

MARTA SUSANA DOMÍNGUEZ

**LAS PARODIAS  
SATÍRICAS**

DE JORGE LUIS BORGES  
Y ADOLFO BIOY CASARES

Dominguez, Marta Susana

Las parodias satíricas de Jorge L. Borges y Adolfo Bioy Casares. - 1a ed. - Bahía Blanca:Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2010.

280 p. ; 25x19 cm.

ISBN 978-987-1620-21-0

1. Estudios Literarios. I. Título

CDD 801

Fecha de catalogación: 29/10/2010



Editorial de la Universidad Nacional del Sur  
www.ediuns.uns.edu.ar  
ediuns@uns.edu.ar



Red de Editoriales de  
Universidades Nacionales

*No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.*

Diagramación interior: Alejandro Banegas  
Diseño de tapa: Fabían Luzi

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723  
Bahía Blanca, Argentina, diciembre 2010

©2010 Ediuns

## INDICE

Prólogo	9
Introducción:	11
1.Importancia del problema y antecedentes en el tema	11
1.1. Presentación de la cuestión	11
1.2. Estado de la cuestión	11
1.3. Justificación	14
2. Cuestiones	15
2.1. El corpus	15
2.2. La hipótesis	16
2.3. Metodología de trabajo	17
3. Plan de exposición	19
4. La literatura en colaboración	20

### *Primera Parte: Cuestiones teóricas*

Capítulo 1: La sátira	27
1.1. Su concepto	27
1.2. Aproximaciones teóricas	33
1.3. Sátira e ironía	38
1.3.1. Tipos de ironía: verbal y situacional	39
1.3.2. Funciones de la ironía: semántica y pragmática	44
1.4. Sátira e invectiva	45
1.5. Aspectos de la sátira	46
1.5.1. Intencionalidad	47
1.5.2. Procedimientos	49
1.6. Sátira y humor	54
1.6.1. Humor e ironía	60
1.6.2. Humor y parodia	60
1.7. “Arte de injuriar”	61

Capítulo 2: La parodia	65
2.1. Su concepto	65
2.2. Tipos de parodia: antigua y moderna	69
2.2.1. Parodia e ironía	71
2.2.2. Parodia y sátira	72
2.3. Rasgos de la parodia	73
2.4. Procedimientos paródicos	75
2.5. De la literariedad a la intertextualidad	77
2.5.1. Literariedad	79
2.5.2. Intertextualidad	80
2.6. Género hipertextual	84
2.7. Parodias satíricas	86

## ***Segunda parte: Estudio de los textos***

Capítulo 3: El relato policial	91
3.1. Del género al texto	91
3.1.1. Definición y características	91
3.1.2. Género popular	96
3.1.3. Las escuelas de la crítica	99
3.1.4. La novela de enigma anglosajona	100
3.1.5. El relato policial en la Argentina	106
3.1.6. El policial en Bustos Domecq	113
3.2. Del texto al género	116
3.2.1. <i>Seis problemas para don Isidro Parodi</i>	116
3.2.2. “Las doce figuras del mundo”	123
3.2.3. Del policial a la sátira	127
Capítulo 4: La parodia del policial	131
4.1. Chesterton en Biorges o el detective en el cuarto cerrado	131
4.1.1. El motivo del cuarto cerrado	135
4.1.2. La parodia del motivo	140
4.1.3. La convención genérica	145
4.1.4. La negación del motivo	149
4.2. Los procedimientos paródicos en “Las noches de Goliadkin”	150
4.2.1. La lectura policial	151
4.2.2. La lectura paródica	153
4.2.3. Narradores y lectores	155
4.3. <i>Un modelo para la muerte</i>	158
4.3.1. Un estudio transtextual	159
4.3.2. La intencionalidad satírica	173

Capítulo 5: La intencionalidad satírica en textos no policiales	187
5.1. <i>Dos fantasías memorables</i>	187
5.1.1. Una lectura transtextual	193
5.1.2. El hipertexto o las parodias satíricas	199
5.2. <i>Crónicas de Bustos Domecq</i>	203
5.3. <i>Nuevos cuentos de Bustos Domecq</i>	223
Conclusiones	249
Bibliografía	253

## PRÓLOGO

Ni Jorge Luis Borges ni Adolfo Bioy Casares necesitan demasiada presentación en el campo de las letras argentinas y aun internacionales. Quizás algo menos famosos sean Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch, esos heterónimos que “Biorges” creó en sus ratos de ocio e inspiración. Algo menos conocidos y decididamente mucho menos estudiados, si bien existen algunos trabajos previos que la autora de este libro conoce y pondera en lo que tienen de valiosos para su propio enfoque y aun corrige o refuta, en función de esa misma tesis. Por eso, este libro de Marta Susana Domínguez viene a llenar un vacío de la crítica, en relación con un capítulo fundamental de la literatura argentina: la obra en colaboración de estas dos figuras señeras, realizado desde un ángulo original y acertado: la sátira y la parodia.

En efecto, tal como se declara en la Introducción, la intención que guía el trabajo es la demostración de que las colecciones firmadas por ambos autores -desde *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) hasta *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977)- son *parodias satíricas*. Entonces, a partir de un marco de referencia exhaustivo y actualizado, en el que se clarifican los conceptos que guiarán el análisis (vale decir, la *sátira* como un estilo y no como un género literario, con una intencionalidad determinada y ciertas técnicas y temas específicos, y la *parodia* como un “haz de procedimientos” que atraviesa los otros géneros literarios) la autora analiza con lucidez de crítica pero también con el apasionamiento de una “empedernida” lectora, los textos, unidos precisamente por ese carácter de parodias satíricas, lo cual constituye uno de los muchos aciertos de la investigadora: haber encontrado un seguro lazo de unión entre la diversidad de los materiales considerados.

Esto es así porque algunas de las colecciones consideradas (las de la primera etapa) se adscriben a las pautas del género policial, en especial a la obra de predecesores ilustres como Chesterton o Edgar Alan Poe, para parodiarlas, mientras que en los escritos de la segunda adquiere una mayor injerencia el contenido sociopolítico como dardo de la sátira. Esto determina una división del estudio en secciones que dan cuenta alternativamente del peso relativo de cada uno de los componentes –sátira y parodia- en la elaboración artística. Así, el estudio textual organiza y expone con claridad los avatares de esta escritura en colaboración y a la vez sienta las bases teóricas y metodológicas como para que nuevos investigadores se adentren por campo tan apasionante como son las vicisitudes de la sátira y la parodia en nuestras letras argentinas.

Dos últimas consideraciones para justipreciar esta obra: la primera de ellas tiene que ver con la metodología empleada, que sigue el modelo genettiano inicialmente, pero enriquecido con otros aportes posteriores en el campo de la transtextualidad: las relaciones que puede establecer un texto con el paratexto –paratextual-, con el género, el discurso y el modo –architextual -, con la crítica –metatextual-, con otros textos de otros autores –intertextual-, para llegar a determinar la parodia –hipertextual-. Este camino aparece como el más ajustado a la ya mencionada variedad textual con la que se encara la autora.

La segunda apreciación tiene que ver con el “modo de la exposición”: se ha dicho que la claridad es la cortesía del crítico y –a mi juicio- esto se alcanza con creces en este libro, a la vez documentado, serio, preciso, ágil y ameno en el desarrollo de cuestiones que a primera vista podrían parecer complejas. Nada de eso ocurre aquí, y los lectores están invitados a un novedoso recorrido por la obra en colaboración de dos de nuestros más destacados escritores, con una guía sesuda y atrayente.

Marta Elena Castellino

# INTRODUCCIÓN

## 1. Importancia del problema y antecedentes en el tema

### 1. 1. Presentación de la cuestión

Esta investigación consiste en el estudio de las colecciones de cuentos, que produjeron Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, desde *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), hasta los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977), con la intención de demostrar que son parodias satíricas. Estos textos, publicados bajo los seudónimos Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch, y bajo sus propios nombres, parodian el cuento policial clásico y algunos aspectos de la literatura argentina. El aspecto lúdico de estas obras, al que contribuye su estilo barroco, producto del pastiche lingüístico-literario, se logra a través de la parodia estructural y de la caricatura.

Es mi intención trabajar con la sátira como categoría, y no como género literario porque ella emplea la parodia y la ironía para realizar sus fines. En mi estudio hablaré de parodias satíricas porque entiendo que la parodia es el elemento más fuerte o dominante estructuralmente, aunque la sátira le da la dirección.

Al contemplar la parodia como un haz de procedimientos que atraviesan todos los otros géneros podemos hablar entonces de parodias satíricas, porque uno de los rasgos de la sátira es vehiculizarse a través de la parodia de un género conocido por la mayoría de los lectores, esto significa, un género de masas como el policial inglés, o como las crónicas periodísticas, o un género universal como el cuento. Creo que, en realidad, para que se efectúe la parodia debe existir un alto grado de codificación en el género, como ocurre en los géneros populares y en su extremo opuesto, en las grandes obras maestras que forman el canon.

### 1. 2. Estado de la cuestión

Estos textos publicados bajo los seudónimos de Bustos Domecq y Suárez Lynch, si los comparamos con el volumen total de la obra de Borges y de Bioy Casares, prácticamente han sido ignorados por la crítica, porque los estudios existentes hasta el momento son artículos breves, informes



puntuales o vagas alusiones: Alfred J. Mac Adam, en “El espejo y la mentira, dos cuentos de Borges y Bioy Casares” (1971), estudia “La fiesta del monstruo” y “El hijo de su amigo”, sólo dos de los cuentos de la colección *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, aunque es el primero que los lee como relatos satíricos<sup>1</sup>, pese a que ya Sylvia Molloy en “Borges y la distancia literaria” (1969) rechaza la idea de la sátira local y habla de una “parodia de la parodia” al analizar *Seis problemas para don Isidro Parodi*<sup>2</sup>.

Andrés Avellaneda, en *El habla de la ideología* (1983), quien también analiza “La fiesta del monstruo”, se detiene en las oposiciones sémicas en la construcción de los personajes, las acciones y el lenguaje, porque reconoce dos niveles de lectura: el paródico-satírico, y el ideológico<sup>3</sup>. Daniel Balderston, en *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges* (1985), le dedica el capítulo VI a la cuestión de la colaboración y sus problemas. Allí lee el cuento de Bustos Domecq, “Las noches de Goliadkin” a la luz de “The Rajah’s Diamond” de Stevenson, menciona las referencias a las obras literarias universales y argentinas en general, y percibe la ‘inversión paródica al revés’, que implica para los personajes no percibir lo evidente<sup>4</sup>. Umberto Eco, en “L’abduction en Uqbar” (1986) presenta *Seis problemas para don Isidro Parodi* como un texto de difícil lectura por la ironía del lenguaje, señala lo paródico del policial<sup>5</sup> pero no cita la literatura argentina como architexto<sup>6</sup>.

Graciela Scheines (1992), en “Las parodias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares” destaca globalmente su aspecto parasitario del policial y no estudia todas las colecciones: para los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* sólo hay una mención<sup>7</sup>. José Amícola, en “Parodización, pesquisa y simulacro” (1996) señala la parodia de la novela policial de enigma en su apartado “II. Don Isidro Parodi” y siguiendo a Leónidas Lamborghini, en su conferencia (1994), lo califica de “texto fundante”, porque no podría pensarse el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal sin él<sup>8</sup>, pero no menciona el architexto de la literatura argentina ni lo vincula con la sátira. Martín Kohan,

---

<sup>1</sup> Alfred Mac Adam, “El espejo y la mentira, dos cuentos de Borges y Bioy Casares”, *Revista Iberoamericana*, N° 75, (1971), pp. 357-358.

<sup>2</sup> Sylvia Molloy, “Borges y la distancia literaria”, *Sur*, N° 318, (Mayo, Junio 1969), pp. 26-37.

<sup>3</sup> Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, pp. 57-92.

<sup>4</sup> Daniel Balderston, *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

<sup>5</sup> Umberto Eco, “L’abduction en Uqbar”, *Poétique*, N° 67, (1986), pp. 259-268.

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Du Seuil, 1982. Hay traducción española: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

<sup>7</sup> Graciela Scheines, “Las parodias de Borges y Bioy Casares”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 505/507, (1992), pp. 525-533.

<sup>8</sup> Leónidas Lamborghini, Conferencia en la Fundación “Origen” (Buenos Aires) del 12 de septiembre de 1994 (texto no publicado), cit. por José Amícola, “Parodización, pesquisa y simulacro”, *Orbis Tertius*, La Plata, Año I, N° 1, (1996), p. 18.

“En las afueras de París. Sobre dos relatos del Vizconde de Lascano Tegui y de Honorio Bustos Domecq” (1997), analiza sólo uno de los relatos “Más allá del bien y del mal” que pertenece a la colección *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*<sup>9</sup>.

José Fernández Vega en “Borges y la narrativa policial” (1996), después de comentar la función de entretenimiento que tiene el cuento policial tal como se ejerce en la crítica de Jorge Luis Borges, señala cómo esa función cambia bruscamente ya desde *Seis problemas para don Isidro Parodi* porque se desvalorizan los usos y costumbres populares, mientras que al mismo tiempo se ridiculiza abiertamente el nacionalismo político previo a la emergencia del peronismo<sup>10</sup>. Así la literatura policial, tanto como la fantástica, son interpretadas como “modos de réplica” tal como sostiene Andrés Avellaneda en *El habla de la ideología*.

Corroborar la importancia de nuestro estudio del texto la aparición del artículo: “Una historia local de la infamia. (Sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq)” (1996) de Gonzalo Moisés Aguilar, cuya lectura, hecha a partir del entorno socio-político, se detiene en su pensamiento sobre la “década infame”<sup>11</sup>, tanto como el artículo de María Eugenia Orce de Roig (1999): “‘La fiesta del monstruo’ de Biorges: un texto diferente”<sup>12</sup>. Simultáneamente una puesta al día de los problemas del género policial en Borges lo constituye el trabajo de Marta Castellino: “Borges y la narrativa policial: teoría y práctica” (1999), en el que se ocupa brevemente de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y de *Un modelo para la muerte*, a la luz de su poética<sup>13</sup>.

El libro de Mireya Camuratti, *Adolfo Bioy Casares o El alegre trabajo de la inteligencia* (1990), es un ítem aparte porque estudia detenidamente las *Crónicas de Bustos Domecq* y aborda la obra en colaboración, poniendo el acento sobre la obra narrativa de Adolfo Bioy Casares<sup>14</sup>, mientras que yo me limitaré estrictamente a la colaboración.

Al momento de esta redacción llega a mis manos el libro de Ricardo Romera Rozas, *L’univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy*

<sup>9</sup> Martín Kohan, “En las afueras de París (Sobre dos relatos del Visconde de Lascano Tegui y de Honorio Bustos Domecq)”, *Orbis Tertius*, La Plata, Año II, N° 5, (1997), pp. 29-36.

<sup>10</sup> José Fernández Vega, “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”, *Variaciones Borges, Revista del Centro de Estudios y Documentación ‘J. L. Borges’*, Aarhus, Denmark, Año I, N° 1, (1996), pp. 27-66.

<sup>11</sup> Gonzalo Moisés Aguilar, “Una historia local de la infamia. (Sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq)”, *Tramas para leer la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Vol. II, N° 5, (1996), pp. 69-80.

<sup>12</sup> María Eugenia Orce de Roig, “‘La fiesta del monstruo’ de Biorges: un texto diferente”, *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, N° 29, (1999), pp. 233-248.

<sup>13</sup> Marta Elena Castellino, “Borges y la narrativa policial: teoría y práctica”, *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, N° 29, (1999), pp. 89-113.

<sup>14</sup> Mireya Camuratti, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.

Casares (1995), cuyo punto de partida es la percepción de la carencia de una obra crítica que estudie en su totalidad la producción común a ambos autores<sup>15</sup>. Esta tarea es la que lleva a cabo aunque tal vez exagera la subordinación de lo humorístico frente a lo ideológico, según consigna Alma Bodón Pedretti, en su reseña “Tres libros sobre Borges y el policial” (1998)<sup>16</sup>.

De las publicaciones realizadas desde el 2000 hasta la actualidad rescato los artículos de: Rosa Pellicer -“Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias” (2000)- donde intenta dar cuenta de una serie de procedimientos comunes a los tres escritores y comenta libremente las colecciones comparándolas con la obra de Bioy y la de Borges<sup>17</sup>; el de Marina Martín -“Humor y parodia en Borges: versiones de lo inverosímil” (2004)- que, pese a su título, ni menciona la obra en colaboración<sup>18</sup>; y el de Mariela Blanco -“Parodia y política en la escritura en colaboración de Borges” (2007)- que se ocupa sólo de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y de *Un modelo para la muerte* usando el enfoque de Noé Jitrik, poco específico desde mi punto de vista, pero que le permite concluir en un uso político de la parodia del policial<sup>19</sup>.

Pero cabalmente el libro, a mitad de camino entre fuente y bibliografía, que me ha aportado más es *Borges* (2006) de Adolfo Bioy Casares<sup>20</sup>, porque me ha permitido asomarme a la generación de las *Crónicas* y de los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* y en una última lectura verificar e incluso corregir algunas ideas.

### 1. 3. Justificación

La ejecución de este estudio será de interés para los investigadores de literatura argentina, por las siguientes razones: por la escasez de estudios críticos sobre los textos que conforman el *corpus* a estudiar, por las conexiones que se pueden establecer a través de ellos con la literatura policial clásica, y con la literatura argentina parodiada, porque, con el estudio de la sátira como estilo o *menipea* -campo fundamental por las implicancias estéticas e ideológicas- propongo un mejor conocimiento de la literatura

---

<sup>15</sup> Ricardo Romera Rozas, *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, Paris, Editions L'Harmattan, 1995.

<sup>16</sup> Alma Bolon Pedretti y Cristina Parodi, “Tres libros sobre Borges y el policial”, *Variaciones Borges*, N° 5, (1998), pp. 241-245.

<sup>17</sup> Rosa Pellicer, “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias”, *Variaciones Borges*, N° 10, (2000), pp. 5-28.

<sup>18</sup> Marina Martín, “Humor y parodia en Borges: versiones de lo inverosímil”, *Variaciones Borges*, N° 18, (2004), pp. 43-61.

<sup>19</sup> Mariela Blanco, “Parodia y política en la escritura en colaboración de Borges”, *Variaciones Borges*, N° 23, (2007), pp. 85-103.

<sup>20</sup> Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006.

argentina y, por último, por la importancia nacional y universal de los autores, objeto de la investigación.

Esta investigación es importante porque, al desarrollo adquirido por la parodia, se le suma actualmente el interés despertado por la sátira, ya que, hasta hace unos veinte años, estos conceptos se usaban como sinónimos. Todavía encontramos algunos artículos, por ejemplo, los que integran *La parodia en la literatura hispanoamericana* (1993) coordinado por Roberto Ferro, de donde rescato el artículo “Rehabilitación de la parodia” de Noé Jitrik<sup>21</sup>, tal como el libro de Jonathan Tittler, *La ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea* (1990)<sup>22</sup>, que hablan de la parodia de la realidad en vez de hablar de menipea o de parodia satírica (Hutcheon, 1981).

Como vemos por estos libros, no existe ninguno publicado sobre parodia y sátira en la literatura argentina en general. Sí, hay estudios sobre algunos autores como, por ejemplo, el Leopoldo Lugones del *Lunario sentimental*<sup>23</sup>. Lo mismo ocurre con Leopoldo Marechal, que está estudiado (*Cincuentenario del Adán Buenosayres*, 1999): así la tesis de Fernanda Bravo Herrera: “La teoría del humor en la producción de Leopoldo Marechal” (Universidad Nacional de Salta, 1997)<sup>24</sup> fue precedida del libro: *Humor, nación y diferencia. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal* de Ana María Zubieta (1993)<sup>25</sup>. De todos modos la parodia y la sátira en Bustos Domecq y Suárez Lynch están sin explorar, pese al intento de Ricardo Romera Rozas (1995), quien trata con ligereza estos temas.

## 2. Cuestiones

### 2.1. El corpus

En 1942 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publican *Seis problemas para don Isidro Parodi*, (Buenos Aires, *Sur*) bajo el seudónimo Honorio Bustos Domecq iniciando así su colaboración literaria. A esta obra le sucede *Dos fantasías memorables* (Oportet y Haereses, 1946), obra compuesta de dos relatos: “El testigo” y “El signo”.

<sup>21</sup> Noé Jitrik, “Rehabilitación de la parodia” en *La parodia en la literatura hispanoamericana*, coordinado por Roberto Ferro, Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, 1993, pp. 11-29.

<sup>22</sup> Jonathan Tittler, *La ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Bogotá, Banco de la República, 1990.

<sup>23</sup> Héctor M. Cavallari, “El *Lunario Sentimental* de Leopoldo Lugones: Parodia textual y configuración discursiva”, *Revista Iberoamericana*, Año LII, N° 137, (1986), pp. 895-907.

<sup>24</sup> Fernanda Elisa Bravo Herrera, “La risa antropofágica como sostén de relatos del mundo: estrategias de carnavalización y efecto polifónico en la producción de Leopoldo Marechal”, en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*, Fundación Leopoldo Marechal, Buenos Aires, 2000, pp. 45-52.

<sup>25</sup> Ana María Zubieta, *Humor, nación y diferencia. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

En el mismo año pero usando el seudónimo de Benito Suárez Lynch aparece *Un modelo para la muerte* (Oportet y Haereses, 1946), largo relato satírico–detectivesco, donde reaparece don Isidro Parodi y el imaginario Bustos Domecq se convierte en el prologuista del libro de su amigo y discípulo. Con el nombre de los autores publican los guiones cinematográficos: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* (Buenos Aires, Losada, 1955) -que quedan fuera de nuestro corpus- y también *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires, Losada, 1967).

Después de diez años presentan *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1977), en los que reaparece Isidro Parodi en el cuento “Penumbra y pompa”, pero de una manera lateral, probablemente para cerrar el ciclo abierto en 1942. Esto en cuanto a la ficción, porque colaboraron además en las revistas *Lyra*, *Número*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Los Anales de Buenos Aires* y en antologías de cuentos fantásticos y policiales<sup>26</sup>.

Concretamente el corpus objeto de este estudio consiste en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Un modelo para la muerte*, *Dos fantasías memorables*, *Crónicas de Bustos Domecq* y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*.

## 2. 2. La hipótesis

Mi hipótesis de trabajo es que la parodia satírica es el elemento que une orgánicamente la colaboración más temprana de Borges y Bioy Casares: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), con la última: *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). Estos textos publicados bajo el seudónimo Honorio Bustos Domecq parodian el cuento policial, en particular los de Gilbert K. Chesterton en torno al Padre Brown y los creados por Edgar A. Poe sobre Auguste Dupin, en su primera etapa, mientras que en la segunda, sin dejar de lado la parodia, la intencionalidad satírica adquiere mayor peso, por la variación del contexto político y social como vemos, por ejemplo, en *Un modelo para la muerte* y en los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*.

En general se destaca el aspecto lúdico de estas obras en colaboración que, en mi opinión, se origina en el estilo barroco, adoptado por los autores, y la parodia estructural, pero mi intención es demostrar cómo la sátira usa de la parodia y de la ironía para plasmar su intencionalidad.

---

<sup>26</sup> En 1942 Borges y Bioy Casares publican por Emecé la antología *Los mejores cuentos policiales*, donde, junto a “La carta robada” de Edgar A. Poe, publican “La puerta y el pino” de Robert Stevenson (en “Las noches de Goliadkin” se parodian *Los cuentos árabes* de Stevenson), “La isla de las cabezas rojas” de Conan Doyle, “El marinero de Amsterdam” de Apollinaire, “El envenenador de Sir Williams” de Anthony Berkeley, “Filatelia” de Ellery Queen, “La noche de los siete minutos” de George Simenon, “La espada dormida” de Manuel Peyrou, y “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges. Como vemos se autoincluyen en esta selección universal de los mejores cuentos policiales.

No podemos hablar en Bustos Domecq ni en Suárez Lynch, exclusivamente de una sátira menipea (Bajtín, 1983) como en Leopoldo Marechal, ni política (Hodgart, 1969) como en Roberto J. Payró, sino de una sátira de la vida literaria (Scholberg, 1971). Se considera la realidad de las ficciones lingüísticas, del lenguaje escrito de los periódicos, libros, discursos, etc. y, simultáneamente, a través de la parodia se llega a hacer la sátira de la sociedad argentina, en particular del segmento social que se vincula con la literatura como institución. Intentaré definirlos como parodias satíricas (Hutcheon, 1981), entendiendo parodia con su intencionalidad y sus procedimientos satíricos no como architexto –género- sino como un hipertexto transgenérico (Schaeffer, 1983) con el poder de atravesar otros géneros.

### 2. 3. Metodología de trabajo

Desde mi primera publicación “Ironía y estructura narrativa en *Pago Chico*”<sup>27</sup> siempre me interesaron los problemas que planteaban la sátira y la ironía y, ya entonces, me enfrenté a la falta de estudios teóricos donde poder enmarcar mi investigación, hasta que se difundieron los estudios de Gérard Genette (1982) y Michael Bajtín<sup>28</sup>, y especialmente los de Linda Hutcheon (1976 y 1981)<sup>29</sup>, que me han permitido comprender el problema mejor, al acotar los campos de la parodia y la sátira respecto a la ironía -abordado a su vez desde la lingüística por Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980 y 1983)-<sup>30</sup> e indagar los textos que me interesan con una base más firme.

La metodología que se empleará entonces es el análisis transtextual, propuesto por Gérard Genette en *Palimpsestes: La littérature au second degré*, que consiste en el análisis de las relaciones que puede establecer un texto con el paratexto –paratextual-, con el género, el discurso y el modo –architextual-, con la crítica –metatextual-, con otros textos de otros autores –intertextual-, para llegar a determinar la parodia –hipertextual-.

Esta metodología propuesta inicialmente por G. Genette (1982) adquirió desarrollos posteriores: el nivel architextual con Jean-Marie Schaeffer en “Du texte au genre”<sup>31</sup>, en el que la parodia y el pastiche se vuelven relaciones transgenéricas porque no obedecen a una configuración

<sup>27</sup> Marta S. Domínguez, “Ironía y estructura narrativa en *Pago Chico*”, *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, N° 15, (1983), pp. 177-185.

<sup>28</sup> Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 150-193.

<sup>29</sup> Linda Hutcheon, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, *Poétique*, N° 36, (1978), pp. 467-477, e “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie”, *Poétique*, N° 46, (1981), pp. 140-155.

<sup>30</sup> Catherine Kerbrat - Orecchioni, “L’ironie comme trope”, *Poétique*, N° 41, (1980), pp. 108-127, y *La connotación*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

<sup>31</sup> Jean-Marie Schaeffer, “Du texte au genre”, *Poétique*, N° 53, (1983), pp. 3-18.

histórica, concreta y única; el nivel intertextual con Annick Bouillaget en “Une typologie de l’emprunt”<sup>32</sup> quien hace una puesta al día de los avances de la transtextualidad y aporta a este campo -junto a las nociones de cita, plagio y alusión- la de referencia; y el nivel paratextual con *Seuils*,<sup>33</sup> del propio Genette.

También recurrí a dos artículos básicos y anteriores a Genette: Laurent Jenny, “La stratégie de la forme”<sup>34</sup> porque desarrolla las ideas de una intertextualidad implícita y explícita, dentro de la cual podemos considerar las transposiciones formales (amplificación, elipsis, inversión, hipérbole), como un complemento de las transposiciones temáticas estudiadas por Genette -transmotivación y transvaloración-; y Lucien Dällenbach “Intertexte et autotexte”<sup>35</sup>, quien retoma los conceptos de Ricardou sobre intertextualidad externa e interna, para proponer una intertextualidad autárquica o autotextualidad, que estudia la relación del texto parodiado con otros textos de los mismos autores, de particular importancia para el cotejo de esta obra en colaboración.

Paralelamente los estudios de Linda Hutcheon “Ironie et parodie: stratégie et structure”<sup>36</sup> e “Ironie, satire et parodie”<sup>37</sup>, hasta la publicación de *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century Art Forms*<sup>38</sup> me condujeron hacia el estudio de la sátira: como menipea -M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*<sup>39</sup>-, y como procedimiento que atraviesa otros géneros -Mathew Hodgart, *La Sátira*<sup>40</sup>- mientras que K. Scholberg -*Sátira e invectiva en la España medieval*<sup>41</sup>- por su parte se vuelve un antecedente teórico del estudio de la sátira literaria en español, aunque pertenezca al campo de la literatura medieval.

Para el análisis extratextual de la sátira hay que destacar dos niveles esenciales: el pragmático o relación entre autores y lectores, que apunta a la conexión entre los sujetos a fin de establecer las claves que permitirán la decodificación del texto; y el referencial, porque se trata del “blanco” o víctima de la sátira: sátira a las instituciones, y en particular a la vida literaria, y política, aunque también aparecen otros tipos de sátira, como la sátira religiosa, y la sátira femenina.

---

<sup>32</sup> Annick Bouillaget, “Une typologie de l’emprunt”, *Poétique*, N° 80, (1989), pp. 489-487.

<sup>33</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. Hay traducción española: *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.

<sup>34</sup> Laurent Jenny, “La stratégie de la forme”, *Poétique*, N° 27, (1976), pp. 288-296.

<sup>35</sup> Lucien Dällenbach, “Intertexte et autotexte”, *Poétique*, N° 27, (1976), pp. 257-281.

<sup>36</sup> L. Hutcheon, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, *art. cit.*, pp. 467-477.

<sup>37</sup> L. Hutcheon, “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie”, *art. cit.*, pp. 140-155.

<sup>38</sup> L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century Art Forms*, New York /Londres, Routledge, 1991.

<sup>39</sup> M. Bajtín, *op. cit.*

<sup>40</sup> Matthew Hodgart, *La Sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.

<sup>41</sup> K. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971.

### 3. Plan de exposición

En principio lo organizaré -de lo general a lo particular- en dos partes: Parte I: Cuestiones teóricas, que incluye dos capítulos: capítulo 1: La sátira, y capítulo 2: La parodia; y Parte II: Estudio de los textos, en lo que trataré de demostrar que los textos del corpus seleccionado son parodias satíricas, para ello parto del estudio de la parodia para llegar a la sátira, en donde prestaré particular atención a la intencionalidad, las técnicas y los temas.

Parte I: Cuestiones teóricas. En el capítulo 1 abordaré el estudio de la sátira, desde su concepto a las diferencias existentes con la ironía y la invectiva, para profundizar en dos núcleos básicos de la sátira: la intencionalidad y los procedimientos, incluyendo su conexión con los géneros de la sátira, hasta ver el humor como un tipo especial de sátira. En particular rescato la preocupación de Borges por este tema en el ensayo el “Arte de injuriar”. En el capítulo 2 intentaré rastrear distintos aspectos de la parodia para definir un tipo de parodia especial, que es la parodia satírica.

Parte II: Estudio de los textos. Consiste en tres capítulos. En el capítulo 3: “El relato policial” expondré un estudio teórico e histórico del género policial, abordado como 3.1. “Del género al texto” y su espejo 3.2. “Del texto al género” en el que exploro *Seis problemas para don Isidro Parodi*, empleando de algún modo el análisis propuesto por Tzvetan Todorov en *Poética de la Prosa*, así que realizaré una lectura literal considerando las dos historias: la del crimen y la de la investigación, los roles en el relato policial, y el ámbito, porque es imprescindible para ver la segunda lectura o lectura paródica, realizada por el lector. Además profundizaré en el análisis del primer cuento de la colección: “Las doce figuras del mundo” para derivar en su explicación como texto satírico.

En el capítulo 4 estudiaré: “La parodia del relato policial”, allí me detendré en: 4.1. La relación de *Seis problemas para don Isidro Parodi* con uno de los hipotextos: la obra de Gilbert K. Chesterton, maestro del género, a través de la parodia de un motivo clásico: el cuarto cerrado; 4.2. Los procedimientos paródicos -inversión, imitación y otros- en el segundo de esos relatos: “Las noches de Goliadkin”; y 4.3. Análisis de *Un modelo para la muerte* en dos secuencias: 4.3.1. Un estudio transtextual, y 4.3.2. La intencionalidad satírica, que ya sirve de introducción al capítulo siguiente.

En el capítulo 5, bajo el título “La intencionalidad satírica en textos no policiales”, me referiré a los textos del corpus que no tienen como matriz el policial, como es el caso de 5.1. *Dos fantasías memorables*, y 5.2. *Crónicas de Bustos Domecq*, porque marginando a Linda Hutcheon veo que la parodia se realiza a nivel de la *inventio* retórica, lo que significa dejar de lado la parodia mínima, más cercana a la ironía, dado que la parodia satírica por definición tiene un blanco intertextual: la religión católica en el primero,



expresada en los textos bíblicos, y el arte de vanguardia en el segundo. En 5.3. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, estableceré la conexión transtextual con las otras colecciones, y me detendré en los siguientes temas satíricos: la política, las mujeres, la literatura y la comida.

Pero antes de iniciar el desarrollo de este estudio quiero referirme brevemente a la colaboración entre estos dos escritores.

#### 4. La literatura en colaboración

En 1942 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publican *Seis problemas para don Isidro Parodi*<sup>42</sup>, bajo el seudónimo Honorio Bustos Domecq. Es habitual en el género policial que los grandes escritores, para no ver comprometida su fama, usen seudónimos así como los criminales usan un alias o nombre de guerra.

Borges en su *Ensayo de Autobiografía*<sup>43</sup> habla de las características de la génesis de la obra: con Bioy Casares habían hecho traducciones, antologías de poesía argentina, de cuentos fantásticos y de relatos policiales, y además habían editado la revista *Destiempo*, de la que salieron tres números<sup>44</sup>. Comenta allí también la relación entre ambos, pese a que Bioy era más joven que Borges, y reconoce que “el joven discípulo” –como lo llamabale enseñó a moderar su gusto por lo patético, lo sentencioso y lo barroco haciéndole comprender que la serenidad y la reserva mejoraban la escritura. Dice Borges: “Si se me permite expresarlo en una palabra, Bioy me condujo paso a paso hacia el clasicismo.”<sup>45</sup>

A fines de 1940, si bien algunos lo ubican en 1934 y otros en 1936, según el recuerdo de uno u otro, comienzan a escribir en colaboración, algo que a Borges le hubiera parecido imposible<sup>46</sup>. Parece ser que Borges había inventado una trama para una historia policial<sup>47</sup>, ese día Bioy le propone colaborar, y así surge un tercer hombre: Honorio Bustos Domecq, del que Domecq, que procede del sur de Francia, era el apellido de un bisabuelo de Bioy, y Bustos de un bisabuelo cordobés de la rama paterna de la familia de Borges, mientras que Honorio es un saludo a un intendente: Honorio

---

<sup>42</sup> H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Sur, 1942.

<sup>43</sup> Jorge L. Borges, y Norman Thomas Di Giovanni, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.

<sup>44</sup> María E. Vázquez, *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets, 1996, pp. 152-153.

<sup>45</sup> Jorge L. Borges, *Autobiografía*, 1970, pp. 245-246, cit. por E. Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 329.

<sup>46</sup> Cf. Rosa Pellicer, *art. cit.*, p. 5.

<sup>47</sup> Borges afirma que se trataba de “Las doce figuras del mundo” en Fernando Mateo, *El otro Borges*, Buenos Aires, Equis ediciones, 1997, pp. 68-69. Otras circunstancias coloridas adornan el relato de la colaboración: una mañana lluviosa para Borges (Jorge L. Borges, y Norman Thomas Di Giovanni, *Autobiografía*, op. cit., p.116), un almuerzo para Bioy (Oscar Hermes Villordo, *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Eudeba, 1983, p.65).

Pueyrredón<sup>48</sup>. Lo sorprendente para ambos fue que, aunque querían escribir en serio, surgió un narrador completamente diferente de ellos con sus propias fantasías, sus propios sobreentendidos, y su propio estilo y se dejaron llevar por el gusto de la parodia.

Emir Rodríguez Monegal señala la importancia que tuvo para ambos escritores el comienzo de la colaboración y habla de ambos como “Biorges”:

Los textos que se atribuyen a Domecq y a Lynch son casi tan elaborados como los seudónimos de sus autores. Borges y Bioy no sólo han creado unos libros apócrifos, también han creado un escritor que se podría llamar sintéticamente: *Biorges*. Lo que caracteriza a este escritor es un sentido carnalesco del humor, el gusto de la sátira social y la parodia literaria, una irreverencia que llega a veces hasta lo escatológico (en este sentido Suárez Lynch es aún más audaz que Bustos Domecq). Pero sobre todo, lo que destaca la originalidad de Bustos Domecq-Suárez Lynch es un placer muy joyceano de jugar con las palabras, de explorar sus posibilidades paródicas, de recrear sus estructuras orales e innovar en el uso de un español rioplatense que se inscribe en la mejor tradición regional. Sin los experimentos de Biorges sería imposible explicar el Leopoldo Marechal de *Adán Buenosayres* (1948) o el Cortázar de *Los Premios* (1961) y *Rayuela* (1963). Antes que ellos Biorges había ofrecido un modelo de lunfardo, barroco y paródico que aún no ha sido superado<sup>49</sup>.

Tal vez para Borges la colaboración es una manera de atacar el mito de la originalidad que concibe a cada obra como producto de un autor único: este es uno de los engaños más graves puesto que cada autor es producto de una tradición. Por ejemplo en “Las noches de Goliadkin”, Biorges se aseguró la colaboración de sus autores predilectos: Stevenson y Chesterton. Borges comienza a escribir cuentos en el momento en que más leía a Chesterton, según expresa él mismo en el prólogo a *La invención de Morel*. Bioy Casares, en una entrevista con Balderston, acepta que al principio imitaron a Chesterton.

Es interesante recordar que Borges considera que Stevenson es superior a Chesterton, pero reconoce que éste arma mejor las tramas, sin embargo, no copia ninguna trama de Chesterton. La coincidencia está en que para Biorges, como para Stevenson y Chesterton, en un relato la trama es lo principal. Borges es perfectamente consciente del rechazo de los críticos por las obras en colaboración como lo expresa en el prólogo a la obra de Stevenson y Osbourne: *The Wrecker*, punto de vista que no comparte porque, a partir de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, escribió muchas obras en colaboración con distintas personas.

<sup>48</sup> “Cuando Villordo les pregunta por el nombre ‘Honorio’ de Bustos Domecq, Borges responde: ‘-Ese es un saludo a un intendente’, y Bioy agrega ‘-Yo creo que a Honorio Pueyrredón.’” (*Ibíd.*, p. 66).

<sup>49</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Los colaboradores” en *Borges por él mismo*, 2<sup>o</sup> ed., Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 227-228.

Una página interesante de esta colaboración es la entrevista concedida por los autores a Renée Sallas y publicada en *Gente*<sup>50</sup> que Daniel Martínó reproduce en *ABC de Adolfo Bioy Casares*, con el título “H. Bustos Domecq según sus autores”. Los autores hacen una semblanza del “tercer hombre” donde se lo caracteriza como “un buen ejemplo de porteño”, aunque nació en Santa Fe. Su defecto más grave es querer estar siempre a la moda, cambiar de lealtades y además es “ventajero, egoísta, tráfuga, mentiroso y fanfarrón, Casanova barato”. “Habla mal de los otros.” “Lee muy poco (su libro de cabecera es *La cabeza de Goliat* de Martínez Estrada)”, terrible para quien se pretende escritor. Su retrato es el del burgués de clase media baja: empleado público, traje gris, chaleco gastado, anillo de oro en dedo meñique, le gustan los cafés y esperar a las coristas a la salida del teatro de revistas. Sus temas de conversación son el último veraneo en Mar del Plata y la carestía de la vida.

Cuando la periodista les pregunta cuál fue la razón de su elección responden: “Porque él encausa nuestro descontento con algunas situaciones argentinas. Con las supersticiones y defectos de los argentinos”. Y ante la pregunta periodística: “¿Va a vivir muchos años H. Bustos Domecq?” Borges responde negativamente, mientras que Bioy lo hace en forma positiva<sup>51</sup>; de hecho la colaboración entre ambos cesó allí.

*Seis problemas para don Isidro Parodi* es una sucesión de giros idiomáticos, modismos, citas y bromas, hasta la editorial “Oportet y Haereses” era una broma del latín, en alusión a los vinos oporto y jerez<sup>52</sup>. Ya en el periódico literario *Martín Fierro*, que se publicó de 1924 a 1928, Borges con Leopoldo Marechal, Evar Méndez y otros hace crítica literaria humorística en verso, usando la lengua vulgar. Vemos entonces que el estilo de Bustos Domecq no es algo improvisado sino una constante que fructifica en *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

Durante algunos años la doble identidad de Bustos Domecq no fue revelada. Cuando al fin se supo quiénes eran los autores los lectores se sintieron burlados y vieron la obra como una farsa y finalmente no los tomaron en serio. Este rechazo del público no fue sólo por el uso del seudónimo sino por la sátira que los retrataba: “[...] como todo transcurría en un ambiente de bromas, los cuentos resultaron de tal modo, embarullados, barrocos, que se hacía difícil comprenderlos”<sup>53</sup>. La abundancia de bromas en

---

<sup>50</sup> Buenos Aires, 11 de agosto de 1977, reproducida en Martínó, Daniel, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 237.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>52</sup> Esta frase alude a *Corintios I* (9:19) (Cf. *La Santa Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1964, p. 1341). Pero tal vez la referencia sea indirecta porque Verlaine en *Liturgies intimes* (1892) incluye el poema: “Oportet haereses esse” y Groussac en su conferencia sobre “El romanticismo francés” (1920) recuerda que “[...] según el Apóstol hasta las herejías son útiles –oportet et haereses esse– [...]” (A. Bioy Casares, *Borges*, op. cit., p. 1328).

<sup>53</sup> Napoleón Murat, “Entreteniens avec Napoleón Murat” en *L’Herne*, París, 1964, p. 378, cit. por E. Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*, op. cit., p. 334.

clave por el uso de la ironía, los excesos estilísticos, la falta de proporción, fueron el producto de este juego literario que determinó el carácter paródico de la obra.

Como mencioné anteriormente, Borges y Bioy Casares han relatado en reiteradas ocasiones el origen de esta colaboración, pero lo que hay que destacar es que la obra surge en una atmósfera de bromas muy particular, como se ve en la misma elección de los seudónimos. José Bianco<sup>54</sup> ha comentado que, cuando se reunían Borges, Bioy y Silvina Ocampo, hablaban mezclando palabras inglesas, italianas, francesas, con españolas y argentinas: este pastiche lingüístico es el estilo de Bustos Domecq y de su discípulo Suárez Lynch, que como en el caso anterior debe su apellido compuesto a Suárez –bisabuelo de Borges- y Lynch –antepasado irlandés de Bioy-.

Lo más rescatable de la colaboración con Bioy es que perdieron algunas de sus inhibiciones y jugaron a escribir de una manera que ninguno de los dos hubiera intentado por sí solo. La ventaja inmediata es la concentración de dos mentes y la posible sensación de un juego compartido. Sin embargo, en su momento, *Seis problemas para don Isidro Parodi* no fue bien recibida por el público, como recuerdan Borges<sup>55</sup> y Bioy: “1942. Con el pseudónimo H. Bustos Domecq publicamos con Borges *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Los amigos, la crítica *are not amused*.”<sup>56</sup>

Cuando la revista *Sur* publicó los dos primeros relatos de la colección: “Las doce figuras del mundo”, en enero de 1942, y “Las noches de Goliadkin”, en marzo de 1942, la primera que los rechazó fue Victoria Ocampo. Recién veinticinco años después los lectores advirtieron el sentido crítico de la obra. La primera vez fue publicada en *Sur* comercialmente, la segunda edición fue veinte años después con el verdadero nombre de los autores.

El rechazo del público no se debió sólo a que fuera una obra en colaboración, creo que fue determinante que se tratara de una sátira de la sociedad argentina, realizada a través de sus modos de hablar. Emir Rodríguez Monegal ya en una de sus primeras críticas destacaba esta manera de definir los personajes a través de las formas del lenguaje<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> “El propio Bianco me dio la explicación: Durante una época –dice el ex secretario de *Sur*- hablaban entre sí (Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo) en una jerga anglo-italo-española siguiendo el ejemplo de ese inglés Pinkerton, a quien De Quincey llamaba ‘absurdísimo Pinkertonio’, se refiere a sus *Orthographical Mutineers*.” (Oscar H. Villordo, *op. cit.*, p. 47).

<sup>55</sup> N. Murat, “Entreteniens avec Napoleón Murat” en *L’Herne*, París, 1964, p. 378, cit. por E. Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*, *op. cit.*, p. 332.

<sup>56</sup> Adolfo Bioy Casares, “Cronología de Adolfo Bioy Casares” reproducida por Beatriz Curia, *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1986, II, p. 152.

<sup>57</sup> “Ambos poseen un agudo sentido de la caricatura verbal, del disparate y derrochan su inventiva (principalmente en el habla de los personajes); más que por las desiguales caracterizaciones, éstas se distinguen por su habla” (E. Rodríguez Monegal, “Dos cuentistas argentinos”, ensayo publicado en la revista *Clinamen*, Montevideo, 1, 3 (julio-agosto 1974), pp 50-52 e incluido en el “Apéndice documental” de la edición de *Dos fantasías memorables*, Buenos Aires, Edicom, 1971, p. 55).

El lenguaje fue entonces una de las razones. Una de las dificultades que enfrentan los lectores son los discursos de los personajes plagados de lugares comunes y de tics culturales. Era un libro dirigido al lector argentino de 1942, y los lectores actuales no pueden competir con él, sólo pueden hacer un esfuerzo por ubicarse en ese momento histórico y tratar de reconstruir el momento lingüístico. Se habla en un dialecto “argentino”, considerado así por el uso de argentinismos y giros coloquiales, lleno de las expresiones afrancesadas de los pseudo-intelectuales, de anticuadas voces españolas, y de la jerga italianizante. Curiosamente los términos lunfardos están casi ausentes. La parodia lingüística es tan fuerte que los personajes se ven como figuras lingüísticas.

Según Daniel Balderston, Borges y Bioy dejaron de escribir en colaboración<sup>58</sup> porque comprendieron los peligros que encierra. Al dejarse llevar por el entusiasmo, violaron los principios del arte deliberado que tratan de aplicar en sus obras individuales y que inculcan a sus lectores en sus antologías.

Borges, en una entrevista televisiva con Antonio Carrizo, según registra Bioy Casares en su diario el 7 de marzo de 1984: “Dice que la mayor parte de los argumentos de Bustos Domecq son de él y la mayor parte de las frases mías. No es del todo exacto en cuanto a los argumentos (sobre todo después de *Seis problemas*), pero es demasiado inexacto (por generosidad) en cuanto a las frases. Yo creo que son mitades y mitades de ambos.”<sup>59</sup>

Pero ¿qué podemos decir de esta colaboración tan estrecha entre dos autores? Ambos manejan un corpus literario común, y manifiestan un humor y una fantasía extraordinaria.

---

<sup>58</sup> Entrevista de Bioy Casares con Balderston el 9 de septiembre de 1978, cit. por Daniel Balderston, *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, op. cit., p. 163.

<sup>59</sup> Adolfo Bioy Casares, *Borges*, op. cit., p. 1582.