario un llamado al orden, prestigiado por las iniciales H. B. D., para que Buenos Aires, frotándose los ojos despabilados, despertara de su sueño dogmático. (47)*

En esta cita, se observan nuevamente su posicionamiento frente a los críticos -él está por encima de todos-; su concepción de la interpretación -donde hay un sentido correcto y es el que él sugiere- y la permanente postura en la que se señala como el centro y el principio de la crítica.

Hemos decidido realizar un racconto de esta última crónica porque consideramos que la lectura de la misma servirá de modelo para entender la posición aquí planteada. Como se hizo notar al inicio de este apartado, los ejes de nuestra lectura se centran en la sombra del fraude, en la arbitrariedad de las opiniones, en la búsqueda de una legitimación en el campo de la crítica y en la imposición de lecturas como características especialmente explotadas en esta parodia del discurso de la crítica.

Lo que llamamos la sombra del fraude se relaciona con esa cuestión de consagrar obras que, salvo por las incomprensibles interpretaciones del propio autor, no son más que plagios, cambios de firmas a textos ya existentes o esos mismos textos enfocados desde nuevos puntos de vista. Entendemos la tesis de la reescritura propuesta en Pierre Menard y, sobre todo, la idea de la imposibilidad de la repetición, sin embargo, que podamos concebirlas en un plano abstracto-teórico de ninguna manera implica que las acciones de H. B. D. no puedan considerarse como mero y sencillo fraude. [3]

La arbitrariedad de las opiniones y su falta de rigor ha sido mencionada y ejemplificada con anterioridad, pero consideramos que, en este caso, pueden señalarse como ejemplos concretos el hecho de que Lambkin Formento considere válida su postura “objetivista” y que H. B. D. señale a la publicación de otra *Divina Comedia* como uno de los puntos más álgidos de la crítica que versa sobre Dante.

El intento permanente por posicionarse dentro del campo de la crítica, mediante recursos más bien burdos, como señalar los errores de los demás y destacar los méritos propios, están presentes también en esta crónica. H. B. D. es el único entre los críticos que advierte las cualidades de Lambkin Formento y gracias a él es que se *despabila* el gran público.

A lo largo de este trabajo hemos caracterizado *Crónicas de Bustos Domecq* como un texto paródico, donde se socavan los procedimientos de la crítica y se ponen en evidencia todos sus *vicios*, comenzando por la carencia de capacidades intelectuales, siempre lejanas a lo que denominaríamos la percepción estética, pasando por los burdos intereses comerciales, donde se pone en juego una lucha por la legitimación del sujeto del discurso que nada tiene que ver con el arte, y terminando en la imposición, la censura y la clausura de toda lectura por parte del lector *común*.

Esta escritura en colaboración, entonces, a través del discurso paródico intentará salirse de todo dogma, tanto de producción como de recepción, poniendo en tela de juicio a la *crítica*, que se construye como el territorio de la cosificación, del snobismo y de la determinación del arte en función de cuestiones que en nada le atañen.

## Notas

- [1] Bioy Casares, A. y Borges, J. L. (2008): *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Emecé. p: 18. (En adelante, sólo se consignará la página en las citas correspondientes a este libro.)
- [2] El cierre del prólogo dice: *En resumen, una entrega no indigna de nuestro espaldarazo indulgente* (12). Es decir que para Montenegro, quien ha hecho explícita la convención que sostiene el prólogo que escribe, pareciera no hacer falta más que señalar su presencia como prologuista. El libro en sí poco importa y se señalan más sus defectos que sus virtudes, *una entrega no indigna*, pero su presencia como prologuista alcanza para que el lector se incline por su lectura.
- [3] A las múltiples variantes de textos al estilo del Quijote de Pierre Menard que el autor defiende, se sumarían todas esas prácticas en las que es imposible determinar dónde está el objeto artístico. Habría que colocar en esta lista a Tafas, el pintor de cuadros enteramente negros; a Tulio Herrera, el escritor que deja grandes huecos en sus narraciones y en los cuales H. B. D. centra sus elogios; a Antártido A. Garay cuya poética consiste en exhibir espacios ya existentes, un cuarto vacío o una plaza, con la única modificación de la exposición que organiza. La lista continúa, pero consideramos que los citados son claro ejemplo de que todas las lecturas que elogian esas obras son un claro esfuerzo por legitimar algo inexistente más que el intento de ampliar la concepción de lo que es y no es arte.

## Bibliografía

- Bioy Casares, A. y Borges, J. L. (2008): *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires, Emecé.
- Avellaneda, Andrés (1983): “Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Un modelos para descifrar” en *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Balderston, Daniel: “La dudosa paternalidad: peligros y placeres de la colaboración” en *El precursor velado; R. L. Stevenson en la obra de Borges. Borges Studies Online*. On Line. J. L. Borges Center for studies & Documentation, URL: <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/db6.shtml>
- Bajtín, Mijail (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza.
- Bajtín, Mijail (1993) *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gramuglio, María Teresa: "Bioy, Borges y Sur" en *Punto de Vista*, 1989, 12, 11-16

Lafon, Michel (2002): "Algunos ejercicios de escritura en colaboración" en *Historia crítica de la literatura argentina* (Noé Jitrik dir.) vol. 9. Buenos Aires, Emecé.

Parodi, Cristina: "Borges y la subversión del modelo policial". *Borges Studies Online*. On Line. J. L. Borges Center for studies & Documentation, URL: <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/pdf/xtpolicial.pdf>

Pauls, Allan: "aproximaciones al concepto de parodia" en Revista *Lecturas críticas. Revista de Investigación y teoría literaria*, 1980, 1.

Scheines, Graciela: "Las parodias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, 505-507, 525-533.

Tinianov, Juri (2004): "La noción de construcción", "De la evolución literaria" en *Teoría de los formalistas rusos*. Aires, Siglo XXI.

© *Esteban Prado 2010*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/bustosdo.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**